

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A FIGURAÇÃO DE MORTOS NO CINEMA

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Ricardo Franco

Avis, Março de 2026

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A FIGURAÇÃO DE MORTOS NO CINEMA

Ricardo Franco

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Marta Mendes.

Avis, Março de 2026

Aos meus amigos, Pedro, Pratas e Tiago.

“Além da esfera que mais larga gira,
passa o suspiro que de mim nasceu:

inteligência nova Amor lhe deu
e assim, chorando, fez com que subira.

E quando chega lá onde ele aspira, [...]

o peregrino espírito a mira. [...]

Sei que fala com dama tão gentil,

porque recorda tanta vez Beatriz,

senhoras minhas, e o entendo bem”.

(DANTE, *Vida Nova*, Quetzal, 2021, pág. 163).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao muito estimado Professor Doutor Vítor Gonçalves, que desenvolveu comigo as bases deste Trabalho de Projeto, antes da sua merecida reforma. É próprio do respeito que um discípulo deve ao seu mestre que este não se atreva a caracterizá-lo, a classificá-lo ou a representá-lo de acordo com a sua perspetiva ferida de confinamento. Por isso, guardo os muitos elogios para a interioridade e limito-me a agradecer publicamente a sua atitude em relação ao cinema e em relação ao ensino.

Agradeço muito à Professora Doutora Marta Mendes, que teve a amabilidade de me orientar na fase final do Mestrado. Conheci a Professora há quinze anos e guardei sempre a sensação calorosa de que seria alguém a quem poderia confiar as minhas hesitações e as minhas fragilidades. A afinidade é a determinação mais preciosa e a mais subestimada no ensino, foi a ideia de que poderia ser orientado pela Professora que me deu ânimo para regressar. Devo-lhe muito respeito.

Agradeço muito à equipa do projeto, aos meus queridos Francisco, Sofia, Beatriz e Filipe, aos meus amigos Pedro, Clara, Sara e Mandacaru, aos formidáveis André e Maria Inês, e em particular à atriz Ana Varela, uma mulher generosa, sensível e devotada à criação artística.

Agradeço ao meu amigo João Gomes, que me incentivou a reingressar no Mestrado, e agradeço à minha família: à minha mulher Joana Maria, a quem confio tudo o que tenho e tudo quanto sou, e aos meus pais, Ana Paula e Jorge Manuel.

RESUMO

Este relatório visa analisar as questões de fundo relacionadas com o Trabalho de Projeto realizado no âmbito do Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, na especialidade de Dramaturgia e Realização.

O tema da investigação realizada para o desenvolvimento do projeto de curta-metragem foi a Figuração dos Mortos no Cinema e foram objeto de reflexão as seguintes obras da história do Cinema: *O Fantasma Apaixonado*, de Mankiewicz; *Contos da Lua Vaga*, de Mizoguchi; *O Sexto Sentido*, de Shyamalan; *Orfeu*, de Cocteau.

A curta-metragem de ficção-narrativa *Sangradores* recorre ao expediente do fantasma para trabalhar a problemática do devir e da sua relação com a finitude, o amor e a identidade humana.

PALAVRAS-CHAVE

Identidade; Morte; Amor; Devir; Fantasma; Modernismo; Cinema de Autor; Expressivismo; Montagem Significante; Atmosfera; Disposição; Dispositivo; Representação; Método; Interpretação.

ABSTRACT

This report aims to analyze the themes related to the short-film developed in the context of the Master's Degree in Film Project Development, for Dramaturgy and Film Direction.

The theme of the research carried out for the development of the film project was the Figuration of the Dead in Cinema. The following films were the object of reflection: *The Ghost and Mrs. Muir*, by Mankiewicz; *Ugetsu Monogatari*, by Mizoguchi; *The Sixth Sense*, by Shyamalan; and *Orphée*, by Cocteau.

The short film *Sangradores* invokes the ghost to address the problem of *devir* and its relationship with finitude, love, and human identity.

KEYWORDS

Identity; Death; Love; Devir; Ghost; Modernism; Auteur Cinema; Expressivism; Discursive Construction; Atmosphere; Disposition; Device; Representation; Method; Acting.

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	3
AGRADECIMENTOS	4
RESUMO E PALAVRAS-CHAVE, <i>ABSTRACT AND KEYWORDS</i>	5
INTRODUÇÃO	7
ANÁLISE DAS OBRAS DE INFLUÊNCIA DA HISTÓRIA DO CINEMA	9
- <i>THE GHOST AND MRS. MUIR</i>	9
- <i>UGETSU MONOGATARI</i>	13
- <i>THE SIXTH SENSE</i>	20
- <i>ORPHÉE</i>	21
AVALIAÇÃO DA CURTA-METRAGEM	33
CONCLUSÃO	43
BIBLIOGRAFIA	49
ANEXOS	
- A GÊNESE DO TRABALHO DE PROJETO	53
- O QUE É UM FANTASMA	59
- A NATUREZA FANTASMAGÓRICA DO CINEMA	74
- TEMAS DO TRABALHO DE PROJETO: DEVIR; MORTE; IDENTIDADE; AMOR	82
- CONCEPÇÃO DO DISPOSITIVO	113
- DEFINIÇÃO DA ATMOSFERA DA OBRA	122
- CONCEPÇÃO DA INTERPRETAÇÃO DOS ATORES	129
- ARGUMENTO DE <i>SANGRADORES</i>	137
- CARTAZ DE <i>SANGRADORES</i>	150

INTRODUÇÃO

Este relatório é um complemento ao trabalho prático de projeto realizado no âmbito do Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, da Escola Superior de Teatro e Cinema, com vista à obtenção do grau de Mestre na área de Dramaturgia e Realização.

O presente relatório visa analisar as questões de fundo relacionadas com o desenvolvimento da curta-metragem de ficção-narrativa *Sangradores*. Por outras palavras, o presente relatório procurará dar conta da investigação realizada no âmbito da história do cinema, no desenvolvimento do Trabalho de Projeto, assim como analisar o produto final.

O percurso que foi realizado no desenvolvimento do relatório teve a seguinte configuração:

Começámos por discorrer sobre a génese do projeto, com vista a identificar as ideias seminais que orientaram a criação do projeto.

Em segundo lugar, procurámos aprofundar uma questão metafísica, a saber, o que seria um fantasma? Esta investigação teve o intuito de saber com que atributos poderia ser concebida e representada essa entidade na obra. Nesta investigação foi de suma importância a dualidade da síntese humana, entre o domínio do imediato, das sensações corpóreas, da realidade concreta e objetivada passível de modificação do aqui e do agora do sujeito, e o domínio da idealidade, da alma humana, que se apropria de todos os conteúdos, que fixa objetos heterónomos de desejo e gera tensão, inclinação, rumo a eles, e que determina discursivamente as categorias existenciais em que vivemos, definindo o sentido da narrativa que atribuímos às nossas vidas. Foi, também, de extrema importância, a apreensão da relação entre inconsciente¹, sonho, cinema e fantasma, na medida em que o inconsciente manifestaria de diferentes formas estes fenómenos de representação, tendo o conta a força das suas pulsões de vida e de morte².

Em terceiro lugar, na nossa investigação, procurámos entender qual a relação dos fantasmas com a especificidade do cinema, isto é, com os mecanismos de representação audiovisual, verificando que o próprio dispositivo cinematográfico é de natureza espectral e que o fantasma é o arquétipo primordial do cinema, isto é, o arquétipo do qual todos os outros são derivados³. Este capítulo da investigação foi de suma importância, porque permitiu

¹ Consultar a página 68 do relatório do Trabalho de Projeto.

² Confrontar com a página 72 do relatório do Trabalho de Projeto.

³ Consultar a página 133 do relatório do Trabalho de Projeto.

conceber o problema dramático do filme como o problema da indeterminação ontológica da realidade da representação (do fantasma e do próprio filme).

De seguida, descrevemos a investigação realizada no âmbito dos temas desenvolvidos no Trabalho de Projeto, a saber, a forma como a metafísica da não-metafísica do devir⁴ interfere com as noções de identidade, de amor e de finitude.

Em quinto lugar, no nosso percurso, discorremos sobre o trabalho realizado na conceção do dispositivo cinematográfico, isto é, na definição da linguagem de representação filmica, com base na teoria da arte. Foi-nos possível identificar, mediante esta investigação, qual o princípio que deveria nortear a criação artística, no âmbito do Trabalho de Projeto, e quais as implicações concretas desse critério nas potencialidades do dispositivo cinematográfico.

Em sexto lugar, procurámos entender o conceito de atmosfera e procurámos definir da atmosfera da obra a ser desenvolvida. Para este capítulo de investigação teve muito proveito a obra *Sobre os Sentimentos*, do Professor Doutor António de Castro Caeiro, uma vez que permitiu a apreensão dos elementos constituintes do estado de alma que configuraria a abordagem tonal à narrativa.

Em sétimo lugar, discorremos, ainda, sobre a investigação realizada no âmbito do desenvolvimento dos personagens e da direção de atores.

Por razões que concernem ao limite de páginas regulamentado pela Universidade, estas sete etapas da investigação científica foram remetidas para os anexos do relatório.

Deste modo, a estrutura mais concisa do relatório deteve-se nos aspetos fundamentais previstos pela Escola Superior de Teatro e Cinema, a saber, na análise das obras de influência do Trabalho de Projeto e na análise da curta-metragem realizada, *Sangradores*.

No que diz respeito aos filmes de influência, importa referir que analisámos as seguintes obras da história do cinema: *O Fantasma Apaixonado*, de Mankiewicz; *Contos da Lua Vaga*, de Mizoguchi; *O Sexto Sentido*, de Shyamalan; *Orfeu*, de Cocteau. Desta análise resultou uma melhor compreensão das potencialidades do cinema relativas à figuração dos fantasmas.

Por fim, analisámos os aspetos determinantes do trabalho de dramaturgia e de realização que resultaram no produto final do Trabalho de Projeto.

⁴ Consultar a página 82 do relatório do Trabalho de Projeto.

ANÁLISE DAS OBRAS DE INFLUÊNCIA DA HISTÓRIA DO CINEMA

A investigação realizada no âmbito da história do cinema passou pela análise de quatro obras de influência. Analisámos exemplos concretos da figuração da natureza de fantasmas no cinema, com o intuito de tomar consciência das potencialidades do cinema. Importa referir que, no cinema, a essência das coisas filmadas depende-se da forma como elas se apresentam, como se figuram, pelo que foi possível a estes filmes representar um corpo sem propriedades corpóreas e uma natureza consciente diferente da nossa, correspondente a um Duplo, a um Outro.

1 - THE GHOST AND MRS. MUIR

A obra que teve uma influência maior no nosso Trabalho de Projeto foi *O Fantasma Apaixonado*, de Mankiewicz. A primeira afinidade com o nosso Trabalho de Projeto está no tema, a saber, “a mais onírica e funda ascensão ao tema permanente da busca da identidade. Já aflorado em *Dragonwyck* (quer pela busca de Gene Tierney sobre a verdadeira personalidade do marido, quer pela busca de Gene Tierney sobre a sua própria identidade no castelo das «flores do mal») o tema é dominante em *Somewhere in the Night* (John Hodiak a tentar saber quem é, em toda a acepção do tema) e em *The Late George Apley*, com Ronald Colman a querer fixar, na memória, um mundo em muda mudança. E, em todos esses filmes, essa busca, essa demanda, é projectada para o passado e para a memória, através de histórias de mortos-vivos, [...] *The Ghost and Mrs Muir*, quarto filme de Mankiewicz, e segunda obra com a prodigiosa Gene Tierney, recapitula esses ambientes e é mais uma variação sobre o mesmo tema. Contrastando com a atmosfera carregada e dramática dos filmes anteriores, este Fantasma propõe-se como um filme «leve», contado com uma certa ironia e um enorme «charme». Mas, por detrás dessa leveza, o que nos é dito é bastante sombrio, num mergulho suave mas sem retorno no mundo do sonho, da solidão e da morte”⁵.

O filme conta a mais bela história de amor. É o lirismo desta obra que está no firmamento da nossa, que constitui um horizonte de desejo abstrato que nunca seria possível cumprir na realidade metafísica do nosso Trabalho de Projeto. No filme de Mankiewicz, pensa-

⁵ **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2021, pág. 360.

se a realidade profana como sendo um mundo de mediocridade, de paixões superficiais, de ausência de propósito, de vazio de alma, e pensa-se o mundo ideal das almas, dos fantasmas, do infinito indefinido do oceano, como a expressão do amor absoluto, que nos enche a alma e que nos faz aproximar de Deus e da nossa própria autenticidade. O fantasma do capitão ama tão absolutamente, tão incondicionalmente, que acaba por se apagar da memória dela, por apagar o sonho de algo melhor, e por a deixar pecar, por viver o seu desejo carnal pragmaticamente, por o deixar trair com um homem de corpo vivo, sem a sua assombração. O fantasma deixa-a e espera-a até ao fim da vida e regressa para a amar eternamente. No final da vida, quando as duas almas se veem, não há qualquer drama, qualquer tensão, qualquer mal-estar, todos os pecados estão perdoados, é um amor puro e redentor como o de Cristo. Em os *Contos da Lua Vaga* sucede o mesmo, o fantasma da mulher faz questão de regressar para perdoar os males imensos do marido e para o deixar viver sem a assombração da culpa pela sua traição e pelos pecados das suas ambições profanas.

Um dos aspetos constantes na figuração dos fantasmas em cinema prende-se com a sua afinidade com o sono. Em *O Fantasma Apaixonado*, o espectro fala-lhe, enquanto ela dorme, para lhe dizer que a vai abandonar. Em *O Sexto Sentido*, de Shyamalan, por exemplo, este momento ocorre no clímax do filme, o personagem principal fala com a mulher, enquanto ela dorme, e ele descobre que está morto, que é um fantasma, e decide libertá-la da sua assombração.

O argumento do nosso Trabalho de Projeto inspirou-se neste movimento de abandono do fantasma do capitão, que lhe diz, enquanto ela dorme, que ela não pode viver o mundo dos mortos, que precisa de amar a vida, de amar as coisas vivas. No entanto, no nosso filme, este momento será subvertido, uma vez que Leonor estará acordada e nada fará para o impedir de ir embora, reconhecerá que a sua alma também pedia que o fantasma se fosse embora.

O oceano, predominante no panorama do filme, é precisamente uma das imagens referidas por Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, para exemplificar a noção de sublime⁶, uma vez que figura a sensação de infinitude e que transcende a capacidade de apreensão dos dados da percepção. A dimensão desproporcional do oceano e a força avassaladora das ondas transcendem as medidas da força humana e levam a uma sensação de vertigem perante a imponência da experiência estética da contemplação. De acordo com Kant, o sublime dá-se quando o objeto força o sujeito à contemplação, de tal modo que lhe dá a sensação de que tudo o que existe na natureza foi feito com a finalidade de lhe provocar a sensação. De acordo com

⁶ Consultar a página 119 e 124 do relatório do Trabalho de Projeto.

o Filósofo, o sublime causa o sentimento de impotência do sujeito face ao contemplado, tal como referia Dante, na aparição de Beatriz, que o fez desejar ser possuído, como um escravo, na sua devoção, para lá do interesse próprio.

No filme, o oceano é polissêmico, na medida em que significa, aos olhos do capitão, algo bem diferente daquilo que significa para a viúva, significa uma força de destruição aleatória, assassina, é um território onde é impossível a constância, onde não há chão, só há violência. Mrs. Muir consegue mudar a forma do capitão ver o oceano, ela consegue transformar o quotidiano, o mundano, o dado profano da experiência banal do capitão, numa determinação lírica do domínio do sublime, tal é a beleza da interioridade desta mulher, desta obra de arte viva. Mrs. Muir consegue fazer ver ao nihilista que cometera suicídio que a matéria de que a sua vida foi feita merecia ser apreendida com ternura. Se, para ele, o mar era uma força do devir, da violência, da destruição, para ela era o domínio da fantasia e da liberdade. Ela diz-lhe que, «se o mar não é romântico, por que motivo haveriam os homens de navegar?».

“O capitão é suicida, o capitão está ligado ao mar (a auto-destruição e a dissolução: pense-se por exemplo no magnífico plano do mar quando Mrs. Muir acorda, no meio da primeira noite passada em casa). E é depois de ter sabido tudo isso que, nas trevas, desencadeia o personagem do fantasma, quando risca o fósforo para acender o lume, as luzes se apagam e a trovoada e os relâmpagos começam”⁷. Da mesma forma, os relâmpagos são, igualmente, uma das imagens referidas por Kant para esta reverência ao sublime, para lá das forças humanas, esta rendição perante a natureza que parece ser infinita, absoluta, sem escopo. É na noite de relâmpagos que o fantasma se revela à viúva, dando a entender que esta relação de rendição ao sublime é um veículo para a dimensão do fantástico na representação do filme.

No nosso Trabalho de Projeto, pensámos em subverter o papel do oceano. Em Mankiewicz, o oceano é a expressão do anseio da alma dela, o chamamento da idealidade, da fantasia, do desejo de um amor absoluto, livre, de algo melhor que a banalidade do tempo morto-vivo do luto e do tédio. No nosso Trabalho de Projeto, o infinito do oceano seria uma sepultura desmedida, seria o sítio onde o fantasma teria morrido, um caixão de tampa aberta.

Em *O Fantasma Apaixonado*, o fantasma mistura-se com as sombras, para aparecer e para desaparecer, isto é, aparece e desaparece na própria película, do nitrato da película, pelo que ele não está circunscrito a nada, não está confinado. Ele é, de certa forma, o corpo do filme ou o filme é o seu corpo, ele pode estar a espreitar em todas as sombras, em todos os fundidos

⁷ **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2021, pág. 361.

a negro. O fantasma tem determinações transcendentais, está em todo o lado, ouve tudo e, por vezes, fala sem manifestar um corpo. O fantasma só se apresenta ao olhar dela, por escolha do próprio, pelo que o olhar objetivo da câmara, quando outros personagens estão presentes, não o figura, prendendo o corpo dele aos planos subjetivos do olhar da amada, como um segredo de ambos, partilhado connosco.

Quando o fantasma se despede da viúva, quando a abandona, o filme recorre a uma outra técnica, a saber, a dissolução do corpo do fantasma na profundidade de campo, o que nos dá a sensação de pulverização, de desvanecimento. Por fim, importa notar ainda, uma última técnica de figuração de uma substância diferente da corpórea, a saber, o filme introduz o fantasma como uma imagem pressentida e não como uma imagem percecionada. Gene Tierney parece ver Rex Harrison na escuridão do escritório e, quando acende a luz, vê a imagem da pintura no lugar do rosto do ator. Este detalhe produz uma aparição na experiência do espectador, faz da imagem fílmica o suporte para uma projeção metafísica. Esta técnica faz lembrar *O Quinto Império* de Manoel de Oliveira, que utilizou este recurso para, num plano aproximado a um painel com o fresco da paixão de Cristo, que se encontrava em profundidade de campo, colocar um rosto humano a interpretar o lamento de Cristo àquilo a que se assistia na cena. Existe um corte metafísico na representação, as imagens parecem ganhar vida, parecem fazer no mundo exterior aquilo que nos fazem no mundo interior, são impressões desconfinadas, à solta, libertas do nosso controlo, livres da estética transcendental do nosso olhar.

O filme também recorre à pintura do capitão para sinalizar a presença imaterial dele na sala e para figurar as mudanças de atitude de Gene Tierney na sua relação com o fantasma. Este recurso é evocativo da investigação que fizemos a respeito do teatro Noh, para a conceção da interpretação dos atores⁸, na medida em que verificámos que existia a superstição de que os espíritos viviam nas máscaras que os atores usavam, porque se interessaram pela forma como seriam representados pelos humanos. Deste modo, o símbolo e o seu referente são a mesma coisa na ontologia do filme. A viúva sente o olhar da pintura como sendo o do fantasma e não o cobre com um pano, quando se despe, não se sente incomodada pelo fetichismo do capitão, nem mesmo quando ele elogia a sua figura nua, isso configura um ato de entrega transcendental, de quem se entrega como quem vive, como quem não teria como resistir e não desgosta. Gene Tierney despe-se numa sala vazia e ainda assim, despe-se para ele. Naquela casa, tudo é ele, até o vazio.

⁸ Consultar a página 130 do relatório do Trabalho de Projeto.

O filme de Mankiewicz é milagroso, converte a alma do suicidário, de tal forma que, quando se despede da vida, lamenta a sua morte precoce, fantasia com tudo o que o poderiam ter vivido juntos: “a estranha nostalgia que se «evola» deste filme belíssimo. Falando dele, Mankiewicz disse que guardava sobretudo «a recordação de Rex Harrison despedindo-se da viúva, exprimindo a saudade da vida maravilhosa que poderiam ter tido juntos. Há o vento o mar e a procura de qualquer coisa de diferente... e as decepções que se têm. São esses os sentimentos que sempre quis transmitir»⁹.

No filme de Mankiewicz, existe outro expediente fascinante. Tal como viria a acontecer com a *Janela Indiscreta* de Hitchcock, existe uma certeza moral sobre outra pessoa, que revela mais sobre a protagonista do que sobre o visado pela crença. No filme de Hitchcock, James Stewart não abandona a certeza moral de que o vizinho matara a mulher, apesar de todas as evidências em contrário, porque o assassinato é aquilo que ele acha que teria feito se se tivesse casado, se estivesse preso a outra pessoa. No filme de Mankiewicz, Gene Tierney tem a certeza de que o fantasma se suicidou, apesar de ele lhe dizer o contrário. Existe uma afinidade, um reconhecimento naquele espelho, que evidencia algo sobre ela. Para a viúva, a vida, como um todo, é um objeto pobre deste lado da linha de água do oceano. “Uma mulher em sombra (o luto, os véus) troca um morto por um fantasma. E se o morto a quisera enterrar viva (em Londres), o fantasma vai e vem do mar, atravessa-lhe as janelas e propõe-lhe a mágica dissolução”¹⁰.

Enquanto, neste filme de influência, a alma da personagem de Gene Tierney é regada pela idealidade, pela fantasia do fantasma, no nosso Trabalho de Projeto, a alma de Leonor secará progressivamente com a presença do fantasma, com o distanciamento progressivo que sente em relação à representação, até, daquilo que deseja, já que o fantasma não passa de um adolescente. No filme de Mankiewicz, o fantasma era o chefe de família, era um modelo da masculinidade, era o que tinha princípio de realidade, conseguia tomar conta da mulher, mesmo sem ter um corpo, conseguia sustentá-la financeiramente, ditando-lhe a sua biografia. A sua vontade cumpria-se no mundo, mesmo depois de morto, só pela força das suas memórias, pela força magnética da sua personalidade imensa, maior que a vida. No nosso Trabalho de Projeto, o fantasma é oposto, é imberbe, nada tem a ensinar a uma mulher adulta.

⁹ BÉNARD da COSTA, J. - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4 - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema*, 2021, pág. 362.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 364.

2 - UGETSU MONOGATARI

Em *Contos da Lua Vaga*, filme que deixa uma marca indelével no espírito de quem o vê, destaca-se a temática do devir, que tanto proveito tem para o nosso Trabalho de Projeto, como veremos na investigação realizada, em anexo, no âmbito dos temas desenvolvidos¹¹. No filme, existe uma metafísica de devir. Sempre que os homens estão possuídos por desejos sobre o futuro, de ambições capitalistas, fazem o que não se pode fazer, abrem mão do que têm, do presente, e a força do destino ceifa-lhes o que apostaram, quer materialmente, quer imaterialmente. O devir do filme ensina que não existe ontologicamente um futuro, nem um passado, e que a única lei é a da inconstância. Assim é, de tal forma, que o regresso dos fantasmas, que procuram viver um passado impossível, é igualmente destinado à dor.

O filme trabalha tematicamente o devir, para chegar a uma conclusão budista. É o monge budista que termina a assombração do personagem e que lhe devolve um sentido de personalidade, após estar possuído pela embriaguez do desejo. O nirvana, o silenciamento das expectativas de futuro e das mágoas do passado e de contentamento com o momento presente, pede a extinção do peso da idealidade do desejo na alma humana, pede a extinção dos fantasmas e das ideias. Os fantasmas malignos do ressentimento e da mágoa abandonam-no e aproxima-se dele o fantasma benigno da aceitação, o fantasma da mulher, que regressa para apaziguar das dores do passado. Da mesma forma, o cunhado atira ao rio as honras feudais, as honras da vã glória de ter tido vassalos e armadura. Na idealidade, isto é, na presença espectral das ideias na alma humana, a mulher do cunhado foi uma prostituta, na emanação do presente, da realidade concreta e imediata do aqui e do agora, não. Na idealidade, na assombração das ideias, ele seria culpado e esse «fantasma» dessa ideia seria fonte de rancor e de ódio, mas na entrega budista à objetividade do presente, nada disso é um dado da realidade.

Deste modo, é a paixão pela ideia ocidentalizada, capitalista, de enriquecimento e de transição de classe social que lhes suga a identidade, ao ponto de ficarem desnorteados, o desejo é, ele mesmo, uma forma de possessão ideal da identidade humana. O rumo do argumento expõe a forma como a paixão leva os homens a ficarem fora de si, como leva as suas mulheres à morte e à prostituição. No filme, vemos que tudo o que eles desejavam, é, também isso, passageiro, que todo o desejo é intangível, que é uma idealidade irreal, sem substanciação, que a posse dos conteúdos desejados nunca é real, como veremos na investigação realizada sobre

¹¹ Consultar a página 82 do relatório do Trabalho de Projeto.

os temas do Trabalho de Projeto, em anexo¹². Aliás, é de notar que o título, *Contos da Lua Vaga*, estará, certamente, relacionado com uma das falas iniciais em que a cunhada do personagem principal acusa o marido de querer a lua, isto é, de ter sonhos elevados. A lua vaga é a idealidade, é a insaciedade do desejo por um futuro que dana a alma dos homens.

“Quando voltamos a Genjuro, os sinais do encanto começam-se a dissipar. Primeiro, o homem que não lhe aceita o dinheiro, quando ele diz de que casa vem. Depois, o encontro com o monge que vê a sombra da morte na cara dele e explicita finalmente a natureza fantomática de Wakasa. Contra o encanto, a tatuagem. Num livro de António Santos (espanhol, não português) encontrei a tradução desses sinais. Dizem: «A forma é o vazio e o vazio a forma. O vazio não difere da forma. O que é forma é vazio. A percepção, os nomes, os conceitos e o conhecimento também são o vazio. Quando se aniquila o invólucro da consciência, quem pretende libertar-se liberta-se de todo o medo e de todas as mutações e goza o fim do Nirvana»¹³.

Sinal do devir é, também, a forma como o realizador filmou a morte da mulher do personagem principal, de uma forma accidental, como se não estivesse na planificação do filme, como se não fosse suposto acontecer, como se a narrativa do devir não tivesse sido escrita por ninguém e se limitasse a acontecer, como se um tropeção de um ator pudesse inscrever accidentalmente uma morte no universo diegético, como se o filme estivesse de olhos fechados, não tivesse visto o que filmou e tivesse continuado, por mero acaso.

“Porque Mizoguchi filmou a morte como se ela fosse uma vaga fatalidade, a qual se via bem que tanto podia ter acontecido como não. [...] Mas fá-lo quase por inadvertência, titubeando, movido por um resto de violência ou por um reflexo idiota. Esse acontecimento posa tão pouco para a câmara que está a dois dedos de «passar ao lado», e estou convencido que qualquer espectador dos *Contos da Lua Vaga* é então assaltado por uma mesma ideia louca e quase supersticiosa: se o movimento de câmara não tivesse sido assim tão lento, o acontecimento ter-se-ia passado «fora de campo» ou - quem sabe? - não se teria passado de todo. Erro da câmara? Dissociando-a da gesticulação dos actores, Mizoguchi procedia exactamente ao contrário de *Kapo*¹⁴. Em vez do piscar de olhos a mais, embelezador, um olhar que finge «não ver nada», que preferia não ter visto nada e que, por isso, mostra o

¹² Consultar a página 93 do relatório do Trabalho de Projeto.

¹³ **BÉNARD da COSTA, J. et al.** - *As Folhas da Cinemateca - Kenji Mizoguchi* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, pág. 107

¹⁴ Confrontar com: **DANEY, S.** “O Travelling de *Kapo*”, em **MÁRIO GRILO, J.** - *As Lições do Cinema - Edições Colibri*, 2007, pág. 197

acontecimento prestes a produzir-se como acontecimento, quer dizer, inelutavelmente e de viés. Um acontecimento absurdo e nulo, absurdo como todo o *fait-divers* que acaba mal, e nulo como a guerra, calamidade que Mizoguchi nunca amou. Um acontecimento que não nos diz respeito porque nunca se atravessa no nosso caminho, vergonhoso. Porque é quase certo que, nesse instante preciso, qualquer espectador dos *Contos* sabe *absolutamente* aquilo que é o absurdo da guerra”¹⁵.

Das técnicas de figuração dos mortos, destaca-se a transição entre dimensões, entre o mundo dos vivos e o da alucinação, das visões do mundo dos fantasmas. A transição entre realidades é feita por meio das sombras. O personagem principal chega à mansão da princesa por um caminho que o transforma em sombra e só depois o revela na estrutura que veremos, mais tarde, não mais existir. Daquela mansão não sobrou pedra sobre pedra, pelo que o personagem estará a alucinar, isto é, estará a viver um sonho partilhado com as fantasmas, ou terá mesmo atravessado para a dimensão de natureza ideal mortos. A *découpage* da transição entre realidades concentra-se num plano das sombras numa parede e não na figura dos personagens, concentra-se numa imagem da imagem dos atores, isto é, na figura das sombras, que representa os corpos dos personagens representados na imagem do filme. Existe uma componente de construção em abismo, metacognitiva, de passagem para o domínio da idealidade, da abstração, da desconstrução figurativa, na medida em que na tela do filme, onde figuram imagens, filma-se a tela de uma parede, onde figuram as sombras desse personagem. Esta transição assombrosa, representa a forma das ideias, a alma aristotélica dos corpos, e não a expressão dos corpos, representa-se a sua idealidade. É esse recurso que nos permite a travessia para o reino dos mortos.

Outro recurso estilístico que importa referir prende-se com o modo como Mizoguchi nos comunica a ontologia distinta do corpo humano figurado, isto é, como sinaliza que o corpo daquele ator corresponde à figura de um fantasma sem corpo. Se em Mankiewicz eram os outros que não tinham acesso à visão do corpo, que os planos subjetivos de Gene Tierney tinham, em Mizoguchi o acesso à visão é, ele mesmo, fragilizado. As visões dos mortos acontecem em nexos de descontinuidade. Por exemplo, no final do filme, a sala em que o personagem entra encontra-se vazia, o personagem dá a volta à casa e, quando volta a entrar pela porta, num plano sem cortes, vê que a mulher está junto da lareira acesa e que a caldeira está a ferver. Este plano-sequência revela a irrealidade daqueles elementos e rima com a cena no mercado em que o personagem tinha imaginado a mulher a experimentar as sedas, desaparecendo atrás de um

¹⁵ **MÁRIO GRILO, J.** - *As Lições do Cinema - Edições Colibri*, 2007, pág. 204

pano, quando o personagem a procura (fabuloso prenúncio trágico o de ver o fantasma da mulher a imaginar um futuro impossível, antes da sua morte).

Mizoguchi recorre a uma forma de representação dos fantasmas muito distinta dos restantes realizadores de influência, na medida em que os fantasmas parecem ser entidades reais, com alteridade, e não projeções mentais, ideias apreendidas pela mente do vidente. A ontologia dos fantasmas é ambígua, porque os vemos interagir fisicamente com a realidade à sua volta, no entanto, todos os conteúdos da mansão, com os quais o fantasma da princesa interagiu, não passavam de miragens do passado. O mesmo aconteceu com a caldeira que a fantasma da mulher usou para cozinhar, a saber, na manhã seguinte não estava lá. Os fantasmas revelam-se por meio da possessão do imaginário do personagem principal (mais ninguém os vêem).

Este aspeto está presente quando o personagem principal vence o feitiço, os fantasmas não lhe podem tocar no corpo amortalhado pela tinta do feitiço. As personagens procuram dominá-lo com a força das ideias malignas, dos medos, dos traumas e das ideias reprimidas, mas não lhe podem tocar. À medida que resiste, as personagens transformam-se em sombra, novamente, primeiro, a *découpage* concentra-se novamente no recorte das sombras e, depois, as velas apagam-se e a aparência das personagens constituem silhuetas, recortes de sombra, que se vislumbram na penumbra. As fantasmas desaparecem do plano, transformam-se em vozes com reverberação irrealista, excessiva, e toda aquela realidade se desmaterializa. É muito expressiva a imagem duas fantasmas a atormentar o personagem deitado na posição fetal, dá-nos a entender que a agressão das ideias não permite defesa, que não há o que se possa fazer com o corpo para afugentar uma ideia, tal como referia Dante, no luto¹⁶. A imagem parece evocar o medo da loucura, que é bastante condicente com a condição de um vidente que ouve vozes de pessoas que não têm realidade corpórea, que podem muito bem ser fruto de um surto psicótico.

Outro aspeto de grande monta é a figuração do personagem principal na presença dos mortos. O personagem não tem forças, parece estar expropriado de si, como se estivesse em modo sonâmbulo, em hipnose, enfeitado.

Um aspeto fundamental da análise desta obra de influência é a forma como a representação da temporalidade é afetada pela cosmovisão do fantasma. Shyamalan terá uma

¹⁶ “Depois desta dita visão, tendo já ditas as palavras que Amor me tinha imposto, me começaram de acometer muitos e desvairados pensamentos, e de tentar, qual deles mais indefensavelmente; entre tais pensamentos, quatro me parecia que estorvassem mais o repouso de minha vida”. DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 57.

ideia semelhante a este respeito, em *O Sexto Sentido*, como veremos adiante. O personagem principal, depois de ser transformado, mais uma vez em sombra, ao se posicionar atrás do pano de um biombo, para se preparar para fazer amor com a fantasma, para se entregar à princesa, dá início a uma sequência de cenas coladas por *raccords* abstratos, como se a imagem fosse uma tinta que se misturasse e ganhasse formas, sem assumir os seus intervalos.

É como se ele, cujo imaginário fora possuído, estivesse a aceder à realidade por meio da linguagem de um sonho. A gravilha da mansão mistura-se num efeito de diluído exímio, sem que se vejam as costuras, com a relva da cena do piquenique, que dá ao filme o seu cartaz. É nessa cena icónica em que o personagem diz que não se importaria que ela fosse um fantasma, que se entregaria a ela ainda assim. O personagem não se importaria de danar a sua alma em absoluto, está completamente fora de si, possuído, e, ainda assim, pressentiu a ideia de que ela poderá ter uma natureza espectral. Talvez um eco daquela ideia no inconsciente da autora da possessão possa ter vibrado na mente dele, o que a assustou, já que mesmo possuindo ou sonhando, temos de nos relacionar connosco mesmos.

Este conjunto de *raccords* sem costuras, como se fosse a imagem a transformar-se, a partir de dentro, sem colagem, dá-nos a entender que a noção de espaço e de tempo fora suprimida, tal e qual, como num sonho. Viver com os mortos, no mundo deles, é como sonhar ou ver um filme, transforma a linguagem de representação da realidade. Este aspeto também é de extrema importância, porque significa que a alucinação dos mortos sobre a consciência dos vivos possuiu o filme, naquele momento. É nessa sequência que a voz do fantasma do pai da noiva fantasma, o senhor feudal da mansão em ruínas, mergulha o filme como um todo, de um modo transcendental, no domínio da assombração, tomando conta da banda-sonora do filme. A sua voz não é diegética, não está localizada no espaço, não vem da máscara. A máscara da sua armadura simboliza a sua presença, mas não a substitui. A voz vem do filme como um todo.

Existe um trabalho notável no que diz respeito à verossimilhança do universo fantasioso da narrativa. Em primeiro lugar, importa referir a reação de todos os que olham para o personagem principal, quando este está possuído. O mundo dá-lhe sinais de que está sob o efeito solipsista de um feitiço macabro. Em segundo lugar, importa referir a viagem de barco dos personagens, rumo à cidade, na qual encontram um moribundo, que serve de arauto para o tipo de narrativa que se seguirá. “Quando atravessaram o lago, os fantasmas vieram ao encontro delas, entre os nevoeiros e o «barco fantasma», sequência tão inadjectivável quanto?”¹⁷. É a

¹⁷ **BÉNARD da COSTA, J. et al.** - *As Folhas da Cinemateca - Kenji Mizoguchi* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, pág. 107

força mística do nevoeiro que transforma as próprias imagens e, com isso, a sua natureza, é o nevoeiro e, também, a sobreposição de imagens na montagem que transforma aquele barco num barco sobrenatural, para lá da física, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

“Como nos filmes de Murnau, é durante a travessia do lago que o mundo fantomático se apodera do mundo elegíaco. O nevoeiro envolve a barca em planos cada vez mais dilatados e inquietantes. O encontro com «a nave dos mortos» avisa-os do perigo mortal que estão correndo”¹⁸. O nevoeiro transforma o espaço num espaço abstrato, num território de ninguém e em nenhures, sem profundidade de campo, sem referência geográfica, como se a natureza fosse imaginária e não se conseguisse recordar de todos os pormenores da representação. É, também, ao nevoeiro que recorreu Mankiewicz para o final de *O Fantasma Apaixonado*, para que as almas da viúva e do capitão pudessem fazer a travessia para infinito, para o nascer do sol do mundo dos mortos.

Encontramos em Mizoguchi os elementos psicanalíticos que analisaremos na nossa investigação sobre a ontologia de um fantasma, em anexo¹⁹. A fantasma da princesa, que seduz o personagem principal com a sua riqueza e com a sua beleza, é expressão do seu ID, procura curar a mágoa de não ter vivido o que sonhou, no passado. O fantasma da sua mulher, é uma expressão benigna do seu Superego, regressa para perdoar o marido pelas suas transgressões e pela sua fraqueza humana, pede-lhe que pense apenas em cuidar do filho.

No filme, a interpretação dos atores não é naturalista, é expressionista. Os atores não acolhem uma emoção, transformam-se nessa emoção de forma totalitária, eles são essa emoção em absoluto, sem conflito interno. O estilo de interpretação que pretendemos para o nosso Trabalho de Projeto segue o mesmo princípio, no entanto, a emoção é a melancólica, isto é, uma forma na polaridade oposta de expropriação de si mesmos.

Por fim, importa referir que, no filme, há a mesma dicotomia que fora desenhada em *O Fantasma Apaixonado*, a saber, a imanência e a transcendência, no entanto, aqui, o sentido do argumento é o de defender a imanência, a visão objetiva da realidade em que só existe o momento presente. Para o filme, só existe uma forma de se viver: “a ave passa e esquece, e assim deve ser [...]. A recordação é uma traição à Natureza, porque a Natureza de ontem não é Natureza. O que foi não é nada, e lembrar é não ver. [...] Passa, ave, passa, e ensina-me a

¹⁸ BÉNARD da COSTA, J. - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4 - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema*, 2021, pág. 626

¹⁹ Consultar a página 70 do relatório do Trabalho de Projeto.

passar!”²⁰. O mestre Cairo, a cura para a doença da idealidade na alma de Pessoa, afirma que todos os pensamentos deveriam ser sensações, deveriam ser uma relação imediata e objetiva com a realidade, e que no espírito deveria estar sempre a mesma ideia mediadora: “se assim aconteceu, assim está certo. [...] Fui feliz porque não pedi coisa nenhuma, nem procurei achar nada, nem achei que houvesse mais explicação que a palavra explicação não ter sentido nenhum. Não desejei senão estar ao sol ou à chuva - ao sol quando havia sol e à chuva quando estava chovendo (e nunca a outra coisa)”²¹.

3 - THE SIXTH SENSE

Tal como em *O Fantasma Apaixonado*, neste filme, os fantasmas vêm ao mundo curar os seus traumas. Neste filme de género, como tínhamos dito, a relação dos fantasmas com os sonhos é muito forte. É através do estado sonolento da mulher que o fantasma consegue comunicar, é o estado em que ela está permeável às ideias da voz do inconsciente²².

Neste filme, os fantasmas anónimos que assombram o menino ficaram presos à vida por ressentimento, ódio ou mágoa, que são forças do ID que pedem vingança, enquanto o fantasma do personagem principal e o fantasma da avó permaneceram por forças do Superego, moralistas, de reparação dos erros do passado. Tanto os fantasmas como o menino não conseguem viver, são como um boneco partido, traumatizado. Deste modo, não seria impossível uma adaptação alternativa em que todos os fantasmas fossem projeções da mente fraturada do menino. Os fantasmas constituem espelhos para o mundo interior do menino, são a expressão exterior da sua interioridade. O menino, possivelmente vítima de maus-tratos, combate interiormente uma pulsão de morte²³ violenta, um transtorno desequilibrado de fuga a si mesmo e aos seus pensamentos, que procura torturar a sua psique, a partir de dentro.

Em termos de técnicas de figuração dos fantasmas, este filme acrescenta à nossa investigação o recurso às fotografias diegéticas, às imagens dentro da imagem. A mãe do menino assombrado vê clarões em torno do filho, nas fotografias antigas, sinalizando, de um

²⁰ Alberto Caeiro, “Antes o voo da ave, que passa e não deixa rasto”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

²¹ Alberto Caeiro, “Se eu morrer novo”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

²² Confrontar com página 71 do relatório do Trabalho de Projeto.

²³ Confrontar com página 72 do relatório do Trabalho de Projeto.

ponto de vista externo, imediato e objetivo, sem ser necessária qualquer fala, que o menino está, de facto, rodeado de auras de fantasmas.

O aspeto de maior interesse do filme de Shyamalan foi fenomenológico, a saber, a representação de uma forma diferente de consciência da nossa. O fantasma tem uma representação diferente da realidade, tem uma experiência subjetiva completamente distinta. A noção de temporalidade do fantasma é puramente narrativa, com a suspensão da descrença de um sonho. Os fantasmas só veem o que querem ver, diz o menino, no entanto, é mais complexo do que isso. O ponto de vista do fantasma é o ponto de vista do espectador do filme, nós somos o morto que descobre que está morto.

Este aspeto teve proveito para a nossa obra, na medida em que, no nosso Trabalho de Projeto, o ponto de vista do espectador é o ponto de vista subjetivo do morto, quer através de planos que correspondem ao seu ponto de vista, quer pelo facto de ser ele o narrador, de partilhar, inclusivamente, pensamentos interiores, em *voice-over*, em tempo diegético. O drama de *Sangradores* é o de um personagem fantasmagórico que não pode aceder ao universo no qual se projeta fantasiosamente, drama que corresponde, precisamente, ao drama do espectador.

Nós assistimos ao filme numa dinâmica própria do sentido narrativo, no qual existe um nexo de causalidade que nos leva de cena para cena. Assim é o ponto de vista do fantasma. Se o fantasma acesse à realidade como um ser humano vivo, daria conta de estar morto mais cedo, seria sobejamente óbvio que não conseguiria falar com a mulher, que não conseguiria comprar um bilhete de autocarro, etc. O acesso à realidade do fantasma, a forma como os conteúdos são figurados no seu entendimento, é a de um espectador no cinema, é episódica, narrativa, elíptica, é um acesso fraturado à realidade, colado por uma pasta de imaginação. A consciência do fantasma salta pelos fragmentos da realidade, de cena para cena, de espaço para espaço, sem noção da temporalidade ser descontínua. Neste sentido, estar a ver o filme e estar morto é perturbadoramente semelhante. É isso que dá impulso ao estrondo do volte-face, é o momento em que descobrimos que o outro somos nós, o momento em que descobrimos a resposta à pergunta de Hemingway: «por quem dobram os sinos?». Os sinos dobram quando alguém morre e a resposta somos nós, dobram por nós.

Esta questão levou-nos a conceber a relação do fantasma do nosso Trabalho de Projeto com a temporalidade. Desenvolvemos uma visão fraturada da temporalidade, na qual, através da montagem, sobreporíamos momentos do passado ao presente, como se o fantasma não estivesse preso com firmeza a um momento presente e conseguisse viver vários tempos de forma simultânea. O filme do trabalho de projeto teria a cadência e a fluidez discursiva da

imaginação, caracterizada por cenas curtas, guiadas pelo fluxo de intuições e associações de ideias e por imagens opacas²⁴. No nosso filme, esta plasticidade serviria melhor os nossos objetivos, na medida em que a constante justaposição de linhas diegéticas ajudaria a exprimir o intervalo entre as duas apresentações da Leonor, entre as duas identidades, produzindo um efeito emotivo de perda constante e de distanciamento face ao outro.

4 - ORPHÉE

A obra de Cocteau é uma adaptação livre do mito de Orfeu. Por isso, importa, em primeiro lugar, interpretar o mito de Orfeu.

Ao contrário de algumas interpretações contemporâneas, o culto de Orfeu entendia a vida depois da morte como uma felicidade, como uma libertação do constrangimento e da frustração que era a vida. A alma, enquanto estava presa a um corpo, estava como uma pessoa na cela de uma prisão, como diria Platão²⁵. Quando a alma era libertada, conhecia a felicidade e conhecia a beleza em si mesma, sem o defeito do olho humano, que lhe daria uma perspetiva confinada, uma deformação ótica.

Orfeu, na mitologia grega, exprimia o sublime com a arte da sua lira. Era tão sublime a sua música que Orfeu terá sido capaz de salvar os Argonautas do canto das sereias, que conduzia os marinheiros à morte. Terá sido tão incrível músico que terá comovido o deus da morte. Orfeu terá tido o privilégio de descer ao mundo dos mortos para resgatar a sua mulher e, por pouco, não teria conseguido, não tivesse tido a infelicidade de olhar para trás. Por ter falhado, nunca terá sido capaz de largar o luto e nunca mais terá tocado música, o que fez com

²⁴ Consultar a página 34 do relatório do Trabalho de Projeto.

²⁵ “Consequentemente, Símiias — prosseguiu Sócrates —, é um facto que os verdadeiros filósofos se exercitam em morrer e estão bem mais longe do receio da morte do que qualquer dos outros homens! Ora repara: se na verdade vivem de relações cortadas com o corpo, se todo o seu empenho é que a alma exista em si e por si, como explicar que se sentissem temerosos e aflitos, ao verem concretizar-se essa mesma realidade? Como explicar, de facto, que encarassem sem alegria essa partida para o Além onde, ao lá chegarem, há a esperança de alcançar aquilo que ardentemente amavam em vida — ou seja, a sabedoria — e verem-se livres da indesejável presença do corpo? Quantos, por morte dos seus favoritos, das suas mulheres ou filhos — não mais que humanas afeições — se dispuseram espontaneamente a procurá-los no Hades, movidos por esta esperança: a de avistar ali os seus entes queridos e reunir-se-lhes! E, na mesma ordem de ideias, alguém que ame deveras a sabedoria e sinta em si enraizada essa esperança de que só no Hades, e em mais parte nenhuma, a poderá achar de modo que valha a pena referir-se, porventura se afligirá com a morte e sofrerá de mau grado a sua partida?”. **PLATÃO** - *Fédon* - Livraria Minerva, 1988, pág. 58.

que, num acesso de fúria, as bacantes o cortassem aos pedaços. Depois de morto, a alma de Orfeu terá, por fim, reencontrado a sua mulher no submundo. Deste modo, Orfeu teria sido castigado duas vezes pela realidade de devir, por a ter tentado negar com a viagem falhada ao submundo, ferida de dúvida e de medo de uma nova perda, e por a ter tentado negar uma segunda vez, não tendo largado o luto, isto é, o passado.

Uma hipótese de interpretação desta resolução trágica seria que o sentimento amoroso teria tornado o artista temeroso do devir, de o universo não se rege por uma vontade moral, de uma realidade que pode roubar-lhe a alma da mulher das mãos a qualquer instante. Nesta interpretação, próxima daquilo que Reis dizia sobre Caetano²⁶, quando este se apaixonara, o sentimento amoroso teria vergado Orfeu à condição de verme, inseguro, incapaz de não olhar para trás, nem que olhar para a frente salvasse a vida da mulher. O sentimento amoroso é uma forma da insaciedade para a qual nos alertaram todas as tragédias gregas, prende-nos à expectativa de futuro, prende-nos ao passado, prende-nos ao medo de perder o que temos, à inquietação do desejo, torna-nos inseguros perante o devir, frágeis, agita as nossas ondas ao ponto do naufrágio, possui-nos a alma, expropria-nos de nós. O sentimento amoroso vicia o artista, quebra o seu acesso à transcendência, ao lugar contemplativo de quem está fora de órbita, espeta os seus pés no chão, cola-o ao desejo insaciável. O sentimento amoroso reconfigura a relação com a totalidade da realidade, produz uma metafísica de bola de sabão com a pessoa amada ao centro, é uma forma de cegueira transcendental.

O filme de Cocteau explora esta ideia de forma dúplice, na medida em que o fantasma Heurtebise, apaixonado pela mulher de Orfeu, ousa contemplar melancolicamente o corpo morto que fica no mundo real, após a alma dela ter viajado para o mundo dos mortos. A deusa da morte diz que é proibido pelos juizes da transcendência que se olhe para trás, que existem fantasmas que foram transformados em estátuas de sal por olharem para trás. Isto parece dizer que se deve acerrar a destruição do devir, a morte, no mundo da aparência e que a melancolia é uma perversão da natureza.

No filme de Cocteau, existe uma outra interpretação possível, a saber, que Orfeu está tão apaixonado pelo mundo dos mortos, que perde o encanto pela mulher. O seu amor falha pela ausência de sentido de qualquer impulso de sacrifício por uma mulher que já não o encanta. Dizem-lhe que não pode olhar para trás, para o mundo dos mortos, porque a vida da mulher

²⁶ “Que o amigo desculpe o crítico, quando ele se vê forçado a afirmar que o poeta morreu a tempo [...] pela doença e pela perturbação do espírito. São defeitos inevitáveis, digo”. Ricardo Reis, “Por certo que a obra tem defeitos”, em **PESSOA, F. – *Obra Completa* –** <http://arquivopessoa.net/>

depende disso, no entanto, o seu desejo de contemplar o mundo dos mortos, o mundo das almas, das ideias, da metafísica, do sublime, é tanto, que isso gera um ressentimento tal que o faria querer inconscientemente matar a mulher. Heurtebise diz a Orfeu, nessa sequência, que, se queremos ver a morte, só precisamos de ver o nosso rosto no espelho. Orfeu já não é ele e a amada já não é ela, ele tornara-se execrável, bêbado e angustiado e a mulher suicidária.

A terceira hipótese de interpretação do mito de Orfeu é a melhor das interpretações. Benárd da Costa escrevera, a propósito de *O Fantasma Apaixonado*: “o livro publica-se, não fantomaticamente. E Londres e o livro vão trazer ao filme o terceiro «morto»: o escritorzeco Miles Fairley (George Sanders). Há sempre um momento em que, no reino dos mortos, alguém se volta para trás, à busca de uma imagem mais «real». E Gene Tierney inicia o seu terceiro love affair, com a fraca réplica do capitão, que é a presença sedutora de George Sanders. [...] Mas com ele - pouco depois dele - desaparece também George Sanders. Quando Gene Tierney o vem buscar a terra firme (a casa dele) descobre que esse outro «sonho» ocultava a dura realidade de uma banal mentira e de uma banal mediocridade (Sanders era casado e a sua história uma história contada a muitas e passada com muitas). Daí para diante não há mais homens - vivos ou mortos - na vida de Mrs. Muir”²⁷.

Neste sentido, Orfeu olharia para trás por não se contentar com a presença ideal da mulher, isto é, com a presença da ideia sem rosto da alma da mulher o estar a acompanhar, e sentir a necessidade de fixar o seu amor num corpo, numa imagem. Essa necessidade estética é fundamental para a experiência de um sentimento. Pensemos, a título de exemplo, na diferença entre alguém ser devoto a Cristo e lamentar as dores da sua crucificação, no domínio da abstração, da idealidade do pensamento proposicional, e alguém concretizar essa emoção na relação com a imagem da *Virgem nos Rochedos*, de Da Vinci. A nossa alma anima-se, movimenta-se, comove-se, perante um conteúdo definido, perante uma realidade aparente apreendida pelas sensações, ou melhor, perante o critério de realidade dado pelos sentidos, perante a evidência de uma imagem, neste exemplo, a expressão no rosto da virgem Maria, a imaginar as dores que esperariam o seu bebé.

É, então, a necessidade de Orfeu de que a mulher tenha um corpo, uma realidade imanente, de que seja um conteúdo concreto, que o afasta da fantasma, do domínio da idealidade. O homem precisa do mundo imanente, da realidade aparente e ilusória dos sentidos como um porco precisa da lama. Como dizia Epicuro, a afeição é o critério de realidade, uma

²⁷ **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2021, pág. 365.

determinação é real quando nos afeta o corpo, quando nos toca, quando é nos põe em causa, o que não nos acerta, o que não nos modifica, é puramente abstrato, tem uma realidade meramente possível e distante. É essa a nossa condição miserável na vida carnal, é por isso que não poderíamos aceder ao mundo das almas, se não quando descarnados.

“O único amor que existe - porque é o único em que acreditamos que existe - é o amor surreal, esse que Rex Harrison e Gene Tierney encontram no final, quando desaparecem na névoa, atravessada a última porta”²⁸, como o fantasma lhe dissera “«I’m here because you believe I’m here», por isso, quando ela deixa de acreditar (e o troca pelo «real» George Sanders) o fantasma se vai embora [...] o óculo (presença constante no filme) deixara de poder ver o invisível”²⁹.

O mito de Orfeu é trágico por nos recorda da nossa condição humana inferior, confinada, Orfeu perde a alma de vista, porque a procura com a visão. Como Platão diria, na alegoria da caverna, o mundo das ideias não se encontra na exploração das figuras, das sombras dos corpos a que temos acesso no mundo, só do lado de fora da caverna. A alma humana cai no abismo da perversão de Prometeu à ordem da natureza e à vontade dos deuses, cai no abismo de um acesso mal-amanhado ao fogo dos deuses, ao conhecimento. Neste sentido, o amor seria uma sensação, uma fantasia, uma aparência, uma prolepse, uma antecipação de um conceito, de um conteúdo, de uma realidade que não chega a vir, que não chega a ser apreendida, que não se consegue figurar, isto é, à qual não se consegue dar uma forma concreta, definida, material. O amor de Orfeu aos mortos e ao canto das sereias, ou dos espíritos, na rádio é trágico, impossível de saciar. “Orfeu, acaba por olhar para trás, provocando com isso, de novo, a queda de Eurídice para o fundo da noite eterna. Segundo Blanchot, esse é o momento exato em que surge a arte, mas também o momento em que falha vezes sem conta. Surge porque a inspiração, representada por Eurídice, está ao alcance da mão; mas falha porque a sua presença nunca adota uma forma definitiva, nunca chega a concretizar-se. Eurídice desaparece no momento em que o escritor ou o artista se volta para o papel ou para a tela para escrever ou pintar o que (não) viu”³⁰.

Estas reflexões têm proveito para o nosso Trabalho de Projeto, na medida em que o rosto envelhecido de Leonor e o rosto de mancebo de João são figuras que não seguram a representação ideal que tinham um do outro, o que leva ao perecimento do sentimento amoroso.

²⁸ **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2021, pág. 366.

²⁹ *Ibidem*, pág. 362.

³⁰ **HERMSEN, J. J.** - *Melancholia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022, pág. 69.

Além do referido, eles estão na impossibilidade da satisfação do desejo, na impossibilidade da ideia de posse pela sensação, pelo toque, pelo critério da realidade. A idealidade do fantasma não pode satisfazer as necessidades constitutivas do desejo humano.

No que diz respeito aos recursos estilísticos empenhados pelo realizador, importa referir, logo à partida, os créditos iniciais, desenhos modernistas, expressivos de uma materialidade frágil do real, inacabada, ligada ao exercício da imaginação, que introduz um movimento lúdico e onírico, que enquadra o espectador no movimento do filme. Com os desenhos dos créditos iniciais, Cocteau inscreve o seu filme, imediatamente, num quadro de leitura modernista, dizendo ao leitor que não importa o sentido da narrativa, nem a lógica de motivações dos personagens, mas sim a emoção das cenas e a expressividade das imagens. Com os seus desenhos, Cocteau diz que a realidade é um brinquedo da representação, que pode ser distorcida e reinventada em função do olhar do artista.

Cocteau, num golpe de intuição muito feliz, na peça que tinha encenado antes de realizar o filme, tinha representado a personagem da morte como um travesti. A libido da morte, que a faz interessar-se pelos mortais, é algo disruptivo, fora dos cânones do social, fora da ordem da moral e dos costumes, escandaliza, fere a sensibilidade, não se deixa prender pela vontade da sociedade. A morte interessa-se por nós de uma forma perturbadora e disruptiva, não nos larga e não temos como lhe fugir, por mais que seja essa a nossa vontade, tal como acontece perante o desejo do capitão em relação à nudez de Mrs. Muir³¹.

No filme, a ideia é distinta. O fanatismo, a paixão, de Orfeu pela princesa da morte, pelo instrumento transcendental do devir, é ainda mais interessante. Estará mais apaixonado pelo mundo dos mortos, do que pelo dos vivos, como é próprio da melancolia. Esta intuição é preciosa, uma vez que, na disposição melancólica, a morte e o amor são duas faces da lua. “«O amor é um assassino que me dá a vida». Amor - à mort. Precisamente porque Eros e Tánatos, os deuses do amor e da morte, inebriam os amantes de forma simultânea, a morte deixa de aparecer diante deles como uma ameaça. Os amantes aproximam-se tanto da morte que deixam de a ver. «Pois, junto à morte, já não se vê a morte», escreveu Rilke nas Elegias do Duíno. Os amantes estão «cheios de morte» e, justamente por isso, «cheios de vida». [...] O eros cria no homem a disposição de descer aos recantos mais obscuros da sua fase pré-linguística, da sua

³¹ “Só ela o vê e ouve, por isso se estabelece entre eles uma cumplicidade física que a ironia vem acentuar (Gene Tierney tapando o quadro, no quarto, no momento em que se despe). Fantasma do desejo, Harrison é também fantasma de violação, dondo a agressividade irónica das relações entre ambos”. **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2021, pág. 361.

«pré-história». E, ainda que tal perspectiva possa parecer ameaçadora e, inclusivamente, aterradora - pois, no fim de contas, pomos em jogo todas as certezas que adquirimos -, exerce sobre nós uma poderosa força de atração, porque essa descida permite ver o mundo e ver-nos a nós mesmos com outros olhos”³².

Sendo Orfeu um poeta, a sua relação com o mundo dos mortos é da maior importância. A melancolia é um motor da criação artística, não é a banalidade da vida que alimenta a sua alma, é a transcendência. “Platão diferenciava, no seu Fedro, uma forma «patológica» de uma forma «privilegiada» de melancolia. Embora empregue a palavras «mania» noutro passo, nesse texto descreve a melancolia como uma forma de loucura «à qual devemos também as nossas maiores bênçãos, pois são-nos concedidas por dom divino» [...] Só com o Renascimento se voltaram a valorizar alguns aspetos da melancolia, como a reflexão profunda, a contemplação e a genialidade, uma das qualidades que Aristóteles também louvava. Dante e Petrarca abriram caminho para essa revalorização, ao escreverem sobre a influência positiva de Saturno na capacidade de contemplação do homem. [...] Segundo Petrarca, a acédia - ou melancolia - era precisamente o que tornava possível a inspiração divina”³³. A melancolia é uma forma de libertação dos poetas renascentistas, permitia ver o mundo de fora da temporalidade, como um todo externo. A melancolia inspira ideias sublimes, perante as quais nos sentimos insignificantes, perante as quais a banalidade do mundo é irrelevante, na disposição melancólica, o homem esquece-se de si mesmo, esquece-se da morte, e funde-se com a transcendência.

“Como se explica esta relação tão próxima entre arte, tempo e melancolia? O artista procura uma forma de se relacionar com a morte, mas também dá resposta ao anseio de criar ou expressar uma coisa que nunca existiu ou de que não se consegue recordar. Tal como o amor, a arte aproxima-se tanto da morte como do momento anterior ao nascimento, escapando assim, de alguma forma, à linha cronológica que vai do berço à sepultura [...] os escritores e os artistas tentam captar o carácter único e específico das coisas, acedendo a um mundo imaginário não regido pelo tempo que o relógio marca, um lugar onde há espaço para a ambiguidade. Para isso, situam-se «fora» da linguagem quotidiana, como o exprime o escritor francês Maurice Blanchot, «onde as coisas ainda não têm nome e nada é definitivo»”³⁴.

³² HERMSEN, J. J. - *Melancolia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022, pág. 61.

³³ *Ibidem*, pág. 24-28.

³⁴ *Ibidem*, pág. 67.

Como dizíamos, o culto órfico entendia a vida depois da morte como uma alegria, como a libertação. Era assim que Cocteau a pensava também. “- Se houvesse um incêndio em sua casa, que objectos levaria consigo? - Penso que levava o fogo»”³⁵. Cocteau convocava o espírito caótico, desordeiro e livre do fogo na sua criação artística e isso é um aspeto de afinidade com os gregos, já que estes entendiam que a inteligência humana não nos era natural, que não nos era devida, que resultava do crime de Prometeu. Para Cocteau, a racionalidade, a forma analítica de pensar, não nos engrandecia, afastava-nos do nosso esplendor, fazia-nos adoecer com as ideias. Quem está apaixonado está num estado de embriaguez que dá a sensação de sermos capazes de rivalizar com os deuses, de se esquecermos a insignificância das nossas forças, possui-nos com a hipnose da irrealidade, da fantasia. Para Cocteau, essa força mística que a paixão abre no nosso espírito não se deve esgotar na racionalidade metódica, deve alimentar-se na intuição, na associação livre de ideias, na liberdade da linguagem. Isto é, a liberdade do sentimento deve diluir todas as fronteiras conceptuais do mundo, deve dar rédeas soltas ao cavalo do imaginário, que tudo quer na arte, com vista à fruição da glória surrealista do prazer estético.

A este respeito disse Nietzsche que este o artista defendido pela teoria moderna da arte, a expressivista, é “tão exuberante, jamais é tão rico, tão orgulhoso, tão ágil e audaz; possuído de prazer criativo, mistura as metáforas e remove os pétreos limites das abstrações, de modo a designar, por exemplo, o rio como a via móvel que leva o homem ao ponto onde ele normalmente vai a pé. Agora livrou-se da marca da servidão [...]. Os imensos vigamentos e andaimes dos conceitos, agarrado aos quais o homem indigente se vai salvando pela vida fora, são para o intelecto libertado, apenas um andaime e um brinquedo para as suas habilidades mais ousadas. E quando destrói, mistura, recompõe ironicamente, juntando o mais estranho e separando o que está mais próximo, então revela que não precisa de esses recursos de indigência e que agora não é guiado pelos conceitos, mas sim pelas intuições”³⁶.

Das técnicas de figuração dos mortos, destacamos a forma como os *raccords* são construídos, a saber, com a técnica de montagem por correspondências, de associação livre de determinações acidentais dos conteúdos, da sensibilidade, do trabalho estilístico das aparências por questões de afeição, de intuição. Orfeu observa-se no espelho da morte e acorda com o rosto refletido na água, é “como nos sonhos, as imagens e associações só reenviam as imagens e

³⁵ **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 1* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2018, pág. 1058.

³⁶ **NIETZSCHE, F.** - *A Origem da Tragédia & Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral* - Relógio d'Água, 2000, pág. 230.

associações do universo pessoal do poeta”³⁷. Este recurso interessa muito à figuração de um fantasma, na medida em que, para uma alma descarnada, todo o mundo seria uma imagem sem materialidade, uma brincadeira da imaginação de um sonho diurno, que não nos prende, seriam uma realidade precária, descontínua, na corrente do discurso, maleável, indefinido. Heidegger refere que as imagens são uma forma de mediação entre nós e os conteúdos do mundo, são uma prolepse, um *foreshadow*, no entanto, para Cocteau, as imagens são, por vezes, elas mesmas o conteúdo, sem mais.

O recurso estilístico da velocidade invertida é um golpe de magia superior semelhante ao do nascimento do cinema, dar a ver com o máximo realismo uma impossibilidade do real, é uma manifestação viva nos sentidos. Que um corpo caído volte a estar na vertical, que suba como quem cai, contra a gravidade, sem o auxílio de movimentos entrucados pelas articulações e sem a força da musculatura é o mais belo dos expedientes. Assim que a morte inverte a polaridade das leis da física, é a alma do morto e não um corpo real que vemos. A leveza do movimento do corpo confere-lhe algo de erótico e de lírico, o corpo fica desligado das suas determinações corpóreas, do peso, da rigidez, da gordura, das articulações, do esforço, o corpo torna-se algo de leve, de majestático, regado pela glória da graça. Cocteau transforma o corpo humano no que quiser como se a matéria fosse uma imagem, uma aparência sem fixação.

É de notar que existe um expediente comum a todos os filmes de influência do Trabalho de Projeto, a saber, o expediente da descontinuidade na figuração do corpo do fantasma na continuidade temporal da cena, sem qualquernexo de causalidade física. Os personagens são introduzidos à natureza invulgar, heterónoma, daqueles seres, por meio de visões. Orfeu estranha que as ruas estejam desertas, como se se tratasse de uma cidade fantasma, de uma memória de uma cidade, e não da coisa real, vê a deusa da morte, segue-a, mas ela ora está ali, ora desaparece ao passar atrás de um pilar, ora reaparece na rua oposta.

Outro aspeto que tem proveito referir é a figuração do ato de morrer. O atropelamento sem embate por parte dos motoqueiros da morte é preciosa, também, trata-se de um falecimento simbólico, surreal. O devir é isso, é uma força que passa por nós, sem saber pelo que atravessou, sem abrandar, sem parar para olhar para trás, sem a materialidade de um embate, sequer. É a violência simbólica destas imagens, um vento sem corpo que passa e muda tudo, que exprime a força da idealidade. O ato de morrer é uma abstração e não uma realidade concreta, um personagem poderá ter sofrido um ataque cardíaco no mundo dos vivos, não importa como

³⁷ **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 1* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2018, pág. 1060.

ocorreu o fenómeno, a causa é ideal, é o vento dos cavaleiros da morte, no mundo das almas, que passaram por aquela via, porque sim, àquela hora.

No que diz respeito às técnicas de figuração dos mortos, importa ainda referir mais alguns aspetos. Um deles é o expediente dos espelhos. Importa notar, antes de mais, que a própria profundidade de um espelho é um interior, isto é, o próprio objeto espelhado tem um interior, uma profundidade de campo à qual não podemos aceder, por ser de uma natureza distinta, de uma natureza fantasiosa. Num espelho, a nossa imagem refletida é um espectro. Apenas os espelhos dão vida à nossa figura, trata-se de uma dimensão nossa que só vive mediante os espelhos, não a encontramos em mais lado algum, o espelho é único *medium* que nos convoca como se fossemos espíritos.

No filme, a morte atravessa os reinos através dos espelhos. Este aspeto é muito rico em termos de figuração. Na mitologia grega, o caminho para o mundo dos mortos era a água, que também reflete imagens, como um espelho. Um espelho, quer seja de água ou de vidro, é um elemento primordial de ilusão, exhibe metáforas, isto é, oferece imagens despidas de corpo aos sentidos. O cinema faz o mesmo, projeta imagens que não estão lá. Por este motivo, os espelhos são um elemento fascinante, muito próprio à linguagem do cinema. Em *Orfeu*, uma imagem aparece no espelho, sem estar devolvida no interior da sala. Com recurso a uma sobreposição, a imagem vai-se materializando em corpo na sala. É como uma imagem a entrar noutra, a misturar a aparência de um lado com a aparência no outro.

Além do exposto, importa notar um aspeto de grande monta, a saber, um espelho constitui uma barreira, no sentido em que desfere um golpe na realidade, em que diz que o mundo pára ali, que a partir dali é o domínio da ilusão. Um espelho corta a realidade que está atrás de si e dobra o mundo sensível, como se fosse um elemento da transcendência, como se observasse de volta o que o observa. Na *découpage* de Cocteau, os espelhos promoveram um plano de excelência do surrealismo. O realizador filmou um plano a partir do interior do espelho, com a sala em profundidade de campo. Este plano não corresponde, nem pode corresponder, a nenhum ponto de vista humano, a nenhum olhar empírico, desobedece ao paradigma da semiologia. Ninguém poderia estar cinco metros no interior de um espelho, a observar a realidade, o que faz com que o espectador aceda a um ponto de vista surreal, fantasmático, pungente, o espectador assume subjetivamente o olhar da morte, posiciona-se no território empírico de nenhures, fora do mundo. Esse plano fere, corta qualquer coisa na sensibilidade do espectador, aquele espaço negativo dos mortos é ontologicamente impossível e, ainda assim, foi sentido por nós como uma realidade, com a maior força expressiva.

Por fim, importa ainda analisar a figuração do mundo dos mortos. Trata-se de um monumento em ruínas, de um artefacto de civilizações perdidas. O mundo dos mortos é uma memória de tempos esgotados, de culturas esquecidas, de matrizes de sentido devoradas pela destruição. No mundo dos mortos, o guia, Heurtebise, tem os cabelos ao vento e flutua, isto é, desliza, como se toda a realidade o atravessasse e não o inverso, como se aquela realidade não tivesse matéria e fosse apenas uma imagem em movimento, uma projeção, enquanto Orfeu, de substância distinta, anda como se estivesse no fundo do mar, como se aquele espaço lhe pesasse nos movimentos do corpo, como se estivesse como azeite em água, em conflito de natureza.

Quando Orfeu morre no mundo dos mortos, para que possa ser ressuscitado, percebemos que é exatamente isso que se passa. Heurtebise sonha as imagens no sentido temporal inverso, maquina esse movimento do sonho em esforço, como quem tenta agarrar uma ideia na vertigem do sono. O sonho de Heurtebise transfigura o mundo, enquanto o corpo de Orfeu continua nos braços da morte, o que significa que todo o mundo é um sonho.

As imagens que Heurtebise sonha, enquanto guia a alma, ou ideia, de Orfeu, no mundo dos mortos, não obedecem às leis da física, não obedecem à gravidade, já que o cenário que foi construído em estúdio produz uma ilusão de ótica: a profundidade de campo parece ser o horizonte, mas é, na verdade, o chão, e a câmara está no teto, direcionada para baixo. Deste modo, os personagens parecem ser sugados ao virar da esquina, como se o sonho tivesse aberto um alçapão e a realidade estivesse a ser levada, como se não tivesse substrato físico.

Por fim, importa analisar o final, que tem muitos aspetos de relevo para a nossa investigação. Em primeiro lugar, de forma remanescente de *O Fantasma Apaixonado*, a deusa da morte, apaixonada por Orfeu, despede-se dele e apaga-se a si mesma da memória do amado, para que ele possa amar novamente a vida, sem a angústia do seu amor impossível. Apesar de Orfeu a amar também, existe um elemento de irracionalidade, uma sentimentalidade, que se apodera dela e que lhe diz que o calor da vida é um bem maior que o amor. Este aspeto rima com a ideia de Homero, a de que a vida é um bem em si mesmo, o maior bem, e que tê-la seria bem mais importante que conhecer as glórias da fama de Aquiles³⁸.

³⁸ “Como até o Hades ousaste baixar, onde os mortos se encontram, de consciências privados, quais vão simulacros dos homens?” [...] Mas ninguém, nobre Aquiles, é tão feliz como tu, no passado e nos tempos vindouros. Enquanto vivo, os Argivos te honrávamos, qual se um deus fosses; ora que te achas no meio dos mortos, sobre eles exerces mando incontestado. Não podes queixar-te da Morte, ó Pelida!” “Isso lhe disse; ele, logo, me volve as seguintes palavras: ‘Ora não venhas, solerte Odisseu, consolar-me da Morte, pois preferira viver empregado em trabalhos do campo sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres, a dominar deste modo nos mortos aqui consumidos. [...] Se, como seu defensor, a luz bela do Sol ainda eu

Em segundo lugar, importa compreender o facto de que a personagem espectral da morte parece estar consciente do dispositivo cinematográfico, uma vez que isso estará na base de um momento soberano de expressividade dramática. A personagem da morte e a do anjo Heurtebise lamentam que ambos sejam personagens no sonho de alguém, sem terem para onde ir para serem felizes, ficam presos à película e isso configura um sentimento de perda absoluto, transcendental na relação com a vida. A natureza deles é ideal, são projeções do imaginário do autor, são sonhos do cinema, não poderão nunca conhecer a fruição da vida, são fantasmas destinados ao desaparecimento da luz do cinematógrafo. Este final do filme convoca uma melancolia muito intensa, já que o personagem sacrificial da fantasma da morte: “fora novamente expulso do Paraíso, desta vez de forma definitiva, e a questão era como assumir o golpe - uma situação que recorda as seguintes palavras de Walter Benjamin: «horrorizado, o espírito melancólico vê como o mundo retorna a um estado puramente natural, sem o mínimo rastro de história, sem aura»”³⁹.

O filme é melancólico numa construção em abismo, metanarrativa, o filme vive melancolicamente o fim do filme sobre um herói melancólico. “Freud descreve o sujeito melancólico como alguém que sofre «delírios de insignificância», que se sente vazio”⁴⁰.

visse, do mesmo modo que outrora nas vastas planícies de Troia num grande povo a matar, em defesa dos fortes Argivos. Fosse possível voltar um instante a meu pai [...]”. **HOMERO - A Odisseia** - Editora Nova Fronteira, 2015, pág. 127, canto XI, 214.

³⁹ **HERMSEN, J. J.** - *Melancolia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022, pág. 35.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 37.

AVALIAÇÃO DA CURTA-METRAGEM

A nossa obra começa com um efeito de fumo que pretende introduzir um elemento visual de fantasia, de irrealidade, de deslçamento do acesso objetivista da vigília e de permeabilização a um universo interior de visões, de imagens-fantasma. Este elemento concorrerá para a expressão de uma atmosfera⁴¹ melancólica, já que o fumo convoca imagens do passado, perdidas no tempo, imagens de película Super 8. Este sonho sobre o passado está ferido de distância, em profundidade de campo, mediado pelo fumo, por uma barreira da sensação que não permite a passagem. Este recurso estilístico do fumo provou ser importante para introduzir o universo do filme, na medida em que exprime a natureza fantomática do morto, exprime a sensação de distância face ao real a que acede. Como vimos, Epicuro dizia que as sensações, a afeção pela dor e pelo prazer, são o critério de realidade do Homem. Ora, estas imagens correspondem a sensações obstruídas, falseadas, fabricadas, ilusórias e distantes, pelo que o ponto de vista subjetivo do nosso fantasma se encontra ferido de irrealidade, de abstração, de alheamento, de alienação, de melancolia.

A primeira imagem que o fumo convoca é a de Dante, poeta do luto e da fantasia. Nós comprámos um busto de Dante, com o intuito de trabalhar a intertextualidade, que é uma das características do modernismo⁴². Deste modo, o filme convocaria o sentimento daquele que fantasiou ir ao mundo das almas, para salvar o espírito da amada, tal como fizera Orfeu, também, para, lentamente, começar a sentir esse cavalo a morrer entre as pernas, a perder o panorama desse sentimento e a ser consumido pelo deserto do real. Neste filme, o movimento seria o inverso, procuraríamos a alma da pessoa amada para a mandar embora. No entanto, na mesa de montagem, aquilo que acabou por determinar a escolha de começar a obra com o Dante foi a expressividade do busto, a forma como introduz, de imediato, uma tonalidade de perda e de derrota do espírito, um desencantamento fúnebre pelo devir.

O fumo que inaugura o filme é, precisamente, uma referência a um poema de Dante. Em *Vida Nova*, o poeta escreve: “nesse momento digo que em verdade o espírito da vida, que habita na secretíssima câmara do coração, começou de tremer tão fortemente que aparecia nas mínimas pulsações com muita força; e tremendo disse estas palavras: *Eis um deus mais forte do que eu, que vem para me dominar*. [...] De tanta doçura fui tomado, que como embriagado me separei dos mais e me fui ao solitário lugar de um meu aposento, onde me pus a pensar em

⁴¹ Consultar a página 122 do relatório do Trabalho de Projeto.

⁴² Consultar a página 114 do relatório do Trabalho de Projeto.

tão cortês senhora. E pensando nela, me veio um suave sono, no qual me apareceu uma visão maravilhosa: que me parecia ver uma névoa cor de fogo e dentro dela distinguia uma figura de um senhor de temeroso aspecto a quem a olhasse [...]. *Eu sou o teu senhor*. Nos seus braços me parecia ver uma pessoa dormindo nua, salvo que me parecia envolta de leve num pano vermelho; e olhando-a mui atento, soube que era a senhora que me saudara, aquela que no dia de véspera se havia dignado saudar-me. E numa das mãos me parecia que ele tivesse uma cousa ardendo toda, e parecia dizer-me estas palavras: *Vê o teu coração*”⁴³. No caso da nossa obra, o soberano que fumo de fogo revela é o próprio Dante, é ele que nos revela, qual coro grego, em prolepse, que o nosso coração, nesta obra, está em sofrimento melancólico.

Um fumo muito discreto permanecerá na montagem, durante o resto do filme, como uma cortina de inverosimilhança, de exposição do dispositivo de representação e de desafetação do real. O fumo contribui para a figuração da fragilidade da representação da fantasia (tanto do fantasma, por parte de Leonor, como do cinema, por parte do espectador), uma vez que “as representações imaginárias são excepcionalmente abreviadas, são como que esboços ou borrões da realidade: a representação imaginária não possui senão uma «pequena representação da realidade», pois reduz – e tão facilmente – a uma apresentação relativamente simples e pouco determinada (por mais complexa e determinada que pretenda ser) o que na realidade é extraordinariamente confuso e sobredeterminado: falta-lhe completamente a nitidez e a precisão das coisas reais”⁴⁴. O fumo revela, permanentemente, a fragilidade da encenação da fantasia de Leonor, revela a insuficiência de realidade do fantasma. É importante notar que todas as cenas do filme trabalharão esta ideia de insuficiência de realidade da imaginação, como é exemplo disso o facto de o fantasma não poder segurar uma garrafa de água, não poder comer uma sopa, não poder beijar Leonor e, mais importante, não poder ter relações sexuais, uma vez que, de acordo com Zizek, “o amor não pode florescer sem sexo”⁴⁵.

O fumo contribui, também, para a constituição da atmosfera melancólica, uma “«tristeza sem causa», porque é uma forma de aflição sem motivo concreto. Trata-se, antes de um estado de espírito de pesar ou de absoluto mal-estar que nos surpreende como uma neblina repentina, a qual tudo atinge de cinzento e nos impede de ver com clareza [...] encontramos-la com nomes muito diversos [...] a *saudade* em Portugal e no Brasil”⁴⁶. Dante refere, no mesmo sentido, “uma chama de claridade que me fazia perdoar a quem me houvesse ofendido; e a

⁴³ DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 25-29.

⁴⁴ FERRO, N. - *Naturalmente Hipócrita* - Editorial Aster, 2015, 143.

⁴⁵ ZIZEK, S. - *Violência* - Relógio D'Água, 2008, pág. 39

⁴⁶ HERMSEN, J. J. - *Melancolia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022, pág. 23 e 24.

quem me então tivesse perguntado alguma coisa, minha resposta teria sido «Amor» somente, com semblante vestido de humildade»⁴⁷.

As imagens que o fumo de fogo convoca são as de João feliz, em vida, a filmar, com a sua Super 8, Leonor adolescente e dois amigos. Um dos amigos, o Silva, terá um papel central na figuração do distanciamento entre o fantasma e a Leonor adulta e na expressão do carácter metafísico do devir, que pulveriza o passado no processo de transformação do real. Estas imagens figuram um passado idealizado e uma promessa de futuro incumprida, na medida em que João, estudante de cinema, nunca chegaria a dar uso àquela máquina, que ficará caída sobre uma prateleira do quarto de Leonor. Estas imagens que vemos (que são as imagens que ele viu, enquanto autor), são imagens de uma sensibilidade, de um olhar, de uma alma que desapareceu.

Após este prólogo, criámos uma imagem de um líquido azul onírico, sem espacialidade, a flutuar no vazio, sem profundidade de campo, para a sobrepomos às imagens filmadas no fundo do mar. Este líquido é referido pela narração do fantasma, em *voice-over*, como uma visão que corresponde ao ato de morrer. Esta imagem foi inspirada pelo sacrifício de Ulisses, que corta a coxa com uma lâmina, para convocar os fantasmas, que precisam de beber sangue. Aquele líquido dá voz ao fantasma, dá-lhe consciência, tal como em *Odisseia*.

Nesta narração, o fantasma poderia ter voluntariado a informação de que teria morrido no mar, no entanto, entendemos que o espectador ficaria com essa impressão não formalizada, com base no ponto de vista subjetivo da câmara, localizada no fundo do mar, na altura em que o fantasma enuncia que está morto. Pensámos em referir que ele teria morrido no mar, já que tínhamos o intuito de transformar a dimensão infinita, sublime, do oceano, num túmulo aberto, suprassensível⁴⁸. No entanto, achámos que a melhor abordagem à temática da morte seria não situar o assunto no domínio da realidade concreta. Ao não falarmos de causas, nem de contextos, a morte seria um assunto abstrato, transcendente, que exprimiria melhor a sensação de vazio existencial.

Entendemos que o plano de uma espingarda sobre a lareira evocaria subliminarmente a ideia de suicídio, mas aplicámos o mesmo raciocínio, a morte não teria um motivo, um nexos causal, nem uma finalidade, não poderia ficar acorrentada a nenhum *como* ou *porquê*.

⁴⁷ DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 49.

⁴⁸ “O sublime cria para nós, portanto, uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de nos manter sempre presos, [...] por meio súbito e por meio de um abalo, ele arranca o espírito [...] envenenando a sacralidade das máximas, muitas vezes basta uma única emoção sublime para rasgar essa teia do engano, para devolver de uma vez ao espírito acorrentado toda a sua elasticidade”. (SCHILLER, F. V. - *Do Sublime ao Trágico* - Autêntica, 2011, pág. 63).

De acordo com a psicologia, as memórias que perduram na nossa mente, que resistem à passagem do tempo, são as que ficaram cunhadas por um significado pessoal, que o sujeito lhes atribuiu. As memórias descartáveis, as que o cérebro deitava fora como se nunca tivessem existido, seriam aquelas às quais o sujeito não teria atribuído um simbolismo. O nosso entendimento era que a existência nos mandava fora a todos, porque não via em nós qualquer valor, como os cavaleiros de *Orfeu*, nem ficaram com as rodas sujas, passaram por cima do poeta como se não tivesse estado lá nada, só vermes e lama, sem haver assunto. Sem referir um onde, nem um como, nem um porquê, a ideia de morte tornou-se num aspeto transcendental e não psicológico.

A banda-sonora foi inspirada no mesmo canto de a *Odisseia*, no qual Homero refere que as preces rogadas por Ulisses eram respondidas pelo coro dos mortos. O trompete interessava-nos muito, porque o móbil do trompete era o vento, era uma coisa que não figurava um corpo na nossa imaginação, como as cordas de uma guitarra ou as teclas de um piano, não tinha dedilhado, era abstrato, leve e evocativo da ideia de um sonho diurno. Importa, ainda, dizer que a banda-sonora foi composta inteiramente com base no arranjo melódico, na tonalidade, das notas do tema tradicional de cante alentejano *Dá-me uma Gotinha de Água*, porque nos seduziu muito a sensação de que o sentimento de perda e de saudade era algo intemporal, passado de geração em geração, de que, mais volta, menos volta, na roda do destino, ía dar sempre tudo ao mesmo. A escolha do tema de cante alentejano colaborou, ainda, para inserir o filme no imaginário específico da consciência do destino, da melancolia e da aceitação do nosso fado, que corresponde à tradição da cultura portuguesa.

Houve um grande investimento nos adereços do filme. A ideia era a de contar uma história por meio de artefactos, como se a curta-metragem fosse um exercício de arqueologia, de descoberta de uma vida estilhaçada, através dos pedaços. Este aspeto era da maior importância na representação da consciência melancólica, de acordo com Teixeira de Pascoaes: “É o tempo passado que marca a consciência saudosa, passado cuja carga afectiva, em tudo superior à carga afectiva do presente, desperta na consciência saudosa a sua evocação, reenviando-a para o conjunto de objectos e momentos do tempo que constituem o núcleo emotivo da evocação”⁴⁹.

Os adereços teriam dois proveitos claros, por um lado, seriam fragmentos de correspondência, uma sombra invertida de elementos que se seguiria, como se a narrativa fosse

⁴⁹ CARVALHO, J. de - *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade* - Lisboa Editora, 2004, pág. 49.

um sonho e o seu rumo fosse sugestionado por elementos visuais. Por outro lado, os adereços permitiriam trabalhar intervalos na montagem, de tal modo que a polissemia dos objetos pudesse comentar e configurar sentido ao que estávamos a ver. Este recurso, como veremos na investigação sobre a conceção do dispositivo, em anexo, corresponde à expressão da teoria moderna da arte no cinema⁵⁰.

A título de exemplo, quando introduzir o espaço da casa onde eles se escondem do real, figuramos um barco numa garrafa, impedido de entrar em contacto com o mar, encalhados na vida, essa metáfora visual exprimiria bem a emoção das duas personagens; a pintura de uma dama nua, de costas, a esconder o rosto, figura o tema da sexualidade ferida, frustrada, inacessível, na cena de intimidade erótica entre os dois; a máscara que faz aparecer e desaparecer a ilusão de um rosto com a luz, tal como um fantasma, assim como a flor de luminosidade fosforescente, rodeada de rosas secas, murchas, precedem a materialização do fantasma no escuro; a pintura da dama na praia, a esconder o rosto, voltada para uma visão esfumada na profundidade de campo, de uma família que não é a sua, colou no horizonte da cena na piscina a ideia de que a relação entre o fantasma e a mulher corresponderia a um movimento nostálgico de fuga às possibilidades de futuro da vida; na cena final, dois adereços parecem corresponder à expressão exterior de um pensamento interior do fantasma, a escultura de vidro de Murano da dançarina e o velho de cerâmica que parece observar o jovem fantasma, figuram, respetivamente, o sonho caído de Leonor, um sentimento de perda e de desencanto na vida imanente, e a ideia de que ele nunca poderá envelhecer com ela, de que ele é um mancebo, de que ele não a pode fazer feliz.

Deste modo, a imagem dos adereços “imobiliza-se, graças à montagem, na entidade que o plano sugere e cristaliza. O fragmento, então, já não é um detalhe, é uma representação. A bota de um oficial sobre as teclas de um piano, no *Couraçado de Potemkine*, não é apenas um detalhe realista: a brevidade do plano, e o seu enquadramento, fazem dele uma escolha precisa, dada e percebida como tal. Acentuada pela grandeza do plano, é de facto esta imagem que é dada a ver, e dada a ver como diferente das que a precedem ou continuam. [...] Podem inserir uma imagem, desligá-la do fluxo, de tal modo que as correspondências que ela sugere entram em ressonância com a sua envolvência fílmica. Em *O Decálogo*, por exemplo, Kieslowski organiza, no meio de uma estrutura narrativa, composições mais discursivas, que permitem efeitos de significado por confrontação”⁵¹.

⁵⁰ Consultar a página 117 do relatório do Trabalho de Projeto.

⁵¹ AMIEL, V. - *Estética da Montagem* - Edições Texto & Grafia, 2010, pág. 50 e 51.

As elipses discursivas, na montagem, isto é, os fundidos a negro ou as misturas de imagem, resultaram muito bem para o efeito surrealista da expressão do carácter ideal, abstrato, alegórico, desta experiência narrativa. As elipses de fim de cena permitiram atirar uma emoção, um momento, uma ideia, para o infinito, para fora da continuidade, para fora da diegese, para uma temporalidade sem referência, como um fotograma, um fragmento, que se tira da sequência e que se emoldura no imaginário, como uma memória antecipada que revisitaremos adiante. Estas elipses destacaram as falas ou atitudes que suspenderam a figuração da cena, permitindo que esses fragmentos destacados pudessem contribuir para a consolidação da atmosfera de melancolia do filme, uma vez que “o espaço, objectivo, torna-se subjectivo à escala da sua atmosfera. O tirano provoca a efervescência de forças invisíveis cuja ordem direccional já não obedece ao sistema preestabelecido. É a raiva que catalisa esse descontrolo. A cor verde parece vir do assunto principal da cena: a atmosfera. A consciência da sua potência é tal, que se tornou na protagonista do filme”⁵². Ou seja, o fragmento, isolado da continuidade, perde a sua orientação, o seu impulso direccional, fica sem leme, e espalha-se pelo todo da obra como um elemento abstrato da transcendência.

A estrutura elíptica das cenas é própria do ato pré-consciente da fantasia, da imaginação⁵³, e é própria do estilo literário do conto, dado mais a evocações, do que à imersão do leitor no conflito da trama, exprime um distanciamento em relação à realidade narrativa, evoca um ponto de vista externo à diegese, a mediação de um narrador. Este projeto assumiu o estilo do conto, também, nos seguintes aspetos: a história concentra-se num só local e num curto espaço de tempo, desenvolve um número de personagens muito diminuto.

Este estilo do conto, muito centrado na figura do narrador, é amplificado pelo recurso à locução, em *voice-over*, dos pensamentos do fantasma e pela técnica de mistura de imagens, na montagem. A locução em *voice-over* evoca um estado alucinatório, sussurrado como se alguém estivesse mesmo colado ao nosso ouvido, e é remanescente do *cinema noir*, em que o personagem é solipsista, em que sofre de uma solidão transcendental, já que o seu cinismo não permite que ele se entregue a ninguém, já que o obriga a guardar todas as suas ideias e emoções para si.

O *voice-over* de pensamentos figura a presença de uma sombra interior, de um duplo, como dizia Montaigne, de um duplo que duvida de tudo o que pensamos e sentimos. A técnica de sobreposição de planos foi da maior importância, uma vez que “a sobreposição de dois

⁵² GIL, I. - *A Atmosfera Fílmica como Consciência* - <https://research.ulusofona.pt>, pág. 9.

⁵³ Confrontar com: FERRO, N. - *Naturalmente Hipócrita* - Editorial Aster, 2015, 143.

tempos cria uma atmosfera lírica: o presente torna-se passado e o futuro torna-se presente. Uma nova força surge a partir das forças «presente» e «futuro» [...]. Nessa posição precisa, a atmosfera fica em suspenso e deixa as suas características prévias para adquirir novas qualidades. No entanto, o realizador utilizou sempre o fundido para estabelecer uma ligação simbólica entre as imagens. As suas forças concentram-se no novo presente e alongam-se para o futuro. Neste tipo de ligação gradual de planos ou de sequências, a atmosfera é sempre mais leve porque as suas tensões dispersam-se de um enquadramento para outro. A impressão de viscosidade que o fundido e encadeado produz é interessante sobretudo quando a temporalidade toma um duplo sentido: o alongamento do tempo provocado pela força que se liberta do plano que «contamina» o outro plano e a sua compressão pela elipse para permitir uma economia temporal. O grande plano ou a profundidade de campo que aparentemente estão directamente ligadas ao espaço, permitem a abstracção temporal. O grande plano isola o objecto do seu contexto e «destemporaliza-o»: por exemplo o grande plano de uma mão ou de um rosto desumaniza porque torna o corpo abstrato. Abafa a forma porque a fragmenta, sem deixar espaço nem referência temporal”⁵⁴. Esta criação de imagens por meio da mistura cria uma nova imagem que vive do intervalo entre as duas, desta nova figura abstrata que tem propriedades duas ao mesmo tempo. A temporalidade indefinida desta ligação sem cortes, desta colagem surreal, mistura passado e futuro, deixando o presente numa terra de ninguém, na abstracção, na fantasia.

Ainda no que diz respeito à ideia da mediação estilística, por parte do narrador, importa referir a justaposição de planos da Leonor adolescente sobre os planos da Leonor adulta. Este recurso conseguiu explorar a ideia de o fantasma ser, ele mesmo, assombrado por visões de uma «fantasma», isto é, por visões do passado, da sua versão desaparecida da Leonor. O devir teria matado essa versão no curso do tempo, a sua Leonor seria, também ela, um fantasma.

Inspirámo-nos no conceito de fantologia, de Derrida, para este efeito de montagem em justaposição. Deste modo, Leonor adolescente figurou o retorno persistente do passado, evocativo de um futuro perdido e motor de esvaziamento do entusiasmo pelo presente. Derrida falava-nos de uma sensação de fim dos tempos, uma sensação de diegese pós-narrativa. Isto é, a ação a que assistimos haveria continuado após uma espécie de juízo final daquele universo, como se os eventos estivessem para lá de uma narrativa, como se fossem um posfácio, um momento de luto sem forma e sem intencionalidade, uma ausência do conceito abstrato de futuro. As visões de Leonor adolescente são cíclicas, constantes, sem hipótese de redenção e

⁵⁴ GIL, I. - *A Atmosfera Fílmica como Consciência* - <https://research.ulusofona.pt>, pág. 6.

configuram uma compulsão pela perda. Importa referir que a versão adolescente de Leonor é a única personagem que não fala, que não tem essa força diegética. Ela constitui uma presença diluída, frágil, insuficiente.

A nível do guarda-roupa, determinou-se que a personagem de Leonor, tanto em jovem, como em adulta, deveria vestir-se sempre com padrões floridos, para sinalizar a fertilidade. No filme, a fertilidade acaba por ser como um relógio a pedir urgência, já que Leonor está no limiar dos quarenta, trata-se de uma possibilidade de futuro que Leonor sabota inautenticamente, por não querer lidar com o seu *ser no tempo*. Determinou-se, também, que o fantasma teria um guarda-roupa inalterado e que seria manifestação da memória que Leonor guardaria dele, de um James Dean, de um rebelde sem causa, suspenso no tempo.

O elemento visual das flores regista uma grande importância na obra, na medida em que permite várias rimas, “cria, como pano de fundo dos fenómenos que descreve, um espaço inexistente (virtual) que lhe é próprio, de tal maneira que aquilo que aparece não é uma aparência sustentada pela profundidade da realidade subjacente, mas uma aparência descontextualizada, uma aparência que coincide plenamente com o ser real”⁵⁵. Os amantes adolescentes estão sentados num chão de margaridas, na falésia. Essa imagem ajuda a fixar na memória do espectador a última vez que os se personagens se beijam e se tocam. As margaridas regressam no horizonte, durante o primeiro diálogo do filme, na sala, junto à janela. Vemos imagens do local onde tinha ocorrido a cena amorosa das margaridas e sentimos a passagem do tempo, já não está lá nada, o passado não tem substância de realidade. Por fim, na cena climática do filme, na piscina, vemos uma vez mais as margaridas, em pano de fundo, atrás de Leonor.

Importa, ainda, analisar a cena do almoço, na varanda da casa, uma vez que ocorreram dois erros, face à planificação. O primeiro foi o sexo do professor Viegas, referido num diálogo. No guião, referíamos uma personagem feminina, em homenagem sentida à querida professora de montagem da Escola Superior de Teatro e de Cinema, a Professora Doutora Manuela Viegas. No entanto, a atriz tinha decorado o texto como se o professor tivesse sido um homem e, por economia de *takes*, decidimos não morrer nessa colina, para utilizar um anglicismo. O segundo erro foi a omissão de uma fala que nos parecia da maior importância. Leonor deveria ter dito «também não importa», como resposta ao facto de João não se lembrar de uma memória que tinham vivido os dois. O que seria um fantasma, se não memórias? Tudo o que eles tinham vivido, todo o seu romance, era uma memória. Que Leonor tivesse dito que não tem qualquer valor uma memória vivida por ambos teria desferido um golpe à relação dos dois, teria sido um

⁵⁵ ZIZEK, S. - *Violência* - Relógio D'Água, 2008, pág. 13.

lapso freudiano que revelaria que ela teria consciência de que não fazia sentido estar presa ao passado.

No que diz respeito ao final, importa recordar que ocorre uma subversão da cena idêntica do filme de Mankiewicz. Ao contrário de Mrs. Muir, Leonor não é passiva na despedida, já que percebemos que estava acordada. Ela deseja a despedida, permite que ele se mate, por assim dizer, sem qualquer protesto. A omissão de ação dela revela que o seu desaparecimento era desejado inconscientemente, durante todo este tempo. Que ela esteja acordada é um segredo que ela partilha só com o espectador, sem catarse. A cena é a cristalização de que “mesmo esta vida imaginária corre mal - a desconfiança e a loucura são tão profundas [...] que mesmo a sua fantasia se desmorona e termina num pesadelo. A lógica aqui é precisamente a da interpretação de Lacan do sonho de Freud «Pai, não vês que estou a arder?», que o sonhador acorda quando o real do horror encontrado no sonho (a acusação do filho morto) é mais terrível do que a realidade acordada, de modo que o sonhador foge para a realidade para escapar ao real encontrado no sonho”⁵⁶.

A conclusão do argumento figura capazmente a ideia criativa que desenvolveremos na investigação sobre os temas da obra, em anexo, a saber, a ideia de que este sonho diurno do filme corresponderia a um movimento de Apolo⁵⁷ e que, na ausência de Dionísio, se sentiria progressivamente mais falso ao ser sonhado e cairia de podre, pela ausência de entusiasmo, desmascarando a inautenticidade com que Leonor tratava o seu *ser no tempo*, isto é, a sua implicação no jogo da vida, nas possibilidades existências de futuro. A vida “*não vale nada* [...] Um rumor cheio de dúvida, cheio de melancolia, cheio de cansaço de viver, cheio de resistência contra a vida. O próprio Sócrates dizia ao morrer: «viver significa estar longamente enfermo; devo um galo a Asclépio salvador»”⁵⁸. A pulsão de morte de Leonor teria negado a ideia de morte em cada instante, teria negado o devir, isto é, da irrepetibilidade dos momentos ocorridos na existência. Como dizia Campos, “até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados”⁵⁹, a disposição melancólica, que constitui a atmosfera do filme, é de tal ordem que a pessoa se cansa de si mesma, do seu próprio universo interior, dos seus desejos, das suas fantasias. João seria como o fantasma da mãe de Ulisses, “um fantasma ilusório somente a mim

⁵⁶ ZIZEK, S. - *Lacrimae Rerum* - Orfeu Negro, 2013, pág. 250.

⁵⁷ Consultar a página 88 do relatório do Trabalho de Projeto.

⁵⁸ NIETZSCHE, F. - *Crepúsculo dos ídolos* - Edições 70, 2002, pág. 21.

⁵⁹ Álvaro de Campos, “Lisbon revisited (1926)”, em PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

deixou vir, porque dores mais fundas sentisse”⁶⁰, para que compreendesse a expressão do vazio metafísico.

Este final anticlimático corresponde a uma atitude fatalista de aceitação do destino. Como referia Nietzsche, a dureza da vida gera ressentimento, que é uma forma de doença. A impotência da pessoa magoada, a sua incapacidade de se vingar da vida, é um veneno terrível e “há um grande remédio, e um só, e eu chamo-lhe o «fatalismo russo», esse fatalismo sem revolta de que está impregnado o soldado russo que, depois de queixar-se da dureza da campanha, acaba por deitar-se em plena neve. Não tomar mais remédios, renunciar a absorver seja o que for, não reagir em caso algum...”⁶¹.

⁶⁰ HOMERO - *A Odisseia* - Editora Nova Fronteira, 2015, pág. 127, canto XI, 214.

⁶¹ NIETZSCHE – *Ecce Homo*– Guimarães Editores, 1979, pág. 38.

CONCLUSÃO

A curta-metragem *Sangradores*, submetida à consideração da Escola Superior de Teatro e de Cinema, com vista à obtenção do grau de mestre em Dramaturgia e Realização, no âmbito do Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, trata-se de uma obra consciente da história do cinema, da teoria da arte e da história do pensamento ocidental.

O Trabalho de Projeto foi devidamente sustentado numa investigação ampla, no âmbito do Cinema, da Filosofia, da Psicologia e da Literatura. Este aspeto permitiu-nos definir princípios orientadores da criação artística fundados na apreensão da especificidade da linguagem cinematográfica, para a qual o expediente do fantasma tem particular interesse.

Consideramos, deste modo, que os objetivos afixados para a elaboração do Trabalho de Projeto foram cumpridos.

O relatório do Trabalho de Projeto deixou claro que os aspetos trabalhados no Trabalho de Projeto corresponderam à sublimação de emoções paradoxais vividas no luto. O relatório descreveu um processo criativo semelhante ao processo de *elaboração* de Freud, a saber, o de tentar tornar conscientes os conteúdos do inconsciente e o da apropriação dos elementos numa narrativa, numa fantasia, num fantasma, isto é, num cenário imaginário em que o sujeito se figura⁶².

A componente prática do Trabalho de Projeto, tal como fundamentado no relatório, não configurado por um género, foi desenvolvido com o intuito de representar forças opostas, movimentos concorrentes do espírito, tal como a alma a nu, de que falava Kierkegaard, a saber, sem categorias previamente estabelecidas que configurassem a abordagem aos conteúdos e sem uma noção pré-concebida de futuro, de desfecho, de resolução, que delineasse a narrativa, o significado ou o discurso. Este desígnio teve paralelo em *A Vida Nova*, de Dante, simultaneamente um exercício de expressão lírica imensamente comovente do sentimento amoroso, capaz de resgatar uma alma dos mortos para poder sentir, através da sua adoração, a glória divina, e expressão patética da sintomatologia da decadência do espírito, capaz de fazer um homem definhar na miséria humana, renegar a vida, ter pena de si próprio, por uma mulher com a qual nunca chegou a falar. Ao mesmo tempo sublime e risível e, por isso, o mais belo registo da fragilidade humana.

⁶² Confrontar com: **AUMONT, J. & MARIE, M.** - *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* - Edições Texto e Grafia, 2009, pág. 103.

O relatório mostrou que este princípio de acolher conteúdos contraditórios, tal como entendidos na obra de influência identificada, tinha tudo a ver com a melancolia, o estado de alma que configurou a atmosfera do filme, caracterizado, precisamente, por ser a confluência de emoções opostas, como atesta a obra *Melancolia em Tempos de Perturbação*: “Tal como acontece com a melancolia, confluem no cisne muitos extremos opostos: peso e leveza; serenidade e ameaça; beleza e temor. Calvino definiu a melancolia como «tristeza despojada de peso», e Victor Hugo referiu-se a ela como a «felicidade de estar triste», emoções contraditórias que tradicionalmente se atribuíram ao cisne. [...] como narra Platão, no seu Fédon, Sócrates teria afirmado que, durante as últimas horas de vida, os cisnes cantam de forma belíssima no momento da sua morte, não por tristeza, mas sim porque em breve se reunirão com o seu deus, Apolo. [...] O cisne é um acompanhante de Afrodite e é a materialização de Zeus”.

O relatório exprimiu bem a ideia de que o Trabalho de Projecto foi uma tentativa cândidas de fazer as pazes com o luto, com o peso do absurdo que a morte traz à existência, a uma vida aos bocados, que rasga narrativas a meio, que as pulveriza e as oferece ao esquecimento. “A palavra «nostalgia» vem do grego nostos, que significa «regresso», e algos, cujo campo semântico inclui termos como «dor», «tristeza» ou «sofrimento». Temos saudades do passado e sofremos por ele. Quando olhamos para o futuro, parece que a única coisa que podemos esperar dele são perdas, e isso gera inquietação, medo e incerteza. A melancolia, que sempre fez parte da condição humana, em todas as culturas, sofre um desequilíbrio por causa disso. O carácter ambivalente da melancolia - tristeza que implica consolo ou esperança, e dor acompanhada de beleza ou alegria - vai-se diluindo de forma progressiva”⁶³.

O luto foi entendido como algo que, ao mesmo tempo, constitui um enorme sofrimento e uma fonte de sentido, isto é, ao mesmo tempo, um mal e um projeto de vida. Por outras palavras, a narrativa que se construiu digladiou-se com a ideia de que a viúva deveria seguir em frente e com a sensação de que seguir em frente constituía uma traição, um «tornar-se uma treta», como escrevia o Professor Doutor Nuno Ferro, na seguinte citação, isto é, numa desvalorização absoluta dos sentimentos e da importância dos elementos constituintes de uma narrativa vital, ao ponto do esvaziamento de qualquer sentido.

“Houve um tempo em que «a mulher» se relacionava a si mesma consigo mesma na ideia do seu sentimento. Uma tristeza era suficiente para decidir a sua vida para sempre; a morte do seu amado ou a sua infidelidade eram suficientes para que ela percebesse que a sua tarefa

⁶³ HERMSEN, J. J. - *Melancolia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022, pág. 15.

era a de estar perdida para esta vida, o que, quando levado a cabo conseqüentemente, produz longas, longas lutas interiores e provações, causa abundantemente um doloroso conflito com o que a rodeia; em resumo: torna a vida mais difícil. E por isso, para quê todas essas dificuldades: sê uma treta e tu verás que todas as dificuldades desaparecem! A morte do amado ou a sua infidelidade tornam-se assim, no máximo, uma curta pausa, mais ou menos como ficar uma vez sem dançar num baile, meia hora mais tarde danças com um novo cavalheiro – e também seria, de facto, aborrecido dançar toda a noite com o mesmo; e no que diz respeito à eternidade é bom que se saiba que se é esperada por vários cavalheiros”⁶⁴.

O relatório produziu o contexto de que é a alma que, por meio da linguagem, opera a produção de sentido. O passado é habitado por nós e interessa, vive, mediante a narrativa que definimos na nossa vida. Como sabem os guionistas, a narrativa depende do desenlace futuro, do rumo que orienta o discurso. Por outras palavras, a narrativa da vida tem de fazer sentido como um todo, o nosso desígnio tem de açambarcar a totalidade da prosa. Se o desígnio da vida se esgotou no passado, o que temos para a frente, não é vida, não vale nada, não tem sentido, não tem tração ou impulso, não nos afeta ou modifica, não nos traz ganho ou perda. Deste modo, o luto pede que a nossa vida termine com a da pessoa amada ou que a mantenha viva connosco. O desembaraço da pessoa e a procura de utilitarista de figuras de substituição esvazia o sentido do que se viveu. É tão violento este ato, que canibaliza o valor dos sentimentos e da narrativa episódica da vida e que projeta para o futuro o horror da indeterminação, do medo da transformação sem critério, do absurdo da inconseqüência.

Como referia Teixeira de Pascoaes, “Metafisicamente, a saudade pode constituir-se como núcleo de uma teoria valorativa e espiritual do mundo pela qual se dimensiona um novo sentido da existência [...]. Seria necessariamente uma teoria que privilegiasse um momento fundamental do passado histórico ou individual (uma espécie de centro mítico da consciência – nacional ou individual) pelo qual se interpretasse e avaliasse as duas outras dimensões do tempo (o presente e o futuro)”⁶⁵. No entanto, como alertava Joaquim de Carvalho: “É o tempo que ontologiza a saudade, que a realiza e a marca como existência. Dos três momentos do tempo, a saudade como que esvazia o presente; [...] o homem adulto, quando em face de realização, sente fracas saudades (principalmente da infância), mas se a vida o não realiza é então normal que as saudades da infância ou da adolescência lhe sejam intensas; [...] por

⁶⁴ FERRO, N. - *Naturalmente Hipócrita* - Editorial Aster, 2015, 103

⁶⁵ CARVALHO, J. de - *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade* - Lisboa Editora, 2004, pág. 92.

tradição lírica peninsular e circunstancialismos históricos de Portugal como reconquistador de território (fronteiras instáveis) e país marítimo (Descobrimentos), este sentimento tenha ganho entre nós um carácter metafísico não presente na mentalidade de outros povos”⁶⁶.

Dito de outra forma, a saudade, que corresponde à disposição melancólica que configura a atmosfera da obra, ao mesmo tempo apresenta um sentido metafísico muito nobre para a vida e é um sintoma de mal-estar, possivelmente inautêntico. Como Nietzsche referia, um verme pisado pela vida, contorcia-se, com medo de ser novamente pisado, sofria de mágoa e ressentimento em relação à vida, começava a revoltar-se contra a existência. O luto pode não ser visto como um mal, como algo venenoso, como uma traição à natureza, por estar empossado de um impulso de morte, de autossabotagem, que convoca a cegueira, como diria Freud.

Como veremos na investigação feita para o Trabalho de Projeto, em anexo, os gregos tinham um respeito superior pela ideia da ordem da vida⁶⁷. Estar vivo era cuidar das nossas hipóteses de futuro, a nossa vida, a nossa identidade e o nosso sentido pensavam-se a partir do futuro. Fixar-nos no passado era uma forma de inautenticidade e de degeneração. Estas duas ideias começaram a definir a forma de um princípio orientador na conceção da obra. A ideia de que o movimento de fixação num fantasma, num morto, era uma traição à ordem da natureza, uma perversão, e que, apesar de abandonar o luto se apresentar como uma traição vil à pessoa amada e a tudo aquilo a que o sujeito enlutado tinha como sagrado, ignorar a temporalidade era um ato de inautenticidade que esvaziava o sentido de se estar vivo.

A ideia não era original. Em a *Odisseia*, a feiticeira Circe permitiu que o fantasma amado de Ulisses, a sua mãe, viesse ter com ele, para que dores mais profundas sentisse, uma vez que não se poderiam abraçar, que não poderiam viver a interação com o princípio de realidade das sensações. A deusa mais não tinha a oferecer mais do que a ilusão, uma miragem, um falso bem. Orfeu sofrera do mesmo mal, pedira a Hades para recuperar a sua defunta e a história terminou mal, por ser da natureza humana querer fixar o objeto do desejo no campo do imediato, das sensações.

Foi com base nestas ideias contraditórias, descritas no relatório, que se foi desenvolvendo o problema dramático de se viver, através da fantasia de um filme (também essa experiência uma ilusão, uma miragem, um feitiço de Circe), uma fantasia de um fantasma que não podia tocar, que não podia fazer amor, que não podia crescer, amadurecer, ter prole,

⁶⁶ CARVALHO, J. de - *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade* - Lisboa Editora, 2004, pág. 48-49.

⁶⁷ Consultar a página 63 do relatório do Trabalho de Projeto.

construir um futuro. O fantasma foi concebido como um prazer que secaria progressivamente, era, sem dúvida, uma idealidade produtora de significado, que alimentava um sentimento poderoso, mas que, ao mesmo tempo, se esvaziaria como um balão, que queimaria o solo do sentido narrativo da vida, por estar desprovido do enigma do futuro.

“De facto, se a imaginação pudesse antecipadamente recuperar e reproduzir, na sua extrema facilidade, o sentido da temporalidade, este, enquanto tal, na sua diferença relativamente à distância da imaginação - no que implica de pressão, tensão, risco, decepção, decisão, etc -, não possuiria sentido nenhum: «não, por grandes que sejam os esforços que o poder da imaginação faz para transformar esse imaginado em realidade, ele não o pode fazer. Se o pudesse, se um homem, assim, com a ajuda da sua imaginação pudesse experimentar (opleve) totalmente o mesmo que na realidade, viver (gjennemleve) tudo no mesmo modo como ele o viveu na realidade (...), então não haveria nenhum sentido na vida». Considerada nesta forma, a experiência expõe, como se disse, apenas a distância. Tal distância não pode, de forma alguma, ser suprimida, por mais que o sujeito o tente e se exercite nessa tentativa, pois isso significaria, em última análise, anular completamente a diferença entre imagem e realidade. De facto, quer a realidade possa parecer como que domesticada pela imaginação, de tal forma que lhe obedeça em (quase) tudo, quer, pelo contrário, surja como um poder anónimo e arbitrário, completamente surdo aos desejos (e às doridas queixas) do ideal, em qualquer dos casos a realidade não deixa de fazer sentir a sua força: o tempo é mais lento que a velocidade instantânea da imaginação, parece ser difícil evitar completamente a decepção, eliminar totalmente o risco e a indeterminação, evitar continuamente o sofrimento, etc, etc. A experiência do contacto com a realidade acaba sempre por revelar a deficiência do ideal do imaginário e essa deficiência pode ser de tal forma aguda que o sujeito desista do ideal por reconhecimento da sua (do ideal) fraqueza e falta de poder”⁶⁸.

O relatório também aludiu ao facto de a melancolia ter estado presente, não apenas na conceção da obra, mas no ato de filmar, na medida em que foram escolhidos, como atores, dois jovens amantes prestes a seguirem rumos diferentes na vida (um para Nova York e outra para Bruxelas). Filmar a ternura, as meiguices, os beijos, entre os dois jovens, parecia quase um exercício arquivista em prol da arqueologia. Sentimos, tememos, que estaríamos a filmar algo que se propunha a ser perdido. Sentimos, tememos, que estaríamos a fixar em imagens, em fantasmas, o crepúsculo da juventude, os últimos pores do sol da adolescência, antes dos desgostos da idade adulta, os desgostos das despedidas.

⁶⁸ FERRO, N. - *Naturalmente Hipócrita* - Editorial Aster, 2015, 145

Por fim, o relatório mostrou, de forma competente, que a investigação sobre a afinidade entre a natureza das imagens projetadas do cinema e a natureza espectral de um fantasma informou de forma muito significativa o desenvolvimento da obra. A obra trabalhou sempre o drama da indeterminação ontológica do fantasma (e da fantasia que constitui a experiência de visionamento do filme). O filme colocou o espectador no lugar do morto, assumiu que a perspectiva de um fantasma era o dispositivo de entrada no filme, de alguém que pode projetar-se nas cenas, mas que não pode vivê-las com princípio de realidade. Todos os elementos constituintes do filme contribuíram para a definição deste drama, a saber, o filme recorreu à narração em *voice-over* dos pensamentos do fantasma (que parece estar plenamente consciente de que o seu interlocutor é a audiência) e às imagens subjetivas dos planos Super 8 e dos planos debaixo de água, no início do filme. Recorreu, também, a um estilo de montagem significativa⁶⁹, em oposição a uma montagem transparente, para intensificar a noção de mediação no acesso àquela realidade, de tal modo que a montagem assombra o presente com o ressurgimento breve de imagens de um passado nostálgico idealizado pelo morto. Neste sentido, destacou-se, ainda, a cena em que a lanterna de Leonor mimetiza a experiência do espectador de cinema e fere o conteúdo figurado, o fantasma, com o seu desejo e com os seus sentimentos, chamando a atenção para a impossibilidade do toque, do sexo e de uma existência efetiva.

Deste modo, desenhou-se um paralelismo entre a natureza do fantasma e a natureza do filme, ambos fantasias feridas de princípio de realidade, ambos sal na ferida, um falso bem. Fantasiámos convocar um fantasma, por amor, mas para o mandar embora, para o pôr a andar, para nos desfazermos dele, para lhe desferirmos um golpe, por não oferecer nada ao futuro. Como refere Teixeira de Pascoaes: “A Saudade consubstancia-se na união emotiva entre o Desejo e a Dor: o Desejo materializa a Dor e esta espiritualiza o Desejo”⁷⁰.

⁶⁹ Consultar a página 117 do relatório do Trabalho de Projeto.

⁷⁰ CARVALHO, J. de - *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade* - Lisboa Editora, 2004, pág. 16.

BIBLIOGRAFIA

CINEMA

- **AMIEL, V.** - *Estética da Montagem* - Edições Texto & Grafia, 2010
- **AUMONT, J. & MARIE, M.** - *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* - Edições Texto e Grafia, 2009
- **BARTHES, R.** – *A Câmara Clara*, edições 70, 2008
- **BÉNARD da COSTA, J. et al.** - *As Folhas da Cinemateca - Ernst Lubitsch* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2000
- **BÉNARD da COSTA, J. et al.** - *As Folhas da Cinemateca - Kenji Mizoguchi* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 1* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2018
- **BÉNARD da COSTA, J.** - *Escritos sobre Cinema - Tomo 1, Volume 4* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2021
- **BÉNARD da COSTA, J.** - *Histórias do Cinema* - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991
- **CAMPBELL, J.** - *O Herói de Mil Faces* - Alma dos Livros, 2025
- **DELEUZE, G.** - *A Imagem-Movimento* - Assírio & Alvim, 2004
- **GIL, I.** - *A Atmosfera Fílmica como Consciência* - <https://research.ulusofona.pt>
- **BÉRTOLO, J. & MEDEIROS, M.** - *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma Breve Introdução* - <https://repositorio.ulisboa.pt>
- **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. 1* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019
- **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. 2* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019
- **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. 3* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019
- **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. 4* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019
- **MÁRIO GRILO, J.** - *As Lições do Cinema* - Edições Colibri, 2007
- **MÁRIO GRILO, J. et al.** - *Cinema Filosofia* - Edições Colibri, 2013

- **MIRE, M.** - *As Fantasmagorias da Técnica: uma Arqueologia aos Dispositivos da Imagem em movimento* - <https://aim.org.pt>
- **RANCIÈRE, J.** - *Os Intervalos do Cinema* - Orfeu Negro, 2012
- **ZIZEK, S.** - *Lacrimae Rerum* - Orfeu Negro, 2013
- **ZIZEK, S.** - *Violência* - Relógio D'Água, 2008

FILOSOFIA

- **ARISTÓTELES** - *Metafísica: livro I* - Areal Editores, 2005
- **ARISTÓTELES** – *Poética* – Fundação Calouste Gulbenkian, 2007
- **ARISTÓTELES** – *Retórica* - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000
- **ARISTÓTELES** - *Tópicos* - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007
- **BELL, C.** - “A Hipótese Estética”, em **D’Orey, C. (org)** - *O que É a Arte?* - Dinalivro, 2007
- **CAEIRO, A. C.** - *Sobre os Sentimentos* - Tinta da China, 2026
- **CAMUS, A.** - *O Mito de Sísifo* - Livros do Brasil, 2016
- **CARVALHO, J. de** - *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade* - Lisboa Editora, 2004
- **CARROLL, N.** - *Filosofia da arte* - Texto & Grafia, 2015
- **COLLI, G.** - *A Sabedoria Grega III: Heraclito* - Paulus, 2013
- **COLLI, G.** - *O Nascimento da Filosofia* - Edições 70, 2010
- **DELEUZE, G.** - *A Filosofia Crítica de Kant* - Edições 70, 2000
- **DESCARTES, R.** - *Discurso do Método* - Edições 70, 2006
- **DESCARTES, R.** - *Meditações Sobre a Filosofia Primeira* - Livraria Almedina, 1988
- **FERRO, N.** - *Naturalmente Hipócrita* - Editorial Aster, 2015
- **GRAYLING, A. C.** - *O Significado das Coisas* - Grádiva, 2002
- **GUTHRIE, W. K. C.** - *A History Of Greek Philosophy – Volume IV: Plato, the man and his dialogues: earlier period* – Cambridge University Press, 1986
- **HEIDEGGER, M.** - *Being and Time* - State University of New York, 1996
- **HERMSEN, J. J.** - *Melancolia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022
- **KANT, I** - *Crítica da Faculdade do Juízo* - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992
- **KANT, I.** - *Crítica da Razão Pura* - Fundação Calouste Gulbenkian, 2001
- **KIERKEGAARD, S.** - *O Conceito de Angústia* - Editorial Presença, 1962
- **LEIBNIZ, G.** - *Discurso de Metafísica* - Edições Colibri, 1995

- NIETZSCHE, F. – *A Gaia Ciência* - Guimarães Editores, 1996
- NIETZSCHE, F. - *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* - Edições 70, 2002
- NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia* - Guimarães Editores, 1999
- NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia & Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral* - Relógio d'Água, 2000
- NIETZSCHE, F. - *Crepúsculo dos ídolos* - Edições 70, 2002
- NIETZSCHE, F. – *Ecce Homo* – Guimarães Editores, 1979
- NIETZSCHE, F. – *Genealogia da Moral* – Guimarães Editores, 1977
- NIETZSCHE, F. – *Para Além do Bem e do Mal* – Guimarães Editores, 1984
- PLATÃO - *A Apologia de Sócrates* – Edições 70, 2002
- PLATÃO - *A República* - Fundação Calouste Gulbenkian, 2001
- PLATÃO - *Fédon* - Livraria Minerva, 1988
- SCHILLER, F. V. - *Do Sublime ao Trágico* - Autêntica, 2011
- SCHOPENHAUER, A. - *The World as Will and Representation* - Dover Publications, 1969

LITERATURA

- AL BERTO - *Anjo Mudo* - Assírio & Alvim, 2000
- AUDEN, W. H. - <https://allpoetry.com>
- BIERCE, A. - *The Devil's Dictionary* - Albert and Charles Boni, Inc, 1993
- COCTEAU, J. - *O Livro Branco* - Sistema Solar, 2015
- CORREIA, N. - *O Progresso de Édipo* - CIAC/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009
- DANTE, A. - *Divina Comédia* - Quetzal, 2011
- DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021
- HEARN, L. - *Histórias de Fantasmas do Japão* - Editorial Presença, 2023
- HOMERO - *A Odisseia* - Editora Nova Fronteira, 2015
- OWEN, W. - *Elegias* - Relógio D'Água, 1999
- PEREIRA, A. T. - *A Noite mais Escura da Alma* - Círculo de Leitores, 1998
- PESSOA, F. - *Ficções do Interlúdio* - Assírio & Alvim, 2007
- PESSOA, F. - *Correspondência: 1905-1922* - Assírio & Alvim, 1944
- PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

- **REIS, R.** – *Prosa* - Assírio & Alvim, 2003
- **SHAKESPEARE, W.** - *As You Like It*- The Copp Clark Company, 2009
- **SHAKESPEARE, W.** - *Macbeth* - Ridendo Castigat Mores, 2000
- **SHAKESPEARE, W.** - *Hamlet* - Assírio & Alvim, 2015
- **SOARES, B.** – *Livro do Desassossego* – Assírio & Alvim, 1998

OUTROS

- **ABRAHAM, R.** - *Shamanism and Noh* - www.academia.edu
- **ANDRADE, J.** - *A Máquina de Fazer Fantasmas Nasceu com o Século XVII* - www.dn.pt
- **DEMONT, E.** - *A Psicologia* - Edições Texto & Grafia, 2015
- **GAINZA, M.** - *O Nervo Ótico* - D. Quixote, 2018
- **KUBLER-ROSS, E.** - *Sobre a Morte e o Morrer* - Martins Fonte, 1969
- **PASSER, M. W. & SMITH, R. E.** - *Psychology. The Science of Mind and Behaviour* - McGraw-Hill, 2008
- **SANTOS, E. R.** - *O Homem em José Régio* - Minerva, 2009
- **SCHULTZ, D. P. & SCHULTZ, S. E.** - *História da Psicologia Moderna* - Thomson Learning, 2005
- **SILVA, M. A.** - *A Concepção Homérica da Alma Fantasmagórica na Odisseia* - www.academia.edu
- **STERN, W.** - *Psicologia Geral* - Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

A GÉNESE DO TRABALHO DE PROJETO

O meu amigo João Pratas morreu muito jovem, quando estávamos na universidade, a estudar Filosofia. Foi nessa altura que aspetos desta história começaram a figurar no meu imaginário.

O Pratas era, em tudo, semelhante ao Corto Maltese, no semblante, no charme e na aura de mistério. Tinha um fogo inigualável, era maníaco por Jim Morrison e sonhava ter uma pequena editora. A sua tese de Mestrado seria sobre o nihilismo em Céline, não tinha medo de convocar o horror do vazio da existência.

Depois de concluir o Mestrado em Ensino da Filosofia, ingressei no Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico e comecei a aprofundar o tema da perda, sob a orientação do Professor Doutor Vítor Gonçalves.

O Professor Vítor tinha realizado o filme *A Vida Invisível*, quando eu estava a estudar na Escola Superior de Teatro e de Cinema. O filme do Professor tinha-me comovido muitíssimo, a forma como o filme amava os personagens caía sobre nós, ver aquele filme era aprender a amar os outros, enchia-nos a alma de ternura pela solidão dos que ficavam fora da vida. Eu queria o meu filme assim e pedi-lhe para ser o meu orientador. No entanto, não havia uma caixa de ferramentas com truques na sua mala, não havia uma matriz que pudesse ser passado de mestre em mestre, havia uma lição cândida e serena sobre a atitude de um autor na relação com a sua obra e com a sua prática. O maior bem de um artista seria a procura de uma metodologia que o permitisse estar em permanente contacto com a emotividade, para que a expressão das emoções da obra fosse autêntica. O Professor era, sem dúvida alguma, uma das figuras maiores do Modernismo Português.

Escrevi a primeira versão do guião do Trabalho de Projeto nessa altura. A intenção era a de que o protagonista fosse interpretado pelo meu querido amigo Pedro Sousa, um dos meus mais próximos, o melhor ator da sua geração e, sem dúvida alguma, a melhor pessoa. Infelizmente, o Pedro morreu, também, não muito depois. O filme foi abandonado. Só passados, quase, quinze anos é que decidi recuperar o Trabalho de Projeto e concluir o Mestrado.

Na génese do trabalho estavam ideias dispersas, para as quais o Professor soube encontrar determinações comuns. Falei-lhe de muitas ideias que tinha para várias histórias possíveis e o Professor entendeu que todas aquelas manifestações no meu imaginário eram sintomas da mesma condição e que todas procuravam desenvolver um mesmo problema. Essa

reunião de orientação ficou gravada na minha memória com grande reverência para a clarividência de um mestre.

Uma das memórias seminais do projeto era a memória da última conversa que tinha tido com o João. Eu tinha começado a dar aulas, com vinte e um anos. Uma escola secundária não tinha conseguido colocar um professor de Filosofia e a direção telefonara à universidade, a pedir que aconselhassem um aluno para assumir as funções. A personagem de professor tinha-me trazido alguns atributos novos, sobretudo no que dizia respeito à atitude. Numa viagem de colegas de faculdade, serra adentro, por caminhos de cabras, numa casa sem eletricidade, à beira de um riacho, numa noite regada por medronhos caseiro de contrabando, o João, num rasgo de sacerdote do oráculo de Delfos, disse-me: «Tu mudaste... Tu não eras assim». Repetiu-o com um tom dramático, a olhar para mim como se já não me conseguisse ver.

Aquilo tinha-me incomodado, mas, na altura, o recurso mobilizado foi o de mudar de assunto. Pensei muito naquelas palavras enigmáticas, que nunca tive oportunidade de esclarecer. Eu não tinha dado conta de ter mudado assim tanto. O que me teria feito perder de mim mesmo? Como é que eu deveria ser e não era? Recordei-me daquele ar de perda no rosto dele, quando o disse, depois da sua morte. Ele sentia que me tinha perdido antes de eu o ter pedido a ele. O que diria ele, se me tivesse visto adulto, já com uma carreira, com uma família, com uma barriga de homem assentado? Que ar de luto maior teria nesse caso e que desinteresse mais largo teria pelo que me teria tornado?

Outra das memórias que mais povoavam o meu espírito era uma das minhas visitas anuais ao cemitério do João. Fui assaltado por um espanto, um horror, um estrondo: o João ficava com a mesma idade, no retrato da lápide, e eu ia envelhecendo. O João parecia um miúdo. Eu, que o admirava tanto, que pensava sempre nele como um companheiro de viagem, que o sentia sempre na outra ponta do cigarro, a fumar comigo, quando estava a sós, a lamentar a vida, começava a pensar nele como um miúdo. O tempo não tinha nunca passado pelo meu conceito do João, ele tinha estado sempre presente na ausência, como entidade formal, significativa, no entanto, aquela fotografia tinha-me espetado o olhar com aquela cara de garoto imberbe. Nós tínhamos começado a batalha do ensino superior juntos, tínhamos começado a construir a nossa identidade, os nossos valores, a nossa doutrina, o nosso caminho e ele nunca tinha feito a transição para a idade adulta. Não fazia ideia do que estava para lá da curva do horizonte.

Por fim, tinha tido um sonho com o João. Tinha sonhado que o meu amigo tinha regressado ao mundo dos vivos, por não se lembrar que estava morto. Ninguém lhe podia dizer

que ele tinha morrido, se alguém lhe perguntasse por que razão se tinha matado, ele lembrasse-se da morte e desapareceria, para sempre. Todos tínhamos de fingir que nada se tinha passado. Eu levava-o a casa da sua antiga namorada, que tinha passado pela mágoa do abandono, pela ferida carnal do luto, pelo ressentimento queimado da violência que tinha sido exercida sobre ele pelo suicídio. A morte dele tinha sido uma escolha e isso fazia com que tivesse um poder transcendental, que dizia respeito à vida como um todo, atirava o fenómeno para o passado, para tudo o que se tinha vivido, da mesma forma que para o futuro e para tudo o que ruiu.

No sonho, quando chegava à casa da nossa amiga, da jovem viúva, via o pai do João a convencê-la a aceitá-lo de volta, a namorar com ele, para que ele não tivesse ideia do tempo que passara, desde a última vez que se tinham visto. Ela nunca poderia partilhar com ele a sua dor, pelo bem de todos nós. O pai tentava amestrá-la pela má consciência, oprimia-a com a ideia de que a sua escolha teria uma determinação metafísica, se ela desejasse o seu retorno, ele viveria, se ela já não o amasse, ele morreria.

Eu fumava um cigarro com ele cá fora, enquanto o pai a coagia, por assim dizer, e reparava que ele tinha ficado incomodado, quando se vira no reflexo do meu *zippo*, enquanto puxava a chama para si. Ele teria visto alguma coisa no seu olhar, uma mácula. Eu atirava uma provocação qualquer e ele lá se descosia. Dava-me a entender que tinha sido devolvido à vida logo após a sua morte, talvez trazido em resposta a uma prece de um de nós, e que tinha vivido, deambulado, durante anos, por aqui e por ali, sem ter para onde ir, até que se tinha percebido que, se estaria condenado à vida, impossibilitado de a abandonar, mais valeria voltar para junto dos seus. Pedia-me segredo. Deste sonho, a imagem dominante que me tinha assombrado, era a imagem da namorada a chorar lágrimas de sangue, inconsolada pelo regresso do amado, como se ele trouxesse a peste e não o elixir.

O Professor perguntou-me porque é que eu achava que ele se teria matado. Eu disse-lhe que não haveria de ter sido fraqueza. Não ele. A sua relação com o vazio da existência era lúdica, era a de Dionísio, era a de destruir as convenções, os costumes e, até, alguns ditames da moral, era a de dançar, como Zorba, sobre esses destroços, sem temer as consequências. O João era nihilista, sim, mas era iconoclasta, leve, apaixonado. Não sabia responder. Talvez tivesse sido por uma convicção profunda de que a vida já teria sido quanto bastasse.

O Professor intuiu que o meu inconsciente talvez tivesse medo de que ele voltasse para me levar também, como um canto de sereia, a seduzir ao suicídio. É como se nos meus sonhos ele viesse para me fazer ver o mérito daquilo que Sileno dissera na antiguidade helénica, que a

vida humana era contrária à vontade dos deuses, filha da arbitrariedade do destino e do crime de Prometeu, que era uma vida que se daria a um animal selvagem, miserável. “As musas das artes da «aparência» empalideceram diante de uma arte que proclamava a verdade na sua embriaguez; contra a serenidade olímpica gritava a cólera de Sileno: «Desgraça! Desgraça!»⁷¹, e que, por isso, o melhor dos bens seria nunca ter nascido e o segundo maior bem na vida seria morrer tão cedo quanto possível.

O Professor Vítor entendeu que o meu inconsciente sonhasse recorrentemente em trazê-lo à vida para o mandar embora, para lhe dizer que o lugar dele não seria aqui. Foi assim que cheguei à estrutura do guião. A Leonor visitaria, todos os anos, o fantasma do seu amor de juventude. Ela envelheceria, ele não. Ele teria regressado à vida como a resposta a uma prece, mas esse milagre seria um falso bem, uma vez que o lugar dele não seria aqui, uma vez que o seu regresso não poderia trazer nada de salubre.

Através do olhar do João, veríamos como o tempo era assassino, veríamos como Leonor teria mudado, com o passar dos anos, veríamos como a Leonor adulta trairia a grandeza das fantasias da Leonor jovem. A Leonor que ele teria amado ter-se-ia perdido no tempo, seria inacessível. Essa Leonor era o fantasma que o fantasma procuraria. Eram dois à procura de um fantasma e não um só.

Por outras palavras, a ideia condutora do projeto seria a seguinte: a temporalidade era entendida como uma coisa assassina, quer existisse um corpo defunto, quer um corpo vivo mortilhado pelo fluxo de mudança. Deste modo, a morte existiria na idealidade, independentemente de existir ou não na matéria. Seria possível uma pessoa sofrer a perda do amado, que deixara de a acompanhar no presente e no futuro, da mesma forma que seria possível outra expressão do luto, a saber, a perda de si mesma na temporalidade.

Deste modo, o João sofreria a perda de Leonor, viva, porque a sua amada não haveria deixado rasto no seu próprio corpo. Não só seria impossível regressar ao passado, mas este seria invisível e indiferente a todos quantos observavam Leonor. Quem a conheceria no presente não saberia quem ela era, não teria noção do que se haveria perdido. Não só o passado não teria deixado qualquer espécie de legado como aquilo que se haveria perdido não seria, sequer, uma realidade para ninguém.

É dessa mesma dor que Dante falava na obra literária que serviu de influência na conceção do guião, *Vida Nova*, quando referia sentir horror pelo facto de peregrinos

⁷¹ NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia & Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral* - Relógio d'Água, 2000, pág. 58.

atravessarem a rua onde morava Beatriz, sem saberem que a cidade estava de luto. “Pudesse eu detê-los um tanto e os poderia fazer chorar, antes que da cidade saíssem, pois diria então palavras que fariam chorar quem as ouvisse”⁷².

Em justaposição, veríamos, através do olhar de Leonor, como João ficara preso à pele de miúdo. A distância entre as duas mundividências tornara-o incapaz de a compreender e de partilhar a sua vida. O fantasma seria uma pobre figura de substituição do seu amado. Dito de outra forma, a presença do morto seria contrária à vida, amar o morto impedi-la-ia de viver.

O sentido condutor da narrativa, a conclusão do argumento, era a de que a vida obrigava à aceitação do luto, a de que a realidade seria algo com a qual não seria possível negociar. O fantasma apaixonado seria como o fantasma da mãe de Ulisses, na *Odisseia* de Homero, “um fantasma ilusório somente a mim deixou vir, porque dores mais fundas sentisse”⁷³. A fantasia de preservar no amor de um fantasma leva-a à negação do real, à doença, ao esvaziamento da vontade de poder.

O desfecho da obra passaria pela aceitação do devir, isto é, pela aceitação de que só existe o vazio antes e depois do instante presente, que os sonhos de futuro e de passado são uma doce vilania do espírito.

Queria um filme que não fosse de género, que não fosse codificado pela gestão da tensão da ação narrativa. Queria um filme que procurasse a apaziguação da alma, que procurasse lidar com a crueldade do devir de uma forma redentora, que procurasse a aceitação da passagem do tempo e da derrota dos nossos exércitos sonhados. O argumento, sem falsificar uma vitória à dor, como tenderia a acontecer no cinema comercial, procuraria alento na forma de viver essa derrota. Queríamos fazer um filme que encontrasse encanto na solidão, que encontrasse aquele último reduto da alma humana em que há contentamento, em que há uma felicidade triste, como queria Ophuls, em *Le Plaisir*.

Importava estudar a figuração dos mortos na história do cinema. Compreender que determinações seriam atribuídas à representação de um espírito, de uma alma sem matéria e compreender como é que as ideias de realização dessas obras poderiam inserir-se no panorama da escola portuguesa de cinema, isto é, num imaginário específico da consciência do destino, da saudade e da aceitação do nosso fado, ou seja, na tradição iniciada por *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, em que, segundo Bénard da Costa, “existe um amor total aos personagens, que se exprime num erotismo difuso e nada físico, numa espécie de «saudade de os amar» e de

⁷² DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 159.

⁷³ HOMERO - *A Odisseia* - Editora Nova Fronteira, 2015, pág. 127, canto XI, 214.

«tudo amar» que, recuperando um imaginário típico da literatura romântica [...] para o re-ligar a uma tradição fantomática em que o fatalismo é o único fio condutor”⁷⁴.

A intenção seria a de configuração de um fundo visual romanesco (distante, inacessível, mas a chamar por eles) e figurar um espaço bucólico que fosse expressão de um espaço interior de frustração, sem saída e sem rumos, de um tempo absorto, abstrato, lírico, virado tanto para o passado intocável como para um futuro impossível. O desejo pelo fantasma seria algo frustrado a priori, impossível, vertido numa miragem, mas seria, também, uma expressão lírica da saudade, de um estado de alma sensível que procura o enternecimento pelo que sobra à tempestade da vida.

⁷⁴ **BÉNARD da COSTA, J.** - *Histórias do Cinema* - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, pág. 120.

O QUE É UM FANTASMA

A primeira questão a ser resolvida no âmbito do Trabalho de Projeto era a seguinte: O que é um fantasma? Que atributos poderá ter a alma, esse conceito abstrato, separada de um corpo, isto é, que atributos poderá ter uma substância sem corpo, sem matéria? A questão é, portanto, filosófica.

O ponto inicial desta reflexão foi o de compreender que todos os entes, todos os conteúdos da realidade, não são puramente materiais, uma vez que existe uma forma que configura o seu todo, a sua unidade, e que permite representá-las conceptualmente. Dito de outra forma, todas as coisas têm uma alma, uma substância justaposta à materialidade.

Essa forma é puramente imaterial, é do domínio da idealidade. Enquanto forma ou ideia, a alma é necessariamente imortal, não está sujeita aos acidentes ou à passagem do tempo. Ora veja-se o exemplo que Descartes apresenta, ao contemplar um pedaço de cera. A cera está sujeita à transformação dos seus predicados físicos. Num instante, a cera é sólida e fria, enquanto no instante seguinte, após acendermos o pavio, a mesma cera é líquida e quente, o que correspondem aos atributos precisamente inversos. Num momento posterior, a cera arrefece e inverte novamente os seus predicados. Isto leva Descartes a concluir que a única qualidade da cera que subsiste à mudança é a substância metafísica, o conceito, o aspeto formal, que está para lá das sensações. A cera pensada constitui uma unidade que não está nos seus atributos ou manifestações físicas.

Dito de outra forma, uma pessoa, por exemplo, não poderia ser reconstituída, ainda que juntássemos todas as partes separadas do seu corpo morto. Existe uma essência, uma forma, uma unidade que confere um sentido ao todo. É a isso que corresponde a alma. Sem a alma, o puzzle do cadáver não corresponderia à pessoa perdida. Nós somos um conteúdo indivisível, como todas as ideias, como a forma de todas as coisas. O nosso corpo é divisível, evidentemente, pode sofrer cortes, amputações, mas a nossa consciência e o nosso sentido de identidade não são divisíveis, são destrutíveis, são mortais. Somos uma unidade e essa unidade não é dada pelo corpo, mas pela alma.

Isto importa ao Cinema, uma vez que a estética é um domínio absolutamente exterior ao da realidade física. A estética pertence à alma, uma vez que as sensações que advêm do contacto entre corpos físicos não modificam os corpos físicos, atuam sobre o espírito, que é o único capaz de representar a realidade das sensações no seu interior, de ter consciência de que elas sucederam e de se apropriar delas, de as representar, por meio de uma síntese, de uma

noção de movimento, de continuidade e de sentido que as sensações isoladas não têm (apesar de ser verdade, evidentemente, que o espírito precisa de estar em contacto com a realidade física para ser afetado pelos conteúdos que lhe são apresentados).

Como dizia Platão, a nossa alma é mais velha do que o nosso corpo, já que é a alma que processa a informação das sensações, isto é, já que a alma parece ter uma matriz através da qual consegue codificar e apreender os dados das sensações e os conteúdos da realidade física. “O aprender não é senão um recordar; segundo ela, é indispensável que tenhamos adquirido, em tempo anterior ao nosso nascimento, os conhecimentos que actualmente recordamos. Ora tal não seria possível se a nossa alma não existisse já algures, antes de incarnar nesta forma humana. De modo que, até sob este prisma, dá ideia que a alma é algo de imortal”⁷⁵.

Este problema foi trabalhado por Descartes e por Kant. De acordo com estes racionalistas, os empiristas não podem estar a pensar bem, uma vez que o espaço e o tempo não têm como nos ensinar as determinações transcendentais da estética através das quais interpretamos o espaço, o tempo e a causalidade. As sensações dos instantes presentes não nos podem ensinar nada sobre a duração, sobre a continuidade ou sobre a causalidade, da mesma forma que os vários metros que vemos quando viramos a cabeça para cada lado não nos podem ensinar nada sobre os conceitos de próximo e de distante ou sobre a intuição metafísica de unidade que nos dá a intencionalidade da percepção em relação aos objetos, nem mesmo sobre a expectativa de continuidade ontológica do mundo imanente, quando eclipsado pelos ângulos mortos da visão.

No cinema, o ponto de vista da câmara, o corpo da câmara, produz uma noção de espaço diferente do espaço da geometria, produz um espaço subjetivo em que tudo é relativo ao ponto de vista que decorria de um corpo estar lá, naquela perspetiva, com determinada afeição e com determinada sensação de profundidade de campo.

Para Platão, a alma era uma ligação entre dois planos, o da essência e o da estética. De acordo com a tradição Homérica, a *Psyche* era a respiração de vida, um fantasma que vivia encarnado. A *Psyche* era uma natureza imortal e constantemente reencarnada, quando estava encarnada, sofria da síntese das inclinações corpóreas e quando descarnada, conhecia a alegria da separação com as dores e ansiedades do mundo e atravessava uma via divina de acesso puro e verdadeiro à realidade metafísica.

É precisamente neste sentido que Platão nos dá a primeira pista sobre os atributos que pertenceriam a uma alma fora da síntese a que está sujeita quando encarnada. “Paixões, desejos,

⁷⁵ PLATÃO - *Fédon* - Livraria Minerva, 1988, pág. 66.

temores, futilidades e fantasias de toda a ordem - com tudo isso ele nos açambarca, de tal sorte que não será exagero dizer-se, como se diz, que, sujeitos a ele, jamais teremos disponibilidade para pensar. E senão vejamos: as guerras, as lutas, as discórdias, quem as fomenta a não ser o corpo, ele e os seus apetites? É de facto o desejo de possuir riquezas que está na base de todas as guerras; e as riquezas, somos por sua vez levados a adquiri-las em proveito desse corpo que seguimos como escravos [...] se em algum momento o corpo nos dá tréguas e nos viramos para qualquer tipo de indagação, logo vemos os nossos esforços de todo em todo abalados por um súbito temor, pela confusão em que nos lança e nos torna inaptos para discernir a verdade. A experiência mostra-nos efectivamente que, para conhecermos com clareza um dado objecto, é indispensável que nos libertemos da nossa realidade física e observemos as coisas em si mesmas, pelo simples intermédio da alma. [...] assim, pois, uma vez puros e resgatados da demência do corpo, é razoável supor-se que gozaremos da companhia de outros seres igualmente puros e conheceremos por nós mesmos tudo o que é sem mistura, o que equivale talvez a dizer, a verdade: pois só ao impuro não deverá ser permitido tocar o que é puro”⁷⁶.

Deste modo, a alma estaria livre da afeição dos desejos (inclinações, pulsões que agem sobre nós e nos polarizam em relação aos conteúdos do mundo), dos instintos (que são vontades sem consciência que resultam da nossa natureza animal) e dos humores do corpo (a teoria de Galeno, vigente à época, associava a caracterização dos humores, de Hipócrates, aos temperamentos do carácter humano⁷⁷), a saber, a cólera, a melancolia, a letargia e a jovialidade.

O que restaria ao espírito seria uma vontade da razão e alguns aspetos afetivos e sociais, despidos do fulgor das emoções. O ponto de vista do espírito do morto, iluminado pela radiação da verdade, fá-lo-ia olhar para aquilo que teria sido a sua vida com lamento, na medida em que consideraria ter sido um escravo das inclinações do corpo, um primogénito da cegueira da menoridade da espécie animal. No nosso guião, esta ideia de lamento pelo pouco que a vida é não seria direccionada à sua vida, já que o personagem teria falecido com todos os sonhos do mundo e sem biografia, mas seria direccionado para a vida que observa, a de Leonor.

A segunda pista que seguimos para o efeito de compreender melhor a natureza de uma alma descarnada foi a literatura helénica. Os fantasmas são representados na literatura Homérica e na literatura órfica. Na Odisseia podemos ler: “tendo assim, pois, dirigido meus votos ao coro dos mortos, tomo as duas reses e em cima do fosso as mantenho cortando-lhes logo o pescoço. Escorreu sangue negro. Em tropel afluíram, do Érebo escuro provindas, as

⁷⁶ PLATÃO - *Fédon* - Livraria Minerva, 1988, pág. 55 e 56.

⁷⁷ DEMONT, E. - *A Psicologia* - Edições Texto & Grafia, 2015, pág. 172 e 173.

almas de inúmeros mortos, moços e moças, e velhos em males há muito experientes, e virgens tenras, há pouco, somente, do mal sabedoras. [...] Eu, porém, saco de junto da coxa meu gládio cortante, e me sentei, não deixando que as pálidas sombras dos mortos se aproximassem do sangue antes de eu me entender com Tirésias. [...] Não poderíamos nós, até mesmo aqui no Hades, os braços entrelaçar e atenuar, desse modo, a tristeza indizível? Ou, porventura, Perséfone ilustre, um fantasma ilusório somente a mim deixou vir, porque dores mais fundas sentisse?’ [...] esse o destino fatal dos mortais, quando a vida se acaba, pois os tendões de prender já deixaram as carnes e os ossos. Tudo foi presa da força indomável das chamas ardentes logo que o espírito vivo a ossatura deixou alvacenta. A alma, depois de evolar-se, esvoaça qual sombra de sonho. Mas cuida logo de à luz retornar; grava na alma isso tudo, para que possas, depois do retorno, à tua esposa contá-lo’’⁷⁸.

De acordo com o artigo de Maria Augusta Silva, “há nestas almas algumas características peculiares, que nos permite classificá-las como fantasmagóricas. Os elementos que aqui cumpre destacar no que concerne a estas características são: a falta de ossos e de carne, impossível de ser tocada, como uma espécie de ectoplasma; a lembrança que os mortos têm de sua vida anterior ao Hades e o sentimento de tristeza e arrependimento que está presente nestes personagens; e a sede por sangue demonstrada perante o sacrifício oferecido por Odisseu, como uma representação da sede pela vida’’⁷⁹. É de notar que o aspeto que mais fere as emoções de Ulisses, a saber, a impossibilidade do toque, de um abraço, com o fantasma da sua mãe, afetou de forma substancial o desenvolvimento do nosso guião.

Da leitura de Homero, importou-nos a sensação de que os mortos se alimentavam do sangue sacrificado pelos vivos que lhes rogavam preces. Sem sangue, os seus «corpos» eram simulacros, imagens em suspensão, em potência, sombras pálidas errantes sem conteúdo, feridas de indeterminação. Só bebendo o sangue é que os espectros ganhavam paixões humanas e consciência.

Esta leitura levou-nos a uma intuição. Uma interpretação possível para o fenómeno descrito seria a de que o sangue que alimentava os espectros, que lhes simulava e substituíra a carne de outrora, não era a deles, era o sangue da pessoa que os convoca, era o sumo do corpo da pessoa que os convocava. Dito de outro modo, as paixões dos fantasmas eram híbridas, as emoções eram, talvez, mais de Ulisses do que de Aquiles, da sua mãe ou de Tirésias. Deste

⁷⁸ **HOMERO** - *A Odisseia* - Editora Nova Fronteira, 2015, pág. 123, canto XI, 34-224.

⁷⁹ **SILVA, M. A.** - *A Concepção Homérica da Alma Fantasmagórica na Odisseia* - www.academia.edu, pág. 1.

modo, todos choravam porque Ulisses, perdido em alto mar, sem referência espacial, sem coordenadas, sem medida entre vários infinitos de cada lado da embarcação, sentia desespero. É de notar que Nietzsche, ao contrário de Platão⁸⁰, entendia positivamente a fragilidade emocional dos fantasmas homéricos. Para o filósofo alemão, a visão de Aquiles a chorar “parece muito digna do esforço por viver, e a verdadeira *dor* dos homens homéricos será a privação desta existência, e, para já, o pensamento de que a morte se aproxima; de modo que podemos agora dizer, invertendo a sentença de Sileno, que, «para eles a pior coisa é a morte breve e, depois, a condenação à morte»⁸¹. Isto é, Aquiles lamenta ter perdido a vida na busca de um desígnio impossível do domínio da abstração, o de rivalizar com os deuses, o de ser a perfeição humana, já que não é a idealidade, mas sim a vida, a vida em si mesma, a vida que todos os humanos mais simples têm por igual, é a determinação mais preciosa. Aquiles diz que teria trocado a vida que viveu pela vida de um agricultor anónimo. A ideia de reputação imortal já não o afeta, está para lá de tudo isso.

Talvez fosse isso que Platão ou que Maria Augusta da Silva não tivessem percebido, que Homero não representava Aquiles e outros heróis com carácter fracos, com as determinações inferiores do espírito, mas que essas entidades eram híbridas, eram a alma deles irrigada pelo sangue, pelo temperamento, de Ulisses. Os fantasmas seriam vasos, copos, que ficavam cheios do líquido que lá seria despejado. Os fantasmas não seriam eles, seriam uma

⁸⁰ “Devido a recorrência dos exemplos a respeito de Aquiles, parece que este é o caso que mais incomoda Platão. Muito provavelmente pela figura heróica de Aquiles que aparece de forma diminuta, muito mais humanizada e menos heróica. Conhecemos um Aquiles na *Iliada*, líder, piedoso, um homem de decisões e de ação. Na *Odisseia*, contudo, aquele herói diz que [...] «preferia viver empregado em trabalhos do campo sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parcos haveres, a dominar deste modo nos mortos aqui consumidos». Ou seja, em Aquiles vemos um ressentimento mais profundo que o de Agamenon, arrependimento pela sua vida de herói. E aqui fica evidente a crítica de Platão quando propõe que se peça vénia a Homero para apagar os versos que façam homens livres preferirem a escravidão à morte. Os heróis que vem a contactar Odisseu, como Ajaz e inclusive Hércules, entre outros, sempre mostram dor e sofrimento por estarem no Hades. Lamentam a vida que deixaram. E tal comportamento merece censura por Platão, na medida em que tais relatos incutem medo nos jovens. [...] A morte significava a separação da alma e do corpo, de maneira que a primeira segue para o Hades enquanto o segundo se decompõe. [...] É natural que por se tratar de um lugar ruim, desperte sentimentos ruins nos moradores que lá estão. E por isso, não percebemos a peculiaridade dos comportamentos relatados, no livro XI da *Odisseia*, dos heróis que lá estão. Platão criticará a poesia homérica a respeito desta descrição, a partir do momento que ele deseja formar uma República perfeita, a qual seja povoada com pessoas boas, e portanto livres de tais pathos. Uma vez que a poesia tem a função didática, mostrar heróis acometidos de sentimentos ruins ensina o vício aos homens”. (SILVA, M. A. - *A Conceção Homérica da Alma Fantasmagórica na Odisseia* - www.academia.edu, pág. 5 e 6).

⁸¹ NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia* - Guimarães Editores, 1999, pág. 52.

representação mediada pelo nosso olhar. Neste sentido, nós estaríamos nos fantasmas ou os fantasmas estariam na nossa interioridade.

Como diz Maria Augusta da Silva, “um ponto deveras intrigante, que também carece de análise, é o episódio do sacrifício e a relação das almas com o sangue. Aqui, cumpre notar que antes do contato com o sangue, as almas não têm consciência, são simulacros de homens. Sendo assim, nos parece que somente através do sangue, que as almas adquirem consciência e conseqüentemente com esta consciência vêm o sofrimento. Que antes disso nada sofriam. Ou seja, esta tênue conexão com a vida, que traz a consciência e com esta se dá a percepção do sofrimento. Platão não discorda que a alma quando conectada com o corpo está sujeita às paixões”⁸². A alma do fantasma precisa do sangue daquele que o convoca. No entanto, se para os gregos era do sangue e dos outros humores do corpo que vinha o temperamento, os estados de alma, neste sentido, o fantasma seria tingido pela disposição daquele que o convoca, seria uma expressão da interioridade daquele que o convoca. Regressaremos a esta ideia adiante, quando abordarmos o ponto de vista da psicanálise sobre o fenômeno da fantasmagoria.

Para já, a primeira conclusão que retiramos sobre a representação de uma alma no Trabalho de Projeto, é que a alma terá o temperamento, a disposição de alma, em função da vidente. Isto é, o estado de espírito daquela que convoca a visão tingirá a apresentação com as suas próprias emoções e com as suas ideias e pulsões recalçadas.

Ainda no que diz respeito ao canto décimo-primeiro da Odisseia, *Consultando os Mortos*, interessou-nos a questão da consciência suspensa dos espectros, da sua natureza intermitente, já que os vultos apenas ganhavam definição e subjetividade quando bebiam o sangue dos videntes. Esta questão levou-nos a pensar que o corpo do nosso fantasma tivesse, também, uma realidade intermitente, como uma luz que se poderia acender e apagar. Esta descontinuidade exprimiria a mesma sensação de perda a qualquer momento, de morte sempre presente, mesmo para lá da morte. A ideia era a de que o olhar da Leonor nem sempre o conseguisse convocar. Esta ideia tem proveito na tradição literária japonesa, muito rica na figuração de fantasmas: “o imaginário vai buscar a força dos seus efeitos a esta desproporção entre o frágil suporte inicial e o resultado obtido. Assim, vemos um quadro que se esfuma ao ser apartado do seu legítimo proprietário (*O Quadro Que Tinha Uma Alma*), a mulher de uma gravura transformada numa pessoa de carne e osso (*Aquele Que Se Apaixonou Por Um*

⁸² SILVA, M. A. - *A Concepção Homérica da Alma Fantasmagórica na Odisseia* - www.academia.edu, pág. 7.

Retrato), um pedaço de tecido que incendia toda uma cidade (*O Grande Incêndio do Traje de Mangas Compridas*)”⁸³.

Em Homero e em Platão, a alma e o corpo são duas entidades distintas, no entanto, o acesso da alma ao mundo corpóreo permanece uma dificuldade. A terceira pista de reflexão para a compreensão do fenómeno da alma separada do corpo foi a Filosofia Moderna. Em primeiro lugar, Descartes atribui as seguintes características à realidade corpórea: “a extensão, o número, o lugar onde se encontra e o tempo que dura”⁸⁴, e as seguintes características à alma: a dúvida, o entendimento, a vontade, o juízo, a imaginação.

Kierkegaard procura explicar como ocorre a síntese entre estas duas substâncias que estão em permanente tensão de repulsão, por terem duas formas de constituição de sentido essencialmente distintas. “Por um lado, o sujeito está preso a um *aqui e agora*, posto sempre numa situação que o agarra e de que não é livre, da qual, em última análise, não pode ausentar-se, é capaz de ser afectado e está, nesse sentido, à mercê do que o rodeia, etc. [...] Ora o corpo é essencialmente prisão e fixação, é certo, mas é uma fixação em tensão, em ordem a, quer dizer, é um corpo vivo, não no sentido insignificante de possuir um metabolismo, mas no sentido em que é, por um lado, passível de ser afectado [...] com clareza, força, tensão ou, mais correctamente, sensibilidade e desejo. O corpo não é, assim, matéria apática, mas sensação no sentido em que a sensação é desejo. [...] Todo o conteúdo pertence, assim, à alma”⁸⁵.

Por outras palavras, o corpo, ou seja, o imediato (o que nos acontece sem separação ou mediação), a realidade (a circunstância em que se vive), está em permanente diálogo com a alma, que é, como dizia Platão, do mundo das ideias, que processa o sentido, a definição, a finalidade, e é o seu juízo que exerce pressão sobre o corpo. Ou seja, “o ideal exerce pressão enquanto está à distância, de tal forma que é a repulsão (o facto de estar à distância) que produz a atracção (o facto de o imediato tender para ele) e vice-versa. À natureza desta relação Kierkegaard chama, por vezes, e por razões óbvias, elasticidade”⁸⁶.

As coisas que não nos afetam seriam, deste modo, puramente abstratas, não teriam nada a ver conosco. Uma alma que não tivesse corpo, estaria livre de tudo, distante de todas as coisas, o seu juízo não estaria toldado pela forma como o seu eu, o seu si mesmo, seria afetado pela realidade, não se deixaria afetar pelo amanhã, pelo desejo, não se deixaria afetar pelo

⁸³ HEARN, L. - *Histórias de Fantasmas do Japão* - Editorial Presença, 2023, pág. 14.

⁸⁴ DESCARTES, R. - *Meditações Sobre a Filosofia Primeira* - Livraria Almedina, 1988, pág. 110.

⁸⁵ FERRO, N. - *Naturalmente Hipócrita* - Editorial Aster, 2015, pág. 8.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 10.

mundo, que não controla e que não puxa por ele. É o corpo, através das sensações, que dá realidade às coisas que acontecem no mundo físico.

Alguém que estivesse desprendido da tensão de uma narrativa, de uma expectativa em relação ao que o amanhã poderia trazer, desprendido da relação aos conteúdos da sua circunstância, não teria um critério de realidade, uma vez que nada poderia modificar o seu espírito ou o seu destino. É o corpo que nos dá um egoísmo radical no ser estético, que nos dá uma matriz de sentido existencial, que põe a nossa mão em jogo, como se diz no poker. Temos moedas nossas apostadas na mesa e a realidade que vai acontecendo vai-nos dando ganhos e perdas em termos de prazer e de dor.

É, além disso, a indeterminação do amanhã que traz a possibilidade de uma narrativa, uma vez que os personagens só se descobrem, só evoluem num arco, mediante um corpo que lhes dê uma noção de como é que a realidade é para si. Todos temos representações ideias de nós mesmos, como sendo isto ou aquilo, como sendo heróis de esquina ou intelectuais de saraus. No entanto, só quando estamos na tensão entre o próximo e imediato (o corpo, as sensações) e o ideal e distante (símbolos, desejos, sentimentos, valores) é que podemos descobrir como somos, o que verdadeiramente determina o que é a realidade para nós. Foi preciso a morte para que Ivan Illich, por exemplo, percebesse que tinha vivido mal, foi preciso uma ratazana para que o amor fosse uma determinação vazia, na distopia de Orwell, foi preciso um diagnóstico médico para que um padre se dedicasse ao pecado, numa curta-metragem de João Constâncio, entre os outros exemplos.

Ou seja, alguém existe quando sente. Isto é importante, um personagem vive uma determinada cena não quando pensa a cena, não quando se representa a si mesmo a viver a cena, não quando pensa no que faria, se acontecesse, mas quando se sente nela, quando está fixado, preso a ela, quando ela é real através das sensações e da noção de ganho e de perda. Uma cena é real quando diversas determinações modificam o personagem. Sem a união de corpo e alma não haveria estados de alma, não haveria disposições, uma vez que os sentimentos estão ligados a esta sensação de ganho e perda de quem está mergulhado na vida, de quem está a chafurdar na materialidade efetiva do resultado da lotaria do indomável momento presente. Deste modo, o nosso personagem, o nosso fantasma, seria essencialmente vazio de emotividade, sem corpo, sem critério de realidade, estaria a viver esta narrativa como uma abstração, como um sonho diurno, como um fluxo de pensamento divagante.

No entanto, a ilusão de um corpo era da maior importância, precisava de ser figurado um corpo para proveito da personagem feminina, porque de outro modo, não haveria nada em

jogo, o drama não poderia crescer, a afeção por um conteúdo passava pela sua capacidade de se apresentar diante nós por meio da luz, de nos notificar da sua realidade por meio das sensações, por estar em campo, no terreno, e não apenas na idealidade. São as sensações, como a visão, que dão acesso a uma realidade, que a manifestam, que a definem em algo de concreto. O que não está definido, delimitado, não é concreto, porque enquanto abstração pode ser uma coisa e o seu contrário, não chega a ser uma coisa, um conteúdo. As coisas só têm qualidades, quando podem ser figuradas e para serem figuradas têm de ter um corpo que seja visível, têm de estar à luz. Um fantasma pressentido mas não visto, por exemplo, não teria interesse nenhum, nem teria qualquer interesse um personagem que observasse tudo do além, sem se apresentar, não teria, ainda, interesse um fantasma visto de forma fragmentária, como memórias elípticas, sem ter consciência da circunstância em que se manifesta, não teria o poder transformador de uma presença diegética.

O corpo, a figura, do fantasma estaria, então, fixada num momento diegético, numa matriz de afeção pelos conteúdos da circunstância de Leonor. No entanto, uma vez que lhe seria vedada a possibilidade de toque, tal como acontecera aos fantasmas de Homero, a experiência do fantasma seria análoga à experiência estética do cinema, isto é, seria mediada apenas pela visão e pela audição.

O fantasma projeta-se num espaço sem conseguir, verdadeiramente, fazer parte dele. É este distanciamento que torna a dinâmica de uma relação amorosa uma coisa pouco saudável, já que o distanciamento ao real, a ausência de tato, a ausência de prazer e de dor, distanciam-nos permanentemente da vida, como se estivessem sempre na impossibilidade de redimir os seus desejos. Ele está vivo, no sentido em que está consciente, mas não é orgânico, está amputado de processos fisiológicos. Este estado seria uma permanente frustração da morte, para ambos, porque a presença do fantasma estaria sempre polarizada pela negação da natureza humana, isto é, estaria presente numa realidade desprovida de critério de realidade, o que o espírito não teria elástico para puxar, utilizando a imagética do ilustre Professor Doutor Nuno Ferro evocada há pouco, a propósito de Kierkegaard, o espírito teria as mãos à procura do fio do elástico no vazio, pediria um chão, um corpo, uma razão de ser. A morte seria um dado permanente e repetido a cada instante nesta ausência de sentido para ser.

O fantasma, este espectador que assiste à passagem do tempo na vida da amada, está numa perspetiva fora da vida, terá uma função reminiscente da do coro grego, na medida em que catalisará a sensação de perda e de distanciamento crescente face à sua amada, na medida em que terá um ponto de vista de charneira para o fado da nossa condição. Este ponto de vista

do fantasma, que aparecerá como o ponto de vista de um narrador, corresponderá, não só, à disposição melancólica do filme, mas que ajudará a dar conteúdo à visão metafísica de devir da narrativa, isto é, ajudará a exprimir a consciência das forças que produzem a realidade. A sua presença é transcendental, na medida em que não consegue fixar-se no real e vivenciá-lo verdadeiramente e na medida em que conseguirá convocar momentos elípticos do passado, por meio da colagem na montagem, para os confrontar com o presente.

Por fim, a quarta pista de investigação que seguimos para a reflexão sobre a figuração do corpo do fantasma diz respeito à Psicanálise. Tínhamos intuído um significado simbólico no episódio do sacrifício de Ulisses, que deu de beber o seu sangue aos espectros, que o nosso fantasma, enquanto alma (isto é, forma ou ideia), teria mais interesse enquanto uma representação no entendimento de quem o vê do que como personagem autónomo. De acordo com a psicanálise, um fantasma poderia ser entendido como uma manifestação do inconsciente de quem o visse e não como uma realidade objetiva. Nas palavras do psicanalista e filósofo Žižek: “não será esta mudança da impossibilidade intrínseca para o obstáculo externo a própria definição de fantasia, do objecto fantasmático em que o impasse intrínseco adquire existência positiva [...]?”⁸⁷.

A alma é uma realidade ideal, é uma representação de algum conteúdo ou conceito na nossa mente, já que o fantasma é sempre visto por alguém, já que é sempre convocado pelo olhar de alguém. A sua presença é sempre uma presença apreendida por um ponto de vista e nunca uma realidade material objetiva e anónima, capaz de ser capturada por toda a gente. “Fantasma, n. O signo visível e exterior de um medo interior”⁸⁸. Em o *Dicionário do Diabo*, Bierce refere que os fantasmas poderão ser apenas projeções nossas, uma vez que estes nunca aparecem nus, aparecem nas roupas que nós os víamos usar, isto é, com vestimentas que correspondiam a um compósito da nossa memória subjetiva deles. Acreditar na realidade objetiva de um fantasma implicaria que um corpo fantasmagórico pudesse ser materializado, mas, também, roupa, o que não seria razoável.

“Na psicanálise, o fantasma é um cenário imaginário em que o sujeito está presente e que figura, de forma mais ou menos deformada pelos mecanismos defensivos da censura, a satisfação de um desejo. Fantasma e filme de ficção são produções do pré-consciente, ainda que o fantasma esteja mais diretamente ligado ao sistema do inconsciente [...] pode ser

⁸⁷ ŽIZEK, S. - *Lacrimae Rerum* - Orfeu Negro, 2013, pág. 250.

⁸⁸ BIERCE, A. - *The Devil's Dictionary* - Albert and Charles Boni, Inc, 1993, pág. 52.

considerado o regime de percepção psíquica mais próximo do estado filmico (Metz, 1977)”⁸⁹. Assim, importa entender que tipo de representação é esta. Estamos a falar da imagem que alguém tem na mente, uma figuração da pessoa morta e não a pessoa morta. O fantasma será uma expressão do inconsciente e não uma manifestação neutra, será uma aparição, como as que nos ocorrem nos sonhos.

“Não são os mortos que se alimentam com os vivos. São os vivos que escondem na memória o peso dos mortos [...] depois havemos de fumar um cigarro e olhar o mar. Esqueceremos nem que seja por um instante, a terra que me foi tragando ao longo dos anos. Fingiremos a ordem para podermos refazer o caos. [...] Dantes, eras uma visão. Sentia uma luz acender-se na pele e eras tu. Hoje, preparo e bebo venenos para que o brilho daquilo que já não és venha ao de cima, se solto do sangue e estremeça, cintile, e não se apague”⁹⁰, como dizia Al Berto, em a *Carta a um Amigo Morto*. O nosso projeto seria assim, um sonho trabalhado, um sonho forjado por venenos, uma fantasia projetada a partir do interior.

Em primeiro lugar, importa notar que a memória não retém o objeto em absoluto. A memória retém alguns aspetos, apenas. Segundo os psicólogos, uma memória só escapa à lei da degradação se o sujeito “atribui significado pessoal à informação nova, relacionando-a com experiências da sua vida”⁹¹. Isto é, todas as memórias que não tenham sido codificadas com um significado pessoal, desaparecem da nossa mente. Deste modo, a representação do outro, depende, em primeiro lugar, das memórias que foram codificadas e que sobreviveram à lei do esquecimento e da degradação. Em segundo lugar, temos aquilo a que os psicólogos convencionaram chamar os pecados da memória, entre os quais, a sugestionabilidade, o enviesamento e a persistência da mente, que, ao visitar a memória, a vai deturpando e distorcendo, exagerando umas características e esquecendo outras.

Por conseguinte, entendemos que a figura da alma, o corpo do espectro, corresponderia à impressão, à imagem, que a vidente teria guardado dele. Estaria vestido com as determinações do charme, de acordo com a iconografia da juventude.

Em terceiro lugar, e mais importante, temos de compreender como é que o nosso inconsciente invoca e exprime a presença deste espectro. Sabemos que, mesmo sonhando com os vivos, o nosso pai pode aparecer de modos muito distintos nos nossos sonhos, por exemplo.

⁸⁹ AUMONT, J. & MARIE, M. - *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* - Edições Texto e Grafia, 2009, pág. 103.

⁹⁰ AL BERTO - *Anjo Mudo* - Assírio & Alvim, 2000, pág. 90.

⁹¹ PASSER, M. W. & SMITH, R. E. - *Psychology. The Science of Mind and Behaviour* - McGraw-Hill, 2008, pág. 287 e 288.

Pode aparecer com diferentes temperamentos, diferentes rostos, diferentes atitudes, diferentes idades e tudo isso acontecerá porque o cineasta dos nossos sonhos, esse realizador de boca vedada, estará a trabalhar diferentes emoções e tensões através das intuições do espírito, em relação às figuras e dos enredos do seu imaginário. O nosso cineasta interior, preso nas masmorras da incomunicabilidade com a consciência, procura e caracteriza fantasmas, projeções, para que estes nos digam o que ele quer que nós ouçamos.

De acordo com Freud, a nossa mente tem uma estrutura tripartida. A revolução que a modernidade trouxe no pensamento sobre a identidade humana é que nós somos algo mais parecido a três personagens muito distintas, com atitudes e vontades em conflito, do que uma coisa só. Temos três forças partidárias à bulha numa assembleia, a tentar votar numa ação a seguir.

Uma das três forças é o Superego, uma força moralista que visa a repressão das nossas pulsões e desejos. O Superego procura fazer-nos sentir mal connosco mesmos, apelar à nossa vergonha e à descrença nas nossas capacidades. O Superego é desenvolvido através da experiência, nomeadamente, através do substrato que fica da nossa educação e socialização primárias, que fica das reprimendas e castigos a que fomos sujeitos pela inadequação do nosso comportamento.

A segunda força, a que está no executivo, o Ego, tem uma essência pragmática, tem um princípio de realidade, quer apenas saber como é que as propostas de ação das outras duas forças resultariam no mundo empírico. Se puxar os cabelos à minha chefe me levaria ao despedimento (e apenas porque me levaria ao despedimento, que é uma realidade desagradável), será uma hipótese a desconsiderar. O nosso parlamento conta, ainda, com uma força bruta do inconsciente, a saber, o ID, o nosso lado primitivo, animalesco, que procura a satisfação imediata dos seus desejos e a redenção imediata, fulminante, das suas tensões. “Freud comparava a interação entre Id e Ego com o cavaleiro montado num cavalo. O cavalo fornece energia para mover o cavaleiro pelo trilho, mas a força do animal deve ser conduzida ou refreada com as rédeas, senão ele pode derrubar o cavaleiro. Do mesmo modo, o Id deve ser guiado ou contido, senão acaba por derrotar o Ego racional”⁹².

Se o ID está irritado com alguém, pede uma chapada, se está em tensão erótica, pede o desvelamento de uma saia, mas fá-lo sem noção de moralidade. É governado por instintos (que são finalidades sem consciência) e por pulsões, sobretudo, de natureza sexual e agressiva. A

⁹² SCHULTZ, D. P. & SCHULTZ, S. E. - *História da Psicologia Moderna* - Thomson Learning, 2005, pág. 372 e 373.

maior dificuldade no que diz respeito ao ID é que este está inteiramente no inconsciente, pelo que não consegue exprimir os seus processos mentais na consciência, isto é, não nos consegue notificar quais os traumas, quais as tensões que está a processar, não nos consegue explicar o que se passa.

O inconsciente apresenta-nos sintomas do seu mal-estar, apenas, e estão todos sujeitos a interpretação. O inconsciente perturba a nossa consciência através de atos falhados, tais como lapsos linguísticos (dizer adorível, misturando adorável, que queríamos dizer, com horrível; trocando o nome da nossa parceira pelo da anterior; interpretando mal as intenções das falas ou ações dos outros), falhas de memória (como não conseguir aceder à informação do código do nosso cartão multibanco, que usamos todos os dias), decisões impulsivas pouco razoáveis (quase maníacas, descontroladas, em que o Ego parece ter pouca agência para filtrar ou controlar), entre outros.

O inconsciente manifesta-se, também, através de sonhos, como tínhamos referido. Este aspeto interessa-nos muito, uma vez que os sonhos são visões que têm a estrutura do cinema⁹³. Os sonhos figuram, segundo Freud, o conflito da mente, as preocupações, os medos e os desejos recalcados, têm um conteúdo latente ao qual é preciso fazer corresponder um significado, através da interpretação, uma vez que “a sua manifestação não é imediata e inadequada, mas sim indireta, contorcida e simbólica”⁹⁴.

Deste modo, a figuração dos fantasmas corresponderia a uma expressão de uma só coisa, de uma só emoção, teria uma só tonalidade, seria uma expressão de um movimento da alma bastante direcional. Podemos considerar que os fantasmas de Shakespeare são manifestações do Superego, como acontece, por exemplo, em *Hamlet*. Segundo Freud, o fantasma do pai fomenta o sentimento de culpa ao filho pelo pecado dos seus desejos inconscientes, os desejos primários do ID, a saber, o desejo edipiano recalcado de que o pai morresse e de que fosse devota a si. Deste modo, o apelo de vingança feito pelo pai aponta um caminho para a redenção moral do que ele desejara subliminarmente, a saber, o mesmo que o seu duplo fizera, o tio. Nas histórias do folclore japonês, por exemplo, encontramos exemplos de manifestações do ID. Na tradição japonesa, os fantasmas são, o mais das vezes, uma criação fundada num suporte físico que ganha vida, “no Japão, a metamorfose é muito mais criativa: em vez de alterar as formas, cria-as com a materialização de um sentimento (o ódio, no exemplo

⁹³ O “sonho, que é extremamente cinematográfico”. AMIEL, V. - *Estética da Montagem* - Edições Texto & Grafia, 2010, pág. 64.

⁹⁴ STERN, W. - *Psicologia Geral* - Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pág. 71.

anterior) ou por via de um conceito estético [...] que se entrega aos instintos - por vezes, agressivos e sangrentos”⁹⁵.

Por fim, importa referir que Freud defende a existência de duas pulsões inatas no inconsciente, a saber, a pulsão de vida (Eros), uma espécie de vontade de poder Nietzscheana, a procura da conservação da vida e a luta contra as adversidades para a construção de um rumo ao que a vontade nos determina, e a pulsão de morte (Tanatos), que procura a destruição e a anulação. Esta segunda pulsão importa-nos, porque existe uma pulsão de autossabotagem dos nossos próprios desejos, uma vez que libertar-nos do que desejamos e nos causa tensão traz, só pelo facto de nos desfazermos da ansiedade, uma satisfação. O rumo da narrativa será a superação da pulsão de morte, que encontra no expediente do fantasma a desculpa perfeita para a preservação do espírito no movimento de fuga à vida.

É precisamente nesse sentido que Nietzsche diz que devemos enfrentar “o «inimigo interior». Também neste caso espiritualizamos a inimidade, também aqui viemos a compreender o seu valor. [...] Nada se nos tornou mais estranho do que o outrora ansiado, a «paz da alma», a aspiração cristã [...] o começo do cansaço [...] Ou a fraqueza senil da nossa vontade, dos nossos desejos, dos nossos vícios. Ou a preguiça, convencida pela vaidade, de se encorajar moralmente. Ou, finalmente, a expressão de maturidade e mestria no fazer, criar, produzir, querer, a respiração tranquila, a alcançada «liberdade do querer»... Crepúsculo dos ídolos: quem sabe? Talvez igualmente apenas uma forma de «paz de alma»”⁹⁶. Nietzsche alerta para a importância de se conhecer o estado de doença em nós.

Concluindo, esta investigação sobre a ontologia de um fantasma, com base na Filosofia, na Psicanálise e na Literatura, levou-nos a considerar que o fantasma deveria ser figurado pela representação do morto que Leonor alimentara na memória, a sua atitude seria reflexo da disposição, do estado de alma, da Leonor, isto é, seria o reflexo do seu inconsciente, como o reflexo de um espelho, e a sua relação seria alimentada pela pulsão de morte, de fuga à vida, de fuga às dores e tensão do luto, que pintam um mundo horrível de destruição arbitrária contra a qual nada podemos, no qual não vale a pena viver.

Este aspeto prende-se com aquela que tinha sido a intuição seminal do Professor Doutor Vítor Gonçalves, a de que o fantasma regressaria incessantemente aos meus sonhos pela mão da pulsão de morte e que seria importante, para uma reconciliação com a existência, que a

⁹⁵ HEARN, L. - *Histórias de Fantasmas do Japão* - Editorial Presença, 2023, pág. 14.

⁹⁶ NIETZSCHE - *Crepúsculo dos ídolos* - Edições 70, 2002, pág. 39.

personagem principal do filme fizesse o luto e soubesse despedir-se das visões, como quem se despede de uma pulsão para a rejeição da vida, de uma doença.

A NATUREZA FANTASMAGÓRICA DO CINEMA

A ideia inicial que vamos propor à consideração é a de Julian Wolfrey, que afirma, no seu livro *Victorian Hauntings*, sobre o expediente dos fantasmas na literatura inglesa do século dezanove, que todas as histórias são, essencialmente, histórias de fantasmas. O sentido da afirmação prende-se com o facto de que em todas as histórias evocamos e figuramos outros na nossa imaginação. Fantasiamos com personagens e cenários no nosso universo interior. Esses personagens, nas membranas da imaginação, são imagens, projeções, representam qualquer coisa que precisa de ser mediada pela perspetiva. São fantasmas já que, tal como na fotografia, são a impressão que alguns conteúdos, quer adventícios quer factícios, deixaram em nós, na câmara escura do nosso olhar, são uma réplica animada de um ponto de vista sobre eles e não os próprios conteúdos, em si.

Já David Foster Wallace terá dito que todas as grandes histórias de amor eram histórias de fantasmas. Talvez o tenha dito pelo facto de projetarmos nos personagens das histórias de amor os fantasmas do nosso primeiro amor, isto é, o nosso eu mais lírico e apaixonado pelo futuro e a nossa amada, tal como a víamos então, como uma figura de substituição de Deus, como núcleo fundamental de configuração de sentido da realidade, antes de termos o amor como um assunto domesticado, banal e cíclico, na existência. Por outras palavras, as histórias de amor seriam fístulas, de tal modo que os fantasmas do nosso primeiro amor possuiriam as figuras dos personagens da narrativa e viveriam os eventos do romance de pele ao vento, enquanto sangradores, como se essas figuras de substituição animassem a emotividade de um corpo perdido.

Neste sentido, “a fantasia está ligada à própria descoberta da Psicanálise, às suas origens, quando Freud verificou que as cenas traumáticas descritas pelas suas pacientes não correspondiam a factos que tivessem acontecido, mas existiam apenas na mente delas como «fantasia». Segundo o *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis Freud usou o termo alemão *Phantasie* para descrever não tanto a imaginação no sentido filosófico mas o «mundo imaginário, os seus conteúdos, a actividade criadora que o anima». Na versão portuguesa, o referido dicionário fornece duas traduções possíveis: fantasia e «fantasma» [...] «fantasma» segue mais a tradição psicanalítica francesa”⁹⁷. Isto é, os termos *fantasia* e *fantasma*

⁹⁷ GONÇALVES, J. - *Fantasia, Teoria Psicanalítica da Fantasia e Análise Fílmica* - em MÁRIO GRILO, J. et al. - *Cinema Filosofia* - Edições Colibri, 2013, pág. 141.

correspondem a uma encenação imaginária que figura a realização de um desejo inconsciente. Esta encenação imaginária pode corresponder a um sonho diurno ou a uma fantasia inconsciente velada, mas presente, em conteúdos manifestos, que apenas a psicanálise consegue desvendar.

No entanto, mais que a relação conceptual dos fantasmas com toda a ficção narrativa, interessa-nos, especificamente, a relação dos fantasmas com o cinema. Os investigadores José Bértolo e Margarida de Medeiros referem que “Na oposição operativa que habitualmente se estabelece entre Lumière e Méliès, dir-se-ia que os primeiros estariam do lado do realismo, ao passo que o segundo estaria do lado da espectralidade. Porém, Górkki identificou, desde logo, a espectralidade inerente aos primeiros — e, conseqüentemente, a todo o cinema de base «fotográfica» ou «realista» —, ao descrever o mundo apresentado nos filmes dos Lumière como um «reino de sombras»: «não a vida, mas aparência de vida» [...]. Foi com Górkki, então, que nasceu o «clichê» de que tudo aquilo que se vê no ecrã não passa de aparições, fantasmas, sombras, espectros. E este é um «clichê» que foi, na verdade, perseguido com uma seriedade e um comprometimento intelectual assinaláveis por diversos pensadores que reconheceram o fantasma como a «ur-figura»⁹⁸ [...] do cinema. Depois de Górkki, e até aos dias de hoje, a metáfora do fantasma ressurgiria com frequência em reflexões sobre o cinema. Ainda na década de 20, Béla Balázs reconhece que «não há literatura escrita ou oral que expresse o fantasmagórico, o demoníaco e o sobrenatural tão adequadamente quanto o cinema» [...] como Edgar Morin — que escreveu que «no cinema, o fantasma não é uma mera eflorescência, e desempenha, sim, um papel genético e estrutural»⁹⁹.

Começemos pela história do cinema, mais especificamente, pela história do cinema antes do advento da película. “O século XVIII levou a palco uma nova forma de apresentação teatral que explorava o horror dos espetadores. Almas penadas, fantasmas, a personificação da morte, entre outros temas do macabro, mereceram encenação nas fantasmagorias”¹⁰⁰. A Lanterna Mágica e a Fantasmagoria são os ascendentes do cinema. Para convocar as imagens espectrais, naquilo que poderá ser entendido como uma continuidade da tradição paleolítica do

⁹⁸ A expressão «Ur-figura» pode ser entendida como significando o arquétipo primordial, a construção mental a partir da qual todas as representações derivadas.

⁹⁹ **BÉRTOLO, J. & MEDEIROS, M.** - *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma Breve Introdução* - <https://repositorio.ulisboa.pt>, pág. 9.

¹⁰⁰ **ANDRADE, J.** - *A Máquina de Fazer Fantasmas Nasceu com o Século XVII* - Diário de Notícias, 3 de Julho de 2022.

xamanismo, os espectadores eram sentados numa sala escura, coberta de sombras, para que a ilusão de ótica pudesse ocorrer, por meio da projeção de uma imagem numa tela.

Deste modo, podemos considerar que “a atmosfera cinematográfica é constituída por duas séries principais de elementos. Primeiro, o dispositivo inerente ao cinema que permite a projeção do filme. A sala escura, o ecrã gigante e a imagem projetada permitem ao espectador de se encontrar num espaço que o retira da sua realidade habitual. Ele é transportado para um estado quase alucinatório”¹⁰¹. Isto é, o cinema está ligado, pela sua própria natureza, à espectralidade, até porque o próprio corpo das imagens, ao contrário do que acontecia na fotografia, não está impressa.

Por outras palavras, a imagem cinematográfica é, ela mesma, etérea, é uma projeção, não tem um substrato material. Se tentássemos tocar numa imagem, se tentássemos sentir os veios de uma impressão, isso seria impossível, já que a luz bate num tecido branco e é refletida, como se fosse um nimbo, uma entidade luminosa resplandecente, sem matéria. Quando estendemos a mão para sentir uma imagem na palma, ela foge-lhe, nega-lhe o toque, fica na parte posterior da mão, na parte oposta à que a procura, e na tela aparece a sombra da nossa mão a roubar informação ao remetente. Ferimos o sonho luminoso quando o tentamos agarrar, na medida em que a imagem com o recorte da sombra da nossa mão, fica sem um bocado, e fica exposta na insuficiência ontológica, na categoria de ilusão dos sentidos.

A respeito desta questão da ilusão dos sentidos, importa referir, ainda, outra camada de complexidade na relação entre cinema e fantasma, a saber, o facto de o cinema “só passar a existir efectivamente na situação de projecção. Ou seja, ao contrário da fotografia, o cinema cumpre-se durante o espaço de tempo em que a luz imprime numa tela formas que podem ser vistas, mas não tacteadas. E, assim sendo, a materialidade precária e elusiva do cinema torna-se também análoga à materialidade do espectro”¹⁰². Por outras palavras, o cinema é fantasmagórico não apenas pela afinidade entre a experiência de ver um filme e de assistir a uma sessão espírita, mas pelo facto de as imagens petrificadas da fotografia apenas produzirem a ilusão de movimento na projeção, por meio do processo operado pela estética transcendental das nossas faculdades de representação. Só em nós, pelo defeito do nosso olho, que produz arrastamento e continuidade, é que as imagens estão animadas, estão providas de movimento próprio, de vida.

¹⁰¹ GIL, I. - *A Atmosfera Fílmica como Consciência* - <https://research.ulusofona.pt>, pág. 2.

¹⁰² BÉRTOLO, J. & MEDEIROS, M. - *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma Breve Introdução* - <https://repositorio.ulisboa.pt>, pág. 10.

Com o advento do cinematógrafo, isto é, com a capacidade de capturar imagens em movimento, o cinema deu a sensação de ser capaz de roubar aos mortos, de os transportar para lá do espaço e do tempo. O cinematógrafo conseguia produzir duplos, isto é, conseguia com a positividade e evidência dos sentidos, própria da fotografia, “«foi experienciada como fenómeno estranho e inquietante, que parecia minar a identidade única dos objectos, criando um mundo paralelo de duplos fantasmagóricos a par como mundo concreto dos sentidos verificado pelo positivismo» (Gunning 1995, 18)”¹⁰³. Parece que a imagem de um comboio em andamento sobreviveu ao devir, à passagem do tempo, à destruição dos momentos vividos e à transformação do real. O cinema tornava visível e presente, por meio de uma ilusão, pessoas mortas, as visões de realizadores desaparecidos, devolvia juventude aos velhos, subvertia as leis do mundo com o critério de realidade da evidência, dava *facialidade* à poesia.

O cinema é feito de fotogramas e as fotografias apresentam imagens que representam de forma naturalista ou realista os objetos fotografados. A sensação, como dizia Epicuro, é o critério de verdade, uma vez que se apresenta com carácter de evidência, «autojustifica-se», como diriam os fundadores americanos na Declaração de Independência. Esta sensação de objetivismo, de realismo ontológico, como defendia Bazin, isto é, de acesso limpo, científico, da realidade, trata-se de uma ilusão, evidentemente, na medida em que os fotogramas capturam apenas o brilho e as sombras, não os conteúdos. O cinema é espectralidade, não é a vida, mas a aparência de vida, mediada pelo perspectivismo. Os objetos parecem estar lá, mas não estão, são aparições. Foi isto que interessou ao ilusionista Méliès, a ideia de cinema plástico e aparatoso.

“Menos de um ano após a primeira projeção pública de filmes dos irmãos Lumière, em Dezembro de 1895, Georges Méliès, um ilusionista tornado *cinesta* (numa altura em que ideias de autoria ainda estavam longe de ser associadas à prática cinematográfica), começa a explorar as potencialidades mágicas e oníricas que encontra neste novo meio de representação, concebendo filmes de temática fantástica, povoados de situações e criaturas sobrenaturais. Desta galeria de seres fabulosos, o fantasma revela-se, desde logo, uma das mais notórias, em obras marcantes entre as quais se contam *Le Manoir du diable* (1896) e *Le Château hanté* (1897). O fantasma tornar-se-ia uma figura recorrente na história do cinema, do século XIX aos

¹⁰³ BÉRTOLO, J. & MEDEIROS, M. - *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma Breve Introdução* - <https://repositorio.ulisboa.pt>, pág. 12.

nossos dias e um pouco por todo o mundo”¹⁰⁴. Méliès compreendeu, por outras palavras, que se poderia instrumentalizar as sensações para fixar uma realidade impossível, sonhada.

Muitos foram os filmes que exploraram o expediente do fantasma, no entanto, importa referir que o cinema, como ninguém, trabalhou a noção metafórica e simbólica do conceito. Como dizia a Professora Doutora Filomena Molder, os fantasmas também são um desdobramento, uma forma de reflexão além da filosófica, um espelho. As réplicas de Tarkovski, no filme *Solaris*, que a Professora considerava ser um tratado de metafísica, são um parente dos fantasmas e correspondem ao desdobramento dos nossos medos. A Professora considerava que os homens sempre tinham tido horror à ideia de que os mortos pudessem voltar e que teria sido isso que teria levado os gregos a enterrarem os mortos, porque eram algo impuro e assustador.

De acordo com Montaigne, todos temos um duplo em nós, um eu fantasma que duvida daquilo que temos certeza. A arte é a expressão de um sonho verossímil que procura lidar com os nossos anseios. Quando vemos fantasmas, estes são o reflexo visível dos nossos segredos, é o nosso mundo interior transformado em experiência discursiva. O objetivo da fantasia não é o de confundir sonho e realidade, não se trata de fazer uma sopa da pedra com ideias factícias (ideias que, de acordo com Descartes, juntavam conteúdos apreendidos através da experiência dos sentidos, para criar novas formas, tais como a mulher-peixe, isto é, a sereia), mas sim exprimir o mundo que se vê no espelho da nossa alma.

O mundo visto num filme pode ser verossímil, como defendia Aristóteles, não deixa de ser mundo ou de parecer mundo, mas exprime metaforicamente emoções e atitudes na sua relação com o real, é uma forma de espelho. A nossa relação com o espelho será tanto mais profunda, quanto maior for o reconhecimento do que nele se vê. Por exemplo, em *To Have and Have Not*, nunca é dito que Lauren Bacall interpreta uma prostitua, o realizador demora-se no olhar de Bogart, quando ele percebe que Bacall conseguira uma garrafa de champanhe, apesar de não ter dinheiro, mas tem de ser o espectador a reconhecer essa realidade, tem de ser o espectador a ferir-se a si mesmo com a brutalidade daquela realidade, tem de ser ele, a produzir uma certeza moral a esse respeito, a preencher as sombras daquele quadro com a sua própria interioridade. Uma vez que o espectador sinta a certeza moral de que ela se deverá ter prostituído por dinheiro, o espectador é o seu próprio agressor, o espectador reconhece o seu

¹⁰⁴ **BÉRTOLO, J. & MEDEIROS, M.** - *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma Breve Introdução* - <https://repositorio.ulisboa.pt>, pág. 1.

próprio cinismo em relação ao mundo. O que estava ocultado por sombras foi pintado pelas suas próprias certezas morais.

Esta investigação levou-nos à conceção das imagens de arquivo Super 8, que inauguram o filme. As imagens teriam sido filmadas pelo morto, seriam imagens que teria visto em vida e que o teriam comovido. Era importante que o morto fosse o autor dessas imagens, que o espectador sentisse que era o fantasma que estaria a dialogar consigo, que o discurso fílmico estaria nas suas mãos, que nos quisesse fazer ver as imagens da sua vida. O olho do morto que espreitava pelo óculo da máquina de filmar estava a ver exatamente o que mesmo que nós, é como se estivéssemos no seu lugar, no seu ponto de vista. Isto colocaria o espectador na posição subjetiva de quem perdera tudo, de quem perdera a vida.

Esta ideia de que os duplos que ficam petrificados na película do cinema, à margem da passagem do tempo, está presente, também, na forma como as imagens de Leonor jovem assombram a montagem, justapondo-se às imagens de Leonor adulta, aos olhos do fantasma e do espectador. São imagens com princípio de realidade de momentos que não têm realidade, são imagens fixadas e extraídas do fluxo do tempo, que regressam em forma de assombração, para esvaziar o presente, para nos afastar da imersão na tensão do momento presente.

O professor Maria Mendes entendia que o cinema transformava toda a realidade na forma de um fantasma, o filme facializava, transformava toda a realidade numa figura, transfigurando-a com o olhar. Tudo no cinema é aparência, tudo é o fantasma que os objectos deixam no espírito do autor, mediante a forma como a disposição, o estado de alma, o sentimento, as transforma. Como dizia Natália Correia, tal como referido nos anexos do relatório, se colhermos uma rosa e cair um sapo na nossa mão, é porque o fantasma dentro de nós gosta de sapos¹⁰⁵.

Em forma de conclusão, nas palavras do saudoso Professor Doutor João Maria Mendes: “o filme torna-se, assim, imago metafórica do mundo — pode desvelar, revelar o real, ou perfis invisíveis do real. É esta a marca idealista do cinema, tão cara ao mesmo Bazin. E a resposta à questão de saber como dá o artista (aqui o cineasta) essa «alma» às coisas vem sendo tentativamente formulada desde a Crítica da Faculdade de Julgar de Kant, quando, referindo-se ao «génio artístico», ele explica, propondo a novidade de cada representação artística (e o progresso linearista que ela instaura) que tão acarinhada será pelos modernos e pelos modernistas: [...] a re-apresentação do real em forma de fantasma, resultante do desejo de o transfigurar. No filme, as coisas são vistas como sendo outras, como escreveu Eisenstein (1944)

¹⁰⁵ Consultar a página 122 do relatório do Trabalho de Projeto.

a propósito da chaleira fumegante de Dickens: o filme feiticisa as coisas e facializa-as (cf., infra, o texto *Facialidades*), oferecendo delas outra figura, e propende a lidar com elas em regime de estranhamento, no regime da «inquietante estranheza», a *Unheimliche* de Freud a que adiante nos referimos com mais detalhe.”¹⁰⁶. Isto é, toda a realidade representada num filme é um fantasma e é apresentada enquanto tal.

De acordo com o Professor: “a figura do duplo, que atravessa desde que há memória toda a criação ficcional — religiosa, poética, literária, teatral, operática, pictórica, fotográfica — foi, como lembrou Freud (1919), sobretudo trabalhada por Otto Rank (1914) «na sua relação com a imagem do espelho, com a sombra, com os génios tutelares, com as doutrinas relativas à alma e com o temor da morte». Ora, o cinema e os seus filmes mostraram desde muito cedo uma atracção particular pelo duplo — o *doppelgänger* — e uma forte propensão para o abordar, quer figurando-o de modo banal (fundando-o na sua semelhança conosco), quer em forma de figurações extremas (literalmente: *peripatéticas*, figuradas de modo exagerado), mas podendo ambos produzir, sobretudo na primeira forma, a «inquietante estranheza» sobre a qual Freud escreveu. [...] Freud exemplifica este fenómeno com as almas de Dante e os espectros de Shakespeare, esses sim, *doppelgänger* geneticamente *peripatéticos*, mas que nunca chegam a ser estranhos nem inquietantes nas nossas mentes ou em seus palcos, porque o leitor ou espectador adapta o seu juízo sobre eles às condições da realidade ficcional e, nessa nova realidade, aceita relacionar-se com os espíritos e os fantasmas, pela mão de Coleridge e da sua *willing suspension of disbelief* [...], como se eles tivessem uma vida idêntica à da nossa realidade material. Algo deste fenómeno invade, de resto, o degrau inconsistente onde nos encontramos em situação de *quiasma* com entidades ficcionais a quem não exigimos o predicado da existência, embora as usemos na interpretação-justificação do mundo, como utensílios da nossa retórica e dos nossos jogos de linguagem: estão nessa situação Deus e os seus Anjos, o Centauro e Pégaso, Édipo e Jocasta, D. Quixote e Antígona — figuras do «maravilhoso verdadeiro» que criámos para que, como diria Didi-Huberman, mandem em nós;

¹⁰⁶ MARIA MENDES, J. - *Sentidos Figurados - Vol. 1* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019, pág. 161 e 162.

e sobre cada uma das quais decidimos, na nossa singularidade, quem é εἰκών e quem é εἶδωλον¹⁰⁷ — quem desvela o real ou instaura falsos mundos”¹⁰⁸.

Concluindo, importa referir, que a cena da lanterna, fundamental para a introdução do drama da curta-metragem, na primeira noite de Leonor na casa assombrada, está profundamente ligada a esta etapa da investigação realizada no âmbito do Trabalho de Projeto, na medida em que Leonor tenta aceder ao fantasma por meio da luz, num quarto escuro, simulando o toque. Isto é, em tudo, semelhante à nossa experiência na sala de cinema. No entanto, este simulacro de toque por meio da lanterna fere o meio de representação, revela os pés de barro da ilusão, pelo que o problema dramático do fantasma, fragilizado na sua existência óptica, figura-se com clareza, não podendo oferecer-se ao erotismo do toque. Deste modo, “a espectralidade deste meio de representação antecede o nível temático e relaciona-se com a sua própria ontologia. O espectro consiste, simultaneamente, num tema e num problema. Por um lado, os fantasmas povoam o cinema desde a sua infância, convocando para o interior dos filmes o domínio da espectralidade por via da figuração”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ A oposição entre εἰκών e εἶδωλον pode traduzir-se por uma oposição entre ídolo verdadeiro e ídolo falso, na medida em que εἰκών corresponde a uma representação mimética, isto é, de semelhança com os conteúdos da realidade, enquanto εἶδωλον corresponde a uma representação fantasiosa, a um simulacro, ou seja, a uma imagem ou fantasma.

¹⁰⁸ **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. 1* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019, pág. 183-185.

¹⁰⁹ **BÉRTOLO, J. & MEDEIROS, M.** - *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma Breve Introdução* - <https://repositorio.ulisboa.pt>, pág. 8.

TEMAS DO TRABALHO DE PROJETO

De seguida, iremos partilhar a investigação feita no que diz respeito aos temas desenvolvidos na curta-metragem *Sangradores*, a saber, o devir e as suas implicações na identidade, na finitude e no amor.

De acordo com Fernando Pessoa, uma boa obra de arte “contém uma fundamental ideia metafísica”¹¹⁰, isto é, contém uma representação da realidade e da natureza humana, que passa “um profundo conceito da vida”¹¹¹. Deste modo, na nossa narrativa, tudo o que acontecer terá um princípio, um rumo, uma ideia mediadora da criação, que se tornará clara com a conclusão, com a finalidade do argumento.

Esta investigação é filosófica, literária e psicanalítica, tal como acontecera anteriormente. Importa notar, “como dissemos atrás (cf. «Que coisa é o filme»), a um passo de gerar o que poderia tornar-se numa cine-filosofia ou numa filmesofia, Deleuze parece ter redesenhado o seu projecto, antes propondo o cinema como um novo meio para abordar o ser e o pensamento. Mais próximo de Deleuze que de Cavell, Montebello (1998) propõe a este respeito uma formulação relevante: escreve ele que o cinema não «faz» filosofia, mas diz respeito à própria essência e ao devir da filosofia ocidental, com que sistematicamente se cruza ao ocupar-se do «idealismo dos afectos, do naturalismo das pulsões, do surrealismo da visão, das relações entre tempo e movimento ou entre o tempo e o intemporal»¹¹².

1 - DEVIR

O tema mais importante que foi trabalhado no âmbito do projeto é o devir, uma vez que os restantes temas são configurados por este, isto é, são pensados a partir da sua perspectiva.

Importa saber o que é o conceito de devir, tal como entendido por Heraclito. Heraclito entendeu que tudo tem uma existência relativa e que tudo se dá num fluxo caracterizado pela multiplicidade e transformação. Esta visão permite ao filósofo rejeitar a possibilidade de existência de unidade na realidade, de uma forma ou alma das coisas, como referimos anteriormente. Isto é, Heraclito rejeita a noção de substância, dado que tudo existe em

¹¹⁰ **PESSOA, F.** - *Correspondência: 1905-1922* - Assírio & Alvim, 1944, pág. 140.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. 3* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019, pág. 60.

permanente mudança, numa realidade que é destruída em absoluto pelo instante seguinte que ocupa o tempo presente.

Heraclito dizia-nos que o uno é múltiplo, ou seja, “todo o devir nasce do conflito dos contrários; as qualidades definidas que nos parecem duradouras só exprimem a superioridade momentânea de um dos lutadores, mas não põe termo à guerra: a luta persiste pela eternidade fora. Tudo acontece de acordo com esta luta, e é esta luta que manifesta a justiça eterna”¹¹³. Existe, portanto, uma força que atua na realidade, resultando na constituição de uma forma com qualidades opostas na composição dos entes. Dito de outra forma, no exemplo referido anteriormente, o exemplo da cera de Descartes, não existe o fantasma da cera, só existem as diferentes qualidades sensíveis da cera em transformação, a cada momento, sendo a ideia de unidade uma fantasia abstrata, isto é, vazia, sem conteúdo, uma representação mental nossa absolutamente ilusória. O mesmo acontecerá à nossa identidade, já que não somos uma coisa, mas uma multiplicidade, com as qualidades e instintos em conflito, e em mudança, de tal forma que não há nada de semelhante entre nós em bebé e nós em adultos, nem nenhuma qualidade nossa que seja permanente, que não mude com os nossos estados de alma, por exemplo. À força transformadora do devir, a força capaz de apagar o que estava antes e de trazer novas características ao que se apresenta de seguida, Heraclito chamou fogo e, como interpreta Nietzsche, o que a move é a *hybris*, ou seja, a insaciedade desmesurada. É esta força da realidade que não deixa nada manter-se como está, que procura a transformação, toda a realidade está em tensão para o que há de vir.

Importa notar que, por este motivo, tanto na tese de Heraclito como na filosofia Nietzscheana, na qual, para não enveredar por uma substanciação e coisificação dos entes, é defendida uma constituição do homem entendida como uma amálgama de instintos em luta, sem uma unidade definida. Não existe uma metafísica, a metafísica é uma necessidade, um defeito dos nossos paradigmas transcendentais de representação da realidade, apenas, é um defeito do nosso acesso mediado por categorias universais. Dito de uma forma grosseira, o nosso entendimento tem a forma de um copo e o nosso acesso ao conteúdo da água fica, inevitavelmente, mediado pela forma do copo. O nosso entendimento acede aos conteúdos, *à priori*, por conceitos de unidade, causalidade, distância, continuidade e de sentido, no entanto, essas determinações transcendentais da representação correspondem a um defeito da razão. Sem noções de forma ou de alma não existiria forma de apreender a realidade, de acordo com os parâmetros em que está calibrado o nosso acesso ao conhecimento.

¹¹³ NIETZSCHE, F. - *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* - Edições 70, 2002, pág. 42.

Assim, e começando por um aspeto que Ricardo Reis considera nuclear no que diz respeito à filosofia por detrás da obra de Alberto Caeiro, podemos afirmar que os defensores do devir não acreditam na existência de uma metafísica. Como nos diz Reis, “Caeiro, no seu objectivismo total, [...] escreveu aquela frase culminante de *O Guardador de Rebanhos*, [A Natureza é partes sem um todo]”¹¹⁴. Cada ente é original e puro, distinto de todos os outros, não existindo por isso um qualquer conceito capaz de ser formulado que nos permita conhecer um qualquer conjunto de seres. Isto é, cada árvore é uma coisa distinta e é o nosso olhar que atira uma figura de semelhança vaga, oca, para cima dos conteúdos, da mesma forma que atira números e figuras geométricas para cima dos objetos.

O conceito de árvores, tal como o conceito de bem, são ocios, vazios, baseiam-se numa relação de conectividade que a nossa mente produz por semelhança, soprados para esses balões apenas isto «o Manuel emprestou-me o carro, fez uma coisa boa, do bem», «o Álvaro emprestou-me dinheiro, eu também achei isso uma acção do bem», «estas duas coisas, associadas pela intuição, são semelhantes, vamos dar-lhe um nome». Quem conseguirá explicar porque é que uma Oliveira é um arbusto e um Bonsai uma árvore, se não por convenção? Eu não sou capaz, no entanto, tenho a ilusão de que sei recorrer ao conceito de árvore com propriedade. Dito de outra forma, não existe o uno, uma essência, ou substância, que lhe esteja associada, ou sequer uma identidade que permaneça no tempo. Devir significa que cada instante constitui toda a realidade existente, considera-se que o passado morre com a chegada de um novo instante, e que o futuro não é uma realidade até que se concretize. Nada do instante anterior sobrevive no instante seguinte.

O Devir é como Chronos, que devora os próprios filhos, para dar vida a novos, para fecundar a Terra. O conceito de Devir é apenas apreendido por intuição e não consegue demolir a necessidade de representação metafísica do mundo, de essência ou alma das coisas para lá das manifestações sensíveis, pelo que podemos dizer que Nietzsche, com base na intuição de Heraclito, fundou a metafísica da não-metafísica, que é, ainda assim, uma metafísica.

Deste modo, “nem achei que houvesse mais explicação que a palavra explicação não ter sentido nenhum”¹¹⁵. O mundo não parece obedecer aos preceitos do nosso espírito, contraria a ideia de sentido, de unidade, de continuidade e de conceitualidade. Tudo morre a cada instante, tudo se transforma em atributos opostos aos verificados no passado e tudo não se

¹¹⁴ REIS, R. – *Prosa* - Assírio & Alvim, 2003, pág. 141.

¹¹⁵ Alberto Caeiro, “Se eu morrer novo”, em PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

encaminha para coisa nenhuma, o mundo não segue nenhum esquema, é destruição arbitrária e sede de mudança.

De acordo com João Mário Grilo, “o cinema é, assim, *arte do devir*, é pelo devir das suas próprias formas que a representação começa. Depois de realizar a síntese da continuidade e da descontinuidade [...], o cinema realizará, também, a *síntese do espaço e do tempo* (o espaço no cinema é já tempo, e inversamente), num novo espaço que Virilio denominou *espaço-velocidade*. Introduce-se, assim, a famosa tríade de Epstein: *o cinema é o lugar de associação e sobreposição de um espaço movente, de um tempo flutuante e de uma causalidade oscilante*”¹¹⁶. Dito de outra forma, o cinema não só representa o devir, não só filma as coisas em movimento e transformação, mas ela própria é instrumento do devir, esta destrói as regras do real e reconstrói-as.

Vejamos como o cinema é um instrumento de expressão do devir. Em primeiro lugar, o espaço no cinema é fragmentado por planos, ângulos, pontos de vista, escalas, distâncias, isto é, o espaço não é uma só coisa, mas uma pluralidade, refém da perspectiva e da apropriação. Em segundo lugar, o tempo é uma coisa absurda, porque movemo-nos entre diversos pontos de vista na *découpage*, numa fração de segundo, em potência, estamos em todo o lado do universo ao mesmo tempo, movimentamo-nos num espaço quântico. Em terceiro lugar, ao mesmo tempo, o tempo é plástico na medida em que várias horas se podem passar em dois segundos e na medida em que a montagem mistura diferentes realidades temporais e porque o tempo é um tempo subjetivo da afeição. Em quarto lugar, o cinema constrói a sua própria causalidade, isto é, a lei da causalidade pode ser virada do avesso, é a montagem que cria nexos causais, no Cinema pode morrer-se de um corte de papel, pode morrer-se porque o rio que dantes corria na nossa vila agora está congelado, pode morrer-se porque a água da barragem onde demos o primeiro beijo agora faz ondas no sentido inverso, porque o Sol que nunca batia naquela árvore de ramos despídos finalmente a conseguiu fazer luzir, etc. Nas palavras do Professor Doutor João Mário Grilo, “o que se propõe neste modelo é uma visão do cinema como *instrumento de uma ciência da incerteza*, do relativismo e da probabilidade que, de resto, o pensamento científico da modernidade (a física e a matemática modernas, por exemplo) trabalha ao mesmo tempo. O real é coisa problemática, incerta, maleável; o cinema é, simultaneamente, o modo de o figurar e a forma mais rentável de traduzir essa maleabilidade. Quer isto dizer que *a*

¹¹⁶ MÁRIO GRILO, J. - *As Lições do Cinema - Edições Colibri*, 2007, pág. 67.

possibilidade do cinema é estritamente correlativa da impossibilidade/improbabilidade do real, em todos os casos, da sua abandonada e impossível verdade”¹¹⁷.

Este aspeto interessa muito ao projeto. A ideia de a alma do fantasma habitar um mundo de devir que nega a natureza da sua alma. É como se o fantasma se fosse esvanecendo com a consciência do devir, isto é, da passagem do tempo, da transformação. O fantasma, na nossa história, minguardia com a consciência de que o passado havia secado, que já não teria significação para Leonor, que não teria conteúdo, que se havia esvaziado, e com a consciência de que o presente seria irreconhecível, de que não teria vestígios da realidade que ele conhecera e amara. Deste modo, a alma do João seria um peixe fora de água no nosso mundo. Tudo o que aconteceria na curta-metragem seria da ordem do devir, da destruição e da transformação, até que ficasse triturada qualquer fantasia nostálgica de permanência na devoção ao que já desapareceu.

Deste modo, não aceitar que a realidade é feita de mudança, de despedidas, coloca os nossos amantes líricos num domínio semelhante à dançarina no *Heaven Can Wait* de Lubitsch, a saber, “se aproximarmos tudo isto de: a velha (Florence Bates) é «despachada» pelo Diabo, depois de mostrar as penas (Sua Excelência não perdoa o mau gosto) [...] teremos algumas razões para pensar que para lá da «simpatia» e da «felicidade» a que se refere Lubitsch, os sentimentos do realizador para consigo próprio e para com a humanidade, em geral, eram tudo menos simpáticos e felizes e que *Heaven Can Wait*, se de facto foi pensado como despedida deste mundo, é uma das mais amargas despedidas que alguma vez alguém fez dele [...] e a saudação ao outro mundo não é mais optimista”¹¹⁸.

No filme, uma corista velha, sem noção de que o tempo tinha passado por ela, julgando ter as pernas mais belas do cabaret, mostra as pernas ao Diabo, que procura expurgar esse mal da sua vista, sem a menor vontade de brincar com o seu sofrimento, como um gato faria com um rato. O Diabo ficou magoado com aquele horror de um verme humano não ter consciência da temporalidade.

O filme tem uma componente de construção em abismo, metacognitiva, na medida em que a narrativa é observada pela alma do personagem principal, no purgatório, fora da vida, fora do tempo, para quem tudo já está perdido, enlutado. O personagem assiste a uma narração cinematográfica da sua própria vida e este aspeto não é de somenos, “vai gelando, quando nos

¹¹⁷ MÁRIO GRILO, J. - *As Lições do Cinema - Edições Colibri*, 2007, pág. 71.

¹¹⁸ BÉNARD da COSTA, J. et al. - *As Folhas da Cinemateca - Ernst Lubitsch* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2000, pág. 165-166.

damos conta que o nunca consentido é o «abandono ao instante», ou seja, ao tempo real, sempre filtrado e finalmente devorado pelo tempo do filme. É esse tempo que impõe a «regra do jogo», muito menos carnal, mas não menos mortal, que a do filme de Renoir que *Heaven Can Wait* (por caminhos diametralmente opostos) não deixa de evocar”¹¹⁹. Deste modo, o filme de Lubitsch leva-nos a acompanhar um tempo narrativo que já está morto e devastado, perdido na temporalidade do próprio filme, pondo a nu a metafísica de devir, que parece uma continuidade, mas que está cozida com a fibra da mais furiosa descontinuidade.

2 - MORTE

De acordo com o exposto, o devir leva-nos a pensar o problema da morte de uma maneira grotesca. “O conhecimento pára a acção, para agir é indispensável que sobre o mundo paire o véu da ilusão - eis o que Hamlet nos ensina [...] a visão da verdade horrível, o que anula todos os impulsos, todos os motivos do agir, tanto em Hamlet como no homem dionisíaco. Quando já consolação nenhuma nos pode valer, o desejo projecta-se para além do mundo, para a morte, e despreza os próprios deuses; renega-se a existência e, com ela, o reflexo enganador da sua imagem no mundo dos deuses ou num além mundo imortal. Na consciência da verdade contemplada pela primeira vez, o homem não vê por toda a parte senão o aspecto horrível e absurdo da existência; compreende agora o que há de simbólico no destino de Ofélia; reconhece agora a sabedoria do Sileno, o deus das florestas; aborrece o mundo”¹²⁰.

Sileno, aquele que na tragédia de Eurípedes dizia que a vida era um absurdo do qual nos deveríamos livrar o quanto antes: “«Raça efêmero, e miserável, filha do acaso e da dor! [...] O que deverias preferir não o podes escolher: é não teres nascido, não *seres*, seres *nada*. Já que isso te é impossível, o melhor que podes desejar é morrer, morrer depressa»”¹²¹. De acordo com a mitologia grega, o Homem eram um animal irracional, uma besta de quatro patas, não melhor que uma vaca ou um boi, ao qual Prometeu dera, criminosamente, num ato de perversão da ordem da natureza, a inteligência, um atributo dos deuses, impróprio e com contraindicações graves para um animal.

¹¹⁹ **BÉNARD da COSTA, J. et al.** - *As Folhas da Cinemateca - Ernst Lubitsch* - Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2000, pág. 166.

¹²⁰ **NIETZSCHE, F.** - *A Origem da Tragédia & Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral* - Relógio d'Água, 2000, pág. 77.

¹²¹ **NIETZSCHE, F.** - *A Origem da Tragédia* - Guimarães Editores, 1999, pág. 51.

A inteligência nos homens dá-lhes o horror de se perder num labirinto - o único que se libertou do enigma de um labirinto, Ícaro, achou-se um deus, capaz de voar perto do Sol e isso terminou terrivelmente. Os deuses veem os labirintos de cima, a partir do Olimpo, e de cima, como sabemos, os labirintos não têm qualquer dificuldade, vê-se a entrada e a saída ao mesmo tempo, no entanto, os homens morrem de ansiedade por saber o que os espera, a cada bifurcação. Perdem-se, não têm referências, não têm orientação, e uma besta mortal corre no seu encaixo. Um animal é feliz a cheirar plantas e a comer as bagas do chão, um homem não, tem um acesso vedado à verdade e ao sentido, mas procura-o, tende para um fim sem definição. Se o fim não existir, se não existir uma vida boa, o melhor seria parar esta obscenidade, esta profanação da natureza que Prometeu perpetrou e pela qual pagou o pior dos castigos.

Aristóteles notava que todas as tragédias gregas tinham o mesmo sentido, a saber, todas as escolhas feitas por um personagem, rumo ao seu objetivo (escapar à vontade dos deuses), na verdade, aproximavam-no do resultado inverso, sem que ele soubesse. A vontade humana de nada interessava na vida, face ao destino. O conhecimento humano não nos permitia ter qualquer certeza, nem tomar qualquer decisão, não conseguiria apropriar-se da mecânica da existência. Nós andávamos perdidos na terra e, sempre que ousávamos decidir, piorávamos a nossa situação.

Nietzsche considerava que, na tragédia grega, víamos uma máscara apolínea do deus Dionísio. A tragédia era uma rara ocorrência de uma manifestação conjunta e simbiótica dos deuses com polaridade oposta. Nietzsche entendia que a atividade artística era uma luta entre dois deuses, Apolo, o deus da forma e do belo e, enquanto deus da forma, das figuras, o deus do sonho e da aparência e, enquanto deus do sonho, mediava a relação entre toda a gente (deuses e homens) e a sua própria alma, isto é, mediava o desdobramento do real em imagens, e Dionísio, deus do abismo e do delírio, que não pode ser fixado numa forma, que, por ser o deus da vida, não pode ser dividido em figuras, que é a força absoluta do fogo, a força que consome, destrói e recria o universo por inteiro.

De acordo com o filósofo alemão, Dionísio, quando se via ao mundo, via o mundo inteiro. É por isso que, na tragédia clássica, quando cai a máscara, o véu de Apolo, da aparência confinada das figuras humanas concretas, a trama revela algo que expõe com clareza uma verdade metafísica, um aspeto transcendental da existência humana. As tragédias diferem do drama precisamente pelo facto de o horror não estar confinado à vida dos personagens, mas de expor a nossa fragilidade no decurso da vida. É nesse sentido que Nietzsche concebe “um deus puramente artista, [...] que se desembarace, ao fabricar os mundos, do tormento da sua

plenitude e da sua plétora, que se liberte do sofrimento dos contrastes acumulado em si próprio. O mundo, a objectivação libertadora de Deus, [...] dos contrastes mais perfeitos, de quem não pode emancipar-se nem libertar-se senão na aparência: eis a metafísica do artista. Toda esta metafísica pode ser tida por arbitrária, vã, fantasista”¹²².

Esta distinção parece-nos remanescente da tese metafísica de Anaximandro de Mileto, na medida em que este considera “todo o devir como uma emancipação criminosa do ser eterno, como uma iniquidade que tem de ser expiada com a ruína. Tudo o que uma vez entrou no devir torna a perecer, quer pensemos na vida humana, quer na água, ou no calor e no frio; onde quer que se constatem propriedades definidas, pode profetizar-se, segundo uma imensa prova experimental, o desaparecimento dessas propriedades. Um ser que possui qualidades definidas nunca poderá ser a origem e o princípio das coisas”¹²³.

Neste sentido, Dionísio, o deus da vida, não tem propriedade definidas e o deus Apolo procura fixar figuras que estão profetizadas à ruína, sonhos que não têm lugar na existência. A consistência da cosmovisão helénica no que diz respeito aos mitos e aos pensadores pré-Socráticos é impressionante. Também Anaximandro de Mileto alerta para o carácter trágico da existência: “qual o valor da vossa existência? E se nada vale, porque existis? É por vossa culpa, disso me apercebo eu, que permaneceréis nesta existência. Haveis de a expiar pela morte. [...] Sempre de novo se edificará esse mundo de instabilidade: quem poderá libertar-vos da maldição do devir? [...] Do carácter contraditório desta multiplicidade que a si se devora e se nega. [...] Não se justifica, mas expia-se incessantemente pelo declínio”¹²⁴.

Interessa-nos muito, para o Trabalho de Projeto, esta ideia distinção entre a polaridade dos deuses envolvidos na atividade criativa. Deste modo, “imaginemos desde já, para mais bem os compreender, estes instintos como mundos diferentes do *sonho* e da *embriaguez*, fenómenos fisiológicos entre os quais é possível notar um contraste análogo ao que distingue o espírito apolíneo do espírito dionisíaco. [...] Até mesmo a vida mais intensa da realidade que é o sonho nos deixa a impressão confusa de não ser mais do que uma *aparência*. [...] Não são somente, como poderá parecer, imagens agradáveis e deliciosas o que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez: também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as expectativas, numa palavra, a *Divina Comédia*, com o seu *Inferno*, tudo isso se desenvolve aos olhos seus. Não apenas um espectáculo de sombras e

¹²² NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia* - Guimarães Editores, 1999, pág. 26.

¹²³ NIETZSCHE, F. - *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* - Edições 70, 2002, pág. 34.

¹²⁴ *Ibidem*, pág. 35-37.

de fantasmas, é mais do que um espectáculo, porque ele vive, experimenta e sofre tais cenas; mas nem por isso se pode libertar inteiramente da impressão fugidia de que todo o visionado não é mais do que aparência. [...] o *horror* espantoso que se apodera do homem quando, subitamente derrotado pelas formas aparentes dos fenómenos, vê que o princípio da causalidade, em qualquer das suas manifestações, tem que admitir uma excepção. Se além desse horror, considerarmos o êxtase arrebatador que, perante a falência do princípio de individuação, surdo do que há de mais profundo no homem, do que há de mais profundo na própria natureza, começaremos então a entrever em que consiste o *estado dionisiaco*, que compreenderemos muito melhor por analogia com a embriaguez”¹²⁵.

A tragédia é diferente do drama, na medida em que o drama traz-nos a tensão da dor da mesma forma que “um pescador no seu barco, tranquilo e pleno de confiança na sua embarcação, no meio de um mar desmesurado que, sem limites e sem obstáculos, levanta e derruba montanhas de ondas cheias de espuma, mugindo e bramindo, o homem individual, no meio de um mundo de dores, permanece sereno e impassível, porque se apoia confiadamente *principium individuationis*¹²⁶”, enquanto que a tragédia cria uma rutura com esse princípio de distanciamento e, por meio do delírio, da exaltação dionisiaca, leva o espectador a um “total esquecimento de si mesmo. [...] O homem diviniza-se, sente-se Deus, e por isso, a sua atitude é tão nobre e tão estática como a de deuses que ele viu em sonhos. O homem deixa de ser artista para ser obra de arte: o delírio estético de toda a natureza”¹²⁸.

A tragédia, ao contrário do drama, revela a natureza da vida com horror, traz-nos o pânico de tudo isto ser grotesco, e é a catarse, isto é, o momento narrativo de purificação, dos sobreviventes ao horror da tragédia que nos traz, enquanto espectadores aterrorizados por aquela visão metafísica, o predicado da força da vontade de poder, aquela própria do Homem livre, daquele que é capaz de vencer os seus próprios instintos e emoções, que consegue “ser indiferente à fadiga, à dureza, à privação, e até à vida. Estar disposto a sacrificar homens à sua causa sem a si mesmo se excluir. Liberdade significa que os instintos viris, os instintos que exultam com a guerra e a vitória, adquirem a preponderância sobre outros instintos, por

¹²⁵ NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia* - Guimarães Editores, 1999, pág. 40-43.

¹²⁶ *Principium individuationis* pode ser entendido como a forma de confinamento que produz a definição de um conteúdo, mais especificamente, neste caso, como a uma crença de sermos uma entidade distinta das restantes. Desta forma, o espectador assistiria ao sonho apolíneo de um filme, ou de uma peça, com a consciência de que aquele universo estaria distante do seu *dasein*, isto é, do seu ser no mundo, da sua implicação numa circunstância.

¹²⁷ NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia* - Guimarães Editores, 1999, pág. 43.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 45.

exemplo, sobre o da «felicidade»¹²⁹. A catarse, na tragédia, traz-lhe o prazer supremo de vencer o horror do abismo da totalidade da existência, o prazer de sentir que “o que não me mata torna-me mais forte”¹³⁰.

Compreendemos que, no que diz respeito ao nosso projeto de curta-metragem, não nos interessava a força criativa de Dionísio. A nossa estrutura não seria a da tragédia, não queríamos que, quando a máscara de Apolo caísse, se revelasse a cara de Dionísio, queríamos que, quando a máscara de Apolo caísse não ficasse nada. Dito de outro modo, se é verdade o que a investigação dos textos de Nietzsche nos indicou, a saber, que um sonho de Apolo se sente falso mesmo enquanto está a ser sonhado, se é verdade que o espectador se sente distante daquilo que está a aceder, isso seria usado como a força motora do próprio guião. Assim, este sonho que Leonor sonha, o de não dizer adeus àquele que amou, sente-se progressivamente mais vazio, progressivamente mais distante, progressivamente mais vazio na direccionalidade da narrativa, que parece não ter um futuro, apenas um chafurdar no passado, sem saída. A ideia seria a de fugir à força Dionisiaca e trabalhar o jogo das formas de Apolo, sublimando-as na própria montagem, que evidenciaria um hiato com a representação naturalista e tendencialmente invisível do cinema comercial, para figurar diversas figuras de estilo que recordam a mediação de um autor. O filme seria um sonho a cair de podre, sem êxtase, exprimindo o vazio contíguo ao luto.

O problema da morte está, como vemos, intimamente relacionado com a conceção narrativa. A conclusão das nossas vidas constitui um golpe que corta curvas dramáticas a meio, que deixa motivações suspensas no ar, sem serem redimidas, ou, pelo contrário, constitui um golpe tardio, que vem num momento em que não existe nada no horizonte, em que a vida não tende para nada, em que não corta outra coisa que não o tédio, a doença e o sofrimento sem a propriedade de um propósito. A vida tem um princípio, um meio e um fim, como qualquer história narrativa, no entanto, ao contrário de uma história narrativa decente, o seu todo parece não cumprir qualquer sentido ou finalidade, ou seja, a sua forma não é inteligível nem fundamenta o seu valor de forma objetiva. Não existe um único desígnio capaz de justificar uma vida inteira e não existe qualquer predicado que se ganhe num instante, que não se perca no seguinte. A forma como nós entendemos a nossa vida e a nossa identidade tem sempre a natureza de uma história, de acordo com o antropólogo Joseph Campbell. Deste modo, se quisermos acreditar que já somos homens e não crianças, passamos por uma aventura,

¹²⁹ NIETZSCHE, F. - *Crepúsculo dos Ídolos*, Edições 70, 2002, pág. 97.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 14.

regressamos à vila e contamos uma história de superação e de autonomia, se quisermos acreditar que um ladrão se tenha convertido ao cristianismo, contamos uma história, se não, não acreditamos, etc. Como dizia Nietzsche: “Só se define o que não tem história”¹³¹, o que tem história aparece-nos como uma evidência. No entanto, existe a possibilidade de todas as histórias, de todos os argumentos, não terem sentido algum, de não haver um desenho, uma figura, só riscos, de que nada “ficará desta vida aos bocados”¹³², de todas as conclusões serem vãs, de não terem qualquer relação com a verdade.

A nossa forma de pensar a realidade passa sempre pela noção de uso, como escrevia Heidegger, uma relação pragmática com os conteúdos na ótica de que utilidade têm para nós cuidarmos do nosso projeto existencial. Dito de outra forma, a noção de fim, de finalidade, é a de propósito, de fundamentação da existência ou prática das coisas. Só compreendemos porque alguém foi parar ao metro, se soubermos para onde vai. Ora, a vida não parece cumprir os requisitos do nosso entendimento para fundamentar a própria vida. Na vida não existe uma alma ou forma cognoscível, não existe um manual com regras. Como sabemos, um jogo que não tem regras é uma aberração, ninguém sabe o que é suposto fazer com as peças, como se ganha ou perde, como se elabora uma estratégia. As forças que regem o mundo são arbitrarias, morre-se porque sim, é-se engolido pelas ondas porque sim, o chão desaba e leva as casas, porque sim, uma pessoa escorrega nas escadas e no instante seguinte todo o horizonte desaparece.

Como dizia Sócrates, estamos na vida “como um forasteiro sem mapa, numa terra estrangeira”¹³³. Dante também convoca a imagem de um homem perante um cruzamento, “cada um [destes pensamentos] me combatia tanto que me fazia estar quase como quem não sabe por que via tomar seu caminho e quer andar e não sabe por onde vá; e se era meu intento buscar um caminho, a saber, onde todos concordam, fora esta via muito minha inimiga, que me chamasse e pusesse nos braços da Piedade”¹³⁴. Os gregos, na antiguidade, fixaram, desde cedo, a pergunta fundamental de qual seria o caminho para a felicidade, ou para uma vida boa. A pergunta acolheu teses muito distintas, tais como o hedonismo pagão, o moralismo socrático ou a ataraxia epicurista, fundada na noção da brevidade da vida.

¹³¹ NIETZSCHE, F. – *Genealogia da Moral* – Guimarães Editores, 1977, pág. 80.

¹³² Álvaro de Campos, “Passagem das horas”, em PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹³³ GRAYLING, A. C. - *O Significado das Coisas* - Grádiva, 2002, pág. 12.

¹³⁴ DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 57-59.

A primeira parte de uma resposta à questão sobre o caminho para a felicidade passará sempre por entender que o homem está constituído pelo desejo, que se sente incompleto, que tem o pecado da insaciedade, do tal fogo de Heraclito. O mito grego da criação do Homem, ainda antes de Prometeu lhe ter concedido o dom da inteligência, diz-nos que Zeus quis partir uma besta com duas cabeças, quatro braços e quatro pernas ao meio. O Homem é a metade daquela besta. É daqui que veio a ideia de alma gémea. A ideia de que há uma metade nossa por aí. Isto importa, porque a natureza humana é incompletude e inquietação, é a ânsia de procurar o que nos tape esse buraco abstrato.

Na modernidade, Freud e Lacan também aludiram à mesma ideia, com a metáfora do trauma do parto. No útero materno, o ser humano estava no jardim do Éden, com todas as suas necessidades imediatamente satisfeitas. Não havia o que desejar, uma vez que já se tinha sempre tudo, antes que algum desejo pudesse ganhar forma. A saída para o mundo trouxe dores, frio, fome, cólicas, impotência perante os perigos, cansaço, etc. E esse mal está na matriz da vida, não nos larga nunca, já que temos a ansiedade do desejo, a presença ideal permanente de uma futura frustração e o trauma de dores passadas. O desejo, a procura de prazer e a fuga da dor está na raiz de todos os seres vivos, no caso do ser humano, a procura do prazer não se esgota nunca, ou queremos sempre coisas novas, mais, ou queremos não perder o que temos, temendo esse cenário. A nossa alma nunca deixa de estar inquieta, como diz Santo Agostinho.

O desejo falha como solução para a obtenção da felicidade porque existem dois tipos de posse, a saber, a posse de ter coisas (por exemplo, um carro) e a posse de assimilação (ser honrado, por exemplo), e, no primeiro caso, a verdade é que sempre que concretizamos um desejo, surge outro, o prazer da posse esvazia-se na temporalidade, e ainda que assim não fosse, e continuássemos sempre a desejar afincadamente aquilo que já tínhamos, a verdade é que teríamos sempre a consciência de que a qualquer momento poderíamos perdê-la, pois a posse de conteúdos externos depende de fatores que nos transcendem, podendo o destino encarregar-se de que um vento muito forte sopra e a tempestade varra o que está sobre a crosta da terra. No segundo caso, isto é, o de assimilação, de acordo com a teoria do devir, não só é verdade que um homem muda com o tempo, pelo que nenhuma qualidade é permanente, mas é verdade algo pior, a saber, que todas os predicados convivem dentro de nós a todos os momentos e que o fenómeno que observamos é meramente a manifestação de uma qualidade a vencer sobre as outras que lutam com ela para ter expressão, por outras palavras.

Deste modo, a nossa natureza, como alertavam os mitos gregos, é feita da carne do desejo, no entanto, tanto o desejo (de aspetos materiais como de imateriais) falham como

solução para a consecução da felicidade. Somos, nesse sentido, como azeite em água, não conseguimos fazer uma síntese com o real.

Como podemos, então, afirmar qualquer sentido perante a existência da morte? A morte torna todos os projetos, toda a vida, num espirro, num momento inconsequente que não deixa marcas, como “o voo da ave, que passa e não deixa rasto, [...] a recordação é uma traição à Natureza, porque a Natureza de ontem não é Natureza. O que foi não é nada, e lembrar é não ver. [...] Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!”¹³⁵.

Além do problema que representa a morte do próprio sujeito e da morte da sua subjetividade, das suas ideias, afetos e memórias («desaparecem como lágrimas na chuva», como refere o *Blade Runner*), a verdade é que tudo o que ele viu e tudo aquilo em que tocou acabará, também, por morrer. É isso que Álvaro de Campos diz: “Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer, e não tivesse mais irmandade com as coisas senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua a fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada de dentro da minha cabeça, e uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida. [...] Meu coração é um balde despejado. Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco a mim mesmo e não encontro nada. Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta. Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam, vejo os entes vivos vestidos que se cruzam, vejo os cães que também existem, e tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo, e tudo isto é estrangeiro, como tudo. [...] Ele morrerá e eu morrerei. Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos. A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também. Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta, e a língua em que foram escritos os versos. Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu. Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas, sempre uma coisa defronte da outra, sempre uma coisa tão inútil como a outra, sempre o impossível tão estúpido como o real”¹³⁶. No mesmo poema, Campos refere que “Estou hoje dividido entre a lealdade que devo à Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, e à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro”¹³⁷. Era deste estado de revelação que Nietzsche falava, a propósito da tragédia: “todo o homem que for dotado de espírito

¹³⁵ Alberto Caeiro, “Antes o voo da ave, que passa e não deixa rasto”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹³⁶ Álvaro de Campos, “Tabacaria”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹³⁷ *Ibidem*.

filosófico há-de ter o pressentimento de que, atrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra muito diferente, e, que, por consequência, a primeira não passa de uma aparição da segunda; e Schopenhauer define formalmente o sinal distintivo da aptidão filosófica na faculdade que alguns homens possuem de representarem os seres vivos e as coisas inertes como puros fantasmas, imagens de sonho”¹³⁸.

Este é o problema fundamental para a constituição de um sentido para a existência e para um projeto de vida pessoal. De acordo com Caeiro, a nossa biografia “tem só duas datas - a da minha nascença e a da minha morte”¹³⁹. Nós andamos na vida, fazemos coisas, porque sentimos uma pulsão pragmática de atender aos nossos desejos, como um jumento atrás da cenoura. No entanto, não há no mundo profano nada que salve a vida quando ela se estraga. Quando sentimos angústia, quando estamos de luto, quando o futuro desencanta, percebemos que nada do que existe dentro do mundo pode justificar a existência do mundo. O fundamento de todas as ferramentas está sempre num fim externo, posterior, que as valida. O mesmo se passa com a vida. Não é a conclusão do mestrado que pode justificar a vida, porque no dia seguinte levantamo-nos e a peça não acabou. A nossa vida é desconexa, incoerente, inconsequente e aparentemente sem sentido definido. Parece que a existência é indiferente à nossa vida, não sabe que andamos por aqui, tão pouco.

“Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida merece ou não ser vivida”¹⁴⁰. O mito de Sísifo tem proveito para este argumento, uma vez que “o suicídio é uma solução para o absurdo”¹⁴¹. “Sísifo encontrou-se nos infernos. E aí, irritado com uma obediência tão contrária ao amor humano, obteve de Plutão licença para voltar à Terra e castigar a mulher. Mas, quando viu de novo o rosto deste mundo, sentiu inebriadamente a água e o sol, as pedras quentes e o mar, não quis regressar à sombra infernal [...] o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida valeram-lhe esse suplício indizível, em que o seu ser se emprega em nada terminar. É o preço a pagar pelas paixões desta Terra”¹⁴². O desrespeito aos deuses, à verdade de que a Terra é feita de destruição e reconstrução, levam-no a um castigo próprio de alguém que não quer morrer, a saber, chafurdar na vida até ao vômito. Sísifo não conhecerá a morte, ficará eternamente na tensão de procurar cumprir um desejo, a saber, levar a rocha para

¹³⁸ NIETZSCHE, F. – *A Origem da Tragédia* - Guimarães Editores, 1999, pág. 41.

¹³⁹ Alberto Caeiro, “Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia”, em PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁴⁰ CAMUS, A. - *O Mito de Sísifo* - Livros do Brasil, 2016, pág. 15.

¹⁴¹ Ibidem, pág. 17.

¹⁴² Ibidem, pág. 111 e 112.

o cume da montanha. Sísifo conhecerá o prazer fugaz de o conseguir, instantaneamente seguido da inevitável queda da rocha para o outro lado do cume. A existência dele será isto em eterno retorno. O castigo dos deuses é revelador, é um espelho para o substrato da nossa existência na terra. Sísifo verá que todo o seu esforço não produz verdadeiramente nada de interessante ou de duradouro, toda a sua vida é inquietação e esforço para um fim terreno que não se justifica em lado nenhum.

A morte não respeita uma qualquer narrativa, qualquer estrutura, qualquer plano, e, no caso da morte da pessoa amada, morre, com o corpo da amada, a fonte de sentido da vida do que fica, morre toda a alegria, morre a vontade. O sujeito enlutado passa a ser estrangeiro à vida, como dizia Pessoa. A vida passa de prazo. Continuou para lá do fim do sentido que tinha, da paixão que alimentava. Qual a razão que levaria o sujeito a continuar a fazer coisas, sem nenhuma vontade, sem afinidade pelo mundo. O sujeito perde o suporte do pragmatismo que o levava a cuidar de si e do seu futuro. O sujeito fica mergulhado na disposição correspondente à angústia.

Entender este aspeto é fundamental para o nosso Trabalho de Projeto. A dor do luto dos personagens, assim como a visão da realidade que resulta da compreensão da morte, não poderia alguma vez ser utilizada como instrumento retórico para a gestão do balanço entre tensão e prazer do argumento, nem falsificado para a produção de uma ilusão de redenção de todos os males, como cinema comercial. Importa, por este motivo, demorar-nos mais um pouco neste aspeto.

Auden dizia que alguém, uma entidade abstrata, deveria parar todos os relógios do mundo, que deveria para o movimento trânsito, os latidos dos cães, que todo o mundo deveria estar de luto, porque tinha morrido o seu Norte, o seu Sul, o seu Este e Oeste¹⁴³. O mundo perdera toda a sua relação connosco, toda a capacidade de nos afetar, perdera, por isso, o seu princípio de realidade e o seu sentido. Auden diz que as estrelas não têm qualquer efeito ou utilidade, que as poderia retirar, que poderiam empacotar a lua e sol e drenar o oceano e varrer as florestas, porque nada poderia ter qualquer interesse, a partir daquele momento. O mundo que era o assassino da sua mulher, sem qualquer razão de ser, não poderia pedir a sua estima ou o seu divertimento. Benini em *O Tigre e a Neve*, dizia algo muito parecido, dizia que se a mulher morresse, poderiam fechar o espetáculo de feira que era o mundo todo. Que poderiam disparafusar as estrelas do céu, enrolar o céu como a uma tapete e atirá-lo para o fundo de uma carrinha, poderia desligar a luz do sol, porque os raios solares só tinham a sua estima

¹⁴³ “Funeral Blues”, em AUDEN, W. H. - <https://allpoetry.com>

quando serviam para brilhar na cara da mulher. Um mundo que sobrevive à pessoa amada sem qualquer pudor é uma farsa, é um espetáculo de transformismo obscuro com recurso a todos os atributos que costumavam comover e que agora escandalizam, porque toda a beleza do mundo não era para nós, era cega à nossa presença, a vida não nos ama, é vazia de significado ou de relação a nós.

A angústia, o tédio, a inquietação e o desassossego são disposições da alma nas quais o sujeito verdadeiramente coloca o problema de não saber quem é e o que quer da vida. Campos diz: “esta velha angústia, esta angústia que trago há séculos em mim, [...] transbordou. Mal sei como conduzir-me na vida”¹⁴⁴. Ficamos perdidos, na angústia do luto. “O coração pulsa alheio, impossível de escutar. Quando passará este Drama sem Teatro ou Teatro sem Drama”¹⁴⁵, “Somos cadáveres adiados que procriam”¹⁴⁶.

Este é o ponto que mais nos interessa para as nossas personagens: há uma ausência de sentido da existência e o esvaziamento da identidade, das vontades e de rumo ou propósito do sujeito, ou seja, há a noção de ser ninguém. Parece que não há “uma cousa vinda directamente da natureza para mim”¹⁴⁷, nada é para nós, nada puxa por nós, somos um estrangeiro na existência, no estado de alma descrito. Álvaro de Campos diz que “até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados”¹⁴⁸, a tal intuição criativa que fomos buscar a Nietzsche, a de que a máscara de Apolo cairia de podre, por não ter sustento no vazio.

Campos diz que há “uma angústia no fundo de todos os prazeres”¹⁴⁹ e uma “saciedade antecipada na asa de todas as chávenas”¹⁵⁰, são “sensações inúteis”¹⁵¹, causam repulsa, até o desejo e até mesmo o prazer, provocam descontentamento por não resolverem a doença da alma, o seu “anseio com uma angústia de fome de carne o que não sei que seja – definitivamente

¹⁴⁴ Álvaro de Campos, “Esta velha angústia”, em **PESSOA, F. - Obra Completa** - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁴⁵ Álvaro de Campos, “Magnificat”, em **PESSOA, F. - Obra Completa** - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁴⁶ Ricardo Reis, “Nada fica de nada. Nada somos”, em **PESSOA, F. - Obra Completa** - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁴⁷ Álvaro de Campos, “Passagem das horas”, em **PESSOA, F. - Obra Completa** - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁴⁸ Álvaro de Campos, “Lisbon revisited (1926)”, em **PESSOA, F. - Obra Completa** - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁴⁹ Álvaro de Campos, “Passagem das horas”, em **PESSOA, F. - Obra Completa** - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Álvaro de Campos, “O que há em mim é sobretudo cansaço”, em **PESSOA, F. - Obra Completa** - <http://arquivopessoa.net/>

pelo indefinido”¹⁵², que é o que não existe, “não há na travessa achada, o número da porta que me deram”¹⁵³, e não há nada a fazer. Há um “tédio que é até do tédio”¹⁵⁴, uma “angústia sem leme”¹⁵⁵, uma angústia não direcionada para nenhum problema em particular, nem tão pouco para uma só região de ânsias na existência ou para um tema, trata-se de não se ter um Norte ou Sul na vida, de uma angústia total, de um “cansaço não disto nem daquilo, [...] Cansaço assim mesmo, ele mesmo, Cansaço”¹⁵⁶, de um cansaço perante o conceito de estar vivo. “Se ousasse matar-me, também me mataria... Ah, se ousares, ousa! De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas A que chamamos o mundo?”¹⁵⁷. O conceito da morte faz pensar que “tudo é tão pouco!”¹⁵⁸, diz Reis. A vida toda é uma coisa menor e nós somos ninguém, foi amputada a nossa relação subjetiva com a realidade. Não desejamos.

Este aspeto interessa-nos muito, também, para a compreensão do ponto de vista do fantasma sobre a realidade. O todo que é a vida é um circuito de sentido fechado. O estimado Professor Doutor Nuno Ferro, nas aulas, dava o exemplo da tropa, na medida em que a tropa era uma matriz fechada, tudo estava codificado, desde a forma de vestir, de cumprimentar, de levantar, etc. Quando alguém saía da tropa, nenhuma daquelas convenções teria leitura de sentido cá fora. Com os casamentos acontece o mesmo, rir num casamento no Japão significa desrespeito pela gravidade do compromisso sagrado do casamento e não rir num casamento em Portugal seria desrespeito pela alegria do casal. E a vida é o mesmo, é uma bola de sabão, é como um sonho. Quando o morto saísse da vida, quando visse de fora, não faria sentido algum a vida que teria levado, as coisas que teriam puxado por ele em vida, não perderiam o seu significado.

O que o nosso fantasma, o João, sentiria do lado de lá seria, talvez, algo de semelhante ao que Wilfred Owen descrevia no livro de poemas que escreveu durante a primeira guerra mundial, no campo de batalha. Ele imagina um soldado a reencontrar no purgatório o inimigo que tinha esfaqueado até à morte, no chão, à queima-roupa. Os dois rever-se-iam e não se

¹⁵² Álvaro de Campos, “Lisbon revisited (1926)”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Álvaro de Campos, “O que há em mim é sobretudo cansaço”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁵⁷ Álvaro de Campos, “Se te queres matar, porque não te queres matar?”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁵⁸ Ricardo Reis, “Tão cedo passa tudo quanto passa”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

quererem mal. Não haveria qualquer razão para continuarem a lutar do outro lado. Não cumpriria qualquer propósito. Eles reconhecer-se-iam como dois desgraçados que foram alistados por outrem, que teriam feito o que poderiam para sobreviver, e nada mais. Seriam amigos¹⁵⁹. No purgatório tudo o que fizeram deste lado perderia o sentido, não levariam nada consigo na morte, teria ficado toda a noção de ganho e de perda no mundo orgânico. Na morte seríamos impávidos e intransitivos.

O ponto de vista de um morto seria como o de uma lente em longa exposição, em que todos os conteúdos desaparecem e, na melhor das hipóteses, fica só um arrastão, como um suspiro. Seria o equivalente ao ponto de vista de nenhures, da abstração. Seria um navegar sem as mãos no leme do nosso batel. Este cansaço, este desalento profundo com a insignificância da vida é central em Pessoa e parte sempre do conflito que é explorado no nosso Trabalho de Projeto, a saber, o intervalo, o abismo, a fratura entre a idealidade, o mundo das ideias, da ordem e do sentido, e o mundo profano de imanência, de devir e do absurdo.

3 - IDENTIDADE

A modernidade feriu a noção de identidade¹⁶⁰. Os psicanalistas alertaram para o facto de não termos um acesso direto ao nosso inconsciente, isto é, ao cavalo em que estamos

¹⁵⁹ “Por seu esgar reconheci essa mansão de sombras, por seu ricto de morte soubesse ser encontro no Inferno. No rosto da visão havia a marca de mil dores; mas nenhum sangue escorria da terra por cima. Nem esses canos gemiam nem metralhavam canhões. Eu disse: «Meu estranho amigo, não há razão de chorar», «Nenhuma» replicou «além dos anos já desfeitos, do desalento. Se alguma esperança te resta, foi também a minha vida [...] e qualquer coisa restava do meu pranto, que tem agora de morrer» [...] Sou eu, amigo, o inimigo que mataste. Nas trevas te reconheço; assim a tua testa se franziu enquanto me trespassavas, ontem, a golpes de baioneta. Esquivei-me de ti; mas tinha as mãos geladas, relutantes. Vamos agora os dois dormir...”. OWEN, W. - *Elegias* - Relógio D’Água, 1999, pág. 59-61.

¹⁶⁰ Importa referir o paradoxo que Russell identifica nos fundamentos da matemática, a ideia de que o conjunto de todos os *conjuntos que não se contêm a si próprios* seria obrigado a conter-se e a não se conter, porque também se aplicaria à identidade. Em os *Tópicos*, Aristóteles analisa o fenómeno de predicção, a saber, os predicados da definição (essência), da propriedade (que pertencem exclusivamente a um ente e que têm uma implicação bicondicional), do género em que o ente se insere, e do acidente (que poderiam pertencer ou não ao ente). Deste modo, os predicados não passariam de construções mentais surrealistas. Do mesmo modo que uma mesa não é um retângulo, que somos nós que projetamos o fantasma do conceito de um e do conceito de retângulo para a mesa, os predicados também não exprimem os conteúdos do real. Assim, “falham os pensamentos quando querem exprimir qualquer realidade”. (Alberto Caeiro, “Assim como falham as palavras quando querem exprimir qualquer pensamento”, em PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>).

montados, àquilo que nos move. A psicanálise utilizou a noção fundamental de fragmento, que atravessou a modernidade para nos dar a entender que não somos uma coisa só, mas que somos uma colagem com fissuras de bocados em conflito, no caso, o ID, o ego e o superego, como se fossemos um parlamento de três deputados.

De acordo com Zizek, a propósito do filme *Estrada Perdida*, de Lynch: “isto não implica de modo nenhum que o Homem Misterioso seja, à maneira de Jung, a exteriorização-projecção do lado criminoso não assumido da personalidade de Fred, que realiza imediatamente as suas pulsões mais destrutivas; ele é, antes disso, a figura fantasmática de um médium-observador absolutamente neutro, um ecrã branco que regista «objectivamente» os anseios fantasmáticos não assumidos de Fred. O facto de se encontrar para além do tempo e do espaço (pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, como o demonstra a Fred na cena da conversa telefónica de pesadelo) indica que a rede de registo simbólica, universal e síncrona também está para além do tempo e do espaço. Remetemos aqui para a noção freudiana-lacanianiana da «fantasia fundamental» como o núcleo mais íntimo do sujeito, como o quadro último e prototranscendental do meu desejo que, precisamente como tal, permanece inacessível à minha percepção subjectiva; o paradoxo da fantasia fundamental é que o próprio núcleo da minha subjectividade, o esquema que garante o carácter ímpar do meu universo subjectivo, é inacessível para mim. Quando me aproximo dele demasiado, a minha subjectividade, a consciência de mim, perde a sua consciência e desintegra-se. Neste contexto, devemos conceber o Homem misterioso como o horror definitivo do Outro que tem um acesso directo à nossa fantasia fundamental”¹⁶¹. Este aspeto teria proveito para conceber o tipo de senhorio que o fantasma João teria sobre ela. Apesar de João ser um eterno jovem, de ter ficado cristalizado na juventude, o olhar dele trespassá-la-ia, teria um acesso direto ao seu à sua fantasia fundamental, ele seria o vaso que colheria todos os seus anseios e segredos, desde a menoridade à maioridade.

O devir diz-nos que somos uma luta de qualidades opostas em conflito, o que resulta numa permanente transformação a cada momento, “«somos e não somos ao mesmo tempo», «o ser e o não ser são, ao mesmo tempo, a mesma coisa e não a mesma coisa»”¹⁶². Fernando Pessoa referia que o conceito de *eu* se tornara apenas num espectador à sombra, a observar-se a si mesmo enquanto paisagem, a mudar de cores, vontades, sentimentos e opiniões, fazendo

¹⁶¹ ZIZEK, S. - *Lacrimae Rerum* - Orfeu Negro, 2013, pág. 254 e 255.

¹⁶² NIETZSCHE, F. - *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* - Edições 70, 2002, pág. 65-66.

com que apenas a consciência de si (um atributo formal) permaneça. “Narrei-me a sombra e não me achei sentido”¹⁶³. Desta forma, a alma seria apenas “o fio memória que liga a série de contas-entes”¹⁶⁴.

A nossa substância pensante, o nosso espírito, é condicionada por um conjunto de fatores que não são fruto da nossa vontade. Vejamos.

Em primeiro lugar, a nossa cultura é uma forma de expressão do devir, uma vez que é um dado absolutamente aleatório que constitui a nossa matriz de relação com a realidade. As nossas noções de bem, de justiça, de beleza, de virtude, teriam sido muito distintas, se tivéssemos tido outra educação, por exemplo.

Em segundo lugar, o circunstancialismo, isto é, o acaso de termos nascido em determinado contexto e passado por determinadas experiências que nos moldaram o carácter, de termos lido este ou aquele autor e de termos adotado a sua tese, de termos os nossos traumas, entre outros. Por outras palavras, o desenvolvimento de uma narrativa, a *empíria*, a experiência da realidade, altera a identidade de um personagem. Destes problemas relacionados com o tema da identidade, o que mais nos interessa explorar é este, a saber, a forma como mudamos com a passagem do tempo.

Em terceiro lugar, as emoções. As emoções toldam-nos o juízo e puxam-nos com desejos. Pessoa diz: “elevam-me ânsias que repudio”¹⁶⁵, “Não sei quantas almas tenho. Cada momento mudei. Continuamente me estranho. Nunca me vi nem achei. [...] Quem sente não é quem é [...] Cada meu sonho ou desejo é do que nasce e não meu. Sou a minha própria paisagem, assisto à minha passagem diverso, móbil e só, não sei sentir-me onde estou. Por isso, alheio, vou lendo como páginas, meu ser. [...] Noto à margem do que li o que julguei que senti releio e digo «fui eu?»”¹⁶⁶. Por outras palavras, tal como defende a teoria do devir, a nossa identidade não é uniforme, mas muda a cada momento. Os nossos próprios desejos, aquilo que nos crava o espírito como um anzol e nos puxa com a maior intencionalidade e vigor, podem ser inautênticos, podem ser desinsuflados com uma mudança circunstancial, podem perder a polarização num momento seguinte, as nossas pulsões mudam como o horizonte.

¹⁶³ Fernando Pessoa, “Aconteceu-me do alto do infinito”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁶⁴ Álvaro de Campos, “Lisbon revisited (1926)”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁶⁵ Fernando Pessoa, “Não sei quem sou, que alma tenho”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁶⁶ Fernando Pessoa, “Não sei quantas almas tenho”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

Em quarto lugar, os instintos. A força dominante do nosso lado primário, que Freud diz ser o motor inconsciente da identidade humana, é a dos instintos. Os instintos são, por definição, algo com uma finalidade, mas sem consciência.

Em quinto lugar, como diz Shakespeare: “*All the world’s a stage, And all the men and women merely players; They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts*”¹⁶⁷. Ideia à qual José Régio acrescenta: “Nós é que somos tão banais actores que a comédia decorre incompreendida. [...] Abrem-se então, no palco, os alçapões... O homem cai ao poço e as multidões vão depor loiros murchos no seu pó”¹⁶⁸. Por outras palavras, a nossa relação com a vida está mediada por personagens codificadas socialmente. As nossas atitudes estão configuradas por estruturas que correspondem a máscaras ou personas. Deste modo, um aluno, um adepto de uma claque de futebol, um dançarino de discoteca, um filho, entre outros personagens-tipo, podem ser facetas da mesma pessoa, todas com atributos opostos.

Em sexto lugar, as disposições¹⁶⁹, que alteram a tonalidade do mundo, o nosso sentimento face à vida, o nosso estado de espírito, a nossa vontade, as nossas sensações e os nossos pensamentos; o mundo existe dentro das disposições, isto é, o mundo do alegre não é igual ao do melancólico, assim como Campos, o autor de *Opiário*, não é igual a Campos, o autor de *Ode Triunfal*, nem, sequer, a Campos, o autor de *Lisbon Revisited (1926)*, do mesmo modo que o mestre Caeiro, em o *Guardador de Rebanhos*, não é o mesmo que em o *Pastor Amoroso*, onde contradiz tudo aquilo que sempre defendeu. É por isso que Reis disse sobre

¹⁶⁷ SHAKESPEARE - *As You Like It* - The Copp Clark Company, 2009, pág. 15.

¹⁶⁸ RÉGIO, J., “Síntese”, em SANTOS, E. R. - *O Homem em José Régio* - Minerva, 2009, pág. 3.

¹⁶⁹ Para ilustrar o poderio das disposições sobre a nossa identidade, importa ver como Campos se deixa definir por elas, comparando algumas passagens a título de exemplo. Campos começa o seu arco dramático refém do nihilismo, no *Opiário*, antes de conhecer o mestre Caeiro, e dizia: “há de haver (olá!) sangue e um revólver lá para o fim! deste desassossego que há em mim e não há forma de se resolver”. Depois de se apaixonar pela forma atravessada com que interpretou o *carpe diem* do mestre, queria “sentir tudo de todas as maneiras, viver tudo de todos os lados”. Mais tarde, quando a angústia de quem não consegue viver eternamente o amanhã como se não houvesse amanhã, isto é, a angústia que entra pelo desalento de não haver um desígnio para a vida, diz: “não quero nada, já disse que não quero nada!”. Campos, apaixonado pelo modernismo, dizia: “há Virgílio e Platão dentro das máquinas e luzes eléctricas [...] ferreando, fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma”, no entanto, mais tarde, diria: “não me enfileirem conquistas das ciências, das artes, da civilização moderna, que mal fiz eu aos deuses todos?”. Campos dizia: “amo-vos a todos, a Tudo, como uma fera. Amo-vos carnivoramente. Pervertidamente e enroscando a minha vista em vós, ó coisas grandes, banais, úteis”, e, mais tarde: “só amando os homens, acções, a banalidade dos trabalhos, só assim – ai de mim! – só assim se pode viver, só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!”.

Caeira: “o amigo desculpe o crítico, quando ele se vê forçado a afirmar que o poeta morreu a tempo”¹⁷⁰, uma vez que “a viciação produzida por esse episódio amoroso [...] prosseguiu no espírito do poeta. Ficou o rasto viciado. Nunca mais, salvo em evanescentes episódios poéticos voltou aquela serenidade suprema”¹⁷¹. A disposição precede o sentido de identidade, a disposição anima, impulsiona, sopra movimento para as possibilidades autênticas e inautênticas do ser.

Importa referir uma imagem presente no poema *Realidade*, ao qual pertence o último fragmento citado. Campos visita um lugar por onde passava frequentemente, vinte anos antes. Este espaço revisitado, e a memória de como fora vivido por si, vinte anos antes, presentifica-lhe duas consciências suas completamente distintas. Vive aquele cruzamento, simultaneamente, enquanto o jovem que subia “esta rua pensando alegremente no futuro”¹⁷² e enquanto homem que, descendo esta rua, nem no passado pensa alegremente, quanto mais no futuro. Assim, diz Campos, é como se no mesmo espaço, “realmente [...] verdadeiramente [...] carnalmente”¹⁷³, o *eu* antigo e o *eu* moderno se cruzassem e olhassem um para o outro, *indiferentemente*, como pessoas distintas, um a subir a rua “imaginando um futuro girassol”¹⁷⁴ e o outro a descer, “não imaginando nada”¹⁷⁵, um depois de ter visto o que há “para além da curva da estrada”¹⁷⁶, e o outro ainda por descobrir – uma imagem que nos lembra *O Deserto dos Tártaros*: o velho cruza-se com o jovem que, ao contrário dele, ainda não viu o que a vida tem para oferecer. Este aspeto interessa-nos muito para o Trabalho de Projeto. É esta ideia, que põe a nu o problema da identidade inserida no fluxo do devir, que nos levou a justapor imagens da Leonor adolescente, a amada, às imagens da Leonor adulta, em diversas situações em que ele se escandaliza pela forma como ela mudara.

Essa técnica de montagem, essa colagem, exprimiria a sensação de que a pessoa que João amava não mais existe, de que Leonor não é a mesma. A Leonor adolescente, encantadora,

¹⁷⁰ REIS, R. - *Prosa* - Assírio & Alvim, 2003, pág. 139.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Álvaro de Campos, “Realidade”, em PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Alberto Caeiro, “Para além da curva da estrada”, em PESSOA, F. - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

luminosa, é também um fantasma desaparecido no tempo, uma recordação sem referente na realidade.

4 - AMOR

A teoria das almas de Platão defende que nós conhecemos a realidade por meio do reconhecimento. Parece haver um critério de evidência que nos dá a crença de que estamos perante uma verdade e não apenas perante uma hipótese entre outras. É como se a alma reconhecesse a ideia que julga ser verdadeira como se reconhecesse um amigo numa multidão, não fica na dúvida se a cara lhe é familiar ou não, há evidência, há clareza. Esse reconhecimento dever-se-ia ao facto de a alma ter visto as ideias de forma pura no mundo ideal e que, ao ver as suas sombras, aparências, figurações corpóreas, traria uma sensação de acesso, um rasgo de contacto com o referente da qual seria expressão mais ou menos clara. É evidente que esta questão é problemática, na medida em que, como Descartes refere, os néscios também têm certezas erradas, mas essas certezas dos idiotas também seriam crenças com carácter de evidência ainda assim.

Esta ideia interessa por causa da expressão lírica que teve na literatura, desde Dante, em a *Vida Nova*, ao se apaixonar pela alma de Beatriz, sem nunca lhe ter dirigido palavra, descrevendo-a como uma aparição, uma revelação, como se ela fosse a expressão corpórea de uma condição angélica, “e de porte tão nobre e louvável a via, que por certo dela se podia dizer aquela palavra do poeta Homero: «não parecia filha de homem mortal, mas de deus»”¹⁷⁷. Dante refere, ainda, no final de a *Divina Comédia*, já no Paraíso¹⁷⁸, que os anjos não precisam de memória, porque estão em permanente contacto com a face de Deus, que tudo ilumina, mas que ele precisava de recordar fantasmas, isto é, aparições com a figura de um corpo humano, para apreender a indizibilidade do panorama divino. Deste modo, dito de outro modo, parecemos, a alma de Dante terá reconhecido na figura de Beatriz a radiação do esplendor da graça do Criador.

Da mesma forma, em o *Progresso de Édipo*, de Natália Correia, a autora descreve o amor de Édipo por Jocasta como correspondendo ao silenciamento da inquietação profunda que gritava na sua alma, durante toda a vida, esse silenciamento absoluto corresponderia ao reconhecimento de que era ela que a sua alma ansiava. “Não há primeira vez. Trouxe-te sempre

¹⁷⁷ DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 27.

¹⁷⁸ DANTE, A. - *Divina Comédia* - Quetzal, 2011, pág. 851, canto XXIX, 76-81.

espelhada no meu sangue. As tuas linhas dispersas boiavam como flores aquáticas à tona da minha memória. Às vezes era um perfil que se formava como um círculo na água e que depois ia quebrar-se de encontro à margem de qualquer interdição. Outras vezes, a curva duma espádua que se fechava avidamente antes de florir no lírio do teu rosto. Nas noites cálidas, era em teu nome que eu formulava o desejo que espicaça o macho solitário. Se cheirava os mirtilos, era o teu perfume. Se os colhia, era para tecer uma grinalda para os teus cabelos. Se por vezes a minha carne tombava no leito de uma cortesã, era por não seres ela que eu me afastava com tédio e saía sem olhar para trás. Quando chegaste junto de mim, não eras outra”¹⁷⁹. Jocasta é “a Rainha e o fantasma da sua pré-existência”¹⁸⁰, de tal forma que “se a não tivesse encontrado seria igualmente o amante de Jocasta”¹⁸¹.

Este silenciamento da alma perante a pessoa amada também é referido por Dante, que foi uma referência maior na investigação para o Trabalho de Projeto: “temendo que alguém reparasse em meu tremer, ergui os olhos, e olhando as damas, entre elas vi a gentilíssima Beatriz. E então foram tão desbaratados meus espíritos pela força que Amor tomou vendo-se em tanta propinquidade à gentilíssima senhora, que não ficaram vivos mais que os espíritos da vista; e mesmo esses ficaram fora de seus instrumentos, porque Amor queria estar em seu mui nobre lugar para ver tão admirável senhora”¹⁸². O amor não coexiste com qualquer outra tensão existencial, esvazia todos os outros focos de sentido, “destrói sua pessoa”¹⁸³.

Ana Teresa Pereira, que trabalhou o expediente dos fantasmas na Literatura portuguesa, escreveu: “na minha vida também há um desenho... uma espiral [...] é preciso estarmos um pouco distanciados para vermos os desenhos. Mas depois tornam-se nítidos como constelações. [...] estive apaixonada por dois homens antes de ti. Tinham a mesma profissão do que tu, a que tinhas antes, tinham mais ou menos a tua idade, eram altos, morenos, de olhos cinzentos... como tu. [...] Era como se te pressentisse, como se te procurasse o tempo todo. Sabia coisas de ti, mas encontrava as pessoas erradas. [...] É esse o meu desenho. [...] Eras tu o tempo todo”¹⁸⁴.

É como se nos apaixonássemos sempre por um fantasma e o sentíssemos a habitar ora uma ora outra figura, mas como se houvesse um fantasma, uma forma, uma figura, um desenho, por detrás da máscara das pessoas amadas. Esta sensação de acesso direto, por fim, ao fantasma

¹⁷⁹ **CORREIA, N.** - *O Progresso de Édipo* - CIAC/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009, pág. 31.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 38.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² **DANTE, A.** - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 61.

¹⁸³ *Ibidem*, pág. 35.

¹⁸⁴ **PEREIRA, A. T.** - *A Noite mais Escura da Alma* - Círculo de Leitores, 1998, pág. 46.

e não à máscara é uma forma de delírio amoroso. Os gregos referiam esta forma de mania, de exaltação, que corresponderia à possessão de um deus. Esta possessão de um deus diluía momentaneamente a fratura entre a natureza humana e o acesso à realidade, dava a felicidade suprema durante um período breve, dava sensação de que já não existia mediação entre nós e a pessoa amada, entre nós e o fulgor da existência, conseguia fazer-nos sentir toda a realidade de uma maneira muito intensa, como se todas as coisas vibrassem com o renovado sentido de identidade do cosmos, como se tudo nos pudesse dizer respeito e nada estivesse codificado pelas convenções dos Homens.

No entanto, é aqui que reside o problema. É que a mania, quando não é episódica, quando perdura no tempo, constitui um sintoma de transtorno bipolar, representa uma forma de acesso desequilibrado à realidade. Para entendermos o amor de uma forma razoável, racional, temos de entender que o nosso acesso à pessoa amada é sempre mediado pela representação mental que fazemos de um outro, com base na nossa interpretação do que vemos. A ilusão de rutura com o *principium individuationis*, de que falávamos há pouco, faz-nos esquecer que existe um hiato insanável entre nós e a pessoa amada. Tal como Descartes alertava, os sentidos são enganadores e o que se conhece de todos os corpos em geral, é o resultado de uma inspeção do espírito, isto é, “pode acontecer que se encontre algum erro no meu juízo”¹⁸⁵. É por este motivo que a euforia da paixão erótica, o delírio amoroso, está destinado a um duro golpe, uma desilusão que recorde o espírito de que não é um deus, de que não tem um acesso limpo a outra interioridade, de que as coisas não são um êxtase sem chão.

Quando tentamos entender outra pessoa, pensamo-nos no lugar dela, na razão que nos levaria àquele comportamento, naquele contexto, no entanto, somos sempre nós no lugar do outro, nunca nos vemos livres de nós. Esse erro é irresolúvel. Nunca chegamos verdadeiramente ao outro, nunca conhecemos verdadeiramente a interioridade de outra pessoa. Como Caeiro diz, apenas sabemos que alguém mora numa casa porque vemos a luz da sua janela acesa. “Se eu, de onde estou, só vejo aquela luz, em relação à distância onde estou há só aquela luz. O homem e a família dele são reais do lado de lá da janela. Eu estou do lado de cá, a uma grande distância. A luz apagou-se. Que me importa que o homem continue a existir?”¹⁸⁶.

Podemos dar razões para gostar de alguém (ser bonita, honrada, sensível, ter um riso adorável), no entanto, existem outras pessoas que possuem essas qualidades e essas pessoas

¹⁸⁵ **DESCARTES, R.** - *Meditações Sobre a Filosofia Primeira* - 1988, Livraria Almedina, pág. 33.

¹⁸⁶ Alberto Caeiro, “A noite é muito escura”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

não têm o mesmo efeito sobre nós. Não existe o fenómeno de reconhecimento de que falávamos há pouco, não nos afeta, não nos diz respeito, não constitui uma realidade para nós. Assim, compreendemos que não amamos os atributos, amamos a pessoa e amamo-la no instante seguinte a ver os atributos opostos nascerem no seu rosto, sem dar conta de qualquer paradoxo. A nossa alma reconhece misteriosamente a pessoa como o seu objeto de amor, como se a tivesse visto antes, mas não pelos atributos.

Além do exposto, o amor é um estado de alma que resulta do desejo por outra pessoa. O amor não é desinteressado, tanto que se houvesse uma forma de amar desinteressadamente, isso significaria amaríamos sem que aquilo que amamos tivesse qualquer interesse para nós. Neste sentido, Nietzsche diz que amamos o sentimento de amar que determinada pessoa nos desperta e não a pessoa em si. A pessoa amada passa a ser um transtorno, no segundo em que não mais nos entusiasma.

No entanto, apesar destes problemas, o amor é um fenómeno que se caracteriza por ser capaz de tingir toda a existência. Tudo o que existe passa a ser visto a uma determinada luz, passa a ter um sentido renovado, passa a ter uma emotividade sublime. O interesse pela pessoa amada não se confina a uma região temática da vida, mergulha toda a realidade na disposição amorosa. Ninguém ama só em horário de expediente, só quando ouve música, só quando vai a Lisboa, só à hora de almoço. O amor trespassa toda a existência, englobando-a numa compreensão que remete para a pessoa amada, ou seja, todo o mundo é o mundo dela, é isso que lhe dá um valor, o valor de permitir viver a alegria infinita de amar. Como dizia Benini, nós amamos a luz, porque a luz lhe bate no rosto, se não houver a função do rosto, a luz de nada serve, é a luz do luto, da procura de algo que não existe, a luz da negação.

Como escrevia Dante, o amor é de tal ordem que temos vontade de renegar a liberdade e a autonomia. A nossa vida passa a ser a devoção a um valor mais elevado que todos os outros, que nos sacrificamos repetidamente por ela. “De então em diante, digo que Amor se assenhoreou de minha alma, a qual tão cedo desposou, e começou de tomar sobre mim tal segurança e senhorio pela virtude que lhe dava minha imaginação, que me cumpria fazer todos os seus prazeres inteiramente”¹⁸⁷.

No entanto, uma vez que o mundo é de devir, o amor não pode ser uma solução para o caminho para a felicidade por causa da temporalidade. Em primeiro lugar, o amor pela pessoa amada pode abandonar o sujeito da mesma forma inexplicável com que apareceu, já que corresponde a um modo confuso de pensar, que advém da síntese entre o espírito e o corpo. Em

¹⁸⁷ DANTE, A. - *Vida Nova* - Quetzal, 2021, pág. 27.

segundo lugar, podemos verificar empiricamente uma desadequação da representação da pessoa amada e a realidade. Em terceiro lugar, a pessoa amada pode romper a ligação e seguir outro caminho, fazendo sangrar o trauma da adolescência, que é ter o objecto de desejo fora do nosso corpo e do nosso arbítrio. Em quarto lugar, pode morrer: “e a ideia de uma pátria anterior à forma consciente do meu ser, dói-me no que desejo, e vem bater como uma onda de encontro à minha dor”¹⁸⁸.

Das quatro hipóteses aventadas, interessa-nos para o Trabalho de Projeto a hipótese do desfasamento da representação, porque Leonor toma consciência de que o fantasma é um garoto, que não a compreende, que não a acompanha na evolução e transformação da vida, ao mesmo tempo que João se desencanta por verificar que a Leonor não mais segura as determinações que tinha na juventude. Interessa-nos, também, evidentemente, a hipótese da morte da pessoa amada, que precisaremos de entender com acuidade.

O sentido da vida de um apaixonado era estar na sombra de outra pessoa, ser devoto ao que esta lhe faz sentir, e esse desígnio da realidade ruiu. “Será que fora de ti eu realmente não existia?”¹⁸⁹. A morte da pessoa amada é a pedra de toque para a pergunta sobre o sentido da existência. Quando a vida se estraga com tamanha dor, com tamanho abalo disposicional de perda do sentido sobre o qual estava montada a nossa vida, o que justificará continuar a vivê-la a contragosto? O fio narrativo da vida, sempre em pulsão para a idealidade de um futuro abstrato, foi cortada de forma abjeta e isso leva-nos a ver a vida como uma monstruosidade absurda: “Amanhã, e amanhã, e amanhã, arrasta-se a passo miúdo, dia após dia, até à última sílaba do tempo registado; e todos os nossos ontens iluminaram tolos no caminho para a morte poeirenta. Apaga-te, apaga-te, breve vela! A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator, que se pavoneia e aflige a sua hora no palco, e depois não se ouve mais. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, que nada significa”¹⁹⁰. Como diria Montaigne, quem viu um dia, viu todos.

Elisabeth Kübler-Ross diz-nos que o luto tem cinco fases. Importa-nos perceber quais são, para poder enquadrar a curva dramática da personagem principal, que convoca ou projeta esta assombração, no percurso desenhado pelo luto.

¹⁸⁸ Fernando Pessoa, “Meu pensamento é um rio subterrâneo”, em **PESSOA, F.** - *Obra Completa* - <http://arquivopessoa.net/>

¹⁸⁹ **CORREIA, N.** - *O Progresso de Édipo* - CIAC/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009, pág. 32.

¹⁹⁰ **SHAKESPEARE** - *Macbeth* - Ridendo Castigat Mores, 2000, pág. 126.

Primeiro estágio é a negação e o isolamento, como quem procura pôr a verdade do lado de fora da porta da rua e trancar a fechadura à chave. Corresponde a uma defesa e a uma noção de irrealidade perante a situação anormal da notificação da morte. Os “pacientes podem considerar a possibilidade da própria morte durante um certo tempo, mas precisam deixar de lado tal pensamento para lutar pela vida”¹⁹¹.

O segundo estágio é a raiva, revolta, inveja e ressentimento, que corresponde a um sentimento de injustiça e de incognoscibilidade da morte. A raiva dispara para todas as direções, com rancor, ninguém é boa pessoa, nenhum profissional é competente e a vida dos outros ofende, “olharia para outra pessoa e diria: ‘Pois é, por que não poderia ter sido ele?’, e isso já me passou diversas vezes pela cabeça”¹⁹².

O terceiro estágio é a barganha, isto é, o regateio. Este estado corresponde a uma tentativa de recuperar a ideia de que a vida faz sentido, de que é racional e de que o entendimento humano é capaz de a gerir. Neste estágio representa-se as dores da vida como um mal moral, que veio com um significado narrativo, que devem ser redimidas pelo sacrifício e pela penitência, para que o final seja feliz. “A barganha, na realidade, é uma tentativa de adiamento; tem de incluir um prémio oferecido «por bom comportamento», estabelece também uma «meta» auto-imposta (por exemplo, um show a mais: o casamento de um filho) e inclui uma promessa implícita de que o paciente não pedirá outro adiamento, caso o primeiro seja concedido, [...] são como crianças [...]. Ficámos impressionados com o número dos que prometiam «uma vida dedicada a Deus» ou «uma vida a serviço da Igreja» em troca de um pouco mais de tempo de vida. Muitos pacientes prometiam também doar partes de seu corpo ou seu corpo inteiro «à ciência» (caso os médicos usassem seus conhecimentos científicos para prolongar-lhes a vida)”¹⁹³.

Este estágio é o estágio seminal do nosso projeto, ou seja, o João pode ter morrido, mas, ao invés de Leonor ter aceitado essa realidade e ter feito o luto, terá ousado sonhar ou pedir a Deus o milagre de um regresso. Isto é, Leonor terá negociado, terá rogado o seguinte «ele pode morrer, mas, ao menos, que possa regressar como fantasma, que possa amar-me assim». O sonho diurno do filme pede esse consolo. Isto significa que a personagem vive um luto encravado na nossa história e que ela terá de, ainda, de aceitar a ordem da vida, a finitude, para que possa curar a sua relação com a vida.

¹⁹¹ KUBLER-ROSS, E. - *Sobre a Morte e o Morrer* - Martins Fonte, 1969, pág. 32.

¹⁹² Ibidem, pág. 39.

¹⁹³ Ibidem, pág. 58.

O quarto estágio é a depressão. “Uma pessoa compreensiva não terá dificuldade em detetar a causa da depressão, sem se aliviar um pouco da culpa ou da vergonha irreais que frequentemente acompanham a depressão [...]. Quando a depressão é um instrumento na preparação da perda iminente de todos os objetos amados, para facilitar o estado de aceitação, o encorajamento e a confiança não têm razão de ser. Dizer-lhe para não ficar triste seria contraproducente, pois todos nós ficamos profundamente tristes quando perdemos um ente amado. O paciente está prestes a perder tudo”¹⁹⁴.

Este estágio corresponde ao agueiro do nosso projeto. É um sentimento sedimentado, que tem uma corrente no fundo da água, em direção oposta ao da superfície. Na superfície, o nosso Trabalho de Projeto é uma história de amor, na contracorrente subterrânea é a sensação progressiva de que o amor entre os dois se esvaziou e de que uma culpa indefinida e porosa é a substância que alimenta a relação. É esta sensação que o desenvolvimento da narrativa visa convocar. A culpa é o grande catalisador deste estágio e Leonor sente-se culpada pela ideia de que talvez se devesse despedir do João, ao invés de preservar o horror agudo na boca, de preservar um repúdio à noção de continuar viva sem ele, de estar feliz sozinha ou com outro homem, de ter outra vida, de transformar o seu romance num episódio, num prelúdio, de transformar o João numa figura secundária na sua história. É isso que explica a dilatação desta situação no tempo.

O último estágio é a aceitação. Corresponde a uma reconciliação com a existência, não se leva a mal as ofensas, é-se magnânimo, como se alguma grandeza em nós visse para lá das dores e das determinações inferiores do espírito. Com a aceitação, somos maiores que o mundo, porque não deixamos que ele nos derrotasse. Perante o horror no coração das trevas, encontrámos alguma força que a perspectiva da perda da totalidade da vida não nos conseguiu tirar. “Não é um desânimo resignado e sem esperança, um senso de «o que adianta?» ou «não aguento mais lutar», embora se ouçam também estas frases. (Indicam também o começo do fim da luta, mas estas últimas não significam aceitação.) Não se confunda aceitação com um estágio de felicidade. É quase uma fuga de sentimentos. É como se a dor tivesse esvanecido, a luta tivesse cessado e fosse chegado o momento do «repouso derradeiro antes da longa viagem»”¹⁹⁵.

Este estágio corresponde à meta da curva dramática da narrativa do nosso projecto. A ideia metafísica que configura este percurso narrativo é a ideia de que a única forma saudável de viver o devir é a aceitação. É o que Caeiro procura ensinar aos outros dois heterónimos, que

¹⁹⁴ KUBLER-ROSS, E. - *Sobre a Morte e o Morrer* - Martins Fonte, 1969, pág. 61.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 76.

o apego ao passado e a ânsia de futuros são uma doença, uma perversão da vida, que só se pensa com sensações, no instante presente, sem a figura de um todo. Ninguém consegue ser feliz a viver uma fantasia na realidade, nem mesmo os loucos (até mesmo estes rejeitam a loucura, creem estar a ver bem as coisas em contramão).

Leonor terá de compreender no decurso da trama que agarrar-se ao luto lhe esvazia a vida, que amar mais o mundo dos mortos do que o dos vivos corresponde a um sintoma de doença. Essa é a ideia motora do argumento, a ideia que direciona, é a ideia de que devemos estar em sintonia com a ordem da vida. A ideia do nosso guião remonta à passagem de Homero que referimos anteriormente: “Não poderíamos nós, até mesmo aqui no Hades, os braços entrelaçar e atenuar, desse modo, a tristeza indizível? Ou, porventura, Perséfone ilustre, um fantasma ilusório somente a mim deixou vir, porque dores mais fundas sentisse?”¹⁹⁶. Zizek dizia, no seu documentário de análise cinematográfica, que um sonho concretizado tinha um nome: *pesadelo*.

Dito de outra forma, aproximamo-nos do pensamento de Heidegger, que assume a presença da morte em cada instante vivido e que a afirma na procura da autenticidade. Leonor está na inautenticidade, a fugir ao decurso da vida, na situação de luto análoga à de Dante, que está tão devoto a algo morto, que a sua existência não tem qualquer gravidade, que não há um prazer que puxe por si, que é um ninguém, como Pessoa.

A tese de Heidegger passa precisamente por tomar consciência de que todos os momentos são irrepetíveis, como afirma o devir, que a quotidianidade nos dá a ilusão de que coisas se repetem, mas que isso não é verdade. A morte está no verso de todos os momentos. Quem perdemos não volta nunca mais, a vida é uma coisa séria e não um mercador com quem se regateia. A vida é sempre a perder, como diziam os Xutos e Pontapés. Importa terminar esta fantasia, esta alucinação, terminar a ilusão de que o tempo é cíclico, importa rejeitar esta desculpa, que o fantasma representa, para a autossabotagem, para a inautenticidade, esta desculpa para que Leonor não cuide de si e não aproveite as suas oportunidades de exploração do futuro.

A este respeito, como o Professor Doutor António de Castro Caeiro dizia nas suas aulas, a relação do ser humano com a realidade é existencial, não é teórica, obriga-nos a estar implicados, a ir a jogo. A possibilidade de sentido de fazer o que quer que seja na vida é afetiva, não é reflexiva, isto é, interessa que queima, não interessa se é água a ferver ou se, pelo

¹⁹⁶ **HOMERO** - *A Odisseia* - Editora Nova Fronteira, 2015, pág. 127, canto XI, 214.

contrário, são labaredas, interessa como é que a realidade é para nós. Viver implica a superação do luto.

O instante final do nosso projeto, nem alegre, nem triste, mas uma abertura para o futuro, terá por base esta explicação da tese de Heidegger, por parte de Joke Hermsen: “O tempo kairótico também se pode entender como um importante contrapeso para a melancolia alimentada por Cronos, que é sempre representado com uma ampulheta e uma gadanha, porque mede o nosso tempo e determina a nossa última hora. Cronos é o nosso prazo pessoal, com um ponto inicial e um ponto final muito claros - necessário para sair da cama de manhã e realizar as nossas tarefas -, mas Kairós intervém nessa linha, criando intervalos em que desaparece a noção do tempo. Durante esses instantes em que conseguimos escapar à vigilância de Cronos, esquecemo-nos do medo da morte e a nossa melancolia equilibra-se com a esperança de novidade, de tal forma que não se possa transformar num estado patológico. Esses «momentos de vida», como lhe chamou Virginia Woolf, não se podem forçar, mas podemos adotar uma atitude receptiva aprendendo a relaxar-nos, aguçando a nossa atenção e refletindo sobre tudo o que existe, tudo o que existiu e tudo o que existirá. São os momentos em que Cronos fica em silêncio, e começa a falar o «verdadeiro tempo» de Kairós que, com a sua balança na mão, cria uma unidade harmónica entre pólos opostos - finito e infinito; temporal e eterno; eu e o outro; a vida e a morte”¹⁹⁷.

¹⁹⁷ HERMSEN, J. J. - *Melancolia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022, pág. 79.

CONCEPÇÃO DO DISPOSITIVO

O Professor Doutor Joaquim Sapinho dizia que há filmes para os quais o dispositivo fílmico de representação é invisível, os filmes comerciais, codificados pelo género em que se inserem. Nesses só se veriam os conteúdos filmados e não o próprio dispositivo. O professor dizia que havia cineastas que pensavam o próprio dispositivo, que afirmavam a presença estilística do autor assumindo a técnica na representação do conteúdo, os cineastas do cinema de autor. Esses autores configuravam a linguagem e a natureza do dispositivo fílmico. O nosso projeto enquadra-se na segunda categoria, pelo que importa compreendê-la.

Existem três teorias dominantes na história da arte. A primeira, a clássica, defendida por Platão e por Aristóteles, assenta na ideia de mimese, isto é, de que o artista seria aquele capaz de representar os conteúdos que trabalha com a maior verosimilhança, deste modo, tanto os atores, como os acontecimentos da narrativa, espelhariam a aparência da natureza, de tal forma que tudo parecesse estar a acontecer realmente, com a maior naturalidade, de tal forma que todos os acontecimentos e as emoções representadas parecessem suceder-se obrigatoriamente por nexos de causalidade verosímil.

Além desse critério de arte como imitação da ordem da natureza, a própria estrutura narrativa clássica, como um todo, desenharia uma forma que figurasse um conteúdo, uma ideia, uma noção sobre a natureza do Homem e da vida. Como tínhamos referido anteriormente, na narrativa das tragédias gregas, havia uma ideia metafísica, um conceito que estava nos veios do argumento, que lhe dava intencionalidade, que lhe dava uma direção, rumo à sua conclusão necessária, reveladora da nossa condição na vida.

Por outras palavras, na concepção clássica da arte, o autor deveria cuidar das formas, deveria representar as formas com verossimilhança. No caso das narrativas, o autor deveria tratar a forma de todos os elementos com a aparência da realidade, mas cuidar da forma da história como um todo, de tal modo que da visão de conjunto, do todo, se apresentasse uma figura, uma ideia sobre a essência do real¹⁹⁸.

¹⁹⁸ “Para Platão e Aristóteles, a imitação era, pelo menos, uma condição necessária para os tipos de prática que apelidamos de arte. Ou seja, ser uma imitação – de uma pessoa, de um lugar, de um objeto, de uma ação ou de um acontecimento – é uma característica geral que qualquer coisa categorizada como obra de arte (no nosso sentido) tem de possuir. [...] Se a um candidato faltar a propriedade de ser imitação de alguma coisa, então não será classificado como obra de arte”. CARROLL, N. - *Filosofia da arte* - Texto & Grafia, 2015, pág. 35.

No cinema, o representante deste modelo seria o cinema de género, uma vez que a representação da realidade é naturalista, isto é, o próprio dispositivo de representação da realidade pretende ser invisível, um não assunto, pretende-se retratar os conteúdos como se houvesse um acesso transparente a eles, uma objetividade científica, e a própria linguagem de representação não criasse um bloqueio que requeresse hermenêutica, uma vez que o seu modelo é conhecido pelo público, é limpo, familiar, uma vez que o género é um conteúdo convencionado, é uma matriz de codificação da obra.

Por género entendemos, então: “categoria, agrupamento; a filosofia designa «a ideia geral de um grupo de seres ou de objectos com característica comuns» [...]. Para além da sua definição pelo referente, o género pode incluir cenas obrigatórias [...] que, até certo ponto, regem a sua economia formal e simbólica”¹⁹⁹. Isto é, um filme de género deixa-se configurar pela convenção, de tal modo que a forma de representação, isto é, o recurso aos instrumentos de expressão cinematográficos, a saber, a imagem, o som, a sua síntese na montagem e seu movimento contínuo ou descontínuo, não é conceptualizado. Ou seja, no cinema de género, a abordagem ao dispositivo, às potencialidades expressivas dos instrumentos envolvidos no cinema, não é um conteúdo em si mesmo, como se a linguagem não fosse um problema estrutural da comunicação. A modernidade foi um movimento vanguardista de ruptura com este modelo, “foi o recentramento nas determinações subjectivas do sentido, que deslocaram a base disciplinar para a psicanálise e o objecto de reflexão do código para a figura (no sentido da figura de pensamento - metáfora, metonímia)”²⁰⁰.

Por outras palavras, o cinema comercial, de género, limita-se a gerir a tensão do enredo, de um modo tipificado, é um exercício retórico de excitação das paixões, mas de tal forma que o dispositivo de representação é transparente, “na planificação narrativa «tudo o que é notado é notável», é-o em relação à própria narração, à totalidade que ela constitui, enquanto num tipo de montagem mais próximo da colagem, cada fragmento ecoa a sua própria esfera de significação. A montagem consiste então precisamente em associar essas entidades, ou seja, em valorizá-las enquanto tais no próprio momento em que as confrontamos”²⁰¹. Vamos compreender, então, que outra conceção pode orientar a atividade artística.

A segunda teoria da arte, a que teve origem na modernidade, defendida por Tolstói, defende um critério expressivista para a criação artística, isto é, defende que a arte não esteja

¹⁹⁹ AUMONT, J. & MARIE, M. - *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* - Edições Texto e Grafia, 2009, pág. 122.

²⁰⁰ Ibidem, pág. 152.

²⁰¹ AMIEL, V. - *Estética da Montagem* - Edições Texto & Grafia, 2010, pág. 50.

refém da verossimilhança ou da imitação de uma ordem natural das coisas. O único requisito da arte seria a expressão das emoções reais do artista e, para esse efeito, todos os recursos poderiam ser implicados. Deste modo, o mundo que interessava era o mundo interior e não o exterior, interessava a forma como o artista era afetado subjetivamente pelo mundo, interessava a forma como se apropriava dos conteúdos e não a sua aparência natural, por outras palavras, a representação artística seria a representação da relação profunda do artista com o drama da existência. Deste modo, um acesso neutro a um conteúdo, por mais perícia técnica que o artista tivesse, não teria interesse nenhum. É de notar, ainda, que, de acordo com a tese, um autor que exprimissemos sentimentos vagos, banais, delicados, de falsificação do drama da vida para apaziguação do espírito, como aconteceria no cinema comercial, não seria um bom artista, já que teria representado uma interioridade que não se sentiria verdadeiramente afetada pela realidade dos conteúdos com que se relacionaria e, por seguimento.

Era neste sentido que Nietzsche criticava o desejo de paz de alma, como víamos na citação anterior, Nietzsche considerava que o desejo de paz interior constituía uma forma de doença da vontade e constituía uma má compreensão do corpo, já que os processos fisiológicos eram responsáveis pela virtude do espírito, eram responsáveis por eliminar “toda a mesquinhez, todo aquele ar viciado nos recessos das almas, como também a cobardia, a impureza, o secreto rancor nascido nos instintos”²⁰², eram os processos fisiológicos, devido à síntese a que estão sujeitos corpo e espírito, que davam lugar à boa vontade no espírito, que faziam o Homem “não crer nem em «desgraça» nem em «culpa»; sentir-se de bem consigo, com os outros, saber esquecer – ser forte bastante para que tudo se realize com o melhor proveito para si”²⁰³.

O que seria esperado de um artista, deste modo, é que soubesse relacionar-se e superar o horror da existência, para que pudesse contagiar o público com a sua abundância de vitalidade, para que a audiência pudesse sentir as emoções que o autor sentira e interiorizasse o espírito de um “guerreiro por natureza”²⁰⁴. Um verdadeiro artista deveria “amar os inimigos, se é que tal amor é possível na terra. O respeito do homem superior ao seu inimigo, é caminho aberto para o amor... Ele não pode suportar um inimigo que não seja venerável! Pelo contrário, o homem rancoroso medita continuamente no inimigo, cria-o, concebe-o como «mau», e isto como conceito básico, a partir do qual também elabora, como imagem equivalente, um «bom» - ele mesmo!”²⁰⁵. Por outras palavras, “em que é que se transforma o próprio pensamento sob

²⁰² NIETZSCHE – *Ecce Homo*– Guimarães Editores, 1979, pág. 78.

²⁰³ Ibidem, pág. 31.

²⁰⁴ Ibidem, pág. 40.

²⁰⁵ NIETZSCHE – *Genealogia da Moral*– Guimarães Editores, 1977, pág. 32.

a pressão da doença?”²⁰⁶, transforma-se na “verborreia sentimental”²⁰⁷ de um artista menor, de um apaziguador da alma, de um falsificador de mundos. “Na sua porfia por converter-se em anjo [...] conseguiu esta fraqueza do estômago e esta linguagem mentirosa, que lhe tornam insípida e dolorosa a vida”²⁰⁸, sendo que “arrancar as paixões pela raiz equivale a extirpar a vida pela raiz”²⁰⁹, ou seja, é sinónimo da ausência de marca ou impressão que a realidade deixou na sua sensibilidade do Homem²¹⁰.

A teoria moderna da arte consegue, ao contrário da teoria clássica, entender o valor das obras de arte das vanguardas, que estilhaçaram as convenções e conceberam novas formas de instrumentalizar os recursos dos seus dispositivos artísticos. Deste modo, Picasso, por exemplo, expressaria a incapacidade de chegar ao outro, de apreender a identidade da sua mulher, de se relacionar com ela, pintaria o seu rosto espartilhado, de forma cubista, cada determinação da sua cara vista através de um ângulo diferente, com uma emoção diferente, em descontinuidade e sem uma figura clara de um todo, como se fosse incapaz de figurar semelhante coisa; Van Gogh pintaria com pinceladas grossas, que evidenciassem a presença da tinta e do movimento de fúria da inquietação da mão do artista, como se um acesso turvo ao conteúdo figurado conseguisse fazer o público sentir o seu transtorno, a sua perturbação, a sua vida interior, do que a pintura mais definida do referente da imagem; Dali procuraria representar o mundo que se revolveria em nós, no nosso inconsciente, que seria a prova de que seríamos afetados pelo mundo de uma maneira profunda e misteriosa, esquecendo, por inteiro, o espaço exterior adventício; mais tarde, Pollock poderia, também, exprimir-se criativamente através da tinta, quanto tal, ela mesma, sem referente, sem conteúdo, poderia exprimir o movimento, a pulsão e a vibração de uma emoção no espírito, de forma abstrata.

²⁰⁶ NIETZSCHE – *A Gaia Ciência* - Guimarães Editores, 1996, pág. 6.

²⁰⁷ NIETZSCHE, F. - *Crepúsculo dos ídolos* - Edições 70, 2002, pág. 114.

²⁰⁸ NIETZSCHE – *Genealogia da Moral*– Guimarães Editores, 1977, pág. 64.

²⁰⁹ NIETZSCHE - *Crepúsculo dos ídolos* - Edições 70, 2002, pág. 38.

²¹⁰ “A base de todas as teorias expressivistas é a ideia de que uma coisa é arte se expressar emoções. «Expressão» vem de uma palavra latina que significa «pressionar do interior para o exterior» – tal como se espreme o sumo de uma uva. [...] Um artista examina as suas emoções; não está simplesmente possuído por elas. Para o artista, o seu estado emocional é como um modelo que posa para um retrato. Ele esforça-se por encontrar a sua textura e os seus contornos. Ao refletir sobre o seu estado emocional, age de forma controlada. O artista explora-o deliberadamente e procura a palavra exata – ou a cor ou o som – para o descrever; busca alternativas. Se é poeta, primeiro experimenta uma palavra e depois substitui-a por outra que se ajusta melhor ao que sente. Criar uma obra de arte não é uma questão de explodir, vociferar ou de meramente exprimir; é um processo de clarificação” (CARROLL, N. - *Filosofia da arte* - Texto & Grafia, 2015, pág. 77-79).

No cinema, a expressão do modernismo está relacionada, segundo Amiel, com a montagem significativa, que constitui um acesso mediado à realidade representada, ancorado em recursos estilísticos, em figuras de estilo, ou seja, na apropriação do referente pela interioridade do autor. De acordo com o autor, “se a montagem narrativa utiliza a aparente evidência de um mundo em que o espectador se reconhece, mundo para o qual transpõe a necessidade das continuidades e das relações lógicas que, por um lado, lhe organizam a existência, existe uma outra forma de montagem que, não procedendo de forma mimética, tenta demonstrar relações e organizar significações que não são óbvias. É o que designaremos por montagem significativa, a qual, ao utilizar as formas do discurso, possibilita construir um mundo a cujo fluxo já não basta abandonar-se. [...] Obriga cada uma destas realidades a assumir um sentido novo, a ser olhada de outra forma, a entrar na lógica de uma significação diferente. Esta «outra lógica», nascida de uma associação de fragmentos, não é unicamente uma lógica de sentido; ela já tinha sido, amplamente, considerada pela abordagem estética do início do século. Antes do cinema, a pintura já estava empenhada nessa via há vários anos: [...] Tal como os pintores que descobrem que as cores não são percebidas da mesma maneira consoante as cores que as rodeiam, os cineastas, muito rapidamente, compreendem que partido podem tirar da justaposição dos planos. [...] É o próprio «valor» das imagens que é modificado pela sua proximidade, como as cores na teoria do «contraste simultâneo» de Delaunay”²¹¹.

Por fim, a terceira teoria da arte, a da contemporaneidade, defendida por Clive Bell, entende que tudo quanto tenha uma forma interessante, aquilo a que ele chama uma forma significativa, isto é, uma forma que excite a sensibilidade ou a imaginação por qualquer atributo accidental, de género, próprio ou essencial. Deste modo, potencialmente, tudo é arte, desde que o nosso olhar pouse sobre os conteúdos de uma forma contemplativa e não pragmática, ou seja, com o princípio do uso, e os conteúdos lhes suscite qualquer prazer estético. Os conteúdos artísticos interessariam pelas formas sensíveis e não pelo conteúdo ou pela expressão de uma emoção.

Os artistas contemporâneos estão mais interessados em excitar a sensibilidade do espectador com conteúdos mundanos do que em representar o drama da existência humana.²¹²

²¹¹ AMIEL, V. - *Estética da Montagem* - Edições Texto & Grafia, 2010, pág. 49.

²¹² “Qual é a qualidade que é partilhada por todos os objetos que provocam as nossas emoções estéticas? [...] Parece-me que há uma única resposta possível: a forma significativa. Em cada um destes objetos, uma particular combinação de linhas e cores, certas formas e relação entre formas, despertam as nossas emoções estéticas. A estas relações e combinações de linhas e cores, a estas formas esteticamente estimulantes, chamo eu «Forma Significante»; e a «Forma

No cinema, a expressão desta teoria corresponderia ao cinema experimental, aos autores que “mais depressa se dirigem à sensação e à sensibilidade, do que ao sentimento [...], movimento sem literatura”²¹³, “para os formalistas, a arte é pois o nome que damos a actividades que moldam *objectos sem propósito*, que nada mais fazem se não existir para a nossa mais intensa apreciação e contemplação. Chklovski, justamente amigo íntimo de Eisenstein, escrevia: «a arte existe para que se possa recuperar a sensação da vida: o objectivo da arte é comunicar a sensação das coisas como são recebidas e não como são conhecidas. A técnica artística consiste na *desfamiliarização* dos objectos, na dificuldade das formas»²¹⁴.

Deste modo, de acordo com Amiel, uma montagem orientada por princípios da teoria da arte enquanto forma, seria: “uma montagem «sem fio», sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior. Uma montagem que só a «visão» do artista poderia legitimar, sem que a posteriori se possa fazer intervir a racionalidade de uma demonstração, ou a lógica de uma narrativa. [...] Pela preeminência da sensibilidade - e não apenas da subjectividade - numa tal concepção. Semelhante ao músico ou ao poeta, o cineasta-montador propõe uma forma mais ou menos nova, sem que nenhuma sanção, em termos de significação ou de inteligibilidade, possa vir qualificar o resultado [...]. É no momento em que já não tem *função* que a sua presença se impõe por aquilo que é, batimento incontornável, e literalmente inacessível, de uma arte que alia por definição contemplação e ruptura”²¹⁵.

O critério de arte que nos interessa para o Trabalho de Projeto é o defendido por Tolstói, isto é, o da modernidade. O Trabalho de Projeto desenvolve temas próprios da modernidade, a saber, a fragmentação da identidade, o vazio de sentido que traz a consciência da morte, e a transformação aleatória e inexorável do real. Deste modo, de acordo com Amiel, não deveremos procurar umnexo de continuidade na articulação dos planos, mas a descontinuidade e a procura de intervalos, de trincheiras, para o confronto entre planos; deveremos trabalhar a junção de planos não numa ótica de *raccords* necessários, intrincados na narrativa, nem ligações aleatórias na busca de uma sensação de belo, mas escolhas inteligíveis de sentido, que procurem exprimir a essência do subtexto dramático.

Além do referido, de acordo com Amiel, deveremos procurar construir um mundo, ao invés de filmar o mundo evidente, isto é, o projeto mergulhar no mundo interior de Leonor, nos

Significante» é a única qualidade comum a todas as obras de arte visual”. BELL, C., “A Hipótese Estética”, em D’Orey, C. (org) - *O que É a Arte?* - Dinalivro, 2007, p. 30.

²¹³ MÁRIO GRILO, J. - *As Lições do Cinema* - Edições Colibri, 2007, pág. 52.

²¹⁴ Ibidem, pág. 79 e 80.

²¹⁵ AMIEL, V. - *Estética da Montagem* - Edições Texto & Grafia, 2010, pág. 77 e 78.

seus fantasmas e aparições, nas suas memórias e recalamentos. Deste modo, a abordagem ao universo fílmico do projeto não procurará esconder técnicas de montagem, como quem esconde as costuras, para que o espectador não se lembre que está a ver um filme, que seja passivo; também não procurará o naturalismo na interpretação dos atores; e não procurará esconder a presença de um olhar da câmara, isto é, não procurará esconder o dispositivo que medeia o acesso ao conteúdo fílmico, podendo evidenciá-lo com recursos estilísticos idiossincráticos. Por fim, de uma forma transcendental, em todos os seus elementos, o filme procurará ser expressão de uma disposição, de um estado de alma. É a expressão de um sentimento, de um estado de alma, que constitui, segundo Dulac, a riqueza do cinema: “não é a personagem a coisa mais importante do cinema, mas sim a relatividade das imagens entre si e, como em todas as outras artes, não é o facto exterior que verdadeiramente interessa, mas a emanação interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma. É esta a verdadeira essência da sétima arte”²¹⁶.

“Dito de outro modo, qualquer objeto fotografado ou filmado é ou pode ser signo de outra coisa, remetendo para um imaginário individual ou socialmente determinado que de algum modo o transfigura, dando-lhe polissemia e convidando-nos a ver nele um invisível não explicitamente referenciado”²¹⁷. Por outras palavras, no Cinema de Autor, “trata-se de reelaborar esta impressão e de forçar, através deste processo, o aparecimento de uma nova combinação mental, espiritual e expressiva [...]. «O expressionismo não vê, tem «visões». E essas visões funcionam, realmente, como a possibilidade de libertar as coisas da simples «cadeia de factos» a que estão acidentalmente presas, procurando reconstruir-lhes a sua significação e identidade «eternas [...] a fisionomia latente dos objectos, qualquer coisa que estaria mais próximo da sua configuração matricial, estilizada, do que da sua aparência conjuntural e acidental»”²¹⁸.

Kant referia que os objetos e obras de arte sublimes eram os que elevavam a força da nossa alma acima da sua mediocridade comum, os que nos faziam descobrir em nós próprios uma potência desmesurada com a força daquilo que víamos e que o nosso pragmatismo tendia a esconder na menoridade da banalidade do quotidiano domesticado. O papel do artista era, para Kant, o de transformar objetos do quotidiano insignificantes e simples. O artista saberia alterar a apresentação dos objetos, fabricar a personalidade da apresentação, trabalhar a sua

²¹⁶ **MÁRIO GRILO, J.** - *As Lições do Cinema - Edições Colibri*, 2007, pág. 52.

²¹⁷ **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. I* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019, pág. 162.

²¹⁸ **MÁRIO GRILO, J.** - *As Lições do Cinema - Edições Colibri*, 2007, pág. 111.

potencialidade de afeção. O artista seria o provocador desta experiência do sublime nos outros, saberia comunicar a vertigem pelas coisas, saberia impressionar o espírito e obrigar ao espanto e à devoção, porque saberia trabalhar os recursos estilísticos. Kant reconheceria que o valor do cinema de autor, na medida em que é a linguagem e não os sentidos que dão acesso ao sublime. Os filmes naturalistas e realistas, que procuram filmar as coisas tal com aparência de realidade, têm um ponto de vista de nenhures, não nos invade com uma subjetividade, acedemos apenas simbolicamente àquele discurso, é como uma dor de dentes que não dói.

Concluindo, o que mais nos interessa no cinema de autor é o facto de este colocar o sentimento antes da ideia, de capturar ilusões e afeções, de exprimir a interioridade com o critério de verdade da apropriação e da implicação. Na abordagem estilística tem lugar uma “re-apresentação do real em forma de fantasma, resultante do desejo de o transfigurar”²¹⁹. É a isso que se referia Deleuze, quando dizia que o cinema era a arte da duração e não do tempo cronológico, isto é, que o cinema trabalhava a forma como o real nos afetava. “O cinema surge, para Epstein, como um veículo de desproporção sentimental (a ponto de poder criar uma suspeita fundada sobre a própria identidade do sujeito) [...]. *A cada plano, pois, um estado de alma* - e não é por acaso que Epstein tente, tantas e tantas vezes, a aproximar a imagem cinematográfica da imagem onírica e alcoólica, duas *imagens-pulsão*, por excelência, sublinhando [...] a saborosa coincidência entre o aparecimento do cinema como meio de representação e os primeiros textos surrealistas”²²⁰.

A título de exemplo, no filme *O Caçador*, Cimino figura o horror da guerra de forma muito mais eficiente do que no filme *O Resgate do Soldado Ryan*, não mostrando, sequer, um campo de batalha. Para Cimino a figuração do horror da guerra estava na expectativa da morte, na certeza de que a morte era aleatória, cruel, amoral. Cimino afeta-nos pelo horror da expectativa da morte com o jogo sádico dos deuses do cativo, a roleta russa. Aquela caserna na qual se joga a roleta russa vale imensamente mais do que o palco épico realista de guerra de Spielberg, que nos mostra as coisas com a sensibilidade de um arquivista histórico. Vemos a reprodução mais fiel do palco de guerra, filmado de forma objetiva e científica, com uma sensibilidade suja, na medida em que a nossa relação abstrata com aquele universo estético é tal que chegamos a torcer para que mais uma bomba rebente e mate muitos homens e leve braços e pernas pelo ar, em nome do espetáculo visual da explosão. Na caserna de Cimino não,

²¹⁹ **MARIA MENDES, J.** - *Sentidos Figurados - Vol. 3* - Instituto Politécnico de Lisboa, 2019, pág. 72.

²²⁰ **MÁRIO GRILO, J.** - *As Lições do Cinema - Edições Colibri*, 2007, pág. 63.

na caserna no meio de nenhures, no meio da selva, suja de lama, sabemos que ninguém nos salvará e que as forças sádicas que decidem o nosso destino são inexoráveis, que não são porosas ao choro e à súplica, que não negociam, que não vêm valor na nossa vida. O horror é metafísico, estamos implicados, projetamo-nos lá, estamos em tensão por um desfecho, sabemos que haverá sangue, não vemos a catarse à vista. A roleta russa é um expediente maravilhoso, é uma indeterminação, é aleatória, gratuita, não deixa legado, não tem razão de ser, é a força do devir, é a essência de um deus que nos fez por engano.

DEFINIÇÃO DA ATMOSFERA DA OBRA

De acordo com Inês Gil, “a atmosfera é imanente ao mundo e toca profundamente o nosso afeto. Está em toda a parte, impalpável, dificilmente definível, para alguns mesmo irrepresentável. No entanto, a sua exegese é particularmente complexa; a arte sabe representá-la, ou para ser mais justo, consegue exprimir a sua presença ou ausência segundo meios que lhe são próprios. O cinema, por exemplo, interessa-se particularmente pela noção de atmosfera porque tem a particularidade de dispor de uma infinidade de instrumentos para a sua representação e transmissão ao espectador. O que é uma atmosfera? É um meio e um ligante, como a gelatina que liga os sais de prata da imagem fotográfica. Permite aos elementos do mundo de se conhecer e de estar consciente da natureza do seu estado. A atmosfera rege as relações do homem com o seu meio ambiente e sujeita-o à sua disposição de humor. Não é por acaso que os expressionistas alemães a associam ao conceito de «Stimmung», espécie de disposição de espírito e de alma, imanente das «coisas» do mundo. Utilizar o termo «atmosfera» torna-se no mesmo que falar do tom específico de um espaço, atribuindo-lhe qualidades linguagem do quotidiano”²²¹.

Nesse sentido, a atmosfera é como um sentimento. É indeterminado, é irreal, não tem forma, peso, cor, mas tem um efeito sobre cada um de nós muito mais poderoso do que a própria realidade, do que os conteúdos filmados e narrados. A disposição afeta o mundo inteiro, é transcendental, não se confina a um décor ou a uma cena. A disposição tem um carácter metafísico, uma vez que transcende e configura as sensações, configura a nossa relação com a totalidade da realidade, transforma o modo como a vida nos afeta.

“Os nossos fantasmas nascem connosco e connosco crescem dentro de nós. Se colhermos uma rosa e em vez da rosa cair um sapo na nossa mão é que os nossos fantasmas preferem os sapos às rosas”²²². Por outras palavras, uma rosa não é uma rosa, como dizia Shakespeare, uma rosa pode ser vivida, sentida, apreendida, como um sapo, se esse for o estado de alma em que estamos. O nosso acesso à realidade não é neutro, é mediado por sentimentos sobre os quais não temos agência.

Na linguagem científica, a atmosfera é uma camada de gases que envolvem a totalidade da terra. A atmosfera abriga diferentes climas, e os climas correspondem a uma média do tempo

²²¹ GIL, I. - *A Atmosfera Filmica como Consciência* - <https://research.ulusofona.pt>, pág. 1.

²²² CORREIA, N. - *O Progresso de Édipo* - CIAC/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009, pág. 32.

atmosférico de uma determinada região, define a personalidade de uma região. O tempo atmosférico, aquilo a que nos referimos comumente por tempo, é definido como uma condição episódica, de duração confinada.

Assim, um tempo atmosférico, como uma cena alegre, não muda o clima, se o filme tiver sido só amarguras. Por outro lado, as amarguras todas juntas podem ser vividas com um sufoco, uma ansiedade, como se o filme fosse um ataque de pânico, ou com frieza, ou com temor de masoquismo do autor, ou como algo lúdico, como num filme do Tarantino, em que o sadismo e a violência são uma forma de ironia, de jogo, de prazer.

Numa determinada região, podemos observar como a paisagem muda com diferentes iluminações, poderá ser mais sombria ou mais luminosa, poderá destacar o mar ao fundo ou a janela de uma vizinha, etc, no entanto, a atmosfera em que vemos essas variações pode ou não ser propícia à tranquilidade ou à vida. Essa região não deixa de estar configurada por uma visão metafísica da vida. Não é igual assistir a uma cena em que os cristãos entram numa arena romana a cantar alegremente, à espera do ataque dos leões, no filme *Ben Hur* ou no filme em *O Falcão Maltês*, isto é, se a atmosfera do filme for cristã ou se for nihilista, por exemplo.

Deste modo, sucintamente, o tempo atmosférico seria a gestão das emoções numa cena, o clima seria a gestão da tensão do enredo e a atmosfera seria a disposição geral do autor em relação à existência criada no filme. Por exemplo, no filme *O Caçador*, de Cimino, que referimos anteriormente, os recrutas estão, aparentemente, a divertir-se, na noite anterior à partida para a guerra, a cena no bar é feita de risos e de brincadeiras, no entanto, bastam duas notas musicais no piano para silenciar toda a gente. Aquele silêncio não é um volte-face, não é recebido com estranheza por parte do espectador, é a expressão da inautenticidade pressentida pelo espectador na cena. Como Kierkegaard dizia, podemos achar que nos estamos a divertir numa festa e, no regresso a casa, percebermos que não nos estávamos a divertir e que estávamos em angústia profunda, numa fuga para a frente, numa tensão de firmar contactos, de validação social, de não deixar o ambiente ir ao fundo, etc. Aquela diversão era a expressão da bipolaridade da angústia, a saber, a pulsão de fuga ao desespero, de negação do sofrimento por meio do barulho, do êxtase, era uma forma de mania, de transtorno, de uma procura desajustada e compulsiva de prazer, que faz perder a noção clara e equilibra da realidade. Duas notas musicais revelam o fatalismo de cortar à faca, de um deserto do real, do reinado da morte, à solta no palco de guerra para o qual o governo envia os nossos filhos, por motivo que parece vazio de sentido. A angústia era palpável, tinha peso nas nossas sensações, enquanto atmosfera, mesmo que o tempo fosse de folia.

A atmosfera é, então, invisível, no entanto, a sua presença afeta-nos. É a atmosfera que deve mediar todas as ferramentas e escolhas estéticas do artista, na expressão da sua interioridade, na configuração do mundo representado. A linguagem do filme, no seu todo, exprime a atmosfera de uma obra.

Que disposição constituirá, então, a atmosfera que tingirá todo o universo do nosso filme? Será a melancolia e a subversão do sublime. Como a muito estimada Professora Doutora Manuela Viegas dizia, para se poder figurar um negativo, seria preciso figurar o positivo e subvertê-lo, isto é, se queríamos trabalhar a solidão, tínhamos de trabalhar os aspetos mais espetaculares da socialização e subvertê-los, uma vez que a solidão, só por si, sem contraste, não teria leitura, seria invisível.

O expediente dos fantasmas no cinema, para trabalhar a temática amorosa, tem uma tradição de lirismo, a ideia de que o amor vence tudo, o espaço, o tempo, a morte. O nosso objetivo era destruir essa ideia de que o amor atravessava tudo e que resolvia o problema da existência. Queríamos um filme que não pacificasse as dores do mundo. Seria um filme romântico em que a salvação passaria pela aceitação de que não existia uma solução, pela aceitação do devir, do luto, do absurdo da existência, da aceitação de que nenhum aspeto redentor se deduz de um mal. Neste aspeto, o estudo do filme *The Ghost and Mrs Muir*, foi da maior importância, desenharam-se muitas rimas entre as duas obras, com atribuição de uma polaridade inversa.

Esta intertextualidade, que é um dos elementos estilísticos característicos do modernismo, serviu, então, para acentuar as diferenças na abordagem. No filme de Mankiewicz, o amor vence os pecados que a síntese entre alma e corpo produz na mulher, o amor leva o fantasma a amá-la de uma maneira tão absoluta, tão desinteressada (ao contrário do que é possível fazer-se em vida, pelos defeitos da carne), que ele não se importa de ser corno, de apagar da memória dela abnegadamente, sem retirar proveito para si, sacrifica-se e espera até ao fim dos tempos por ela, o amor é de tal ordem que ele se aproxima de Deus, por tanto amor, apesar de ter cometido o pecado imperdoável do suicídio. No nosso projeto, o que acontece é o oposto. O fantasma ficou preso à terra e acabou por esvaziar todas as ilusões que lhe iluminaram a alma.

O sublime é um estado de alma que pede que nós reescrevamos a vida toda, a existência toda, para acomodar a devoção a algo que nos impressiona de tal forma, àquilo que nos roubou a banalidade da vida. “De cada vez que um quadro me atrai intensamente, é o mesmo papelão. Disseram-me que é dopamina libertada pelo meu cérebro que aumenta a pressão arterial.

Stendhal descreveu deste modo essa sensação: «ao sair de Santa Croce, o meu coração batia descompensadamente; sentia que a vida se esgotara em mim, caminhava com medo de cair». Dois séculos depois, uma enfermeira do serviço de urgência de Santa Maria Nuova, alarmada com o número de turistas que caíam numa espécie de coma voluptuoso diante das esculturas de Miguel Ângelo, batizou-o como síndrome de Stendhal²²³. Trata-se de uma veneração, de espanto, um estrondo, que rouba as forças, porque nos sentimentos somos pequenos demais por comparação com a força desmesurada da beleza.

O sublime é o sentimento que rasga a cortina de banalidade do mundo e nos atira para a glória do infinito, dos deuses, de uma coisa preciosa, rara, digna de valor. Orfeu foi ao mundo dos mortos resgatar a sua amada, no entanto, quando viu a beleza sem comparação do mundo dos deuses, perdeu o encanto por esta vida, rendeu-se à melancolia, nunca mais compôs. É a subversão da expectativa do sublime que tornaria manifesta a presença do sentimento de perda, de luto, de desencanto da vida.

O sublime é diferente do belo, porque trata da reverência perante o pasmo que pede a libertação do espírito para o domínio do infinito, enquanto o belo trata de uma questão de gosto relativamente a um aspeto circunscrito a uma região específica da realidade, mas que não nos comove como quem se converte a uma religião, isto é, como quem pede a união com as forças desmesuradas do cosmos, que nos invadem a alma.

Schiller, na obra, *Do Sublime ao Trágico*, entende, na senda da tradição nietzschiana, que o sublime está profundamente ligado à tragédia, na medida em que a resistência humana à desmesura das provações inexoráveis do destino, isto é, do ditame temperamental dos deuses, confere uma dimensão sublime, de adoração vertiginosa, de furor pasmo, às virtudes do carácter humano, capaz conseguem sobreviver à devastação de forças transcendentais, ao sofrimento e aos males da existência corpórea. O homem que consegue afirmar a sua vida, que não contempla o suicídio, e que, em resposta às dores mais profundas espoletadas pela condição humana²²⁴, devolve a mais pequena virtude, reveste a sua força de vontade da medida cósmica das suas dores e obriga-nos à admiração.

O sublime impõe trabalho da imaginação, vai além dos sentidos, é do domínio da idealidade. Segundo Kant, os poetas procuram através da imaginação formas de exprimir essas forças na representação de um conteúdo. Um fantasma, em geral, é uma maquinação da imaginação, é uma manifestação do inconsciente que nos pede a negação da finitude e da

²²³ GAINZA, M. - *O Nervo Ótico* - D. Quixote, 2018, pág. 12.

²²⁴ Consultar as páginas 87, 93 e 95 do relatório do Trabalho de Projeto.

causalidade. Um fantasma seria como o oceano, que se apresenta infinito, isto é, a imaginação atreve-se a dar-lhe essa dimensão lírica. É isso que queremos subverter. Queremos secar essa expectativa de sublime ao sol, para comunicar o sentimento oposto, para dar a ideia de que a melancolia é um mal e que o luto precisa de fechar essa porta ao espírito.

Deste modo, ao mesmo tempo, o amor infinito torna-se no tempo parado da melancolia. A melancolia surge da frustração do desejo, de algo que nos rouba à lei da vida, a lei da inquietação. A melancolia faz-nos ver a curva vida de fora, como um todo, e compreendê-la pelo que ela é, pela figura que faz ao longe, como uma monstruosidade. É o relógio parado da lucidez excessiva em *Ordet*, de Dreyer.

A disposição melancólica é assombrada pelo fantasma de outra, tem uma presença subtraída, esvaziada da substância de outra, isto é, uma disposição é construída sobre a perda da outra, sobre o corte do elástico de tensão pelas coisas que até então nos governava. É essa conceção que levaria à opção de montagem de terminar o filme com o regresso ao mar, mas, desta vez, ao contrário da sequência de introdução das personagens, regressaríamos ao mar em silêncio, esvaziado do fulgor do entusiasmo e da fé no futuro, que a memória do casal amoroso de juventude evocava.

Melancolia é uma disposição de esvaziamento de sentido e de pulsão, é a bílis negra de que falava Galeno. É uma disposição pegajosa, porque não queremos soltar-nos dela, é doce ver a vida à distância, tal como é doce folhear o álbum de fotografias da infância intangível, e é como o tabaco, no sentido em que o mundo em que o tabaco faz mal é uma abstração face ao cigarro que sabe bem na boca. Este sentimento dá-nos uma sensação inautêntica de liberdade, faz-nos olhar para a vida de fora, com desprendimento, porque o que nos apaixonava na vida passou a ser impossível e isso provocou uma perda de interesse na vida como um todo, trouxe uma noção de que os dias eram todos iguais uns aos outros e de que não havia um para quê. Nietzsche falava deste instinto, “o verme pisado contorce-se. É assim que é sábio. Diminui deste modo a probabilidade de novamente ser pisado”²²⁵.

O que acontece na melancolia é que a tensão pelo futuro, pelo desejo, é desmontada, como uma mão a cortar o fumo de um cachimbo. Ao mesmo tempo há leveza, precisamente por esse desprendimento capaz de mandar a vida para as couves. “A melancolia está relacionada com a consciência da perda e da mortalidade que adquirimos durante a infância, quando deixamos de formar uma unidade indivisível com o mundo que nos rodeia e compreendemos que tudo, incluindo nós próprios, tem um princípio e um fim. Mas também está muito

²²⁵ NIETZSCHE, F. - *Crepúsculo dos ídolos* - Edições 70, 2002, pág. 18.

relacionada com a nossa consciência da passagem do tempo. E, precisamente porque sabemos que temos uma dimensão temporal, distinguimos entre passado e futuro, e podemos sentir melancolia por tudo o que ficou para trás. Face a este sentimento, podemos adoptar uma atitude de resignação ou tentar dar-lhe vazão através de uma atividade criativa”²²⁶.

Leonor não poderia apaixonar-se por mais ninguém, porque a propriedade de João, vista através da disposição melancólica, era a de ser sempre mais do que todos os outros homens, mais do que todas as alegrias. Ela eleva o sentimento pelo João acima do mundo sensível, de todas suas potencialidades, e preserva-se nesse abismo, nesse passado e futuro impossíveis, glorificados, que justificam a sua fuga inautêntica ao real. A melancolia e o sublime têm pontos em comum, é possível baralhar o acesso à história, uma vez que romantismo pretendia exacerbar a emoção, o sentimento, cair no abismo do mundo interior, subjetivo, na idealização, na representação mental lírica da realidade. Se amar a pessoa amada, em vida, é amar a realidade, a morte da pessoa amada leva-nos a desapaixonarmo-nos pela realidade. A idealização apresenta-se, também, como um ato de fuga à vida, de fuga a um passado traumático (o próprio romantismo terá sido uma fuga ao legado da época medieval).

Joke J. Hermsen, filósofa neerlandesa, afirma que a melancolia é o ar dos tempos em que vivemos, com implicações políticas e culturais que explicam o que sucede nas sociedades ocidentais na atualidade. Segundo a escritora, “foi perdendo, de forma progressiva, um certo sentido da coesão social, um objetivo ou um rumo, e essa sensação de perda enraizou-se em nós com tanta firmeza que começamos a identificar-nos com ela. E não só perdemos qualquer coisa, como, de certa forma, parecemos também ter-nos distanciado de nós mesmos. Já não sabemos bem quem somos e agarramo-nos cada vez com mais força ao que o filósofo anglo-ganês Kwame Anthony Appiah denomina de «rótulos de identidade» - aspetos como a fé, a classe social ou a etnia - que excluem os portadores de outros «rótulos» e dividem o mundo em grupos que se assediam mutuamente”²²⁷. Se é verdade que o expressionismo alemão era uma manifestação do *zeitgeist* da sociedade alemã, que gerou o nazismo, seria possível fazer uma análise semelhante à produção cultural dos nossos dias e verificar que a ideia da filósofa tem mérito, isto é, a melancolia parece ser o estado de alma dominante da nossa cultura. A produção cinematográfica voltou-se para o passado, no sentido em que as sequelas e os remakes de filmes dos anos oitenta e noventa proliferam, em que o cinema de super-heróis convoca a infância, e em que os blockbusters giram em torno da perda, da derrota, do apocalipse, do fim dos tempos.

²²⁶ HERMSEN, J. J. - *Melancolia em Tempos de Perturbação* - Quetzal, 2022, pág. 65.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 19.

O nosso Trabalho de Projeto insere-se no *zeitgeist* atual, com o fito de criticar esse mesmo movimento de alma.

CONCEPÇÃO DA INTERPRETAÇÃO DOS ATORES

O desenvolvimento de personagens e a direção de atores também fizeram parte da minha investigação, para a elaboração do Trabalho de Projeto.

Em primeiro lugar, importa referir Aristóteles, que distinguiu o tipo de personagens que corresponde a cada género de expressão artística narrativa. “Alguns dizem que as suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em acção. [...] É pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. [...] A poesia dividiu-se de acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto outros compunham hinos e ecómios”²²⁸. Assim, “a comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cómica é feia e deformada mas não exprime dor. [...] A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões”²²⁹.

Deste modo, podemos dizer que os dramas figuram personagens ao nosso nível, em termos de carácter, com naturalismo, com o ego entalado entre as pulsões primitivas e a má-consciência. As tragédias, por sua vez, figuram personagens superiores à nossa condição, em termos de virtude, que parecem aproximar-se ou rivalizar com os deuses. Por fim, as comédias figuram personagens inferiores a nós, tingidas pelas qualidades inferiores do espírito humano.

As personagens do nosso Trabalho de Projeto situar-se-iam, em termos de aparência, mais próximas das da tragédia, no sentido em que os seus personagens dominariam os seus instintos e as suas emoções, reservando-as para a interioridade (não por virtuosismo, mas pelo estado de alma próprio da melancolia), ao invés de serem muito expansivos e expressivos, como no naturalismo do drama, em que as emoções e atitudes dos personagens são espelhos das nossas, e situando-se no extremo oposto da sobressaturação da comédia, em que o seu carácter seria dado à expressão máxima da pulsão do seu lado primitivo e patético.

²²⁸ ARISTÓTELES – *Poética* – Fundação Calouste Gulbenkian – 2007, pág. 41-43.

²²⁹ *Ibidem*, pág. 45-47.

A ideia seria a de que a interpretação dos atores desse a sensação de se estar a ver personagens à distância, como numa alegoria, personagens opacos, sem que fosse possível ao espectador projetar-se para o seu lugar e ter a impressão de estar a sentir o que seria estar na sua pele. Estes personagens estão alheados do horizonte da vida, dessensibilizados, como se a vida ocorresse do outro lado da prata da água, do lado onde há nuvens e vento e calor, um por estar morto, alheado de um corpo, de prazer, que é o critério de realidade que referia Epicuro, outro por estar melancólico, que é o estado de alma que descrevemos na investigação de conceção da atmosfera da obra. Seguindo a ideia de Aristóteles, o tipo de representação dos personagens é espelho do carácter e do estado de alma do autor, neste caso, de desapego ao fluxo do tempo.

Deste modo, a abordagem dos atores à interpretação dos personagens deveria ser uma expressivista e não naturalista, deveria ser contígua à ideia de representação de um sonho diurno. A abordagem dos atores deveria ser uma abordagem tonal, de acordo com o diapasão da disposição figurada no filme e com a natureza fantasiosa da narrativa.

No que diz respeito à representação do fantasma, que não é um ser encarnado, investigámos, também, a pista do teatro Noh japonês. Na tradição do teatro Noh, um espírito errante, Shite, espalha nostalgia pelo passado, o que evoca as histórias do género, povoadas por fantasmas, deuses e humanos, num estilo lento e alegórico.

No teatro Noh, os personagens místicos são interpretados por recurso a máscaras com mais de uma emoção, ao mesmo tempo. O olhar pode ser de sofrimento e piedade e a boca da mais feroz raiva e malícia, a título de exemplo. Além do exposto, as expressões das máscaras eram trabalhadas de tal forma que mudavam consoante a iluminação de cena e a perspetiva que lhe era conferida pela postura do ator. A luz e o movimento traziam às máscaras inflexões diferentes. Deste modo, aquele rosto não era passível de ser identificado como humano e o acesso opaco aos seus processos interiores não permitia uma leitura dramática unívoca.

Outra ideia interessante que retirámos dos artigos que lemos sobre o teatro Noh é o respeito que os atores tinham pela máscara, pelo instrumento da representação dos fantasmas e dos espíritos. Existia a superstição de que os espíritos representados pudessem viver na máscara, no seu referente, na medida em que os espíritos se interessariam pela forma como seriam retratados. Assim, se um ator o interpretasse com desrespeito ou ligeireza, os espíritos vingavam-se do ator. Neste sentido, a máscara seria aquilo que representava, quase que como por transubstanciação.

O nosso fantasma não usaria máscara, mas deveria ser opaco, não deveria ser fácil produzir uma leitura linear da sua interioridade, das suas emoções, dos seus pensamentos e das suas motivações, como se a totalidade do cosmos existisse enquanto possibilidade aos olhos da amada, já que ele é, enquanto duplo, a tábua de ressonância do espírito de Leonor. A respeito da representação dos Duplos, no cinema, Rancière dizia que “O modelo cinematográfico parece, assim, trazer a solução para o problema causado por esses homens do teatro - Maeterlinck, Gordon Craig e alguns outros - que quiseram suprimir a mímica do actor. Esta era para eles uma manifestação parasitária, inapta para exprimir a potência de destino carregada pelas palavras do drama. Esta potência precisava de um corpo próprio: um corpo virgem de todos os hábitos que ajustam entoações e gestos a sentimentos definidos. Mas um tal corpo só poderia ser um corpo sem vida [...]. Mas é aqui que se coloca o segundo problema: o que é, ao certo, essa «verdade» produzida pelo automatismo das sílabas iguais enunciadas num tom neutro? [...] Uma careta endereçada ao mirone da verdade encarnada. E, mesmo supondo que uma qualquer verdade íntima se esconda por detrás da provocação, ela permanecerá para nós desconhecida”²³⁰.

Quisemos trabalhar esta figuração do fantasma como um Outro, com alteridade, como alguém com uma natureza diferente da nossa, misteriosa, e absolutamente inacessível, não apenas por se tratar de um fantasma, mas por ser esse o problema amoroso da representação ou acesso à pessoa amada. A pessoa amada está sempre do outro lado do oceano, apesar do furor da paixão nos dar a ilusão de acesso metafísico, como vimos na investigação realizada a propósito dos temas do Trabalho de Projeto²³¹. Deste modo, quisemos figurar um “corpo falante, que se subtrai ao trajecto linear das trocas, arruína no mesmo lance o projecto da «língua das imagens». [...] numa «estranha suavidade» que «tece à sua volta os fios de uma trama invisível»”²³².

Importava, em termos concretos, que discurso tendesse a descer no término de cada fala, isto é, que houvesse uma inflexão para baixo, grave, e um arrastamento. Esta tonalidade contribuiria para a sensação de que importaria mais uma ideia que não tinha saído cá para fora, no discurso dele, do que o que tinha sido expresso pelas suas palavras. Que haveria sempre qualquer coisa que não quereria sair, que estaria presa lá dentro. Foi pensado, também, que as expressões faciais não deveriam mudar com facilidade, mas que deveriam ser como um elástico

²³⁰ RANCIÈRE, J. - *Os Intervalos do Cinema* - Orfeu Negro, 2012, pág. 73 e 74.

²³¹ Consultar a página 106 do relatório do Trabalho de Projeto.

²³² *Ibidem*, pág. 81 e 82.

em tensão, um elástico direcional, cada expressão do seu rosto corresponderia a uma intenção, de tal modo que, a mudança de expressão revelaria uma afeição interior, uma alteração de ideia ou de emoção, como se houvesse uma *découpage* simbólica do rosto e do corpo. O ator não se reagiria a todos os estímulos, a sua mente estaria presa a uma ideia e ele estaria concentrado em segurar um segredo obscuro, profundo, temeroso. Seria como se o personagem (que não era bem humano) estivesse sempre em hipnose, sempre a querer agarrar uma ideia distante, do inconsciente dela.

No que diz respeito à criação e desenvolvimento das personagens, a investigação foi centrada em Erikson, que estudou os psicodramas associados a cada fase da vida humana.

Deste modo, para a uma melhor compreensão das duas personagens adolescentes do argumento, importava saber que, de acordo com Erikson, ao contrário do que acontecera na infância, o objeto de desejo e de prazer passava a estar fora do nosso controlo, no corpo de outrem. Na adolescência aparecia o desejo sexual e a nossa satisfação dependeria da vontade de alguém que não controlávamos. Era por isso que os primeiros amores eram tão absolutos e que nos levavam à mendigagem. O objeto da nossa fantasia, do nosso desejo, do nosso prazer, poderia rejeitar-nos ou, aceitando-nos, poderia desinteressar-se. Esta frustração era central e poderia dar lugar ao fanatismo. João, enquanto fantasma, não conseguia tocar, nem satisfazer fisicamente Leonor adulta, o que viria a constituir uma ferida aberta para ambos.

A adolescência era, também, a expressão maior do drama da existência, na medida em que todo o futuro apareceria como um enigma. A pergunta de qual o caminho para a felicidade teria a maior força de tração no nosso espírito, na medida em que seria necessário saber qual o valor da vida e qual o seu sentido, para poder escolher um rumo. O adolescente não sabe o que o fará feliz no futuro, não sabe, sequer, quais são as possibilidades, porque não sabe de que é capaz, de quais são as suas valências, o futuro é um latido de dúvida e de dor. Por fim, o adolescente está a construir a sua identidade, está a procurar modelos para emular e a explorar diferentes máscaras, gostos, grupos sociais, crenças, etc. O adolescente é uma manifestação primordial de dúvida, de inquietação, de latência do desejo e de indeterminação.

De acordo com Erikson, os adolescentes procuravam resolver este drama da desorientação com relações íntimas ou com modelos de liderança a seguir. Para a Leonor, o João era o farol e esse farol havia de ir perdendo a sua bateria. João era o único elemento do real que lhe dava o sentimento de completude, era o que lhe alumia o caminho a seguir, com alguma confiança. A segurança, o charme, o carisma do João era a sua boia no mar de incertezas. Ele era tudo.

No estágio que corresponde à meia-idade, no qual a Leonor adulta estará a entrar no momento diegético, o estágio relativo ao limiar dos quarenta anos, que representa a fronteira da fertilidade, regressa o drama da adolescência, com contornos trágicos. Regressa, então, o drama de qual o caminho que se deveria ter escolhido na vida. Nesse período, o mesmo bilião de caminhos que se apresentava no horizonte da juventude regressa com um volte-face trágico: os caminhos estão todos para trás e não para a frente e essa determinação do real é inexorável.

De acordo com o psicanalista, neste estágio da vida, pensamos se teríamos sido mais felizes se tivéssemos seguido qualquer outro caminho que não aquele onde estamos. O passado torna-se um fetiche, o imaginário torna-se fantasioso. Sentimos que a vida que temos pela frente é fora de prazo, que o melhor da vida está no passado, que gastámos o cartucho da vida e que aquilo que nos espera pela frente terá pouco interesse, até à morte.

Segundo Erikson, quando a pessoa aprende a lidar com esta crise, tende a dedicar-se a cuidar de alguém. Quando a pessoa não sabe lidar bem com esta noção de que a vida é finita e de que lhe resta pouca juventude, quando não consegue largar a fantasia de viver vidas impossíveis, tende a procurar relações superficiais e físicas, tende a entregar-se ao materialismo. Procura calar a vontade de fruição frustrada da vida com qualquer tipo de satisfação, o que, como sabemos, também é uma forma de desespero.

Se João, na juventude, era o farol de Leonor, se a ia ajudando a enfrentar a crise do rumo, essa luz perdeu o brilho. O charme de João está desmascarado, ele também não sabia nada, é o que ela vê agora, tendo ingressado no barco e ele ficado no cais de embarque. João é só um adolescente que não a compreende, que não sabe o que é envelhecer. Ela fantasia com o passado e com aquilo que a vida poderia ter sido, mas o próprio sonho se sente falso. Como Erikson refere, esta atitude de se querer agarrar a uma boia que não flutua não é saudável.

Por fim, importa ver o que Erikson diz sobre o término da vida, uma vez que, apesar de em jovem, o fantasma terá passado por esse drama psicossocial. O drama da fase terminal da vida é o desespero, é a sensação de fracasso e de vazio da existência. A vida chega ao fim e pede-nos um sentido, um legado, uma ideia capaz de vencer a noção de que a morte comeu tudo, de forma indiferente, sem qualquer respeito ou interesse pelo todo da nossa vida. Esse desespero é aquilo que se tenta superar, perante o horror da passagem do tempo. O drama psicossocial da fase terminal da vida é a de pacificação interior da ideia de que o todo da vida é igual a nada, de que tudo é vazio de interesse ou de significado. No nosso argumento, João quer acreditar que ainda tem valor para a Leonor, e a Leonor é um legado no qual não se revê, um legado, também ele, destruído pelo tempo. Se o drama não for superado, a pessoa cai no

mais venenoso ressentimento, capaz de arrasar todas as suas ligações humanas e focos de alento. Se o drama for apaziguado, a pessoa tenderá a pensar de uma forma altruísta, abnegada, desinteressada, já que pouco proveito lhe traria a competição ou a diátribe.

Por fim, também investigámos, a propósito do desenvolvimento dos personagens, os arquétipos de Jung, isto é, as construções mentais tipificadas que pertencem ao inconsciente coletivo da humanidade e que informam o quadro de leitura, o abecedário, de todas as personalidades que conseguimos apreender. De acordo com o psicanalista, João corresponderia ao arquétipo de *Amante*, cujo desejo central seria a intimidade e a experiência. O seu objetivo seria sentir-se amado e desejado e o seu maior medo seria a solidão e a invisibilidade. A estratégia que este personagem tenderia a empenhar, no seu arco dramático, seria tornar-se mais atraente e a sua fraqueza, neste caminho, tenderia a ser a perda da sua identidade. O seu talento seria a paixão, a gratidão e a valorização.

O modelo de Leonor adolescente seria a estrutura mística e romântica de *Inocente*, cujo desejo principal seria chegar ao paraíso, ser feliz. O seu maior medo seria a punição por algum erro que teria cometido no passado. A estratégia a que tenderia a recorrer no seu arco dramático seria a de fazer sempre as coisas moralmente corretas e a sua fraqueza seria a ingenuidade e a sua vertente idealista, sonhadora. O seu talento seria a fé e o otimismo.

Leonor adulta enquadrar-se-ia na categoria de personagem de *Órfã*, cujo desejo central seria a ligação aos outros. O seu objetivo seria a integração, isto é, a pertença, e o seu maior medo ser excluída, ficar só. A sua estratégia seria a de desenvolver virtudes comuns à pessoa amada e a sua fraqueza a de perder a identidade e a de construir relações superficiais. O seu talento seria o realismo, isto é, o seu princípio pragmático de realidade, a empatia e a falta de pretensão e de ilusão. É de notar que este arquétipo descreve maravilhosamente, também, a personagem na qual nos inspirámos, a viúva de *O Fantasma Apaixonado*, a bela Mrs. Muir.

No trabalho direto com os atores, teve manifesto proveito uma indicação, a saber, a de que os personagens também tinham personagens, personas, máscaras, ou seja, que queriam passar imagens diferentes de si mesmos de acordo com a circunstância. A ideia era a de que os personagens não tinham uma identidade tipo, que a expressão da sua identidade não era única e simples, mas que iriam alterando a sua atitude, muitas vezes, com o intuito de esconder uma verdade interior, de procurar projetar o contrário daquilo que se tinha manifestado no seu interior. Deste modo, os atores não deveriam querer figurar emoções sem o esforço de conter essas emoções, de segurar as suas máscaras. As emoções visíveis seriam furos oblíquos nas máscaras, não seriam, elas mesmas, uma máscara. Este aspeto visava trabalhar o tema da

identidade fragmentada, que o projeto visava desenvolver, assim como contribuiria para a sensação de opacidade da interioridade do outro, que guardava no seu verso fragilidades e pensamentos ocultos, e para a dificuldade do toque, do acesso, à pele do outro, que tem a aparência da impenetrabilidade.

Outra indicação que teve proveito foi a ideia da intencionalidade das expressões faciais e corporais, que tínhamos referido anteriormente. Foi dito aos atores que a expressividade dos personagens seria como um caminhão pesado e não como um carro ligeiro, isto é, que a expressão facial de uma emoção só mudasse quando a emoção do personagem mudasse, que eles soubessem segurar a expressão, como uma máscara, ao invés de a libertarem ao sabor do vento do naturalismo. Esta indicação trouxe uma expressividade às personagens de prisão a um conflito interior, na imaterialidade da alma, mais do que ao que acontecia discursivamente no mundo exterior. Esta indicação teve proveito, uma vez que a atmosfera melancólica da obra se evidenciou na mediação da relação dos personagens com o real. Era a atmosfera e não os episódios que guiavam a sensibilidade dos atores, do mesmo modo que, se um personagem estiver quase a levar um soco e alguém disser uma piada, não existiria soltura para reagir, já que a atmosfera seria a da expectativa da dor.

Um personagem, na disposição melancólica, está “preso ao tempo, fluindo nele, sempre avançando, o destino do homem e da natureza não podem deixar de ser, a limite, o aniquilamento, a total imobilidade, o Nada ou a derradeira Queda. A saudade é a projecção espiritual do desejo de fuga ao Nada, é uma projecção meramente imanente, inconsciente, por poucos povos elevada a filosofia consciente de vida: «A consciência do homem se alimentada fosse apenas pela Saudade imanente, isto é, pelo desejo de possuir os mundos e os seres, teria de sumir-se no Nada, em que as águas do tempo físico vão desaparecendo imóveis. É este o mais trágico aspecto da Saudade, pois que a ânsia de tudo guardar teria como conclusão a certeza de tudo acabar em perda e aniquilamento. É esta a sombra mais carregada da Saudade, o manto de treva que cobriu os velhos pensadores da Índia e pôs no claro horizonte da Grécia a cisma magoada de Heraclito»²³³.

Importa referir, em forma de conclusão, que o casting procurou seguir a tradição etnográfica da escola portuguesa do cinema. Os dois casais de namorados eram mesmo namorados e os amigos eram mesmo amigos. O elemento fora de água, alheada dessas ligações humanas, era a Ana Varela, conhecida atriz profissional. Os jovens eram aspirantes dançarinos,

²³³ CARVALHO, J. de - *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade* - Lisboa Editora, 2004, pág. 22.

a concluir o ensino secundário, no Conservatório de Dança. Os jovens artistas não sabiam, quando filmaram, o que lhes iria acontecer, se conseguiriam colocação nas companhias de ballet internacionais e o que aconteceria às suas relações, se ficassem em países afastados. Esta situação colocou-os num estado de alma próximo do dos seus personagens, uma vez que tinham um sentimento abstrato de perda em relação ao futuro idealizado, de medo e de insegurança.

A diferença de idades entre a Ana e o Francisco também contribuiu para algum desconforto, o que foi proveitoso para a sensação de que preservar aquela relação com o morto não seria uma coisa natural, de que já não faria sentido.

OS SANGRADORES

Ricardo Franco

Tabela inicial:

“Quando desenhamos a carvão, amamos os contornos e as sombras, brincamos com os deuses que se esconderam nas coisas, como carunchos. Devias desenhar sereias, Leonor. Foi uma espécie inteira que morreu e ninguém sabe porquê”.

Leonor – Ana Varela

Leonor (adolescente) – Sofia. *Cover*: Beatriz

João – Francisco. *Cover*: Filipe

Silva – Filipe

Namorada do Silva – Beatriz

1

CENA 1
EXTERIOR – MONTE - MANHÃ

Plano aéreo de drone, rento às ondas, em direcção ao firmamento.
O plano é fundido com o plano aproximado do olhar de Leonor (Ana Varela).

Vemos um plano de João e de Leonor (adolescente) em contra-luz, no topo do monte, com vista para o oceano. A imagem está num *slow-motion* moderado.

João está encostado a uma árvore, a ler um livro (versão ilustrada da Divina Comédia de Dante), e Leonor (adolescente) tem, no seu regaço, um caderno de desenho e uma barra de carvão.

Ela vai fazendo um estudo a carvão do que será a pintura do rosto do namorado, que veremos no final do filme.

JOÃO (*voice-over*)

Morri há muitos anos, estava na faculdade de cinema.
Desde então, não me sai do corpo esta água parada, cuspida para o peito. Desde então, não me larga a febre da ferrugem. Não me larga o gemido molhado dos sonhos que tive de que poderia ter sido feliz aqui.

Vemos o rosto de João.
Aparece, no plano, a mão de Leonor (adolescente) a acariciar-lhe o cabelo.

A minha Leonor procura-me todos os anos.
Ela envelhece, eu não.
Ela conta-me o que viu nas suas viagens, eu falo-lhe das memórias de que ela se esqueceu, falo-lhe dos filmes que teríamos feito, falo-lhe do quanto lhe quero bem.

Leonor (adolescente) aproxima-se e beija-o.

Funde-se ao plano do beijo um plano muito aproximado do olhar de Leonor (Ana Varela). O mesmo plano do início do filme.

OS SANGRADORES (título vermelho, *lettring* de romance de época)

Ouve-se uma melodia coral, uma espécie de coro gregoriano, que continua na cena seguinte.

CENA 2
EXTERIOR – CASA & MONTE - MANHÃ

Travelling POV da casa – uma moradia antiga e isolada – em direcção ao monte da cena anterior.

JOÃO (*voice-over*) (*cont'd*)

Um sentido de queda rasgou-me como um vendaval, de cima a baixo. Foi assim morrer. Fiquei a olhar para nuvens, enquanto a vida escorregava para o chão. As mesmas nuvens que deambularam na terra há milhões de anos e que estiveram na

infância dos nossos pais e que viram os deuses pisar o chão. Eu desfazia-me como uma nuvem. No fim, senti uma coisa azulada, quente, afiada como uma bateria de vinte voltas a devorar tudo o que tinha no peito. Tudo menos este lugar. Foi aqui que eu e a Leonor experimentámos o que era ser um casal pela primeira vez. Atravessei este chão lambido de sombras, com os pés cuspidos de prata, excitados das sensações como pétalas secas. Amá-la até ao fim da vida não tinha sido suficiente.

O *travelling POV* pára assim que o monte da cena anterior aparece na imagem. Não está ninguém junto à árvore.

Vemos Leonor (Ana Varela) a observar a árvore.

Lentamente um plano fundido faz uma figura aparecer, encostada à árvore. O João.

O olhar de João está preso ao horizonte, com os olhos arregalados, em tensão, quase horror.

Ela observa-o de perto, sem que ele repare.

Ela chama-o, mas não ouvimos.

Ela chama-o novamente e ouvimos, com o som coberto pela melodia vocal.

LEONOR (ANA VARELA)

João?

Ela olha na direcção de Leonor (Ana Varela), mas vê a Leonor (adolescente), como se estivesse na cena anterior.

A melodia vocal termina. Vemos o rosto de Leonor (adolescente), do ponto de vista dele.

O plano do rosto de Leonor (adolescente) dissolve-se sobre o plano de Leonor (Ana Varela), no presente.

Ele sorri tardiamente.

Fade out.

CENA 3

INTERIOR – QUARTO – NOITE

Música instrumental sintética.

Leonor (Ana Varela) está de vestido de noite, de joelhos na cama, e tem uma lanterna nas mãos, apontada ao outro canto do quarto, vazio. Vemos a luz percorrer o quarto, sem encontrar vivalma.

A luz cruza vários adereços evocativos da temática do filme, como um barco dentro de uma garrafa, um busto de Dante, uma espingarda, uma máscara, e a câmara Super 8.

Vemos o rosto de João aparecer no reflexo do espelho, atrás de Leonor, materializando-se, ao aproximar-se da luz.

Plano do rosto de Leonor (Ana Varela).

Plano de conjunto, de Leonor (Ana Varela) e João.

Leonor (Ana Varela) simula o toque no corpo dele por meio da luz da lanterna. O plano segue a luz, numa panorâmica vertical, do rosto até à pélvis.

Vemos um plano aproximado da pélvis de João, iluminada.

Vemos um plano da cara dela, sorridente.

Vemos um plano da cara dele, contristado.

Fade out.

CENA 4

INTERIOR – PÁTIO - NOITE

O coro continua e vemos Leonor (adolescente) a dançar no escuro, sem referência espacial.

CENA 5

INTERIOR – QUARTO - MANHÃ

Leonor (Ana Varela) acorda. A divisão está escura.

Ela vê, ao longe, o rosto real de João, vivo, no escuro.

Leonor (Ana Varela) acende a luz e, no lugar da aparição do rosto, está agora uma pintura que Leonor tinha feito de João.

Ao lado dessa pintura há uma pintura de um barco.

No momento em que Leonor (Ana Varela) atravessa a porta, a pintura do barco cai e revela a pintura que estava atrás dessa. Uma espécie de díptico macabro do rosto de João, em decomposição.

CENA 6

EXTERIOR – SALA - MANHÃ

Plano de conjunto dos dois sentados no monte, tal como João e Leonor (adolescente) na primeira cena.

LEONOR

Não me podes deixar acordar sozinha.

Vemos o rosto de João.

JOÃO

Vi-te dormir, muito, muito tempo.

Tentei sentir a tua respiração, os teus lábios, a tua pele. Tentei tocar-te.

Chorei muito.

Vemos um plano aproximado do olhar de João.

JOÃO (*voice-over*)

(sussurrado, como no DUNE do Lynch)

Meu Deus, a verdade trespassou-me como um dilúvio.

JOÃO *(cont'd)*

Vemos imagens flashback da primeira cena, novamente.

Éramos tão felizes há quinze anos.

Vemos imagens do rosto de Leonor (adolescente), novamente.

Que rosto milagroso tinhas.

Se fosse vivo, o que Dante escreveria sobre ti, arrumaria a Divina

Comédia a um canto.

Vemos o rosto de João, aproximado.

JOÃO *(voive-over)*

(sussurrado, como no DUNE do Lynch)

Magoei-a.

Vemos o rosto de Leonor (Ana Varela) no presente.

JOÃO *(cont'd)*

E és ainda mais bela agora.

LEONOR

(tapa o rosto com as mãos)

Não sejas parvo.

JOÃO

E que mãos maravilhosas tens.

Leonor (Ana Varela) demora a reagir.

João observa impotente, sem poder intervir.

Vemos a imagem flashback do plano da mão de Leonor a entrar no plano de rosto dele, na primeira cena, e a imagem desaparece imediatamente antes que o toque pudesse acontecer.

Leonor (Ana Varela) retira as duas mãos do rosto.

João levanta-se e situa a descrição da cena no espaço.

JOÃO *(cont'd)*

Estavas ali, eu ali, estavas a desenhar-me.

Vemos um plano do espaço vazio onde Leonor (adolescente) esteve.

Nunca cheguei a ver o meu quadro. Terminaste-o?

LEONOR

Sim.

Vemos o rosto de João, aproximado.

(sussurrado, como no DUNE do Lynch) JOÃO *(voice-over)*
Tenho de vê-lo.

JOÃO

Onde está?

LEONOR

(silêncio) Não tenho a certeza.

Conta-me mais.

JOÃO

Não te lembras? Pedí-te em casamento nesse dia.

Vemos o rosto de Leonor (Ana Varela).
Fade out.

CENA 7
EXTERIOR – VARANDA - TARDE

Leonor (Ana Varela) almoça ao ar livre, no pátio da casa, com vista para o oceano.
João faz-lhe companhia.
Estão sentados a alguma distância e na mesa só há um prato de sopa e um jarro de cerâmica em forma de peixe fora de água.

Leonor (Ana Varela) faz uma oração antes da refeição.

Vemos o rosto de João, aproximado.

(sussurrado, como no DUNE do Lynch) JOÃO *(voice-over)*
Ver a Leonor rezar é algo de macabro.

JOÃO

Que engraçado, lembras-te de como odiavas religião?

LEONOR

Lembro-me.
Só espero que Deus me perdoe por todos os disparates da minha juventude.

Vemos o rosto de João, aproximado.

JOÃO (*voice-over*)

(*sussurrado, como no DUNE do Lynch*)

Disparates? É isso que eu sou.

Vemos um plano de Leonor (adolescente).

JOÃO

Lembras-te de quando o Bogie era bebé? Ele nem conseguia subir as escadas, nem nada. Nós pusemos aqui os pratos, fomos à cozinha e, quando voltámos, já ele tinha comido tudo. Ele queria descer, mas não sabia como. Ficou ali a pedir ajuda para fugir.

LEONOR

Lembro-me.

(*pausa*)

JOÃO

Está tudo bem?

LEONOR

João, eu já te disse que a tua irmã teve de o abater?

JOÃO

Já.

(*pausa*)

As saudades que eu tenho de agarrar aquele cão, de o apertar com força, de sentir a alegria dele em me ver. O que terá sido dele sem mim?

LEONOR

E do Silva, João? Conte-te?

JOÃO

Não, o quê?

LEONOR

Morreu.

JOÃO

Morreu?? Como?

LEONOR

Leucemia. Desculpa, pensei que já te tivesse contado.

JOÃO

Não. Que merda, tão novo!

LEONOR

Não tão novo.

JOÃO

Não?

(pausa)

Como é que foi a vida dele?

LEONOR

Não sei bem. Sei que desistiu do cinema e que foi trabalhar numa empresa, mas isso já foi há muito tempo.

JOÃO

Desistiu!

LEONOR (ANA VARELA)

João, é claro que desistiu.

JOÃO

“É claro que desistiu”?

Ele era o melhor! Era melhor que eu.

LEONOR (ANA VARELA)

João, isso não interessa para nada.

JOÃO

Não interessa? Claro que interessa!

LEONOR (ANA VARELA)

Tu não percebes. Não interessa.

Quando chegas aos trinta, a única coisa que tu queres é ter uma vida, é sair de casa dos pais, é pagar contas, é viajar, é ter filhos. Se não for com um trabalho, é com outro.

(pausa)

Eu fiz o mesmo ou já te esqueceste que desisti da dança?

É a vida, não se pode ficar agarrado aos sonhos de juventude para sempre.

Vemos o rosto de João, aproximado.

JOÃO (*voice-over*)

(*sussurrado, como no DUNE do Lynch*)
Que horror.

JOÃO

E tu nunca mais o viste?

LEONOR (ANA VARELA)

Não. Há dez anos, talvez.

JOÃO

Porquê?

LEONOR (ANA VARELA)

Nenhuma razão. Afastámo-nos.
Ele estava sempre a beber e a dizer tontices, já não tinha graça nenhuma.

(*imita-o grosseiramente*)

“Leonor, mão direita é penáti!”.

(*encolhe os ombros*)

Não sei, acho que nunca foi uma pessoa muito interessante, pois não?

JOÃO

Mas nós éramos tão amigos...

LEONOR (ANA VARELA)

Eu sei. Eu tinha muito carinho por ele...

JOÃO

Não parece.

LEONOR (ANA VARELA) (*cont'd*)

Ainda no outro dia estava a pensar nele. Era tão estranho que estivesse morto.

Vemos o rosto de João, aproximado.

Parece que, quando alguém da tua juventude morre, a tua vida fica fora de prazo.

(*continua, a olhar para o oceano*)

Lembrei-me muito das nossas saídas. Lembras-te de uma noite no Bairro-Alto em que ele subiu para cima de uma mesa e mandou calar toda a gente do bar e começou a declamar um poema do Bocage?

JOÃO

Não.

Vemos imagens, em flashback, em ligeiro slow motion, de uma saída de amigos no miradouro da Graça. João, Leonor (adolescente), Silva e a namorada dele.
As imagens são de baixa qualidade, como se fossem de arquivo e estão cheias de grão e sem cor.
Vemos o amigo a discursar de copo na mão. Super 8!

LEONOR (ANA VARELA)

Não? Também não importa.
As pessoas bateram todas palmas. Nunca saímos com ele sem voltar com uma história.
Ele foi a primeira pessoa que me ofereceu uma ganza. Depois de ter chumbado à cadeira da Viegas. Estava cheia de medo de não ter talento, de não ter futuro.

JOÃO

Tu tinhas talento.

Vemos Leonor (adolescente) na imagem, mas é a Leonor (Ana Varela) que ouvimos no som.

LEONOR (ANA VARELA)

Se não fosse ele, acho que tinha desistido nesse dia. Já viste? Se calhar, não te teria conhecido.

JOÃO

E não tens pena de não ter passado mais tempo com ele?

LEONOR

Não, acho que não.

(silêncio).

CENA 8
EXTERIOR – PISCINA – MANHÃ

Ouvimos um solo de trompete.

Plano de Leonor (Ana Varela), sentada na toalha a escrever num diário.
O plano faz uma panorâmica e revela a presença de João, subitamente junto à toalha.

Leonor (Ana Varela) não olha para ele e não acusa a sua presença. Fecha o diário e pousa-o.

LEONOR (ANA VARELA)

(sem olhar para ele)

Está um Sol incrível, não está?

Vemos um plano aproximado do diário.

Vemos o rosto do João a olhá-lo à distância.

LEONOR (ANA VARELA) (cont'd)

(silêncio)

Estou cheia de sede.

Vemos o olhar de João a descobrir a garrafa, mesmo a seu lado.

Plano da garrafa de água.

Plano do rosto de João, que não levanta o olhar da garrafa e que nada diz.

Plano de conjunto.

Leonor (Ana Varela) levanta-se e vai buscá-la.

Vemos o rosto de João.

JOÃO

É melhor que a praia do Lido?

Leonor (Ana Varela), já sentada na toalha, olha para ele.

LEONOR (ANA VARELA)

Nunca fui.

JOÃO

Nunca foste?

LEONOR (ANA VARELA)

Pensei que nunca me fosses perguntar.

João aproxima-se e ajoelha-se junto de Leonor (Ana Varela).

JOÃO

Porque é que não foste?

LEONOR (ANA VARELA)

Não quero ir sem ti.

Vemos o rosto de João.

JOÃO

Despe-te

LEONOR (ANA VARELA)

O quê?

JOÃO

Despe-te. Quero ver-te.

Vemos, de perto, o rosto de Leonor (Ana Varela).
Fade out.

CENA 9
INTERIOR – QUARTO - NOITE

Leonor (Ana Varela) dorme.

Vemos os adereços, de perto.
Várias pinturas e estudos da Leonor, entre outras coisas.

Vemos a pintura que Leonor fez de João, a que estava escondida atrás da pintura do navio.

A pintura do rosto é a de um cadáver com a pele decomposta.

Vemos o rosto de João a observá-lo.

JOÃO (voice-over)

Quinze anos. Quinze anos com essa cara nojenta a olhar para ela.
Vemos o quadro.
É isto que eu sou. Uma doença na alma dela.

Vemos o rosto da escultura a olhar para o João.

JOÃO (voice-over)

Que mal fiz eu à vida dela?
Teria pisado a areia do Lido, teria passeado em Veneza de mãos
dadas com um homem. Teria tido filhos.
Eu sou todo aquela carne podre, à espera de ser amputada.

Vemos novos planos da dança da cena 4.

Vemos Leonor (Ana Varela) a dormir.

JOÃO

Tu não eras assim. A minha Leonor não era assim.

João aproxima-se do rosto de Leonor e fala com ela. Sem a retirar do sonho.

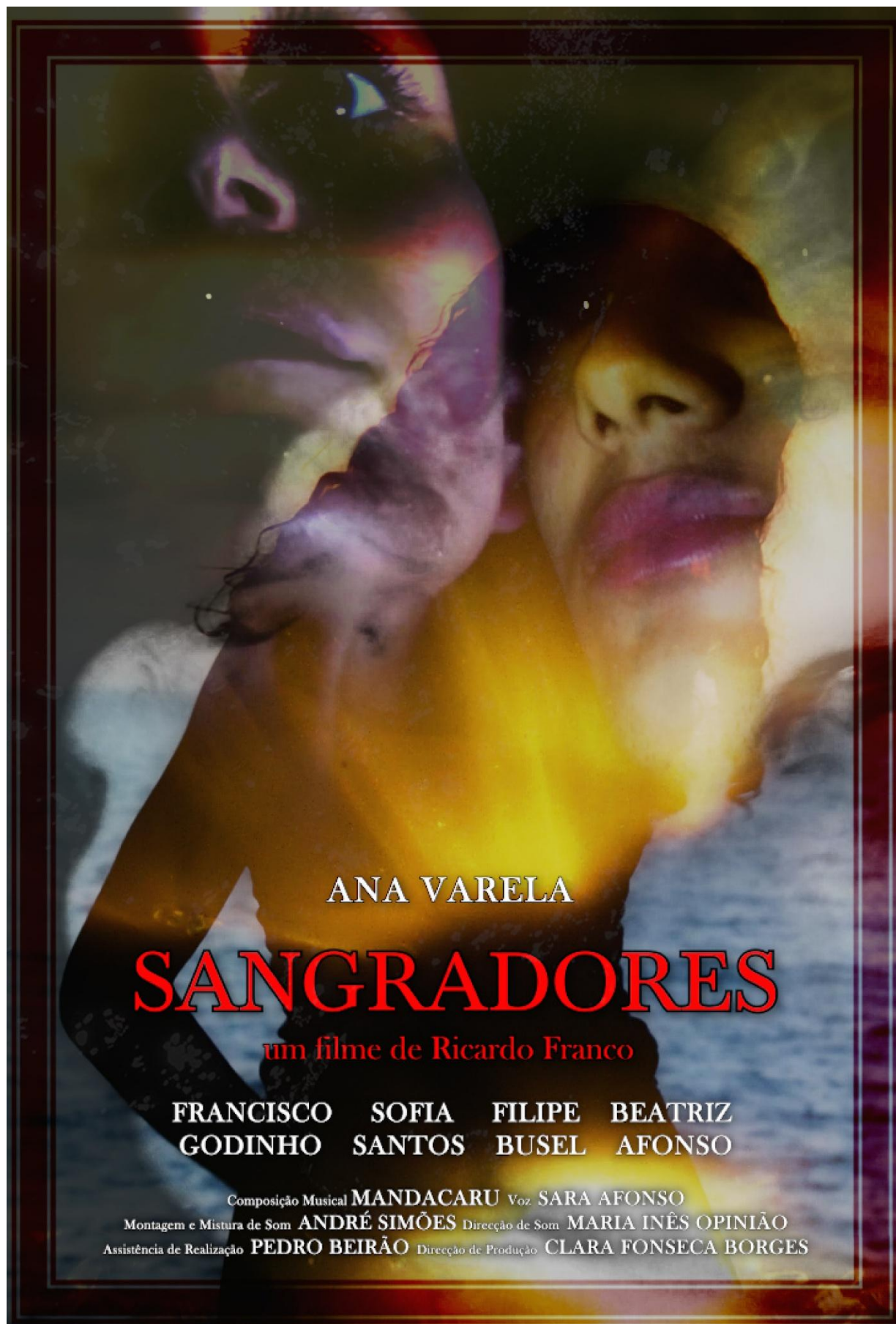
Esquece-me, Leonor. A vida não é isto. Eu não tenho calor para
dar alegria a um beijo. Todas as minhas memórias estão feridas
de sódio. Tu és fértil, Leonor. Não fujas da vida, como eu fugi da

morte. O meu túmulo não é um berço.

Quebrando as regras do filme, João aproxima os lábios da testa de Leonor (Ana Varela) e dá a sensação de a tocar levemente. Parece encostar os lábios, mas sem beijar.

Ele inclina o corpo para trás e vemos o corpo desaparecer no ar.

FIM



ANA VARELA

SANGRADORES

um filme de Ricardo Franco

FRANCISCO SOFIA FILIPE BEATRIZ
GODINHO SANTOS BUSEL AFONSO

Composição Musical MANDACARU Voz SARA AFONSO

Montagem e Mistura de Som ANDRÉ SIMÕES Direcção de Som MARIA INÊS OPINIÃO

Assistência de Realização PEDRO BEIRÃO Direcção de Produção CLARA FONSECA BORGES