



A paralisia do tempo e o desbravamento da vegetação da alma: o filme “Neblina” e
a noção de melancolia

Milene Massena Coroadó

Trabalho de Projecto do Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

abril de 2023

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos realizado sob a orientação científica de Luís Mendonça

Lisboa, dezembro de 2022

À minha família e aos meus amigos.

A paralisia do tempo e o desbravamento da vegetação da alma: o filme “Neblina” e a
noção de melancolia

Milene Massena Coroadó

RESUMO

O presente Trabalho de Projecto visa à concepção de um projeto filmado versando temáticas relevantes para a área de especialização do mestrado em Estética e Estudos Artísticos, na área de especialização de Cinema e Fotografia, com amplitude e profundidade adequadas à realização de uma investigação conducente ao grau de mestre. Este projecto traz consigo a ambição de realizar um filme cujo espírito crítico assenta sobre a experiência e a consubstanciação do conceito da melancolia, na relação com o tempo (como passagem breve e inconsequente) e com a vida (como uma sombra sem consistência), na área da fenomenologia e da filosofia do cinema. Neste sentido, a preocupação com a realização passa pela decisão da *mise-en-scène* e, seguidamente, da fusão entre todos os elementos que se combinam no sentido de contribuir técnica e artisticamente para que a narrativa seja perfeitamente consumada com as ideias formadas ao longo de todo processo, desde a escrita ao planeamento à rodagem.

PALAVRAS-CHAVE: Melancolia; Tempo; Alma; Corpo; Transcendente

A paralisia do tempo e o desbravamento da vegetação da alma: o filme “Neblina” e a
noção de melancolia

Milene Massena Coroadó

ABSTRACT

This project brings the ambition to make a short film whose critical spirit is based on the experience and the consubstantiation of the concept of melancholy in the relationship with time (as a brief and inconsequential passage) and with life (as a shadow without consistency) in the field of phenomenology and philosophy of cinema. In this sense the concern with this process goes through the fusion between all the elements that combine in the way of contributing technically and artistically so that the narrative is perfectly consummated with the ideas formed throughout of the whole process, from writing to shooting.

KEYWORDS: Melancholy; Time; Soul; Body; Transcendent

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: O lugar ubíquo do espírito no corpo	2
Capítulo II: Tédio e tristeza do pensamento	8
II. 1. Uma visão desintegrada do mundo	17
II. 2. Apatia e inércia do coração	21
II. 3. A acédia e a perda de investimento: o obscurecimento e o empobrecimento do Eu	23
Capítulo III: A conexão estreita e fundamental com Saturno	29
III. 1. Estagnação e ressaca	31
III. 2. A depressão e a agitação como preponderância anormal da inibição e da excitação	36
Capítulo IV: A solidão e o peso do destino, acre e amargo	45
Capítulo V: O niilismo como um exagero do ceticismo	53
Conclusão	59
Bibliografia	60
Anexos	62

Introdução

A melancolia é desmedida e excede a extensão do mundo tal como se apresenta, pondo em causa uma dada configuração, a normalidade e as normas pelas quais ela se rege, na relação com a vida (como sombra sem consistência) e com o tempo (como passagem breve e inconsequente). Com esta investigação teórica, consequente com a prática inserida no Trabalho-projeto, proponho-me a consubstanciar o conceito de melancolia na experiência como cristalização do sentido dos pensamentos, baseando-me na leitura de textos filosóficos na área da fenomenologia, da psicanálise e da filosofia do cinema, de Walter Benjamin a José Gil. O cinema e a fotografia, como áreas de estudo em que me situo, são precisamente os meios através do qual aquilo que reside na dilatação do visível, da memória à observação habitual, ao ambiente e à mimesis, faz com que o filme, neste caso, como exercício prático levado a cabo, resulte numa finitude de “quadros” que possuam uma possibilidade infinita entre a comunicação e o caos.

Em “Neblina”, há uma visão fétida dos acontecimentos que seguem o filme, numa correria solitária e desenfreada pela procura infrutífera de alguém que não se vê nem se ouve. O filme concentra essencialmente referências visuais provenientes do cinema de Michelangelo Antonioni, Lucrecia Martel e Christian Petzold. O texto tende à experiência da melancolia, não havendo propriamente uma progressão da narrativa, onde nada pode nascer, do ponto de vista filosófico. A personagem revela-se alienada e sofre de uma ausência determinada de ser, não tendo um carácter fixo nem um modo próprio de ser, sofrendo com determinadas privações existenciais e carências, tornando-se vítima de acédia, numa ansiedade que a impede do sossego, e na forma como sente o tempo experimentando a vida como um absurdo. Neste sentido, quando a experiência da melancolia cristaliza o sentido dos pensamentos na relação com a vida e com o tempo, nada acontece e nada vai acontecer, num périplo onde o mesmo não avança, é indiferente e não se dilata, numa espécie de morte em que nada acontece.

Capítulo I: O lugar ubíquo do espírito no corpo

Denotam-se manifestações que eclodem após um longo período de incubação, subdivididas em fenómenos relacionados com o corpo, com o pensamento e com a fibra moral. O corpo, cuja natureza corruptível e composta, opõe-se à natureza simples da alma, constituindo um elemento perturbador da alma na procura da verdade. O melancólico deixa-se absorver pelo seu estado padecente, em que tudo o inquieta e entedia, na perturbação do sentimento de autoestima, comportando o abatimento, e a perda de interesse pelo mundo externo, tornando-se um sujeito penado. (Burton, 2014)

O filme começa numa dissonância existencial, quase de dia ou quase de noite, à hora indistinta do escurecer ou do clarear (neste caso, desponta ao entardecer). Antes que se perceba ainda não se viu ninguém e durante alguns segundos é só o que se sabe, ouvindo-se um motor de arranque. Há um carro que se aproxima de uma paisagem indistinta que se transforma num vale mascarado pelo delinear da terra e da poeira que se fazem assentar com a marcha. O carro para e vê-se alguém a sair da viatura em direção ao desconhecido, afrontando as agruras (da existência) de uma catábase – isto é, à descida ao lago selvagem –, onde há sons que emergem da penumbra e removem interminavelmente aquele ser anódino. Esta personagem é tida como alguém inofensivo e sem importância, seguido apenas com o [nosso] olhar. Ao longo da narrativa, o espírito vagueia tácito através de um corpo móvel num primeiro momento e imóvel noutro. Ela procura um lugar onde convergem todas as formas que se exprimem pelo seu estado visivelmente perturbado (porque se encontra sozinha depois de se satisfazer com as braçadas na água). Desta forma nasce o sentido através de um corpo que se deixa rodear por uma atmosfera rebatida pelo interior que se transborda (figurativamente) de tons pálidos e saturninos, nesta natureza recôndita. A feitura deste filme parte do desejo de representar algo que parece ao mesmo tempo evidente e mal compreendido, insistindo que a perda resulta na combinação do isolamento com a comunicação (ou a falta dela) e na perda de interesse na própria vida e nas próprias ações.

Na compreensão da melancolia encontra-se uma dialética entre a devoção mais excecional ou intensa do afeto e o retraimento emocional em ambientes alterados ou objetos ausentes, demorando e refletindo-se numa prática da experiência delimitada pela incapacidade de lamentar uma perda, numa alegoria da experiência da modernidade,

procurando uma prática estética que altera a relação do sujeito com a perda do outro. O caminho principal da personagem a percorrer no mundo, como pressuposto através do seu meio de agir e pensar, é igualmente a atmosfera na qual as suas intenções são formadas segundo estados de espírito particulares. É através da vontade e da cognição que ela não se encontra num lugar específico porque está num sítio determinado quando o seu estado de espírito está definido *a priori*. Assim, entre e diante *estética*, cinema e melancolia, o filme pode ser visto como transcendente segundo as exigências da vida quotidiana ou aliviante de tais emoções reprimidas em estados no qual o sujeito está consciente da perda, sujeitando a sua vida emocional à procura e análise de direção, na ideia de desconstruir e tornar estranha a sua visibilidade num momento através do contexto, tornando-se relativos e contingentes através da experiência da perda num conjunto diverso de características, alegorizando os elementos da natureza melancólica da experiência moderna e da própria vida.

Acerca da experiência dentro da própria narrativa a personagem solicita uma espécie de epistemologia ao sair dessa realidade fantasmagórica, interpretando um comportamento em relação ao conhecimento da sua própria identidade, em estados que repetem experiências através de uma espécie de estranhamento causado pela distanciação desse conhecimento, enfatizando uma maneira inesperada de lidar com a situação, não representando uma paisagem mais ou menos imutável, no sentido de estabelecer um território que trata uma sensação de orientação e sugerindo algo essencialmente funcional para a representação de si. Traçam-se lugares de descanso sob uma metodologia que esboça a relação entre modernidade e melancolia, num lugar fundamental de influência através do contacto com a realidade da abordagem compartilhada com a linguagem da estética, numa justaposição que propõe o problema de uma perda não lamentada, experimentada segundo particularidades que se assemelham com o lugar do real.

Poderia pensar-se que a posição de um “agora” absoluto resultaria automaticamente da de um “aqui” absoluto. Fá-la-íamos derivar da ubiquidade do sujeito no espaço do corpo: seja qual for o movimento do corpo, a distância franqueada anula-se sempre graças à ubiquidade, e anulando-se, o tempo anula-se também. Formar-se-ia assim um presente imutável. No entanto, é de facto preciso que este presente dure, (...) que o tempo nele se escoie embora ele permaneça imóvel. (Gil, 2020)

O espírito ubíquo é a apoteose de um olhar que procura compassivamente a própria sensibilidade aguçada para a impenetrabilidade da natureza humana que constitui a solidez da personagem, de carne e osso, deixando de lado a recriação retórica notavelmente orquestrada dessas linhas através de um dispositivo panótico, ainda que implícito, no tédio e na vida quotidiana: a viagem dela àquele lugar é banal, numa das inúmeras atividades que constituem parte da experiência do visitante, desprovida de sofrimento, consistindo, de facto, em nada para além de surtos de silêncio e verdades aparentemente indiferentes e eminentemente genéricas. Todos os momentos de desencontro são apresentados como inúteis e descomplicados e deveras o ponto crucial do filme consiste em revelar realmente qual é o fundamento da personagem na sua incapacidade de procura, havendo qualquer relato sobre isso. É justamente na presunção desse tédio que por meio de uma impressionante inversão de perspectiva que a ficção é tornada como retiro de um olhar comum que a impede de equivaler ao enigma da própria vida na sua solidez, tornando-se um fogo-fátuo daquilo que dança livremente segundo uma iluminação que desliza colina abaixo e acima, em visões solenes das quais volta ao ridículo e ao mais comum, mudando de forma, em cada momento que desempenha o seu papel, revelando uma postura autorreflexiva em relação aos problemas de percepção, aparência e descrição, numa dialética entre um encontro com o tédio e os maneirismos que são implicados na rotina. O mundano ou, por outras palavras, o prosaico, o lugar comum e o ordinário, neste sentido, apontam para uma descoberta de si que paradoxalmente a leva [à personagem] a ser engolida essencialmente pelo campo de desatenção e de distrações, como que despercebida numa sensação que o olhar atravessa pela ilusão de percepção virtual e de descoberta dos hábitos, indescritível, cobrindo-se no véu da fenomenologia da opacidade do que é acrescentado ao dialético, reconhecendo o mundo em cada dia pela lógica referida anteriormente percebendo o hábito como impenetrável.

É no fundo da existência irrefletida equiparada aos enganos e às aparições inferiores ao obstáculo da revelação da identidade que a vida quotidiana se tem como uma vulgaridade inevitável da identidade na devassidão da verdade e no reverso da existência, e cautelosamente, numa trivial e perversão da verdade, no seu reverso. No que se considera a presença da personagem na sua inconsistência, é normalmente difícil de se pensar o quotidiano autossuficiente na derivação de um conceito que exige uma ameaça que redobra a recusa da falta de reflexividade e opacidade que constituem os elementos vitais do dia-a-dia. O pensamento encontra-se ao mesmo tempo perto e longe daquilo que

se pensa, num esforço que permanece num conceito como meio para uma reflexão teórica sobre a realidade. A vida é precisamente aquilo que se vive todos os dias e a sua totalidade fornece o caos conceitualmente não formalizado com o quotidiano, num conteúdo semântico e cumprido em relações com o concreto, expressamente parcial e incompleto. No surgimento de uma esfera quotidiana distinta baseada na ausência dessa diferenciação, na ordem de uma transformação qualitativa do termo, a experiência é organicamente influenciada, dividida e espojada em segmentos de valor intrínseco e emblemas do paradoxo entre a condição do quotidiano indiferenciado na possibilidade de uma sinapse ubíqua e homogénea, em transformação da construção do espírito como unidade que existe indevidamente de maneira desconexa. É no asfalto lamacento da existência que a aceitação moderna do paradoxo do envolvimento com a vida quotidiana é implicada com a trivialidade do acesso ao transcendente, que pode a personagem encarar como expressão estética na decisão de que o espírito é uma alienação de si como testemunho do triunfo de uma irreduzível forma de estar, emergindo enquanto domínio de uma relação simultaneamente antecipatória e nostálgica.

*

Assim, quando olhamos um corpo para buscarmos nele o seu interior, descobrimo-lo à superfície; esta é expressiva em toda a parte, na velocidade do gesto, na cor dos cabelos, na forma das mãos (...). O interior exprime-se por toda a parte, o corpo indica o lugar ubíquo do espírito; e, todavia, esta mesma ubiquidade, esta cobertura total do espaço pelo espírito representam um apelo para um outro lugar que não está no espaço. A ubiquidade também derrapa “alhures” do visível: olhar um corpo é também ser-se confrontado sem cessar com a disjunção do sentido (...) Quando nos dirigimos a um espírito “no interior” de um corpo, não fixamos ponto nenhum do espaço, mas deixamos o olhar flutuar ao mesmo tempo que salta de um traço expressivo para outro. (Gil, 2020)

É através da forma das mãos que escorrem o cabelo escuro e molhado e na lassidão dos próprios gestos ao fazê-lo, que se revela um ser refletido nas suas ações através dum interior denegrido pelo pensamento, como na mulher de Dürer, que representa o ser melancólico no seu estado lato, de tez enegrecida e cabelos escuros, de uma expressão extremamente austera e sisuda, numa dor contínua que pode variar entre a palidez e a

secura devido à sensação de inadequação e fracasso. É no pensamento e na interpretação que as emoções são racionais e capazes de disputar fundamentalmente subjacente a unanimidade que diz respeito aos estados de espírito e à questão de saber se o sentimento é dirigido ao objeto ou acompanha o conteúdo da emoção. Num ponto de vista sensacionalista consideram-se os sentimentos como sensações que expressam o *estado* do próprio sujeito numa visão empirista que descreve os sentimentos como patológicos, no caso, formigueiros, arrepios, anseios, tensões, tonturas e palpitações, tendo algum tipo de interpretação cognitiva da sua própria definição. Os estados emocionais envolvidos pela personagem como sensações corporais divergentes representam uma visão consistente do senso comum de sentir uma emoção, em termos do seu conteúdo proposicional e intrínseco, propriamente dito. Refiro-me à personagem, que exhibe uma direção da experiência em sentimentos intencionais de primeira ordem que emergem como representações análogas à mudança do estado mental que equivale a uma experiência plana e interpretada segundo uma categoria fenomenológica válida do afeto. O comportamento cognitivo fornece informações que geram um desejo pleno de forma compatível com as componentes acompanhadas por um qualquer sentimento, seja agradável ou não. A relação do sujeito com o objeto envolvido na emoção é de um sentimento, em contraste, como consciência do que se pensa e do que se vê, desprovido de conexão lógica da intenção, sendo que a sua natureza é de ordem homogênea, envolvendo intensidade e um carácter hedónico. Há sensações, que localizadas, se assemelham a estados intencionais como a inquietação e a sonolência, no contexto de outros estados afetivos, como os sentimentos que podem ser identificados juntamente com uma componente motivacional e cognitiva.

O presente consiste numa acumulação de inúmeros passados; ou ainda: o ser é feito por estratos ou camadas de existência, numa lógica de acumulação. (Bértolo, 2020)

A fenomenologia da melancolia é o “aço osso” deste filme e dá-se pela sua experiência na natureza humana e pela ubiquidade caracterizada em estereótipos visuais como a paisagem envolta – visivelmente inabitada – ou, mais especificamente, na sua complexidade, em atributos físicos, como o tom de pele e a cor do cabelo, e um ar sóbrio e pensante; na forma do corpo, que reflete o estado da alma e a alguma coisa ainda mais temível: o silêncio. Aqui o silêncio é assim, antes e depois de ela acordar, numa vida

miserável onde nada consola a melancolia ativa e desolada, ferindo-nos o olhar com a sua dor pungente e, ao mesmo tempo, intenso e ausente. Este é um filme que, plano a plano, está a meio caminho, enquanto poesia da noite, da solidão e do isolamento, insistindo na solidez que rasga o próprio tempo, impregnado pelo movimento e pela inércia. Existem diferenças entre os sentimentos experimentados antes da consciência da emoção ou do estado de espírito, predominantemente mental e na sua qualidade da experiência. Um sentimento pode ser identificado sobre um pensamento avaliativo acerca de um desejo de evitá-lo ou a sentimentos desagradáveis tipicamente constitutivos num caso particular em que caracterizam um estado de insistência pela concordância dos elementos e na sua inadequação, na experiência afetiva.

Capítulo II: Tédio e tristeza do pensamento

Schelling (...) atribui à existência humana uma tristeza fundamental, inescapável. Mais particularmente, esta tristeza oferece o fundamento sombrio sobre o qual assentam a consciência e a cognição. Este fundamento sombrio deve (...) ser a base de toda a percepção, de todo o processo mental. O pensamento é rigorosamente inseparável de uma “melancolia profunda e indestrutível”. (Steiner, 2006)

Se há um tipo de tristeza que não é apenas confiado ao desespero de um indivíduo, no decorrer da história da evolução do pensamento ocidental, é a melancolia que, neste caso, é tida como alienação do mundo exterior numa apatia gerada pela sua metafísica e características intrínsecas a uma tristeza sem causa, bucólica e exasperante. Mesmo que um indivíduo esteja consciente da perda que deu origem à sua melancolia, a perda consciente de um objeto identificável não é redutível ao luto dum objeto perdido. Em “Neblina”, a personagem tem a consciência que perde alguém, ainda sem a experiência do que se perdeu nela própria numa diferença crucial entre luto e melancolia, revelando que a perda real do objeto não é o que se perde em concreto, mas o que se perde depois da percepção objetiva duma determinada ausência. No filme, a personagem emerge como difusa de qualquer objeto identificável que se possa ter perdido, para que ela própria se possa agarrar à perda, funcionando como objeto da qual a própria se identifica e causando uma melancolia incutida por um mundo sem fundamento na subjetividade de um objeto fragmentado pela dinâmica com o exterior. A realidade esvai-se num espaço figurativo e numa simultaneidade absorvida de volta à natureza, tornando-se parte da paisagem, num cenário que se intromete pela narrativa, rompendo o vínculo com a redenção, adversa à atividade. Tudo isto resulta num mundo alienado e vazio, em que a ruína interior se torna paradigma do propósito habitacional da personagem. Se a personagem se torna alegórica sob o véu da melancolia, fazendo com que a vida flutue para fora disso, então é incapaz de emanar qualquer significância ou significado passível de contemplação, privada do mundo exterior, colocando-se sob um ponto de vista ontológico.

A vida pode persistir para além da morte da forma simbólica que lhe deu uma vez sentido, numa condição de designação radical que argumenta que as lembranças se tornam eternas permanecendo depois de adquirirem expressões em alegorias que lhes atribuem outro significado. Numa relação subjetiva com o mundo, a noção de tristeza do

pensamento, para além dum ponto de vista teórico, é autocrítica exibindo-se numa estrutura propriamente melancólica como consequência da necessidade de renúncia à sua pretensão apreensiva do mundo interior, no seu todo. Tem-se como necessidade inalterável de se revelar permanecendo fiel à verdade, pelo princípio da identidade dialética que escapa à identidade do conceito. A melancolia não está relacionada com a perda de um objeto (nem de alguém), mas com a produção de um objeto mental excedente e indeterminado, estranho ao mundo. Seja no plano da ficção ou no plano da realidade, a personagem melancólica pode ser descrita como ficcional, tendo um carácter próprio, artístico, de conversão da imaginação de outras realidades distintas. Há uma verdade sobre o mundo que, porém, está inscrita na sua interioridade, figurativamente revestido de significado, não sendo resumo duma passividade entorpecida, existindo, de facto, um desejo melancólico específico. A inclinação melancólica em direção ao fantasmagórico implica que o afeto seja característica passível do melancólico como consequência do desejo ou de algo inalcançável do mundo, sendo estratégia para inverter o princípio da realidade, apresentando o irreal como real. Num mundo fragmentado e multiplicado, esta dualidade implica uma infinitude de mundos possíveis, numa tentativa desesperada de conter as suas divergências caóticas, dividindo, assim, a imagem melancólica da perda e de uma multiplicidade de mundos em objeto ficcional. Se é apresentada uma metafísica da melancolia, nesse sentido, a potencialidade evocada pelo afeto deve transcender a finitude e formar uma certa subjetividade infinita, dentro desse conceito. Assim, dentro da possibilidade de uma experiência metafísica, duas personagens são levadas a um local desconhecido que consideram com algum sentido de realização pessoal, fazendo-se retroceder essa premissa pela fugacidade com que uma delas habita o espaço (desaparecendo). Acontece que a melancolia incutida na pele da personagem, dentro da narrativa, opõe-se à felicidade que poderia vir a sentir numa ideia de êxodo, coincidindo com a decepção sentida ou à tristeza do pensamento, deixando-se dormir. Por oposição, esta experiência visa que a felicidade não é mais do que um desejo impotente e concebível que lhe dá a interioridade do objeto como algo exterior ao próprio objeto, podendo existir como uma premissa que oferece a experiência da diferença como um fetiche.

A melancolia evoca uma multiplicidade de mundos na sua potencialidade por meio de um mundo ficcionado a partir de uma suposição retroativa de um trabalho inventado, transcrevendo algo real e marcando o ponto em que a perda da realidade é cenário duma recusa, abrindo caminho para o objeto sem mundo como exceção numa rutura que abre a possibilidade de outros mundos desencadeados por esse trabalho de

ficção. Adquirindo uma dimensão metafísica, a melancolia implica, mais do que um desejo impotente de felicidade, uma postura subjetiva de recusa da realidade, transcendendo assim o desespero de um indivíduo confiado à sua finitude, preparada para ser desenvolvida à sua medida. Dentro do comum da vida (no quotidiano), a epifania é um estado fugaz de exceção dentro da esfera irrefletida e inarticulada do modernismo, e o tédio encontra-se longe disso, sendo que a vida quotidiana é feita de recorrências que se afirmam supremamente. No tédio nada se apura nem se aprende, limitando-se precisamente ao essencial, numa apreensão repentina e insensível do quotidiano. O tédio encontra-se profundamente em dívida com a matéria-prima do dia a dia, sendo que a banalidade é regida por formulários espontâneos, numa espera apática ou num passeio enigmaticamente enfadonho, no caso da narrativa do filme, num paradoxo que envolve a compreensão em termos da natureza em questão da fenomenologia do tédio, marcadamente compreendido com as suas possibilidades inerentes. É a partir da existência, no tédio, quer racional, oculto, ignorado ou reprimido, nas suas implicações potencialmente disruptivas, que o transcendente no fluxo de consciência é efetivamente sem sentido na inquietação compulsiva da extremidade do espectro. Entre estímulos, imagens, desejos ou memórias, explorando o terreno entre o revelador e o banal que o tédio é considerado ousado e dividido entre o deslumbramento e a transformação do quotidiano numa estabilidade sustentada pelo significado estético dentro da experiência como meio para um reconhecimento profundo e legítimo de uma forma transparente da vida por todas as suas fossas: uma vastidão estilística e formal e ambição estética que o lugar narrativo afirma. O filme não esgota totalmente as valências utópicas inerentes ao mundano, pois o mito da existência desprovida da força enigmática da verdade perante o niilismo tem-se num mando de dissolução existencial que anula qualquer expressão do sujeito ao sublime, subjetivo à linguagem. Apesar do empobrecimento objetivo da experiência individual trazido pela proliferação da separação alienante de si antes do outro, emerge precisamente uma subjetividade inesgotável do impulso utópico que persiste num conforto humanista. Apreendendo o lugar da narrativa propriamente dito em contradição com a vida quotidiana, o entorpecimento da banalidade troca incessantemente de lugar com uma dialética suprimida por fenómenos incongruentes e incompatíveis com uma conexão entre si num tempo revertido que resulta no ofuscamento de um futuro sem horizonte.

Tudo no dia a dia é preceito de uma dimensão genericamente vital, segundo o qual tal ficção responde ao conceito do presente como uma utopia propriamente dita e implícita

no encontro com o quotidiano, em sórdidas dimensões num instância textual que discute pequenos detalhes da vida, ainda que numa formulação paradoxal completamente impregnada de tédio e profundamente redimida, consistindo-se na reconstrução especulativa da vida afetiva e num lugar-comum numa estrutura de sentimento na transformação do quotidiano que transfigura a importância na apoteose do trabalho estético.

*

Os espaços fechados aumentam, por seu turno, a tristeza. Nesta, a concentração deve-se ao facto de ter quase sempre uma razão precisa, enquanto na melancolia não se pode apontar nenhuma condicionante exterior à consciência. Sei porque estou triste, mas não saberia dizer porque estou melancólico. Os estados melancólicos estendem-se no tempo sem nunca ganhar uma particular intensidade. (...) A tristeza surge sempre que a vida se dissipa. (Cioran, 2009)

O espaço aberto privilegia a melancolia, como variações de humor ou tristeza momentânea, do tipo que deve ser visto como respostas emocionais normais. Desta forma divide-se a narrativa em dois momentos distintos: em primeiro lugar, singulariza a melancolia do percurso tido do carro até ao lago, no exterior; e depois de volta ao carro, subindo a colina e entretendo-se com ideias de escuridão, numa ausência de movimento e numa dormência da motivação pela procura de quem conduzia a viatura. É com essa perda que se une o plano da tristeza ao espaço contido, fechado e caótico, pelo que é representado fora do carro (com fogo-de-artifício ou os prenúncios de uma festa próxima daquele lugar), em oposição à matéria do desaparecimento súbito de alguém que habitava igualmente aquele espaço. Quando amanhece e a personagem acorda segue-se uma imagem mais clara e ela tem obrigatoriamente que se deslocar para o lugar do condutor e tirar rapidamente o carro dali, numa afirmação de que o pensamento se objetifica aquando dum despertar despropositado, lento e baixo, como um eco.

Ao longo da narrativa o tempo não é o único fator que se contradiz. Numa situação normal a personagem teria ido à procura de quem a abandonou, ainda que revelando algum cansaço. Pela subjetividade da percepção exterior aos acontecimentos inerentes ao filme não se agrupam sentimentos de tristeza e de tédio num só. Ambos ocorrem de forma distinta não sendo aspetos integrais um do outro. Neste caso, tem-se o tédio num momento

em que ela se deixa adormecer apaticamente numa magnitude em que nada a permite acordar, ainda que ela pudesse procurar a pessoa que veio consigo. O elemento capaz de conferir unidade a esses estados de humor contraditórios e dissonantes, referidos anteriormente e representados ao longo do filme, de continuidade a uma realidade descontínua, é o tédio. Assim, o indivíduo entediado paira numa liberdade puramente arbitrária, incapaz de escolher e alcançar uma identidade maior. O tédio é, portanto, o resultado inevitável da dialética de uma subjetividade absolutamente livre ou infinitamente refletida propriamente num resultado irónico. É precisamente porque se dá continuidade a uma figura discordante, paradigmática e antonímica que o tédio é inconformadamente uma eternidade sem conteúdo num estado mental insuportável e num sofrimento doloroso caracterizado pela indiferença, inércia e insensibilidade em relação à distração, dado pela falta de ímpeto e uma convicção forte de desprendimento da realidade.

As personagens entregam-se à esperança fanática de uma viagem que tem por finalidade uma aventura como antídoto ao tédio, diversificando o tipo de cultivo inerente à experiência humana, porque o peso do passado e a perspectiva do futuro podem levar à paralisia (numa subjetividade que se deve tentar livrar do passado e não ser influenciada pelo futuro), libertando-se, assim, da tirania do tempo. No entanto, esperar apresenta um vínculo a algo que impede o esquecimento e se limita si próprio. As personagens vivem na dispersão e no acidental e o tédio está presente do início ao fim, quando ambas se orientam no sentido em que tentam escapar disso, afastando-se até delas próprias. Ao transformar a plenitude em vazio a personagem tem a capacidade de enfrentar o desconhecido porque o tédio brota tanto na incapacidade de recusa a um conteúdo vinculativo e particular da sua própria subjetividade, como encontra valor no qual se pode reconhecer, tornando-se um indivíduo determinado e concreto a partir da sensação de vazio causada pelo tédio, privando a realidade da vitalidade do sujeito. Enquanto as personagens se entregam ao acidental e à arbitrariedade do momento, rejeitando constrangimentos sociais (como no penúltimo momento do filme, ao deparar-se, uma delas, com alguém exterior àquele universo interior, confuso e solitário) há uma recusa distinguida pelo existencialismo substancial, universal e com consistência. O tédio é resultante de uma finitude temporal e, como espírito, não escapa ao existencialismo mundano da relação que a personagem principal tem consigo e, ao mesmo tempo, com o que é obrigada a desistir, do que é (ou aparenta ser) no imediato, para se tornar o que deveria ser de acordo com o seu destino mais profundo e íntimo. Torna-se evidente que

se manifesta com uma tristeza enigmática ou como que um sentimento incompreensível de ansiedade, como espírito que deve cair no tédio, na melancolia e no desespero, enquanto constrói no vazio um conceito de existência sem limites, sobre o imprevisível.

Habitar este espaço físico não passa de uma tentativa vã de reprimir o tédio e de dissipar a melancolia. Dentro desta memorabilia fílmica, a personagem experiencia dolorosamente a sua natureza transitória e acidental, dos valores que até então fundara na sua existência. O filme, apesar da sua extemporânea e súbita personagem isolada, ligada ao seu fechamento e silêncio constitucional, tem, porém, uma função propulsora e dinâmica porque é uma representação do destino da existência e paradoxalmente acaba por coincidir com um retorno profundo à finitude do seu “eu”, rompendo com uma continuidade absoluta consigo própria. O tédio inibe ações e tem efeitos destrutivos como sintoma de uma era niilista, caracterizada pela hipertrofia da consciência ou a indefinição do infinito, num papel existencial e significativo, que muitos estados emocionais semelhantes desempenham numa inquietação como característica distintiva da existência humana. Revela-se, ainda, numa ambivalência que se pode desdobrar em espaços do pensamento e do dia a dia, tornando-se reação a situações de paralisia e, igualmente, como mecanismo de defesa ou evitamento de situações, onde nada tem significado ou tudo parece infinitamente significativo a nada para além da aparência, numa estreita ligação com o vazio. O próprio espaço habitado pela personagem serve como pretexto para ela própria se entediar assimilando a relação dela com aquele lugar exterior, em contraposição com o lugar interior num eterno retorno à tristeza do pensamento, na medida em que o tédio se apresenta mundano e em que é temporário, revelando certos aspetos da vida quotidiana. Ela entedia-se com o facto de não saber se a outra pessoa regressa e, por si só, mantém-se paralisada numa expressão de superficialidade, desatenção ou desinteresse. É através desta emoção moderna por excelência, a melancolia, e direcionada para o tédio, que a ideia de que existe um contrário existencial ou lógico pode servir como mote à sua própria transformação, sendo a vida despropositada em concordância com o tempo e o espaço, personagem e narrativa.

Para Schopenhauer, o sujeito conhece sem ser conhecido; ele é condição da representação sem ser representação (o corpo é a representação sensível do sujeito), mas também não é a própria coisa em si (a vontade). (Itaparica, 2014)

A ambiguidade caracterizada no tédio é o que cria ambivalências na atitude da personagem em relação ao envolvimento de pensamentos com significados aparentemente opostos que podem ser dotados de uma certa indecisão, trazendo à tona a própria ação ou a impossibilidade da mesma numa oposição que procura apresentar o tédio como conceito que sugere que cada um dos termos é definido como externo ao outro, na dualidade entre o lado de dentro e o lado de fora que possa ser visto como um modo de definir camadas de cada lado que se podem desdobrar de modo a ativar um conceito através da deslocação do pensamento que é habitado pela própria indecisão. Enquanto análise da experiência do tédio, o filme caracteriza, em particular, uma passagem total e profunda do tédio, dentro do caminho ambíguo e ambivalente referido anteriormente. Em silêncio não há qualquer significado encontrado pela personagem nela própria nem nenhuma possibilidade essencial do próprio ser, revelando uma indiferença em todas as coisas, nos sinais visuais que revelam a proximidade com uma festa regional, com a música, com o fogo-de-artifício e com o ambiente envolvente. Não há nada que se apodere dela e que a mantenha em movimento até à madrugada seguinte, quando acordada por um estranho. Não obstante, ela procura envolver-se com o tédio de uma forma solitária, entediante e profunda em si, que recua e avança como uma neblina silenciosa nos abismos da existência.

Como ontologia fundamental do ser é revelada uma alteração entre o sujeito e o objeto, fornecendo uma compreensão da relação da personagem com o mundo, introduzindo-se a possibilidade de definir uma espacialidade gerada pelo seu estado de espírito interior, singular e individual, tornando-a autêntica. Ou seja, a personagem habita o espaço (ou um conjunto de espaços que também observa) revelando a sua própria espacialidade, apresentando todas as suas possibilidades existenciais e permitindo criar um mundo possível e alcançável. O estado em que ela se encontra no mundo identifica-se ontologicamente pelo estado de espírito empírico, dado à sua disposição e afirmando que é necessário compreender este fenómeno como existencial, na medida em que pela definição do estado de espírito a personagem é levada a caracterizar a sua estrutura de ser como constituição existencial do ser-devir, não devendo ser entendido literalmente como um espaço categórico, mas como carácter existencial e decorrente da sua própria existência, constituído essencialmente pela transcendência com que se articula na disposição e na divulgação do mundo como um todo: é o mundo em que ela se estabelece, dentro das possibilidades infinitas que refletem um direcionamento através da absorção envolta na definição do estado de espírito que a assalta, surgindo na forma de ser em

direção a ela própria. Dentro do mundano, seja tédio ou ansiedade, estas experiências sensoriais e afetos que ocorrem como resultado da disposição e sintonização com o mundo importam como condição necessária afetando a sombra do significado existencial que traz o corpo de volta à realidade, indicando uma problemática relacionada com a questão do afeto, que afeta a condição do espírito para com o exterior. Na narrativa, a personagem é reintroduzida como ser existencial enquanto a sua disposição desempenha um papel crucial na construção do tédio, possuindo modos de disposição como possibilidade de tristeza do pensamento, descobrindo-se no ambiente em que está inserida, constituído existencialmente pela sintonia com um estado de inação.

É na disposição (ou indisposição) como carácter fundamental da revelação do ser, que a personagem é tida como uma ideia de totalidade do ser, caindo numa manifestação silenciosa da sua relação com o mundo. A compreensão da sua totalidade é reveladora de um ser completo que fornece as condições necessárias para que se revele, de alguma forma, como um todo. O tédio irrompe profundo, flutuando aqui e ali entre abismos da nossa existência como uma neblina abafada que faz dissipar com ela uma indiferença transversal ao todo, exemplo que nos define e nos leva a encontrar uma sintonia capaz de revelar o vazio, conferindo um desnivelamento fundamental da ansiedade entre todos os estados de espírito. A ansiedade individual divulgada através dum solipsismo existencial e longe de deslocar a personagem do vazio inócuo de uma ocorrência sem significado, de frente com o mundo, experimenta a possibilidade do nada como uma necessidade que pode ser entendida como exploração da própria finitude no modo como se proporciona perante a morte, como uma impossibilidade da existência e entendida como uma ameaça que sai do seu próprio redor.

A finitude definida pela facticidade da personagem no espaço também define e sugere os limites do seu mundo. Não sendo uma disposição do quotidiano que revela esse facto, a sintonia fundamental da angústia revela-se no que é exterior ao mundo [interior] e no ser-devir como um todo, pertencendo ao campo do transcendental e do metafísico, dentro duma sucessão simbólica como interpretação do esquecimento de si própria. Este fora-de-si é uma possibilidade reveladora de outras possibilidades que se antecipam para se definir como um ser existencial, descobrindo-se na sua autenticidade. Porém, é possível demarcar alguns pontos importantes nesta tese, no que diz respeito ao contexto em que o tédio é trazido consigo. Longe de vê-lo como indiferença vivida à finitude da própria existência, o tédio é considerado como um aspeto constitutivo que descobre uma fonte de autenticidade na ansiedade e na possibilidade de se defender pela temporalidade

do filme, neste caso, através do ambiente sugerido com um total sincronismo. O conceito do tédio é mencionado de forma a sinalizar a análise existencial da personagem como esvaziamento e prolongamento do tempo, absorvidos por uma certa compreensão do presente que nos é imposto pelo dia-a-dia e que remete a preocupações que nos alienam de possibilidades futuras, únicas e pessoais, na questão colocada em relação ao tempo, que é preenchido pela imersão própria da existência. A personagem não pertence necessariamente a nenhuma análise fenomenológica, demonstrando uma mudança gradual na sua concepção de tédio. Ela invoca a estranheza do tédio que aparece como uma sintonização naquele lugar recôndito e finito que se torna problemático de madrugada.

A tensão entre a objetividade e a subjetividade do tédio é explorada estrategicamente de forma a captar a atenção da experiência de sintonia com o estado de espírito: quando o tédio é profundo é o epítome da ocultação do sujeito da experiência com a realidade em si, no sentido em que um espaço pode contribuir para o carácter híbrido do tédio que é esperado pela sua própria caracterização. Tempo e espaço são redefinidos na medida em que ambos são foco do sujeito que se encontra em sintonia com um estado tal de tédio, apreendido como natureza fundamental que se manifesta num lugar específico. Tal vazio é consequência do seu redor, tornando-se inadequadamente um instante presente que se transforma. Disto isto, um espaço nitidamente inabitado pode ser apreendido como entediante. O filme pode alterar a relação com o tempo impondo o seu próprio *tempo* e deslocando o íntimo da personagem para o mundo exterior e habitado por todos. Dado o argumento desta tese, sobre a ambivalência e a fenomenologia da melancolia é apropriado observar que esta suspensão de tempo ocasionado pela necessidade de nos perdemos em consonância com os gestos da personagem leva-nos pelo caminho interminável do fenómeno da experiência do tédio dentro do tédio, sugestivo à implicação do espaço e do tempo como consideração do filme, que nos envolve de maneira desejável, deixando-nos permanecer nesse estado de espírito.

II. 1. Uma visão desintegrada do mundo

Na perspectiva de Freud parte-se dum princípio básico, comum, de negação e relutância, no caso da melancolia, cujo sujeito permanece incapaz de reconhecer e aceitá-la, internalizando-a e circunscrevendo-se a um conflito interior relacionado com o próprio abatimento, como antítese à libertação do objeto perdido, num profundo estado de perturbação no sentimento de autoestima da parte de um sujeito padecente, comportando a perda de interesse pelo mundo externo. Entre o aqui e o alhures, grassando-se como decorrência do corpo alienado e do sujeito despersonalizado, o estado melancólico é direto da situação conflituosa dum sujeito dividido e dilacerado e pode significar a força do instante dialético na medida em que essa sintonia é vista como um estado extremo, sendo decorrência clara dessa situação conflituosa (pois quanto mais ele interioriza o mundo das coisas para garantir o conhecimento deste, mais se revela frustrado). A perda da visão desintegrada do mundo dá origem à contemplação e à meditação profunda que justapõem elementos heterogêneos e incita uma urgência longe da inércia, da indiferença, e da acédia, como uma tristeza profunda e uma indolência sombria da alma num ruminar melancólico que conduz igualmente à apatia. É evidente que as conclusões de Freud não se aplicam diretamente à melancolia de Walter Benjamin como traço mais geral da sintomatologia melancólica – essa apatia e inatividade de que fala Freud pode corresponder, em Benjamin, à acédia, levada a empatizar com os vencedores. A melancolia torna-se um estado de espírito caracterizado pela falta de algo, aquando de uma condição de desequilíbrio e um estado de espírito de desânimo. Como no luto, a melancolia começa com a perda de algo (ou alguém), sem que se conheça real ou conscientemente o que se perdeu.

*

Kristeva observes that we see “the shadow cast on the fragile self, hardly dissociated from the other, precisely by the loss of that essential other. The shadow of despair. (Radden, 2000)

A melancolia pode ser vista como parte integrante do filme, desconstruindo-se num desinvestimento do poder simbólico da linguagem, numa cisão ligada ao afeto, comunicando a dinâmica da emoção revelada no gesto e na modulação vocal, neste caso,

silencioso, numa falha como estado de abjeção que não é desempenhado num estado estático, mas numa dinâmica vibrante, oscilando entre confusão e assentamento, manifestando-se igualmente radiante e sombria. A tensão dinâmica entre luz e escuridão, bem como a melancolia inscrita na interpretação de Kristeva, revela-se como negação, mobilizando a personagem numa condição de sofrimento que não a permite falar, afundada numa escuridão muda e num discurso de uma dor entorpecida e numa estética de estranheza. Para além do silêncio e do vazio é representado um mundo interior de mal-estar contagiante e inquietante, num descontentamento abismal associado à tristeza. A análise de Kristeva constrói essa experiência da perda precoce de forma a tornar a melancolia ou a depressão num estado ou propensão universal, pelo menos, para as mulheres. A personagem adota uma atitude depreciativa ou desvaloriza o estilo de uma forma flagrantemente desrespeitosa num fracasso tácito levado a um estado de melancolia considerada indesejável e metaforizada estereotipicamente como feminina ou vista como uma aflição que é enraizada nas mulheres, lembrando o que se desintegra na personagem deprimida.

The particular affinity between melancholia and the feminine. (Radden, 2000)

Com este filme tenho a intenção de abordar uma dor abismal ou incomunicável revelando uma preocupação com o significado de dar a conhecer um mundo manifestamente desconhecido e silencioso, no sentido inquietante da noção de melancolia na sua multiplicidade de significados. A personagem melancólica é um sujeito em processo resultante de julgamento estético que oferece um caminho tentado pela depressão como fonte de harmonia que é despertada para além do desespero, permitindo uma sublimação da dor excruciante causada pela separação do objeto perdido. A narrativa e o lugar da personagem no texto testemunham a qualidade admiravelmente multiforme da ideia de *melancolia* e do seu domínio e fascínio pela imaginação, que sobrevive através de infindáveis metamorfoses, numa dinâmica patológica como circunstância contingente e num mal necessário desejado e instituído pela metafísica e imanência radical que rompe com o simbólico e que se instaura no filme.

Essencial à existência humana, a melancolia é representada por uma figura caracterizada por pensamentos sombrios numa aura iluminada e sensível, numa noção consagrada pelo tempo sob o auspício de Saturno, em plena cumplicidade com um desejo de significado e verdade, que unifica a percepção e prospera uma conexão entre o plano

do sujeito e da dessacralização de um mundo subjetivo à atividade puramente melancólica. A noite é aquilo com que a personagem se aborrece e, ao mesmo tempo, o que é entediante é a passagem do tempo ou a consciência dele, interligando-se peculiarmente com a atmosfera. O tédio torna-se mais profundo e a ênfase passa do objeto [noite] para o sujeito [personagem] num ser deixado no vazio, fundamentado numa evasão de formas mais autênticas de como passar o tempo, adormecendo durante uma noite inteira. Ante a condição do mundo e a relação do sujeito com o mundo [fílmico], em termos existenciais, vem à tona a importância do estado de espírito e do pensamento numa procura pela essência metafísica do tempo, num tédio profundo, não sugerindo nenhum tipo de generalização ou abstração que permita designar o *eu* como um *todo*, em que o seu fundamento pessoal não deva ser imaginado como fonte puramente confiável desta forma de desinteresse, em que todas as distrações para passar o tempo se tornam inúteis numa contingência arbitrária, como nadar no lago.

As human, redeeming, ambiguous (and masculine) melancholy pulls apart from aberrant, barren, mute (and feminine) depression. (Radden, 2000)

Pavimentando o caminho para articular reivindicações substantivas acerca da melancolia, bem como para melhorar a compreensão dum número de noções relacionadas com a *dor*, seguindo filosofias de Kant, Hegel e Hume são representadas artística e apreciadas esteticamente várias alusões à apropriação do termo, neste sentido. O que é intencional é consciente, no qual o sujeito experiencia o limite do corpo ou qualquer outro fenómeno sensorial e intencional sobre si mesmo, fazendo jus à extensão do corpo e à experiência afetiva não puramente cognitiva, na relação com o mundo. Durante o processo do luto algo é vivenciado como uma perda irrevogável, assumindo conteúdos emocionais que sejam tais e exibidos como uma característica fenomenológica, apresentando o mundo como sendo de uma certa forma, dadas algumas evidências de unificação de conteúdos, na qualidade sentida, que muda ou cessa quando transformada, no caso em que na mudança do conteúdo intencional não tem efeito sobre a qualidade sentida da emoção em questão, existindo maneiras de atribuir significados a experiências que impõe um significado específico, e em visões de emoções vulneráveis e intrinsecamente motivacionais, como estados de consciência salientes de carácter fenomenológico qualitativo, não envolvendo apenas sensações de dor ou prazer.

O corpo sensível tem uma estrutura difusa, ainda que discernível, numa experiência interior e particularmente estruturada, significativamente diferente do mundo exterior. Os sentimentos são manifestações de intencionalidade afetiva, de relação e consciência, dentro do qual o corpo se ressoa revelando subjetivamente aspectos inseparáveis da experiência, não meramente numa conexão causal contingente entre pensamento (ou percepção) e sentimento como componentes separáveis, como numa unidade formal que se caracteriza pelo corpo sentido numa dinâmica corporal.

II. 2. Apatia e inércia do coração

A multiplicidade das formas da existência não deixou de constituir para mim uma ocasião permanente de tristeza e de encantamento. (Cioran, 2009)

A melancolia parece reinar soberana, venha ela do mundo exterior ou resultante da predisposição do temperamento na mais profunda interioridade do ser. Num ruminar melancólico e através desse molde, da ausência da sabedoria prática nutrida à representação, aduz-se a apatia à inércia do coração. A personagem vê-se afundada numa inclinação melancólica sobre uma aflição inexpressiva, como que examinando o seu próprio interior desejando não o sentir, envolta numa profunda indiferença para com o mundo exterior em que se encontra coberta. Numa porção exaltada de dor, o filme transforma-se num clima de inação e apatia que se expressa como debilitante, porém, rejuvenescida. A manhã seguinte apresenta-se como processo de enfrentamento da dor como meio para encontrar outra forma de encarar a realidade. Embora a melancolia seja considerada uma característica da apatia (e da inércia) considera-se relevante aquando do reconhecimento da perda, da dor e da tristeza, ao contrário de uma desordem incutida pela inação. Acontece que a personagem se acomoda tão significativamente à melancolia incutida, até pela sua expressão corporal, sentindo a mais profunda ressaca da vida que a acolhe naquele momento, apresentando imagens expansivas e expectantes da realidade que se contentam em aceitar o que não compreendem e a confiar naquilo que não podem controlar. É num estado de espírito nebuloso, mas também num conjunto de crenças auto recriminantes que ela se deixa imergir na consciência do vazio e do seu modo de estar pela noite dentro. Assim sendo, se a apatia se assemelha à melancolia, talvez a melancolia se tenha escapado dum estado de sofrimento passivo.

So the silence of that mute suffering must be even more profound. (Radden, 2000)

Ao longo do filme e não apenas sem uma quantidade de apreensão como molde associada à característica fundamental tida pela personagem, o seu sentido de identidade é povoado de objetivos e atividades que dependem da sua própria interpretação uma vez estabelecida. É nesse sentido que ela procura um propósito próprio dentro da vida, sobre a qual ninguém se pode impor. O significado é relativo aos enquadramentos escolhidos e intimamente ligados com a presença dela naquele “habitat”, fora de propósitos

socialmente construídos sobre aquilo em que ela própria não se constitui, estabelecendo padrões de comportamento considerando o facto de que ela suspende a sua frequência dentro da estrutura como um sentido perspicaz de inutilidade, percebendo a vida como desprovida de qualquer propósito, subjugando-se à falta de sentido em si, no envolvimento dessa estrutura. É nessa característica significativa da existência que a liberdade dela evolui para suplantiar a própria estrutura e refletir sobre si, levando-nos naturalmente a questionar sobre o sentido da vida. O movimento da personagem é contido no contexto amplo no qual a vida [dela] pode ser entendida como significativa e para que se atribua um sentido àquilo que lhe dá enquadramento através do discernimento, precisamente pelo que está em falta, numa experiência profundamente enraizada e tangível pela experiência. Tornando a questão mais ambivalente é num entendimento com a ansiedade e com o tédio e não simplesmente com os estados de espírito que a verdade do niilismo é atestada. Há um significado investido no rosto da personagem, encontrando um mundo [interior] que se sintoniza com tal inquietação que lhe permite despertar uma espécie de absorção tida nos vários enquadramentos, da adesão à rotina e da atribuição interpretada e esculpida para que se possa reconhecer nela o que ocorre no mundo [exterior], embora se possa alterar a absorção dela continuamente a qualquer outro estado de espírito, transcendente e constitutivo do seu ser-devir, desapegando-se do significado que a vida recorrente normalmente tem.

II. 3. A acédia e a perda de investimento: o obscurecimento e o empobrecimento do Eu

A passagem do tempo é observável aquando da consciência desconfortável do tédio, manifestando-se na sua essência sob um esforço que aprofunda uma interpretação na sua forma e estrutura, tendo uma visão esvoaçante sobre o vazio, com formas deliberadas de ocupação nessa relação com o tempo. O vazio que se sente quando se está profundamente entediado reside, em qualquer situação, na indiferença e no que nos rodeia e a nós próprios como indivíduos particulares. Não há nada que se possa fazer que nos interessa ou envolva, dentro das possibilidades inexploradas da nossa própria existência, em que cada momento é orientado simultaneamente para o futuro, passado e presente, em direções unificadas nas quais existimos, e num horizonte tríplice da temporalidade do ser. Tornamo-nos imediatamente indiferentes e incapazes de nos envolvermos com qualquer um deles, deixando-nos ficar num vazio entorpecido em relação à dimensão temporal apresentada, sendo possível uma espécie de fascínio pelo tempo indiferenciado, no todo, brotando da nossa própria essência como um ser limitado e num vazio que se sente quando se está profundamente ligado ao aborrecimento, perspectiva e retrospectivamente, em todos os aspetos. Em parâmetros de consciência, subjetividade e objetividade, há um desdobramento imediato dum objeto como cognição do tédio verificada como formulação de uma hipótese regular. Seguindo um fluxo de consciência como exemplo de uma abordagem de verificação, a fenomenologia existencial atravessa suposições teóricas sobre situações e objetos de experiência vivida ou consciência, na tentativa de se aprofundar sobre o assunto do tédio, segundo aspetos afetivos e interpretações que relatam a dificuldade em distinguir o tédio da acédia e da solidão, como momentos estruturais de outros estados de consciência, atendendo deliberadamente a coisas específicas no anúncio de possibilidades inexploradas sem conteúdo e num sujeito deliberadamente focado no que é condicionado, para além dum esforço cognitivo; espera-se que formas de tédio sejam identificáveis em termos de mudanças específicas numa crescente profundidade e intensidade refletida em quaisquer mecanismos subjacentes às variações de humor.

A experiência do tempo é caracteristicamente de mudança, em que nos detemos enquanto o mesmo avança. Sugere-se na sua execução que a temporalidade opere diferentemente, excessiva e negligente do passado e do futuro. Cada forma de tédio demonstra o momento estrutural do sujeito deixado no vazio, no particular e no próprio

ser. A vacuidade consiste na recusa reveladora da indiferença e a experiência implica uma ligação com a frustração e com a satisfação do sujeito. Na dimensão da autoconsciência, as emoções revelam não apenas o que é significativo no mundo, mas também na própria experiência do bem-estar, numa intencionalidade emocional que importa segundo uma dimensão de autoconhecimento e consciência. Há uma característica das sensações corporais que se relaciona diretamente com a natureza motivacional das emoções, onde o corpo sensível é um objeto de sensação, mais comum em relação à experiência.

O conceito de acédia que a idade média retomara do grego para com ele designar a perda de investimento do monge na ascese, não por perda da fé mas obscurecimento do ideal e perda da sua força de atracção, é definido como um “estado de depressão: melancolia, lassidão, tristeza, tédio, desencorajamento”; não se trata, no entanto, de desinvestimento ligado exclusivamente ao estado monástico: com efeito, a ligação pertinente é à “ascese, isto é, ao exercício (no sentido etimológico) de um género de vida. O que está em jogo na acédia não é a crença, a ideia, a opção de fé (...) mas o desinvestimento numa maneira de viver (...), o estar farto da maneira de viver (...), a ausência de esperança”. (Bogalheiro, 2002)

Entendida como uma forma de tédio, a acédia ocupa-se, de modo particular, de um estado de negação que corresponde a uma falta de interesse, singular no surgimento de um estado de consciência próximo de uma dada condição humana, no tempo e no espaço. A acédia tem-se como forma de tédio que se cultiva e surge como resposta condicionada a objetos cuidadosamente específicos e enquadrados numa inquietação e agitação preponderante à imprecisão do termo, por ser mitigada pelo desinteresse praticado pelo sujeito. É semelhante ao desânimo e ao isolamento como forma de tristeza, não necessariamente à inação e certamente menos ambíguo ou tido como tédio da indecisão. Proposto como um infortúnio e levado à distração e ao desvio é implicitamente apresentado como um estado que faz a personagem encontrar-se no seu próprio vazio, explorando a ambiguidade envolta no desvio, numa problemática que vem das vicissitudes de uma vida que a arruína e altera, indissociável da mudança numa repressão excessiva do desejo. Dando-se integralmente à apatia, sendo que, partindo de uma raiz teórica que deriva e indica uma falta espiritual de interesse, assume-se como representação de uma condição pecaminosa da alma, associada a um cansaço demoníaco,

que, neste caso, não a deixa despertar sob o ruído exterior do fogo-de-artifício ou das próprias luzes que se fazem refletir sobre ela, marcando alguma proximidade com o lugar do carro estacionado. Na ausência duma orientação e âncora temporal, não importa quão autodestrutiva ou tendenciosa se apresenta [a personagem] no seu próprio empobrecimento. Ela não se sente pressionada a acompanhar a mudança que é apresentada no exterior espaço-temporal, ao adormecer, e perpetua-se ao repouso levado até à manhã seguinte.

Aspecto crucial da caracterização deste estado é o facto de que “na acédia sou objecto e sujeito do abandono: donde a sensação de bloqueio, de armadilha, de impasse”, pelo quem para a sua compreensão, se evoca outros conceitos da psicanálise. (...) “a acédia é topicamente uma perda de investimento; é o luto do próprio investimento, não da coisa investida. (Bogalheiro, 2002)

É apresentado um vácuo à sombra do obscurecimento, numa sensação cómoda de vazio acessível a partir dum ponto de vista exterior ao dela, sendo possível ver o tédio como ele é mostrado, permeando-se no seu imediatismo e não importando quão evidente pode parecer. O tédio é fundamentalmente oposto desde o princípio, na descoberta e na envolvimento com aquele lugar, manifestando-se tardiamente com aquilo a que se opõe, ocorrendo num desvio interior e afirmando-se como perda de investimento sobre a sua própria essência. Numa primeira instância, o tédio é experimentado como conspícuo e, a seguir, denota-se um empobrecimento do tempo, imerso numa causalidade não especificada e numa dimensão distinta em que o passado é entendido como um estado de indiferença e o futuro não está vinculado a nenhuma situação determinada. Este sentido de inação dela exige, no filme, uma compreensão e uma transformação na conceção fundamental da narrativa, exigindo uma transformação da aceitação como experiência, posicionando-a num tédio que deliberadamente a deixa vazia e não a permite manter-se acordada, numa relação arbitrária com o mundo meramente difusa e subjetiva, expressão de outro mundo cinematográfico que se preenche de aspetos emocionalmente significativos.

Na relação entre a narrativa e a sua configuração como qualidade de ser objetiva, pode ser utilizada como exploração do tratamento do tempo [fílmico] e potencia a interrogar-se sobre a relação das imagens que se propõe a preencher cada espaço causado

pelo objeto específico que se tem em suspenso, do princípio ao fim, que, enquanto profundo, é explicitamente instigante.

Freud, ao caracterizar as circunstâncias em que a separação do objecto origina a dor, angústia ou luto, estabelece: “a dor é a reacção própria à perda do objecto, a angústia a reacção ao perigo que comporta essa perda. (Bogalheiro, 2002)

A natureza do luto, da dor e da angústia apresentam uma visão de que as emoções são estados psicológicos que incluem todos os tipos de mudanças e potencialidades amplificadas no decorrer do tempo, dando à fenomenologia associada a experiência em si que se equivale como unificação de um processo temporalmente estendido, ao contrário dum estado passível de ser facilmente mutável. Responde e reconhece-se uma envolvimento singular e dinâmica que perturba a possibilidade da vida onde a análise é inextricável uma da outra e mantida sob uma abordagem aplicada às emoções. O filme propõe sentimentos de mudanças corporais e arbitrárias, entre a premissa e o julgamento num conjunto fenomenológico e no contraste entre a expressão corporal e as intenções sensíveis dirigidas ao exterior. Sustenta-se que a espera e o medo são comparáveis ao entendimento e à lembrança na medida em que pertencem a um conjunto mental que endossa a visão de que as emoções são modos de partir para algo distinto de disposições corporais difusas e relativamente acessíveis e inseparáveis. Numa reivindicação de identidade, uma opção que sustenta o luto como unidade de dor difere e é descartado prematuramente avaliando-se numa experiência completamente intrínseca ao espectro das emoções como experiência emocional de uma situação concreta e de uma perturbação mais ampla do mundo vivido, não significando a sua escassez permitida pela experiência parcialmente constitutiva do que é “ter uma emoção”, havendo sentimentos variados que se relacionam, de uma forma ou de outra, com a solidão, o isolamento, a confusão e o abandono. O luto não deve ser considerado uma situação episódica e singular, ainda que se admita que o mesmo episódio pode ser descrito diferente e temporalmente estendido, não apenas mais abrangente do que a sua constituição intrínseca. Ou seja, o luto tem-se a longo prazo, deste modo, como um processo coeso, distinto de outros tipos de sofrimento e duma tristeza necessária e contingente ao ser.

O filme apresenta-se narrativamente necessário ao entendimento da melancolia enfatizando uma estrutura narrativa aproximada do luto, reconhecendo que a unidade do luto consiste na reação e no reconhecimento, respondendo a uma perturbação dinâmica e

abrangente da possibilidade da vida, numa estrutura unificada e mantida por relações implicadas num propósito, sendo um padrão de passividade exterior e desdobrada no decorrer do tempo, explicativamente, em qualquer caso específico. Há fenómenos e processos mentais que se compreendem adequadamente à distinção e à unificação de uma estrutura que mantém a coerência dentro duma narrativa característica do luto, num subtipo de processo e padrão identificado caracteristicamente como uma mescla e um confronto entre duas perspectivas distintas, de quem observa e de quem é observado. Diante disso, o processo do luto é temporalmente mutável num conflito interior aceite pela proposta que inclui a própria diferenciação.

O conflito entre o Eu e o objecto externo transforma-se num conflito entre duas partes do Eu, afectando a própria estrutura deste: “desta forma a perda do objecto transformara-se numa perda de si próprio. O aspecto que parece estabelecer uma diferença fulcral no que se refere ao trabalho do luto (...), é que enquanto no luto normal se trata de uma perda relativa ao objecto, na melancolia, vista como luto patológico, trata-se de uma perda relativa ao Eu. E, por isso, enquanto no primeiro caso, o Eu está totalmente absorvido no trabalho do luto, no segundo, sendo a perda sentida como um empobrecimento do Eu, a questão que inquieta é a de saber em que é que o Eu está absorvido. (Bogalheiro, 2002)

O luto destaca-se como exemplo saliente de como uma experiência pode ser relacionada com alguém ou algo, em específico, dentro dum contexto da qual se age e pensa de acordo com um fluxo relativo a experiências emocionais mais mundanas. Num sentido em que é um processo a longo prazo, como referido anteriormente, não envolve apenas sentimentos como formas de vivenciar e interagir com o mundo, contribuindo para a experiência do luto a crença alimentada do vazio e da tensão expectante do que permanece integral numa forma de interagir com o mundo exterior, num fundo complexo de expectativas, avaliações e julgamentos emocionais, desejos e necessidades. O luto envolve, assim, uma mistura de recetividade passiva e incompletude diante de partes que não são controladas, dum mundo experimentado, encaixando como conceções identificáveis de processos que se destacam em relação à nossa própria experiência mais ampla do mundo na remodelação e na modificação, não se constituindo com a vida quotidiana. A agitação emocional sustenta o reconhecimento de que o transtorno pertence a uma parte do ser, considerando que as emoções se tornam corpóreas e inteligentes num

âmago e ebulição relativas a um corpo vivo, numa falha em reconhecer explicitamente a bilateralidade da emoção, ameaçando a integridade do mundo num conteúdo circunscrito.

Quando a personagem desaparece, no filme, o mundo [exterior] perdura apesar da perda, equivalendo a uma sensação difusa e não localizada da sua presença contínua. Neste caso, é necessário separar as várias maneiras pelas quais o mundo de alguém pode vir a depender de um indivíduo em particular, juntamente com o facto de como a perda pessoal pode afetar esse mundo [interior]. Os efeitos do luto podem abranger expectativas habituais, a rotina e os compromissos, de qualquer duração e complexidade, no caso de um reconhecimento inabalável de uma ausência irrevogável e irredutível a uma substituição *a posteriori*. O prospecto de alcançar uma finalidade ainda pode ser compensado. Aqui, a personagem principal não conduz a viatura e é conduzida até àquele local recôndito e, no fim, é maleável e passível de ser tentada a levar o carro daquele local. O relacionamento com um indivíduo específico, ainda que desconhecido, é não apenas condição para a integridade do mundo do outro, como também molde do que é experimentado e antecipado a partir do ambiente envolvente, na expectativa de encontrar essa pessoa numa variedade de situações, ao longo da narrativa.

Capítulo III: A conexão estreita e fundamental com Saturno

O melancólico segue sob a influência de Saturno, o planeta que se predispõe para a inconstância. Quando a personagem se deixa adormecer, convalesce como bálsamo sobre a ferida, relevante na construção da narrativa.

O facto incontestável de a melancolia, seja ela doentia ou natural, ter uma relação especial com Saturno, que era o verdadeiro culpado do carácter e destino infelizes do melancólico. (Bogalheiro, 2008)

Como resultado da sua descentralização, diante da afirmação do Eu perante a questão da melancolia exaustivamente considerada por Burton, referida no primeiro capítulo, é possível compreendê-la como um desvio alcançado através de uma limitação dada pelo dualismo perante aspetos corporais e empíricos. É apresentada uma redenção do mundo, dedicando a vida à tristeza e à escuridão, dando igualmente sinais do que é humano, na dissecação da melancolia, num corpo como sujeito e como possibilidade, que é sujeito da melancolia submetida à sombra, numa alma perdida do seu corpo e no lugar do vazio, considerando o caos natural. É na urdidura da vida que a experiência do corpo de um ponto de vista em que dificilmente se separa da alma e que se considera a sua imortalidade, reverbera a tristeza da melancolia no lugar do que é corpóreo numa disjunção entre forma e conteúdo.

O temperamento melancólico indica uma tendência em relação àqueles que prestam atenção às coisas que lhes acontecem e nos que viram principalmente a atenção para as dificuldades. A melancolia é profunda ao pensamento e sofre de uma incapacidade anormal de alcançar o prazer pleno e experimentar a felicidade. Todos os fundamentos particulares destas indicações referidas estão sujeitos a muitas alterações e exceções na medida em que não são derivados de um modelo emancipado da moralidade, não requerendo um apagamento dos desejos naturais e dos sentimentos, mas agindo de acordo com os princípios da razão. Neste sentido, a personagem segue e termina tudo o que lhe convém, como ir nadar para se refrescar, fugindo ao calor e depois deixando-se adormecer abatida pelo cansaço. A própria definição de temperamento, neste contexto, através da referência que define a melancolia como uma tendência e teor da alma que pode ser predominante, coloca a tendência para um estar melancólico vigente aos movimentos da alma, considerando as faculdades regidas pelo desejo e pelos sentimentos, conectando

remissão e excitabilidade com causas corpóreas. Caracterizada por um dinamismo que a define por uma tendência compatível com o sentimento moral e estético, tem-se um traço de carácter movido através de forças vitais e impelido à pesquisa e ao aprofundamento de pensamentos que não encontram uma conclusão definitiva na satisfação, no estado do que é movido pela curiosidade autêntica, perseguindo pensamentos vazios que não têm utilidade e inerentes a um sujeito melancólico e ponderado que prioriza a dor. O que a incita a sair desse estado através dos sentidos é desagradável, opondo-se a uma promoção contínua da própria força vital, havendo uma necessidade de movimento da alma. O tédio é considerado uma mal maior do que a dor, imóvel, como um vazio de sensações, entendendo-se como forma de repressão numa impossibilidade de permanecer no momento presente, gerando um deslizamento contínuo com a realidade e, em conclusão, num processo sem fim e na insatisfação. O melancólico entediado compreende o vazio das sensações despertando uma ansiedade tida como uma “morte lenta”, difícil de suportar e que ameaça diretamente o disfruto da vida.

Numa aversão a si próprio, a situação melancólica é repugnante e consequente da repreensão do vício de um ponto de vista em que a desaprovação de todos os momentos indizíveis produz repugnância contra a natureza. Em todas as aversões, a própria aversão não tem substituto porque lhe é inibida a fonte da vida num obstáculo sobre o qual a tristeza prevalece. Todos os estados de espírito são agitações, porém, a aversão é uma supressão da agitação num estado de imobilidade, sendo que a tendência melancólica é inatingível, incapaz de sentir plenitude no contentamento. Como incentivo à atividade a natureza apoderou-se do ser humano através de uma dor pela qual ele não pode escapar, num estado de imobilidade que o leva inevitavelmente a um tédio doentio, a não ser que um estímulo o leve de volta à mobilização, ainda que dolorosa. É num contrassenso que o tédio se opõe ao estado melancólico vigente, contraposto exatamente pela tendência de lidar com pensamentos profundos. Nesta conceção hermética surge uma linha de pensamento que conduz o conceito de melancolia ao culminar do planeta Saturno associado a este estado, entre o frenesim e a loucura, retirando características associadas a estímulos externos e a coisas terrenas, atraindo o transcendental. O ser regido sob o signo de Saturno abraça o seu destino e resigna-se à vontade exterior a ele. No filme, a personagem conforma-se com o desaparecimento, tanto exterior a ela como interior.

III. 1. Estagnação e ressaca

Robert Burton refere na "Anatomia da Melancolia" que uma das fontes da melancolia é a ociosidade revelada sem causa, sendo parte da natureza humana. Confundindo-se com outros estados de espírito, a melancolia congrega sensações corporais ou nebulosas, como a inércia e igualmente nostalgia, tédio, tristeza, desconforto e desânimo.

*

São tantas as causas da melancolia, e tão universal o seu domínio (...) que o livro depressa encontra problemas metodológicos. A melancolia prolifera; floresce feita ferrugem em todas as superfícies em que Burton toca. (Dillon, 2020)

No filme, a paisagem pode ser inquietante ou, por outro lado, calma e plácida, triste ou sombria, pelo calor que se adivinha no ar através dos tons terrosos, quentes e saturninos. A paisagem não parece meramente melancólica – é melancólica. Os sons envoltos na paisagem podem ser alegres ou graves, mas embora se possa afirmar que soa impaciente, não o é realmente – tem-se mais como um estado padecente do sujeito numa relação ambígua que nos obriga a transpor este acidente omitido: estar preocupado, zangado, curioso, impaciente ou perturbado alimenta esta complacência, onde alguém desaparece. A tristeza pode ocorrer como emoção ou humor e é fácil perder de vista essa diferença. Ou seja, confunde-se facilmente a melancolia com a tristeza e a depressão, como *humor e emoção*. Tanto é possível a melancolia provocada pela perda ou uma melancolia penetrante que colore tudo o que se contempla, num mergulho pelo silêncio e à descoberta. E seguindo o raciocínio da paisagem pode dizer-se que é “melancólica” porque aparentemente dispõe algumas das propriedades visuais e de outros elementos associados aos cânones e aos códigos da melancolia. Essa estrutura multifacetada ou condição da melancolia inclui estados subjetivos e humores particulares de tristeza sem causa. As paisagens ditas melancólicas também nos podem afetar com tais estados de humor de uma forma mais direta, principalmente se atribuídos por alguma alquimia derivada da ligação associativa entre aspetos afetivos e visuais da conceção própria da melancolia, tanto que há aspetos da paisagem que nos fazem pensar e relacionar com a tristeza e sentir melancolia. Também se pode acreditar nos olhares, ou na ausência deles,

nas mãos e nas posturas e ver o filme como se observa um quadro. Não se sabe se se trata de planos objetivos ou subjetivos, como num sonho, se alguém a observa [à personagem], não havendo planos de contra campo. Geralmente, o inverno estende-se em tons monocromáticos e céu nublado, com escassos sinais de habitação em seu redor – para tal cenário sombrio e triste, diz-se “melancólico”. No entanto, neste caso, a melancolia é explorada num ambiente quente, apesar de ventoso. Têm-se tons sombrios relacionados com a condição ou o estado da melancolia circunscrita à experiência filmica. Descrever paisagens como melancólicas também se pode estender ao motivo pelo qual me refiro a certos sons ditos melancólicos presentes no filme, ainda que ténues (por exemplo, o chirriar de uma coruja ou o grito de gansos que partem).

Este parecia ser o meu único pensamento nessa altura: como se o mundo me pudesse escapar, ou eu escapar do mundo, enquanto o ontem e o hoje pareciam lentos e obstinados, quando não de uma fina definição. A neblina da minha cabeça — outro lugar-comum do depressivo: a campânula de vidro parecia repleta dessa neblina, que se infiltrou no cérebro. (Dillon, 2020)

Perante a tonalidade, a vibração e a textura, todos os elementos que incluem esta trajetória perante a mancha densa de uma neblina [inexistente] é produto de sensibilidade inerente ao universo interior da personagem apresentada, numa névoa que surge como figurativa no plano da emoção. Sobre a geografia da imagem e o contraste entre claro/escuro, levantam-se questões que relacionadas com a melancolia riscam os cantos de um acampamento disciplinar que insere a personagem num contexto da luz à escuridão, exterior e interiormente, imergindo o espetador numa derrapagem poética por meio da paisagem natural, rural e envolvente, numa narrativa que pinga a imaginação como à superfície dos planos apresentados. É desencadeada uma introspeção enquanto o espetador prolifera como e porque se mostra da maneira que se tem a ambiência e a necessidade biológica como perceção, como quando o calor é excessivo e a personagem entra no lago. O filme tece afetiva e atmosfericamente uma gradação de iluminação, na sua interação lançada entre contrastes, dando a sensação que não se dobra apenas numa questão essencial e central. É num emaranhamento passivo e numa sintonia muda que se compromete e antecipa emocionalmente com uma atmosfera afetiva, como subversão que flora a fenomenologia da luz, entre a permissão da experiência das cores e de ambientes mais sombrios, onde o dia se infiltra na noite e a luz na escuridão, através das práticas

associadas aos próprios simbolismos no fluxo da vitalidade e na materialidade associada ao ambiente envolto.

A percepção da personagem oscila entre os extremos de luz e sombra, que podem apresentar visualmente o mundo nas nuances da própria escuridão, na invisibilidade e na ausência, que a atmosfera consegue variar entre separar e ligar situações e sujeitos que emergem e se estabilizam aquando da dispersão pelo tipo, presença e ausência, materialidade, quantidade e qualidade da luz, na sua interação com o meio ambiente, de um diálogo e intimidade entre o mundo de percepção interno dos sentidos e o mundo externo que entrelaça a moralidade e a materialidade no conceito, no sensível e no corpo. À noção cultural específica associada à prática do lançamento de fogo-de-artifício e afeta à importância e à materialidade da luz, na ausência da sua interação com o contexto inerente à festa, torna-se imaterial dentro desta estrutura social. Os anseios da personagem, as alegrias do corpo e as dificuldades do coração, nas suas ramificações e profundidades, estendem-se para além da consciência, constituindo, assim, uma experiência da vida que transcende a capacidade de partilhar o sentido da existência, sobre a experiência do mundo, em sentimentos que podem ser tidos como passageiros ou numa habilidade de levar a cabo um processo que muda segundo o mundo em que ela se envolve em relação ao corpo e ao pensamento de si, numa descrição fenomenológica que aborda uma variedade de sentimentos que se concentram nos fenómenos fornecidos finda a compreensão do corpo principal no sentimento de estar vivo como abordagem a algo que lhe pertence como organismo físico. No domínio do reflexivo que supostamente denota a experiência para além da cognição, constitui-se uma realidade que decreta a própria visão sobre o mundo e aparentemente não é apreensível em nenhuma distinção entre o conteúdo e a forma, na modalidade da percepção e na forma como os sentimentos são determinados pela experiência e pela maneira como as condições exteriores intensificam o estado interior.

The symptoms generally comprehended by the term melancholia are taciturnity, a thoughtful pensive air, gloomy suspicious, and a love of solitude. (Radden, 2000)

Se à melancolia se tem como característica o apego emocional a algo ou a alguém perdido, a insistência da perda não resulta necessariamente em depressão, como combinação de isolamento e falta de comunicação que acaba na perda de interesse das próprias ações, no ambiente envolvente e a quem se insere nele, consistente na forma

como a tristeza e o retraimento afetivo, persistindo sob o âmago de haver alguma vulnerabilidade decorrente. No discurso da melancolia encontra-se uma dialética plena entre a postura e o retraimento emocional, na devoção mais excecional ou intensa da energia afetiva, refletindo ativamente desejos não satisfeitos e ambientes alterados, distintos ou distantes do tempo presente, demorando-se no passado e numa experiência que pode produzir um conhecimento intrínseco.

É possível que uma melancolia depressiva se transforme numa forma de admirar e interessar pelo mundo num entendimento que transforma o problema da perda de uma conexão cristalizada descrita e associada à incapacidade de lamentar uma perda, numa espécie de internalização do objeto perdido, subjetiva e incapaz de deixá-la passar. A melancolia teoriza-se igualmente pela procura de uma estética que mude em relação à perda do outro e que requer cura ou catarse, evidenciada pelo desembarque de uma análise íntima de si, mapeada e originada socialmente, em que as expressões são partilhadas no discurso e na própria estrutura social, especialmente atenta à distinção do corpóreo e do cognitivo através duma experiência modernista. No sentido de estranhamento, a ideia é que as emoções se tornem contingentes pelo meio da experiência da perda, própria à natureza da melancolia e da experiência moderna da vida, revelante e ressonante, no conhecimento do texto dentro do texto, no trato que segue a sua metodologia.

Onde a emoção surge como algo de dentro para fora e que inevitavelmente interage através de pulsões ou instinto, como fonte primária de motivações pessoais, os afetos não estão necessariamente anexados a qualquer objeto, livres, ainda, de se modificar corporalmente na experiência qualitativa dessa mudança na sua especificidade. É na expressão social e entendimento das situações suscetíveis de produzir tais expressões, nos hábitos e nas normas de que se administra na expressão da emoção, justamente para que se lide com o ambiente, modificando ou atenuando um impulso e processos de pensamento, ato ou percepção, resultando num número infinito de combinações entre microssistemas do panorama afetivo e na interação com o ambiente que está à sua volta. Distingue-se a emoção como resultado inevitável do pensamento com o afeto, das ideias e dos hábitos, das emoções e do instinto, que variam segundo o contexto inerente não redutível a uma experiência de reciprocidade, num sistema insútil à experiência física e social em relação a um objeto. O sentimento é experimentado pelo lugar onde se está, num arrebatamento e tensão como deslumbre na procura de refúgio e numa experiência de vínculo afetivo, precisamente de maneira

semelhante, transportando-nos para além da materialidade e do apego mediado por conceitos e implicações a longo prazo.

III. 2. A depressão e a agitação como preponderância anormal da inibição e da excitação

O agitado sente-se melhor que o deprimido — no caso da agitação, as ideias negras desaparecem e dão lugar a sentimentos de profunda alegria e de exaltação, parecendo desencadear-se uma vitalidade formidável, desaparecendo o sentimento de dúvidas e as hesitações. O agitado não duvida, não hesita; torna-se triunfante, senhor de si. Contudo mantêm-se ou aumentam as penosas sensações de grande fadiga. Se o deprimido é demasiado calmo (inibição), o agitado, pelo contrário, é demasiado activo (excitação), mas passado um tempo (indeterminado) esta agitação cairá novamente na depressão, que será tanto mais forte quanto mais a agitação tiver esgotado as reservas de energia. (Bogalheiro, 2008)

Repensando a temporalidade, a determinação do conceito do tempo e a sua dimensão intrínseca numa hermenêutica de questionabilidade do ser e num imperativo existencial que reivindica a transcendência e a certeza do ser como possibilidade, o esquecimento de si tem um fundamento que não está na própria forma de ser, não estando livre dum pensamento metafísico. A existência é tida como síntese que repousa sobre o seu próprio fundamento, num instante individual identificado por uma manutenção constituída através de uma sincronização temporal, dentro do próprio tempo, na sua facticidade. O sujeito não é mais do que um pressuposto que se baseia na condensação do *eu* consigo mesmo. O tempo como entidade, e autorreferencial, não é mais do que uma relação que espelha uma gramática calculável das relações entre sujeitos, reduzindo uma possível noção de insignificância com o outro, meramente pressuposto e niilista, numa estrutura reveladora e aberta. Sob uma noção ambígua do tempo, que é oferecido como um todo da existência e unidade de transcendência desproporcional, provocando uma inquietação e uma destruição que desfaz e desenraíza a sua própria obsessão. Num modelo de tempo súbito, unicamente sob a estrutura do propósito com o outro, o pensamento torna-se irrompido pelo presente, desproporcional e em excesso. É o pensamento sobre si mesmo que surge da exigência duma identidade diferente do que se constrói numa demonstração das condições de reflexão sob a demanda que se manifesta e envolve justamente um distanciamento de si próprio numa interpretação ampliada no contexto de uma remoção de si que se vincula ao próprio pensamento.

O deprimido tem comportamento exterior que traduz nitidamente o seu estado interior — o que é por dentro, aparece por fora. Está deprimido, vê-se que o está, tudo parece, pois, normal: encontramos um autêntico deprimido. Porém o mesmo não se dá com o agitado. Se bem que seja um deprimido, o seu comportamento exterior parece mostrar exatamente o contrário. A dispersão dos esforços é uma das principais causas de desperdício de energia. Um deprimido “vive acima das suas forças”. O deprimido é caracterizado por um enfraquecimento cerebral, que o impede de fazer qualquer síntese das circunstâncias. Não possui vontade generalizada e duradoura, embora tenha vontades e desejos; empreende ações em quantidade, sendo incapaz de terminá-las e de liquidá-las, resultando a fadiga e a falta de capacidade, pois falta-lhe a vontade normal, e falta-lhe a vontade normal porque a sua energia não está harmoniosamente distribuída. É de notar que isto é válido também para a agitação: um agitado não passa de um deprimido excitado; todas as regras a observar na depressão são válidas na agitação. Aprenderão a viver (temporariamente) com os meios que possuem; deverão limitar o seu campo de vida; as decisões que os deprimidos devem tomar são muitas vezes, para eles, um enorme dispêndio de energia. Os deprimidos fixam a sua atenção em determinadas perturbações — também aqui é despendida, em pura perda, uma soma de energia. A maior parte dos deprimidos, por exemplo, sente uma verdadeira obsessão pela fadiga. (Bogalheiro, 2008)

A exaustão emocional que emerge na esteira da evolução tecnológica, no advento da compreensão do tempo e do espaço característico da vida moderna é a proliferação de certos transtornos comportamentais que levam ao surgimento subsequente de distúrbios que são levados ao extremo: a depressão, por um lado, e a agitação, por outro. Encontram-se sujeitos até nos espaços, e no tempo, que não seriam propícios a esses encontros: como no caso de a personagem não esperar que alguém estaria com uma retroescavadora para retomar o trabalho na manhã seguinte, ao adormecer no carro. O mundo é entendido como um depósito vasto de objetos a serem manipulados, quantificados e consumidos, na medida em que se sente um esquecimento da questão do ser, referindo-se a uma angústia ocultada de uma imagem que se entende por si só. O sujeito é absorvido num horizonte invariavelmente denso e suposto de urgência, numa aceleração que, como consequência, revela uma relação única com o tempo. No filme, a personagem deixa-se levar pelo que

se passa à volta dela, onde é possível, desde o início, deixar-se constantemente acontecer pelo todo que a rodeia, diante do que se permite fazer.

A agitação é absorvida no tempo presente, esquecendo o sujeito do molde que se faz sobre o passado e o futuro e pelas estruturas temporais em que se encontra. O sintoma da agitação revela um “eu” desarticulado e fragmentado na medida em que é desmembrado por compromissos e investimentos que, regra geral, são urgentes. O paradoxo da vida acelerada é que não resulta numa satisfação, mas, muitas vezes, como sentimento de opressão e derrota, motivado por uma patologia que anseia nervosamente um ciclo repetitivo de comportamentos em termos de realizações quantitativas. Por outro lado, o sujeito acelerado pode, porventura, estar entediado, tornando-se indiferente e incapaz de distinguir qualitativamente escolhas, obrigações ou compromissos significativos, parecendo um tédio impercetível e oculto, surgindo diretamente do envolvimento situacional. O tédio profundo torna-se onnipresente porque tudo o que a personagem faz é passar o tempo com as várias coisas que a ocupam e a consomem durante o dia, subjacente ao vazio e à indiferença inerente que a torna estática, em oposição a uma atividade constante, dispersa na produção e consumo de coisas, para além da natureza, na procura da experiência de ser continuamente preenchida numa tentativa de combate à crescente alienação obsoleta da experiência corrosiva e sensitiva do próprio ser.

O vazio é tão penetrante no próprio vazio que permanece escondido e peculiarmente impercetível. Ou seja, o tédio dentro do tédio cresce duplamente opressivo, num temperamento de ritmo frenético associado a uma distinção em que nada se destaca nem apela, alheio à própria indiferença; quanto mais profundo, mais silencioso, abrangente, discreto e penetrante, a agitação não se apodera do que é engolido pela indiferença, numa totalização do estado de espírito subjacente. O *eu* torna-se enfraquecido dentro do domínio de um frenesim subjugado sob o disfarce da própria magnitude da passagem do tempo, surgindo como um agrupamento uniformemente relacionado com a ausência de uma distanciação.

O destino da queda surge expresso em toda a sua extensão (...) “se a impossibilidade de encontrar um fundamento é já do ponto de vista físico tão terrível, qual não deverá ser o horror da queda no homem interior, a queda no coração e na cabeça.” Todas as imagens dinâmicas deste tema ultrapassam sistematicamente as experiências, dando uma realidade permanente a perigos

efêmeros, e traduzem o nosso ser em queda, o nosso ser-devindo-no-devir-da-queda. (Bogalheiro, 2008)

É através do fundamento da experiência do isolamento que a personagem abriga um sentido e uma compreensão da vida passível de se interligar com a conceção comum do tempo, e espacialmente é sob o teor dum terreno baldio que o filme se situa. Figurativamente, esse terreno serve de consequência imediata em que o estado de espírito é empregue pelo ambiente abarcante daquela personagem que não se deixa impressionar com aspetos da vida que normalmente alguém se iria opor, como encontrar-se deliberadamente num espaço arrojado e possivelmente inabitado. Ainda que os estados de espírito se restrinjam cegamente ao gesto casual dela perante à anatomia daquele lugar, há uma povoação envolta em festa. No sentido de uma cognição racional mais considerada, o seu estado de espírito manifesta-se de várias formas.

O ritmo intenso da vida abranda, as pulsações orgânicas e a actividade interior perdem essa tensão que particulariza a vida no mundo e que faz dela um momento imanente da existência. (Cioran, 2009)

A emoção é uma espécie de experiência ineficaz e falsa, enquanto mecanismo de apego ao mundo material e na entrada para um mundo imaginário. Tem-se irreduzível, no sentido de operar de acordo com a sua própria lógica, envolvendo uma transformação que determina o que é importante, para além da sua objetividade. Há um conjunto de práticas estéticas preocupadas com a transformação das emoções, da melancolia à sua conexão vital com o mundo, e o estado de espírito, seja ele qual for, criado num mundo em que se existe num determinado momento, não existindo sobre qualquer coisa em particular, mas, sobretudo, especialmente como quando parece ter um efeito analítico, como na tristeza, quando é igualmente tido como um acontecimento de grupo ou ao qual fomos educados e também estados de espírito que são determinados e moldados pelo contexto cultural em que coexistimos, sobre um vínculo afetivo com todas as conjeturas apresentadas anteriormente.

No decorrer do filme, o espectador não tem acesso a como as personagens chegaram àquele lugar ou até onde se encontram e para onde vão. A situação decorrente da narrativa, ou as várias situações que são deixadas ao acaso, acontecem na inevitabilidade de nos encontrarmos sempre nalgum lugar e num arremesso revelado pela

disposição e respetivo estado de espírito inerente. O mundo da personagem apresenta-se como aquilo que lhe toca e que a preocupa e afeta, apreciando até que ponto é lançada neste cosmos e não noutra, apresentado como aquilo em que ela toca, afeta e preocupa, apreciando os seus próprios limites, onde é através dos estados de espírito primordiais e fundamentais que ela se relaciona com o mundo segundo a sua condução. Há uma atmosfera na qual já existe uma imersão em que o exterior lhe importa ou aparece de alguma forma numa questão de apego sensível, como ser no mundo como um todo, possível de dirigir-se a algo em que o tédio transforma o mundo inteiro de uma só vez.

Não existe estado melancólico sem essa ascensão, sem uma expansão em direção aos cumes, sem uma elevação acima do mundo. (...) essa ascensão é resultado de uma longa reflexão e de um devaneio difuso nascidos da fadiga. Se ao homem crescem asas na melancolia, não é para desfrutar do mundo, mas para estar só. (Cioran, 2009)

Singular ou coletivamente deve-se exercer um caráter de livre-arbítrio em relação à entrega dos estados de espírito imanentes na medida em que a estrutura descreve as formas que moldam a vida afetiva, idiossincrática e pessoal. Estruturas essas que podem ser efêmeras e igualmente duradouras e que emergem como um paralelismo com uma ideologia de narrativa relacional com a ordem social e modo a tornar humana e significativa a experiência quotidiana que molda e facilita o apego afetivo a diferentes objetos e tradições culturais. Relacionada com a experiência da perda, a melancolia implica um sentido problemático da sensação de que o passado está perdido, numa temporalidade linear, mensurável e sequencial em unidades discretas, caracterizando uma experiência subjetiva através do colapso, pela diferença de que o sentimento que o próprio presente é contingente, fugaz e fugitivo, em que a própria passagem do tempo significa que o mundo ao redor da personagem foge do seu alcance, produzindo uma espécie de prejuízo cumulativo e indissociavelmente ligado e separado do passado, sinalizando o impulso de declarar a diferença de um momento presente em relação aos momentos que o precederam, percebendo a especificidade e a diferença no seu contexto. Esta ambivalência é amplificada pelo carácter solitário e melancólico presente nesta tese, assombrada pela regularização do tempo nas mais variadas formas de existência, mudando a conceção do mundo e do sujeito pelo próprio espaço. A qualidade e o escopo da perda seguem-se como um conglomerado de transformações que acontecem sob a

rubrica de mudanças que tornam o sujeito mais aberto ao mundo na absorção da identidade como aquela em que o corpo se torna numa experiência massiva de absorção, desafiando a própria possibilidade de luto. Ainda que em andamento, a personagem está incompleta e potencialmente redirecionada em promessas alcançáveis, relevantes e vitais, num conjunto específico de gestos formais, num espaço simbólico reavaliado de forma a preencher esta lacuna entre processos e promessas numa tomada de consciência que implica um senso de partilha. Embora os estados de melancolia sejam diferentes de sujeito para sujeito, todos eles exibem desânimo ou medo, ou outros sintomas que incluem regularmente princípios de desesperança numa incapacidade para manter o interesse ou até uma série de dificuldades físicas, se houve alguma consistência das descrições de uma certa experiência orientada em torno do problema da perda, determinando o carácter do indivíduo.

A personagem, ainda que aparentemente tranquila, possui um *ethos* que escolhe manifestar em si um fundamento permanentemente diferente do ordinário, produzindo mudanças ou equilíbrios que se deixam afetar por temperamentos cuja natureza é relacionada com um verão muito quente e seco. A melancolia incutida nela sinaliza uma espécie de autoconsciência intensificada que lhe confere um carácter atraente e complexo, onde o seu sentido de indecisão e alienação define o herói [a personagem] como alegoria subjetiva numa pose assumida como articulada pelo temperamento que atinge uma abordagem sensata do que é pensado como poético. É numa dor intransmissível e num abismo de tristeza que a personagem está inclinada em insistir nas fontes da sua própria dor, ainda que discretamente, dirigindo a sua atenção para a própria melancolia atormentada pelo que brota evidentemente pela preocupação que oferece um relato coerente que inclui o sofrimento da condição humana através de vários subconscientes, fundamentalmente num estado de desordem interior. O amortecimento do refluxo e dos movimentos longe das ondas da vida que são a fonte dessas emoções no corpo, aumenta a distância entre o ambiente até à alienação do próprio corpo num estado melancólico, esvaziado de significado e preparado para uma transformação alegórica, residindo na perda e na ruína. É num sentido de absorção tenaz que o sujeito melancólico contempla o resgate exteriormente numa imaginação potencialmente perturbadora de transformação redentora deste modo melancólico, não obstante ao contemplativo e servido num propósito para os males do mundo num estado de sobriedade que preserva condições que criam desânimo relacional da estética com a melancolia.

O significado da solidão dos melancólicos, bem menos profunda, chega mesmo a assumir, em alguns casos, um carácter estético. Não falamos nós de melancolia doce e voluptuosa? A própria atitude melancólica, pela sua passividade e desapego, não é ela pincelada de estetismo? (...) aquilo que há de estético na melancolia manifesta-se precisamente na tendência para o devaneio, para a passividade e para o voluptuoso encantamento. (Cioran, 2009)

A percepção sensorial da solidão reside na consciência complexa de que, como habilidades comportamentais e cognitivas, emoções comuns e sintomas fenomenológicos estão fora do alcance, aparecendo nas disposições incorporadas da ação e na qualidade de condição subjetiva. Como carácter irrecuperável do passado e mais vividamente tido como pensamento, a solidão tem-se como consciência visceral num carácter corpóreo e sentimentos de angústia ou turbulência, desamparo ou frustração. A intensidade é determinada por quão fortemente a personagem se preocupa com o bem perdido. Assim, as emoções que dizem respeito ao que está fora de alcance e ao “ausente” levam a personagem a sentir-se desmotivada ou intimidada pela compreensão de que a realidade pode ser reconfigurada, revisitando o seu sentido de autoestima, repensando o seu lugar no mundo e a relação com os outros. A consciência dela da ausência e do impacto que as suas tendências comportamentais podem ter emoções complexas de significado, em que num episódio depressivo ela retém a noção de como é conectar-se com o exterior e com os outros sentindo-se realmente incapaz de fazê-lo e onde grande parte do desconforto surge do reconhecimento de que o que a pode fazer sentir melhor é através da ligação com outros sujeitos, parecendo impossível no meio de uma paralisia episódica. Entendo por “solidão” que se experimente um estado emocional indesejável interpretado como um fenómeno subjetivo, como uma emoção que perdura no decorrer da narrativa e é uma disposição que se manifesta de forma recorrente numa estrutura complexa. A personagem pode sentir-se solitária, obviamente quando se encontra substancialmente separada de outra pessoa, por exemplo quando ela está geograficamente isolada ou incapaz de abandonar o veículo por um longo período de tempo. Isto deve-se a uma resposta do isolamento determinado dela quando se sente geralmente incompreendida ou alienada, apoiando a intuição de que o que se sublinha neste princípio é a ausência de conexão que oferece descanso da solidão. Ela preocupa-se fundamentalmente com a inatingibilidade da oportunidade de florescer com a interação num espectro de bens que sustenta e reforça as relações entre sujeitos, descompactando-os no detalhe que permite que a emoção tenha

tanta importância para o próprio bem-estar. Ela encontra-se desconfortável na sua pacificidade, envolvendo um desejo relativamente fugaz e inconsequente à recompensa através da validação e na capacidade de cultivar e expressar aspetos da sua identidade que apresentam um carácter essencialmente social, sendo a sua linguagem corporal experimentada como um fechamento.

O ambiente fílmico parece não ser recetivo às aberturas sociais da personagem, até pelo comportamento do corpo que surge relacionado com sentimentos de hesitação, desconfiança ou timidez, onde ela se encontra incapaz de formular a linguagem para manter uma conexão com o outro, até num grau de constrangimento corporal ou na falta de fluidez aquando da inserção dela naquele contexto. Quando a tristeza se sente no avanço da narrativa, não surge apenas um sentimento melancólico de irrecuperabilidade, mas uma consciência dolorosa de que ela não se voltará a sentir estável e surge uma angústia da solidão que vai para além da nostalgia, num abismo experimentado da perda que se reconhece através de bens inatingíveis e no estreitamento do espaço de oportunidade para um caminho isolado e empobrecido, desprovido de comunicação com o exterior. É nesta textura afetiva como foco inescapável da ruminação e da atenção que deve ser confrontada como uma experiência incapaz de atingir um efeito autodirigido como componente ciente de limitações a disposições em situação descritas como consequência do isolamento social e como uma manifestação de solidão de insegurança e autoconsciência, na perda de certeza e confiança em si. É na complexidade da experiência multifacetada da solidão que se explica essa condição emocional como subjetiva, envolvendo sentimentos de alienação e exclusão, incorporando, ainda, uma sensação de sobrecarga mais profunda do sujeito, entrando nas suas imensas preocupações. É nesta atitude indolor e emocional de se estar separado de outro ser que um estado é desfrutado através de um conjunto particular de atitudes de significado emocional.

Feelings of solitude, darkness, grief, suffering, despair, longing, and elegiac sadness. (Radden, 2000)

O estado emocional de uma pessoa solitária é tido como uma desvitalização ativa dentro da qual o mundo social perdeu o seu fascínio. A melancolia é apresentada como uma espécie de reflexão intensificada da autoconsciência, onde o sofrimento que a acompanha como força que enaltece a alma aprecia a beleza e a experiência em si. A

personagem, no filme, no escuro e no silêncio do interior do carro, desaba em sentimentos e pensamentos que se dissipam gradualmente com uma sensação de vazio que rasteja sobre ela até dormir. Em retrospectiva, a solidão respeita e reconhece as forças invisíveis que influenciam a vida até determinados momentos, em intuições e imaginação que ressoam sobre uma angústia existencial que impede uma aceitação do ser humano sobre si. A experiência que transcende tal angústia consegue uma notoriedade do conhecimento da natureza numa consciência profunda que facilita uma orientação inspirada no significado da vida pela sua mudança. E num senso da experiência visceral e sensorial que o orgânico transmite uma definição operacional de si que é dado pelo sentimento, na própria cognição, podendo contrariar situações enraizadas na transitoriedade da alma.

Capítulo IV: A solidão e o peso do destino, acre e amargo

Da melancolia adusta surge um tipo de melancolia, da cólera (...), os licores e materiais cerosos, ao ficarem mais espessos, convertem-se em fleuma e a fleuma degenera em cólera, e a cólera adusta converte-se (...). E da atitude deste humor provêm muitas vigílias, pensamentos inquietos. (Burton, 2014)

No esgar ruidoso da solidão, parcialmente constitutivo de uma experiência emocional particular, procuro identificar algo que é experimentado exclusiva ou principalmente ao adotar uma abordagem fenomenológica que reside na própria experiência de desapego ou estranhamento, incluindo um sistema estrutural de possibilidades através da percepção sensorial. Encontram-se formas de nos relacionarmos com o outro, envolvendo maneiras que enriquecem outras possibilidades, identificando várias distinções nas quais a experiência do mundo é intuitiva e contra factual, experimentada como um apelo a uma fenomenologia sensível. A sensação de distanciamento ou distância é central e comum relacionada com outras experiências da solidão, consideradas como um envolvimento do isolamento específico do luto e como ilustração que enfatiza a contingência narrativa na solidão identificada constantemente pela estranheza. A personagem encontra-se envolvida numa desconexão que impede o envolvimento numa proposta que desvincula possibilidades circunstanciais e que pode ser igualmente relacionada com um sentimento de não-pertença ou alienação. A sensação de desapego é constante amplamente com a experiência da ausência, apreciando-se possibilidades entrelaçadas por indivíduos específicos e associados a um congelamento imutável que implica uma interação na experiência dinâmica da mudança e afetada igualmente pelo ambiente. Esta envolvimento pode ser afetada pela dinâmica que remodela e molda o significado de “ambiente”, contrastado com uma experiência de solidão imutável. Neste caso, abrange um período de isolamento caracterizado por um estado de disposição que é manifestamente solitário.

Caracterizada por um distanciamento do mundo social, a personagem destaca-se numa experiência de solidão profunda num lugar que não acomoda a perspectiva de se sentir ou estar sozinha, propriamente à constituição duradoura que se faz envolver irrevogavelmente através de uma conexão perdida onde o estranhamento é salientado pela experiência do tédio, moldado através da experiência mergulhada numa performance

social que, ao mesmo tempo, contempla e vivencia todas as possibilidades exteriores à solidão.

Por cima e debaixo da pele: (...) a descoberta de que no fundo do seu ser reside um vazio, uma massa “obdura e incognoscível” (Reis, 2015) que pode ser vestida de humana, com tudo o que a humanidade, enquanto convenção, traz consigo: um conjunto de comportamentos. (Bértolo, 2020)

O tédio reflete o inautêntico modo de existir que domina a vida quotidiana no mundo moderno, agarrando-o como propósito ao estado de espírito fundamental que pode revelar a possibilidade de superar a atitude que faz da própria vida uma questão de indiferença. É no filme que o tédio se constitui como paradigma relacionado com o desafio de subverter imediatamente um aparato imersivo, narrativa e estilisticamente, na relação com o tempo, num fluxo visual que a potencialidade do cinema define com algumas mudanças referentes ao detalhe e à própria lentidão, num tempo dilatado diante da duração, deleitando-se num potencial criativo que potencia uma atividade de estimulação relacionada com o seu reconhecimento num comportamento exterior associado ao vazio interior. Encontrado neste universo fílmico, o espetador não ocupa ou não deve ocupar uma perspetiva imparcial, contemplando de forma mais neutra a realidade de um determinado tempo-espço localizado numa apreciação embaraçosa da possibilidade ou da atividade. Encontrar-se no mundo é, então, uma questão de estar praticamente imerso, para além de uma mera observação (ou inação) e inseparável da consciência.

Há aspetos na personagem que podem revelá-la ameaçada ou segura, entediada ou interessada, previsível ou não, para além da suposição que pode ocorrer a quem a observa, sejamos nós ou de quem se apaga. As características particulares dela não têm o mesmo tipo de significado aquando do isolamento do outro e de si, onde o próprio significado se relaciona com outro significado distinto. É comum considerar-se o estado de espírito como generalizado, dentro dum estado emocional que é direcionado a uma gama ampla de objetos, sustentando que se colore a perceção através da experiência. A personagem encaixa-se como objeto de experiência na medida em que se encontra no mundo, ainda que ficcional, numa condição de entidades acessíveis a tudo o que a envolve e que lhe é acessível como um todo, tornando possível que ela se dirija a algo. O estado de espírito dela não determina completamente o ambiente em que se encontra ou o facto

de ela achar, no íntimo, que a solidão é ameaçadora, por exemplo, naquele contexto, não ditando o tipo de significado que a sua aura lhe tem.

Com essa visão de uma paisagem desumanizada, no exterior, marcada pela solidão e pela tragédia do quotidiano sem perspectiva. (Bogalheiro, 2020)

Em “Neblina”, não existe uma maneira organizada e clara de expressar um aspeto da experiência da personagem, nem numa tentativa de comunicar, especialmente quando passa por uma mudança substancial de *humor*, e é nesta, e noutras circunstâncias, que ela envolve em si sensações de estranheza, insignificância e estranhamento, nesta situação particular, que pode igualmente guiá-la numa maneira mais abrangente de se encontrar a si mesma no mundo, pronunciada pela dor, ainda que a ponderação da conexão emocional com o exterior seja aparente como forma de potencialidade. Há uma sensação de ameaça que se pode tornar mais pronunciada, e até abrangente, numa forma inescapável que toda a experiência assume. Na verdade, o ânimo tem primazia sobre a compreensão, uma vez que é responsável por determinar a forma do quadro de possibilidades dentro do qual a compreensão reside e funciona. Ao adotar a visão comum de que as emoções residem em breves episódios e com objetos específicos, o estado de espírito acontece a longo prazo, e é certamente uma maneira de encontrar algo dentro do mundo, ao contrário dum espaço de possibilidades no contexto ao qual encontros são inteligíveis e confirmados. Se na vulnerabilidade do sujeito que se preocupa com a existência como condição para se sentir resguardado, é na indiferença que a distinção entre as emoções e os estados de espírito podem alterar o ambiente circunscrito.

*

O luto irrompe como uma mudança radical em como o sujeito se encontra e padece, no mundo, envolvendo a interação entre um foco específico e as experiências que se moldam através dos estados de espírito que se permitem diferentes a cada experiência, quando os acontecimentos levam a uma mudança algo forçada. É ainda provável que alguns estados de espírito sejam direcionados a situações dentro de si e do mundo [interior], que funcionam ao mesmo tempo como panos de fundo que se desenham através da experiência, e o necessário não se eleva apenas ao contraste entre estados de espírito

que se encontram no cerne das emoções direcionadas a um objeto, podendo compreender-se a profundidade desta comparação em termos de profundidade das emoções sentidas.

Num esboço fenomenológico da profundidade emocional, reflito igualmente sobre a experiência da depressão, frequentemente caracterizada por sentimentos de desespero, pavor e desesperança aliados à culpa, ocupando, muitas vezes, uma localização espaço-temporal contingente e experimentando situações significativas numa variedade ampla de maneiras diferentes. O mundo apresenta-se sob a forma daquilo que chega como possibilidade, onde os estados de espírito estão associados a diferentes tipos de significado como objeto formal em que a importância dada ao que se sente é relevante da forma quotidiana, sendo que é plausível associá-los à intenção mais geralmente adotada de possibilidades às quais estamos recetivos como parte integrante de uma mudança na estrutura da experiência, no sentido de pertencer a um mundo significativo. A solidão erguida pela culpa é repreensiva como se a sua própria existência fosse uma ofensa como qualquer ação em particular, diferente da culpa difusa. Enfatizam-se características como o reconhecimento de certos efeitos dessas ações imutáveis e como consciência de estranhamento do outro, e uma sensação de se ter feito algo intrinsecamente falhado ou errado numa antecipação de se ser prejudicado ou punido por tais atos.

Há uma visão comum de que todas as emoções devem ser entendidas como estados intencionais de um ou mais tipos, como julgamentos de avaliação, crenças factuais e percepções, sentimentos corporais ou a combinação de todos estes fatores, para além da experiência do corpo que pode ser descrita através de sensações de que os processos de pensamento caracterizados como inomináveis obliteram qualquer resposta agradável ao mundo dos realmente vivos, num estado de espírito pleno de sensações de bem estar que caem no esquecimento, perdendo-se gradualmente a sensação de que qualquer coisa pode ser relacionada com beatitude e entusiasmo, e numa diminuição de interesse pelo mundo prático. Na conexão emocional com outras pessoas, a solidão descrita não é uma forma contingente de isolamento que pode ser remediada através de mudanças nas circunstâncias sociais, sentindo-se o sujeito irrevogavelmente afastado do resto da humanidade, onde o vazio [interior] nem deve ser óbvio para os restantes. Porém, é absolutamente central o reconhecimento de que a procura pela conexão interpessoal parece impossível no meio de um episódio de paralisia e amargura. É na impossibilidade que a ação significativa é desesperante num mundo desprovido de significado. Ou seja, a conexão interpessoal é irremediavelmente perdida e a recuperação em si atinge um

estágio em que todo o sentido de esperança tenha desaparecido. Neste sentido, há uma profunda e dolorosa consciência de ausência de si e do outro na perda de possibilidades. Essa consciência não é apenas uma questão de recordar o que o sujeito costuma sentir em algo, não tendo a capacidade de imaginar-se a senti-lo novamente, sendo que a perda faz parte da experiência onde a ausência está desagradavelmente presente. Como consciência de algo ausente, envolve igualmente hábitos corporais, como a fenomenologia do corpo, sendo constantemente experimentados como não alcançados devido a essa ausência de sentimentos que teriam constituído uma sensação de plenitude. O mundo é assumido como uma forma em que toda e qualquer experiência é uma ameaça iminente numa sensação de que tudo o que o rodeia é inescapavelmente opressivo e onde um senso de passividade se torna abrangente e parece, em vez de neutro, sufocante ou opressor.

A personagem é isolada dos demais, cortando todo o sentido de significado prático, enfrentando um futuro que assume a forma de uma ameaça envolvente diante da qual ela é impotente numa experiência em que todo o semelhante ou todo o espaço envolto naquele sujeito pretende a uma forma de encarceramento, em que esta clausura é opressiva como inescapável ou asfíxiante, numa escuridão [interior] absoluta. É transmitida uma perda do espaço físico que, no entanto, se incorpora num espaço de possibilidades. Ela incorpora uma sensação da sua própria contingência numa apreciação de que a visão geral do sujeito sobre o mundo não abrange tudo aquilo que tem para se viabilizar. Há uma perda das possibilidades que teriam permitido que a personagem apreciasse o acaso da sua situação, naquele momento ou nos vários momentos que se sucederam desde que chega àquele local. A própria depressão não é experimentada como um estado de transição, mas como uma forma de sentir que é irrecuperável, sem escapatória, representando igualmente uma mudança na experiência do tempo presente. Sem qualquer orientação prática em direção a um futuro saliente de possibilidades, a dinâmica entre futuro, passado e presente (anteriormente referido) é substituída por uma situação que parece permanecer imperecível. Quando um sujeito se encontra deprimido, o tempo é inteiramente absorvido pelo momento atual, sendo uma experiência atemporal e não envolvendo diretamente a perda do sentido do tempo, senão uma mudança na estrutura da experiência temporal onde as possibilidades futuras permanecem não apenas na forma de uma ameaça iminente diante da qual se está impotente, pois toda a experiência é moldada pela sensação de se esperar passivamente por algo desconhecido. Os dias são normalmente distinguidos uns dos outros em virtude de como cada um se encaixa exclusivamente numa estrutura de vida intencional e coerente e sem qualquer

senso de propósito, e todos os dias recomeçam não diferentes do que se viveu anterior e repetidamente, não distinguindo a ameaça dentro do contexto de uma estrutura temporal.

A experiência reside, portanto, num domínio de feitos que são fixos ao passado e na dolorosa e inescapável forma de isolamento dos outros, havendo um foco em ações passadas e um reconhecimento dos efeitos dessas ações como imutáveis e uma antecipação de sofrimento que envolve a culpa que é sentida por esta amálgama de depressão e estranheza. Não que a personagem se sinta culpada por algo em particular, experimentando tudo e assumindo uma forma de culpa irrevogável numa sensação que não se atribui a nenhuma memória, pelo menos, explícita. Parte dela própria e do *ser-devir*, sentido todos e nenhum pensamento em particular numa espécie de ruminação em câmara lenta, não tendo qualquer esperança de que o futuro traz algum alívio, quanto mais felicidade. Considerando que a culpa é destinada a qualquer objeto numa atitude emocional que se adote em relação aos atos de alguém, a experiência severa da depressão envolve toda a experiência limitando a gama dos estados de espírito intencionais que alguém tem a capacidade de ter, na curiosidade, no prazer e na esperança, com um objetivo e uma série de outras formas, geralmente focados sobre algo e restringindo tudo o que é possível, sendo incompatíveis com o mundo à sua volta. No espaço da percepção, a maneira como as memórias são vivenciadas envolve um sentido de significado dos acontecimentos como quando se está satisfeito com algo que se fez e apontam-se possibilidades de desenvolvimento e melhoria numa estrutura que ainda se aspira e no que se quer ver repetido. A culpa é alheia à aspiração, num senso de incompletude e fechamento, tentando compensar algo imutável e fixo.

*

To be sad at least, if not to be sour, is to experience an essentially subjective condition determined, finally, from one's own subjective standpoint. In contrast, lumpishness and solitary tendencies may be attributed to oneself by others: "lumpish" and "solitary" are more behavioral terms. (Radden, 2000)

A sua alienação [da personagem] é resultado da completude experimentada quando objetivo de todos os tipos de memória que são afastados da atividade corrente, porém indiferente à maioria, requerendo um maior refinamento onde a memória factual difere da memória dos significados episódicos, compreendidos numa espécie de memória

semântica e numa distinção adicional necessária ao pessoal e envolvendo a recordação de uma memória formada que é apresentada pela ausência da experiência. Um sentimento de culpa profunda não pode ser adequadamente caracterizado em termos de uma coleção de estados intencionais direcionados a coisas num mundo pré-concebido e acompanhado por uma alteração de consciência do próprio corpo numa transformação da forma como alguém que se estabelece no mundo e naquilo que se revela como pano de fundo para várias interpretações da própria experiência, cuja profundidade envolve a perda das condições de inteligibilidade em certos tipos de estados emocionais. A perda de possibilidades futuras equivale à redenção em que o sentimento de culpa é inevitável, não experimentado como um sentimento contingente onde na ausência de quaisquer dificuldades concebíveis não há mundo possível em que ele não seja culpado ou que não queira ser culpado.

A tristeza deixa a capacidade avaliativa da sua perspectiva intacta, fazendo com que o sujeito sofra muito pela falta de capacidade de perseguir e alcançar os seus valores, em fortes sentimentos de culpa que abarcam os estados depressivos, faltando empatia, compaixão, imaginação e intelecto, numa forma de tormento tão alheio à experiência da vida quotidiana, sufocada e afogada. A perda de esperança afeta o sujeito mais profundamente do que qualquer outro tipo de perda, numa dependência cujas emoções determinam o tipo de possibilidade de uma forma independente do conteúdo, na perda do fundamento de ter esperança. Por outro lado, a perda de significado prático na depressão pode ser aplicada principalmente dentro das próprias possibilidades, num sentido de significado que permanece intacto, sentindo que algo de significativo se dissipou na perda de sentido para a vida. Um sentido crescente do passado como fixo e de si como irredimível é, ao mesmo tempo, uma limitação das possibilidades, onde o futuro é restringido, existindo uma linha ténue entre o aprofundamento dum sentimento de culpa e de uma culpa irrevogável e um indicador de profundidade é presumivelmente mantido pela esperança da redenção, como forma de estar no mundo. O corpo funciona como uma estrutura através da qual percebemos o mundo e uma sensação do corpo por si, num sentido de possibilidades mundanas manifestando-se como possibilidade significativa do que o mundo tem para dar, correlato de possibilidades desde o momento em que se tem consciência. O corpo é aquilo através do qual *estou consciente* do mundo e não apenas um objeto de destaque da própria consciência, tornando-se visível e interrompendo essa absorção num estremecimento imediato que é percorrido sem nenhuma preparação do discurso e, ao mesmo tempo, numa perda experimentada da possibilidade e não apenas

corporal. É através do corpo sensível que a consciência é apresentada e sugerida pela culpa como uma depressão que se envolve similarmente como a corporização do próprio corpo vivido, inextricável da mudança na forma geral da experiência do sujeito com a experiência do mundo. O corpóreo é vivido e movimentado constantemente para fora, dirigindo o ambiente a partir dum centro oculto e participado no mundo numa experiência quotidiana que raramente envolve uma participação sem esforço no mundo exterior. Ora, nem toda a evidência do corpo é uma questão de alienação ou desconforto numa interação entre a impercetibilidade e a conspicuidade corporal no decorrer da vida como correlato dessa diversidade, conhecendo diferentes tipos de possibilidade. A experiência do corpo é inextricável da experiência de tudo o resto, em que muitos sentimentos são relacionais e outros meramente associados a percepções dirigidas para fora, num carácter fenomenológico. A transformação do mundo na dor é inseparável de uma forma de dor, seja qual for, assumindo-se física. Na maioria das vezes, os sentimentos estão implicados em certas possibilidades concretas sendo mais salientes do que outros, afetando o pensamento de forma dinâmica. A culpa torna-se uma forma de ser do qual a fuga parece impossível, num processo dinâmico de redenção, caracterizado anteriormente.

Capítulo V: O niilismo como um exagero do ceticismo

Com um pouco mais de calor no niilismo, ser-me-ia possível — negando tudo — abalar as minhas dúvidas e triunfar sobre elas. Mas apenas tenho o gosto da negação, e não a sua graça. (Cioran, 2009)

Niilista pela familiaridade com a noite, a personagem é como um ser inadaptado ao mundo exterior, como um cão perdido e deixado ao abandono que repara na sua solidude depois de se situar realmente no local onde se encontra na realidade, para além das suas distrações. É no declínio da vontade de viver que a filosofia da personagem é afetada pela esfera espectral dos estados de espírito coniventes à natureza de uma realidade de consciência, levantando ainda questões de compreensão relacionadas com uma crise espiritual e uma reavaliação própria, à imersão do niilismo na compreensão abstrata do mundo (na perspectiva de Nietzsche, como uma desvalorização de todos os valores). No plano espiritual constituem-se pelo desafio do niilismo as devastações da vida, como processo de distanciamento e a partir dos quais imanescentes à própria experiência. É na degeneração e na decadência que a personagem anula a sua própria vitalidade, como a sua aleatoriedade e espontaneidade, em aspetos que tendem a isolar-se da consciência, desmistificando e negligenciando a vontade de poder como valor, vista como uma metáfora esquecida e alienada à força vital. Quando esta força se encontra expressada no indivíduo, esta ideia abrange, por um lado, a experiência de viver como se a vida fosse contínua e eterna, numa construção que especifica e enfatiza a perspectiva dos elementos inconscientes e da vitalidade espontânea, expandindo-se na personificação de uma forte afirmação da vida, numa vontade que mostra a plenitude do seu significado no desenvolvimento e fenómeno de superação, distinguindo-se a personagem de um ser decadente. Através da consciência moral, o ressentimento procede a uma avaliação da sua própria fraqueza, considerando um conjunto de características designadas individuais e de natureza estética e particulares como foco sobre a própria moralidade. A personagem, cuja irracionalidade, naturalidade e vitalidade se manifestam interior e exteriormente, existe numa capacidade de abundância e num confronto claramente definido através do niilismo, igualmente pela inocência demonstrada que se refere diretamente a uma realidade estética em que a moral do indivíduo e a sua própria inocência, na ausência de ressentimento, como último requisito da verdadeira existência, é destruída para que a vida seja livre e entendida como superação de qualquer valor sobre o bem e o mal,

aproximando-se diretamente do espontâneo e de uma manifestação livre criada construtivamente sobre si e sobre o mundo que a rodeia.

*

Se num primeiro momento existe a captação da atenção para um pormenor específico do que se vê na imagem (...) transitamos daí para um paradigma (...) Contudo a linguagem entra rapidamente no domínio do simbólico quebrando a relação de referencialidade direta com as formas na imagem (...) o regime de uma mudez eloquente — (...) propor uma relação entre as palavras e as imagens que não seja do domínio do écfrase, de uma relação direta (tão “direta” quanto a linguagem pode ser), mas sim da transformação ou da transmutação poética. (...) nasce aqui um processo segundo o qual é a linguagem que descobre vida neste lugar que, vazio e aparentemente morto ou adormecido, possui, no entanto (...) uma vida oculta. (Bértolo, 2020)

A autenticidade representa uma abertura moralmente aceite pelo ser humano, aproximando-se de um senso de estabilidade, segurança e solidez, enfatizando o vazio como central no universo ficcional, discernindo a ação a partir da consciência que permite agarrar-se a qualquer significado. A maneira como isso explica a consciência é postulando-a ontologicamente dependente do mundo descrito pelos pensamentos objetivos e da realidade transcendente, sendo que o conhecimento é limitado na experiência individual e atribuível à natureza da realidade, sendo incognoscível em vez de surgir da experiência com o mundo objetivo, diferente do problema da consciência que surge em relação ao pensamento objetivo, e que considera os limites da percepção apresentada a essa dita realidade. Ou seja, a realidade é concebida como experiência independente e erroneamente diferente: a consciência existe como campo de percepção afetada pelo campo de visão onde certos tipos de vibração atingem e afetam o corpo de maneiras particulares (ou pelo equívoco) desconsiderando o requisito de fornecer uma base ontológica através da experiência, contabilizando uma ilusão em modelo visionário da consciência. Assim, a experiência é um equívoco e a noção de consciência é algo que está no centro da percepção. Face à nossa limitação epistémica em relação à realidade transcendente e sendo o que nos permite usufruir de uma métrica metafísica, dá-se força à ideia da realidade *transcendente* e precisamente ligada à capacidade de realizar uma

variedade ampla de características que encontram ontologicamente uma não inclusão de certos fenômenos como consciência e significado. Ao aceitar o transcendente abre-se a porta à possibilidade da vida sacrificada através de qualquer tipo de esperança.

Segundo uma verdade niilista, a personagem não se apresenta como se realmente assumisse uma postura cautelosa e descomprometida perante o sentido da vida a que ela é atribuída, não sabendo se a realidade é ou não significativa, dado o compromisso com a transcendência de si, reivindicando conhecimento e afirmando com plena consciência do pensamento objetivo que convence uma redefinição de conhecimento como algo raramente alcançável. Na crença de que o sentido da vida é difundido, não apenas pela sensibilidade atribuída à verdade, mas pela metafísica que convence a personagem que não há razão para pensar que a noção de significado tem aplicabilidade na realidade (e por mais incompleto que seja), o pensamento objetivo fornece um caminho mais viável. Se a realidade é transcendente, então temo-la associada ao ócio, embora o reconhecimento da realidade seja comprometido com a reivindicação específica sobre ela, que inadvertidamente exclui a sua capacidade de fornecer uma base metafísica da experiência consciente, deixando-se carente de recursos que resolvem o problema da consciência através do mundo objetivo. Como tal, a consciência cria um contexto diferencial da existência segundo a qual a experiência é encontrada e mal concebida e existe independentemente disso, não seguindo a experiência da realidade transcendente. A experiência é encontrada dentro da consciência, centrada numa localização espacial e temporal do pensamento objetivo numa ideia incoerente, podendo supor que o contexto é transcendente e não havendo razão para se caracterizar num outro contexto aplicável de qualquer maneira. Sob a hipótese de transcendência, a personagem ainda tenta dar sentido à ideia dum centro de experiência que se encaixa num mundo que consiste na descentralização dela própria, existente no mundo objetivo, afirmando que a vida não tem sentido.

Encarnações: (...) o contra(ponto) de partida para o trabalho sobre o fantasma é o corpo. (Bértolo, 2020)

Um visível desconforto existencial torna a personagem relutante em abordar tais questões, até pela postura mantida ao longo da narrativa. Se a realidade dela é transcendente e sem sentido, a dialética distinta que é testemunhada ao longo do filme fecha o espaço conceitual do sublime que impulsiona e é suficiente, neste caso, para que

não haja uma direção objetiva e física de pensar o mundo articulado pela realidade, percepção, introspecção e aparência, em qualidades que condicionam o realismo, permitindo a ligação entre o sentido da vida e a transcendência, acima referida, no facto de experimentar o mundo a partir duma perspetiva vigente, na capacidade orgânica de concluir que as características desta reflexão assentam sobre ideias contemporâneas. Postulando que se pode descrever a realidade como algo sobre o qual o conhecimento é inevitavelmente perturbado, a vida está imbuída de temas desconexos no sentido de encontrar terreno comum entre a realidade e a ficção. Com este filme encadeiam-se conceitos envoltos no sentido da vida, embora caminhem na definição de que o niilismo acontece dentro do contexto deste universo ficcional, que permite descobrir o conceito de transcendência onde há algum outro contexto para além do visível e a que faz sentido atribuir significado. Na opção considerada em que a dificuldade de interpretar uma consciência encaixada no mundo aceita a existência de uma verdade transcendente, funciona, assim, como périplo enquadrado numa investigação decorrente duma disciplina surgida como viável, postulando constituintes do mundo que existem num contexto mais amplo. Como se a personagem se perguntasse sobre o significado dentro do qual a própria vida existe, supondo que o propósito é ser útil para o outro, ainda que se pressuponha que a outra vida presente (e ausente, ao mesmo tempo) tenha outro significado, onde o niilismo surge como conclusão lógica a ser retirada da compreensão de que a vida cabe no contexto mais amplo dum universo físico, na perda e na procura de sentido.

A vida pode ter significado segundo uma conceção limitada da realidade que impede de saber se a mesma é significativa ou sem sentido, numa limitação epistémica capaz de concretizar-se numa infinidade de possibilidades. Não há nada no filme que indique que os objetos orgânicos pertencentes àquele universo ficcional devam ser centros de experiência consciente das personagens, em consonância com a experiência delas no ambiente envolvente. O pensamento da personagem parece ser capaz de fornecer prontamente uma descrição da realidade que é descentralizada onde todos os objetos (e a música) existem e são feitos de determinados materiais, significando o pensamento objetivo incapaz de fornecer uma explicação de como a consciência da personagem se desconstrói, naquele momento. O sentido da vida é irremediavelmente disperso e fragmentado sem uma perspetiva de eternidade, a partir do qual se unifica no que se constitui na vida quotidiana, transcendendo a finitude da existência humana, no sentido de encontrar uma vida plenamente significativa. Renunciado à figura do *herói* na luta com “o absurdo” e com a experiência traumática em que a exigência de ter algum sentido no

mundo e de encontrar alguém que o acompanhe, é brutalmente negado neste universo, uma vez que é rejeitado qualquer apelo a algo que está fora de campo, no tempo e no espaço filmicos, simplesmente como axioma que deve ser entendido o significado da existência humana em termos exclusivos. A procura por um significado genuíno é atendida ao cultivar-se uma sensibilidade poética ligada a vários significados subjacentes e abrangentes a todas as coisas. O próprio ser e a própria personagem são intrinsecamente múltiplos, e esta multiplicidade de significados não deve ser reduzida a um entendimento abrangente num fetichismo de código e na tentação de colocar em vigor uma linguagem que admite limites, na tentativa de articular teórica e filosoficamente o significado da existência pela qual não se codifica exhaustivamente o significado da realidade com a sua natureza intrínseca. Tal dicotomia entre realidade e diversas formas de assumi-la não tem motivos para assumir que o significado da existência jamais podia ser unificado. No filme, cada momento é instigante, desenvolvendo uma alternativa intrigante e original. A hipótese do transcendente é associada à visão de que tanto a consciência quanto a fisicalidade do mundo põem a personagem em contacto com uma realidade cuja natureza é inteiramente desconhecida.

Para dar sentido às experiências representadas internamente no filme é necessário conceber as experiências como sendo causalmente determinadas pelo ambiente [externo] e, porém, dado que as experiências não fazem parte do mundo objetivo não podem ser impactadas igualmente por características do mundo exterior. Ou seja, a noção de que as experiências representam o mundo externo é incoerente, no sentido em que são propriedades subjetivas que caracterizam objetivamente a experiência subjetiva de um indivíduo e, neste caso, desta personagem. A reflexão ensina que esta concepção completamente transparente da experiência é insustentável e que para se conceber objetivamente numa causa externa, completa e coerente da realidade, é necessário pensar através do estado de experiência que a consciência representa. A consciência coloca-nos dentro dum mundo de perspectiva de qualquer realidade que exista para a própria consciência do *ser* fora desse mundo. A personagem é apática e convencida pela reflexão através da estrutura da consciência, não sendo o mundo objetivo o lugar ideal para encontrá-la.

Num contexto mais amplo de significado há uma possibilidade abstrata que é alcançada por um processo de raciocínio sobre o que é necessário para que a vida tenha sentido, e é assim que se conclui, porque se pensa que a vida deve ter sentido quando a personagem erroneamente considera tal significado como um requisito necessário de uma

vida sustentável; onde o sentido da vida está em causa, ouve-se apenas o silêncio como resposta, ressonante e associado a este lugar místico e vago, preenchido agora com maior definição, impondo uma testemunha da busca humana por significado, porque a natureza dos seus pensamentos nasce do indizível sofrimento humano, despojada de todos os compromissos associados a uma estrutura e através de uma imposição externa de força maior. Ela [a personagem] coloca-se em posição de reflexão acerca de tudo, em todo espaço milimétrico de todos os enquadramentos, como à vida em si, cuja orientação espiritual se contradiz com a interpretação dela e da própria experiência, ainda que na incapacidade de ter qualquer sentido. No fim há uma incapacidade inescapável de propósito numa indagação ingénua que entende a vida como obtenção de algum objetivo que vai ao encontro do meio de criação que ativa algo de valor, atestada pelo sofrimento inerente à experiência, como se ela lutasse para encontrar o cerne do seu próprio sentimento num estado de espírito que perfura a escuridão envolvente e transcendendo o desespero e cuja luz interior corre o risco de se extinguir sob a pressão de um mundo que a engrandece e não reconhece o seu valor e também retém o seu sentido de individualidade.

Conclusão

Sobre o projeto apresentado considero principalmente o tratamento de uma matéria inserida nos moldes da respetiva unidade curricular em Estética e Estudos Artísticos, ocorrendo noções e linhas que traçam o carácter da melancolia trabalhada em forma de filme. A criação deste objeto tem-se como ferramenta imprescindível ao seguimento da fenomenologia traçada ao longo desta tese, despoletando nesta forma de criação artística, tendo em conta o trajeto que norteia o meu percurso académico.

De facto, e numa veia ensaística, fictícia e experimental, o filme representa no seu todo uma reificação clara daquilo que pretendo demonstrar pelo argumento que se produz ao longo da tese, bem como no processo de composição fílmica na imagética produzida. Neste sentido, o aprofundamento desta substância é possível numa erudição contínua do estudo do conceito da melancolia, adequada ao tempo actual.

BIBLIOGRAFIAS / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (2008). Poética. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barthes, R. (2008). A Câmara Clara. Edições 70.
- Barthes, R. (2010). Fragmentos de um discurso amoroso. Edições 70.
- Barthes, R. (2005). The Neutral. Columbia University Press.
- Benjamin, W. (2004). Origem do Drama Trágico Alemão. Assírio & Alvim.
- Bértolo, J. (2020). 1.^a Edição. Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues.
- Bogalheiro, J. (2020). Descasco as Imagens e Entrego-as na Boca: Lições António Reis. 1.^a Edição. Documenta.
- Bogalheiro, J. (2008). Esquema Mítico de Percurso de Vida e do Criador. 1. Verónica.
- Bowie, A. (2003). Aesthetics and Subjectivity. Manchester University Press.
- Burton, R. (2014). Anatomia da Melancolia. 1.^a Edição. Quetzal Editores | Série Clássica.
- Cioran, E. (2020). Nos Cumes do Desespero. Edições 70.
- Cioran, E. (2009). Silogismos da Amargura. Letra Livre.
- Deleuze, G. (2009). A Imagem-movimento. 2.^a Edição. Assírio & Alvim.
- Descartes, R. (2017). The Passion of the Soul. Jonathan Bennett.
- Freud, S. (2005). On Murder, Mourning and Melancholia. Penguin Books.
- Gil, J. (1996). A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e metafenomenologia. 2.^a Edição. Relógio D'Água.
- Marlan, S. (2005). The Black Sun. Texas A&M University Press.
- Mendes, M. (2001). Por quê tantas histórias. O lugar do ficcional na aventura humana. 1.^a Edição. MinervaCoimbra.
- Molder, M. (2014). As Nuvens e o Vaso Sagrado. Relógio D'Água Editores.
- Molder, M. (2020). 1.^a Edição. O Absoluto Que Pertence À Terra. Edições do Saguão.
- Pasolini, P. Empirismo Herege. Assírio e Alvim.
- Perniola, M. (1993). Do Sentir. Editorial Presença.
- Radden, J. (2009). Moody Minds Distempered - Essays on Melancholy and Depression. Oxford University Press.
- Radden, J. (2000) The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva. Oxford University Press, Inc.
- Spinoza, B. (1954). Ethics. Hafner Publishing Company.

- Steiner, G. (2005). Dez Razões (Possíveis) para a Tristeza do Pensamento. Relógio D'Água Editores.
- Wittgenstein, L. (2014). Últimos Escritos Sobre a Filosofia da Psicologia. 2.^a Edição. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vários. (1979). Saturn and Melancholy. Kraus Reprint.
- Vários. (2010). Sujeito, Décadence e Arte - Nietzsche e a Modernidade.
- Verral, W. A. (1913). Collected Literary Essays – Classical and Modern.

ANEXOS

Link para visionamento: <https://vimeo.com/786550809>

Senha: neblinafcsh22

Introdução

O presente caderno visa à concepção de um projeto filmado versando temáticas relevantes para a área de especialização do mestrado em Estética e Estudos Artísticos, na especialização de Cinema e Fotografia, com amplitude e profundidade adequadas à realização de uma investigação conducente ao grau de mestre, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Professor Doutor Luís Mendonça, doutorado em Ciências da Comunicação pela NOVA FCSH, e atualmente Professor Auxiliar Convidado, na mesma instituição.

Descrição do projeto, fundamentação artística, objetivos

Há uma visão fétida dos acontecimentos que seguem o argumento, numa correria solitária e desenfreada pela procura infrutífera de alguém que nunca se vê nem se ouve. O filme concentra essencialmente referências visuais provenientes do cinema de Michelangelo Antonioni, Lucrecia Martel e Christian Petzold. Neste caso, a ausência de diálogos está muito presente, ou seja, o intento está nos gestos, na expressão corporal e no olhar. É igualmente através da direção artística, no envolvimento e na conjectura espacial da personagem com o tempo fílmico, que faz a ligação entre a particularidade das cores e curiosamente sobressalta o que está à sua volta pelo tom amarelado do fato de banho, com a representatividade do seu interior, pelos tons saturninos da natureza. A preocupação com a realização passa pela decisão dos enquadramentos a tomar (da *mise-en-scène*) e da fusão entre todos os elementos que se juntam no sentido de contribuir técnica e artisticamente para que a narrativa seja perfeitamente consumada com as ideias formadas ao longo de todo processo, desde a escrita ao planeamento e à rodagem.

Este projecto traz consigo a ambição de produzir mais do que uma série de imagens que possam resultar na montagem, dando-lhes um espírito crítico e uma base teórica. O texto tende à experiência da melancolia, não havendo propriamente uma progressão da narrativa, onde nada pode nascer, do ponto de vista filosófico, cristalizando o sentido dos pensamentos, na relação com o tempo (como passagem breve e inconsequente) e com a vida (como uma sombra sem consistência). Trata-se, assim, duma desmesura dos feitos, como nos males que [os melancólicos] sofrem. Os dias são todos iguais, o tempo dilata-se sem fim, é uma espécie de morte em que nada acontece e que nada vai acontecer.

A melancolia é desmedida, excedendo-se do mundo tal como se apresenta e põe em causa uma dada configuração da normalidade: todos os dias são uma sucessão de tempo igual e todos os momentos são equivalentes: o tempo não avança, é indiferenciado e não se dilata. A personagem revela-se alienada e sofre de uma ausência determinada de ser, não tendo um carácter fixo, nem um carácter próprio, sofrendo com determinadas privações existenciais, carências, vagueando por diferentes feitios. Torna-se vítima da acédia, numa ansiedade que impede o sossego, e na forma como sente o tempo, experimentando a vida como um absurdo. Assim, quando a experiência da melancolia cristaliza o sentido dos pensamentos na relação com a vida e com o tempo, nada acontece e nada vai acontecer.

Sinopse

Num dia cálido de verão, duas pessoas deixam-se abafar por comportamentos frívolos, estranhos ou absurdos; enquanto uma delas desaparece misteriosamente, a outra refresca-se num lago perto de uma povoação em festa.

Caracterização de personagens

Marta: jovem adulta, de estatura média, cabelos compridos e olhos escuros.

Guião

CENA 1 - EXT. AREEIRO/LAGO - FIM/DIA

Um carro ligeiro aproxima-se lentamente do trilho demarcado por rastos de escavadora e para. O condutor não desliga imediatamente o motor e MARTA sai do veículo, aquando da interrupção da marcha. Sem olhar para trás, ouve o motor a desligar-se e dirige-se para o lago circunscrito àquele lugar recôndito e inóspito, coalescente à floresta.

CENA 2 - EXT. AREEIRO/LAGO - FIM/DIA

É tarde ainda. Sente-se um calor insuportável na pele exsudada de quem passa por ali. Marta aproxima-se da beira do lago, algo aflita para se ver a mergulhar naquela água límpida e translúcida, duma imensidão quase brutesca. Entre gestos pendentes e muitos bafos de impaciência, descalça-se, despe os calções e deixa-se ficar de fato de banho. De seguida, entra na água, refresca-se devagar e nada calmamente.



CENA 2A - EXT. LAGO - FIM/DIA

Ainda dentro de água e parecendo mais aliviada, aproxima-se da margem e clama:

(Marta) - Não vens?

Silêncio.



CUT TO:

CENA 2B - EXT. LAGO - FIM/DIA

Despreocupada e desprovida de suposições, Marta volta a mergulhar e quando vem novamente à superfície segue uma figura indistinta com o olhar, que num andar gradualmente mais tenso faz esbater uma sombra no chão, passando à frente das luzes emitidas pelos faróis do carro. Num caminho escamoteado pelos raios que se estendem na direção dela, denotam-se brilhos que permeiam a terra batida até ao lago.

Um vulto desaparece para longe, movimentando-se através de plantações altas que seguem ,longos trilhos afundados no manto extenso de terreno, e caminha rumo à origem daquela esfera de emoções silenciadas e circunscritas à sua envolvência etérea, por entre galhos, dirigindo-se à mata.



CUT TO:

CENA 2C - EXT. LAGO - FIM/DIA

Frouxa, Marta nada sem vontade, numa dança doente, como se cada braçada lhe doesse na pele.



pagina 1. 2





CENA 3 - EXT. LAGO/AREEIRO - LUSCO FUSCO

Sacudindo a sujidade terrosa que o chão agarra aos pés, e o pó à pele molhada, Marta levanta-se, lúgubre, e decide deixar a água. Apesar do bafo sentido anteriormente, é no cair da noite que o frio é trazido pelo esvoaçar poeirento que se levanta, sob o ameno sentido do anoitecer, forjado pelo rápido pousar do sol. Enquanto caminha, caindo com o olhar, Marta abraça o seu próprio tronco.

CUT TO:

CENA 3A - EXT. AREEIRO/CARRO - LUSCO FUSCO

Vai em direção ao lugar onde o carro está estacionado. Levanta a bagageira, limpando-se, por fim, pouco convenientemente a uma t-shirt manchada. Confusa, sacode o interior do porta-malas, num solilóquio de pensamentos:

(Marta) [para si] - Foda-se, este gajo não tem a merda duma toalha no carro? É verão...

CUT TO:

CENA 4 - EXT. CARRO - LUSCO FUSCO

Marta entra no carro para o lugar do pendura e deixa a porta aberta. Com as pernas de fora veste as roupas que trouxe consigo. Se seguida, recolhe uma das pernas, agacha-se e apanha um telemóvel do tapete - é o seu. Depois de ligá-lo, encosta-o à orelha durante uns segundos e desiste, não ouvindo nenhum sinal de volta. Recolhe-se, fecha a porta e recosta-se no banco, algo apreensiva. Deixa-se abater pelo cansaço, fecha os olhos e adormece.

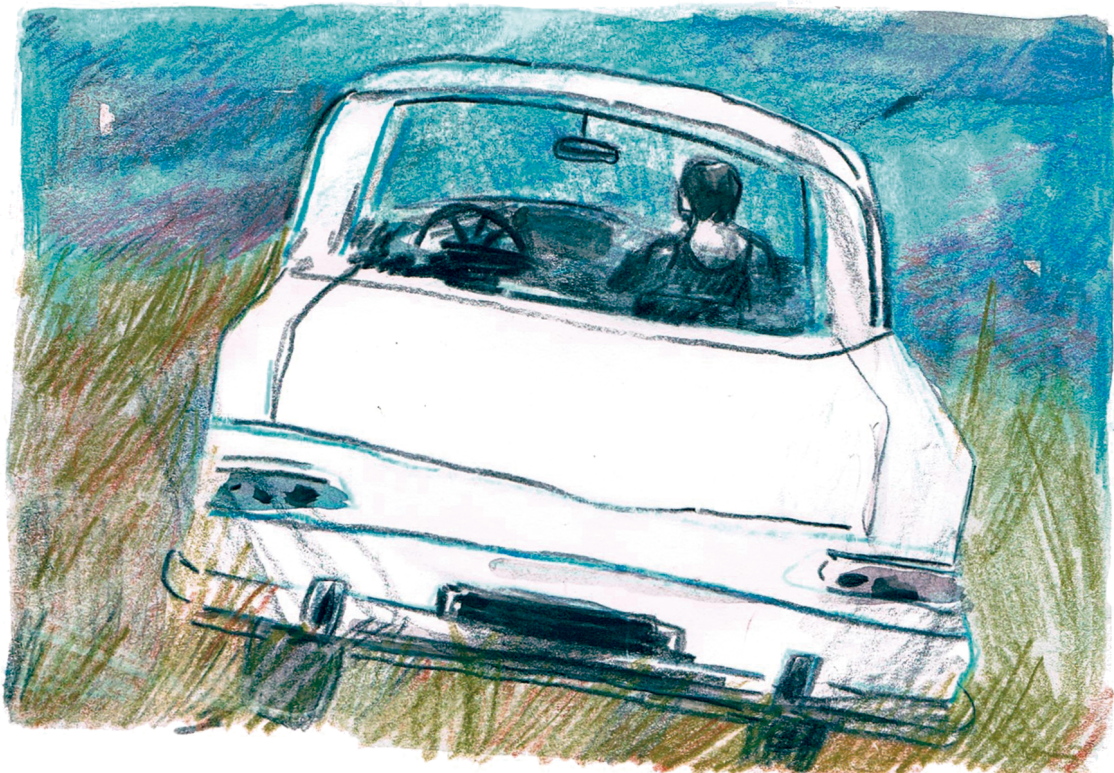
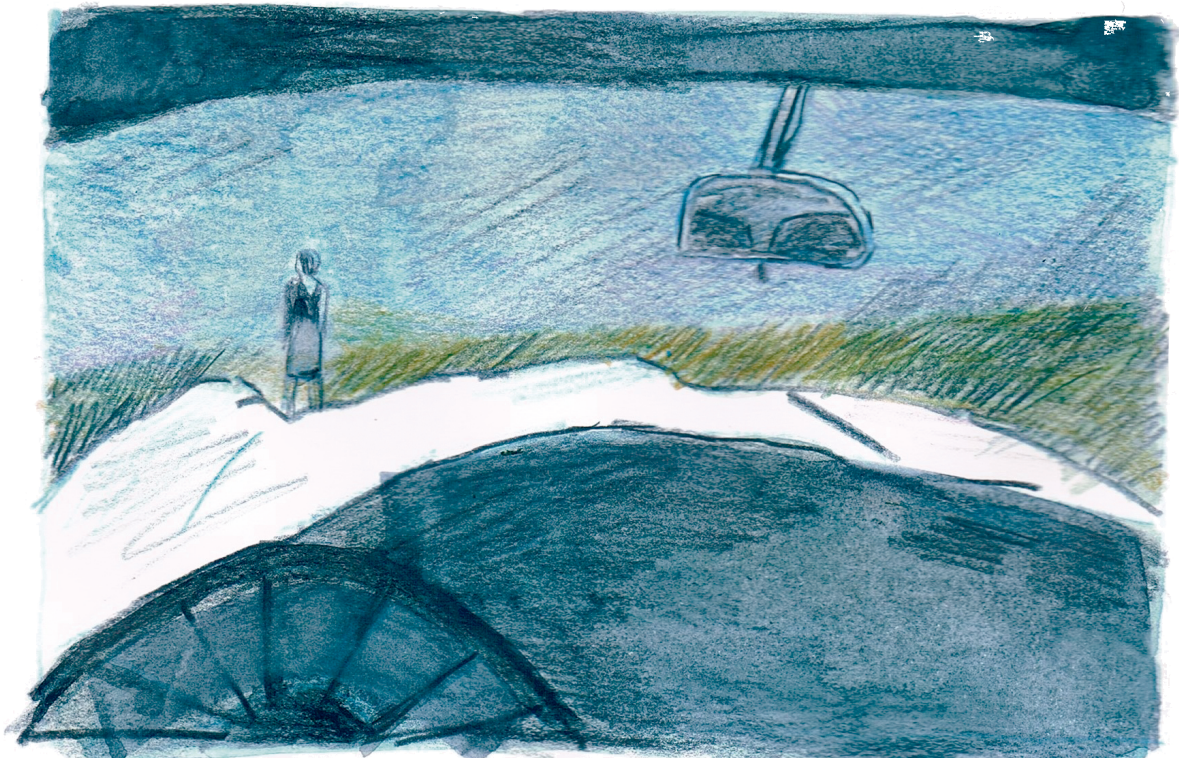


FADE OUT:



CENA 5 - EXT. CARRO/AREEIRO - CEDO/MADRUGADA

Amanhece e os trabalhos arrancam naquela pequena povoação. Avista-se uma escavadora na encosta. Um HOMEM desliga a máquina e sai, fazendo o resto do caminho a pé até ao carro onde Marta dorme. Aproxima-se lentamente e bate os dedos no vidro do lado dela, com alguma ligeireza.



Marta acorda e encara o homem com alguma confusão no rosto. Ignora-o e desliza inexpugnável para o banco do lado, procurando rodar a chave na ignição.

FIM

Composição da equipa técnica e artística

Guião e diálogos, produção e realização: Milene Coroadó

Elenco: Marta Fatal

Com a colaboração de: Ana Luísa Martins e Diogo Salgado

Décors/locais de rodagem

1) Terreno baldio, junto à Pista do Areeiro, Rio Maior

Entrada pela rua junto a Caves Dom Teodósio (Loja de bebidas) - R. Mariano de Carvalho, Rio Maior, Portugal

2) Areeiro Rio Maior (Praia Fluvial)

R. Mariano de Carvalho, Rio Maior, Portugal

Mapa de trabalho/rodagem

Sábado, 14 de agosto de 2021

06:00 — Plano 13: Marta é acordada pelo homem da retroescavadora; Imagem: nascer do dia: 35 mm; Raccord: enquadramento igual ao plano 12

07:30 — Plano 14: Marta tenta ligar o carro; Imagem: nascer do dia: 35 mm

17:00 — Plano 1: Carro a chegar; Imagem: fim de tarde: 35 mm

18:00 — Plano 7: Marta sai do lago. Apanha a roupa; Imagem: lusco-fusco: 35 mm. A partir das 19:00 deixa de haver sol direto no lago; Raccord: pele molhada.

19:00 — Plano 5: POV da Marta - carro no topo da colina; Imagem: fim de tarde: 35 mm

20:00 — Plano 8: Marta sobe a colina; Imagem: lusco-fusco: 35 mm; Raccord: pele molhada

Domingo, 15 de agosto de 2021

17:00 — Plano 2: Marta despe-se e entra na água; Imagem: fim de tarde: 100 mm

17:30 — Plano 3 (vários): Marta na água; Imagem: fim de tarde: 100 mm

18:00 — Plano 4: Dentro de água, Marta chama; Imagem: fim de tarde: 100 mm

18:30 — Plano 6 (vários): Marta na água; Imagem: fim de tarde: 100 mm

- Mudança de décor -

20:00 — Plano 9: Marta abre a bagageira; Imagem: lusco-fusco: 35 mm; Raccord: pele molhada

20:45 — Plano 10: Marta senta-se, veste-se e tenta ligar a alguém com o telemóvel. Adormece; Imagem: lusco-fusco; Raccord: pele molhada

22:00 — Plano 12: Marta dorme com fogo-de-artifício; Imagem: noite: 35 mm; Raccord: pele molhada/enquadramento igual ao plano 13

23:00 — Plano 11 (vários): fogo-de-artifício na paisagem; Imagem: noite: 35 mm

Obras de referência

Na pintura:

Bosvijver/Pond in the Woods (1975), de Jean-Baptiste Camille Corot

Saint Nicholas les Arras, Willows on the Banks of the Scarpe (1872), de Jean-Baptiste Camille Corot

Solitude. Recollection of Vigen, Limousin (1866), de Jean-Baptiste Camille Corot

The Lonely Tree (1822), de Caspar David Friedrich

Evening (1821), de Caspar David Friedrich

Drifting clouds (1820), de Caspar David Friedrich

Dolmen in Autumn (1820), de Caspar David Friedrich

The Grande Odalisque (1814), de Jean-Auguste-Dominique Ingres

No cinema:

Stromboli, de Roberto Rossellini (Itália, Estados Unidos da América, 1950)

A Aventura, de Michaelangelo Antonioni, (Itália, França, 1960)

O Deserto Vermelho, de Michaelangelo Antonioni (Itália, França, 1964)

Ludwig, de Luchino Visconti (França, Itália, 1973)

O Direito do Mais Forte e a Liberdade, de Rainer Werner Fassbinder (Alemanha Ocidental, 1975)

Identificação de uma Mulher, de Michaelangelo Antonioni (Itália, 1982)

O Sul, de Victor Erice (Espanha, França, 1983)

37°2 Le Matin, de Jean-Jacques Beineix (França, 1986)

Onde Fica a Casa do Meu Amigo?, de Abbas Kiarostami (Irão, 1987)

Paisagem na Neblina, de Theodoros Angelopoulos (Grécia, França, 1988)

O Passo Suspenso da Cegonha, de Theodoros Angelopoulos (Grécia, Suíça, 1991)

O Balão Branco, de Jafar Panahi (Irão, 1995)

O Gosto da Cereja, de Abbas Kiarostami (Irão, 1997)

Os Mutantes, de Teresa Villaverde (Portugal, 1998)

O Vento Levar-nos-á, de Abbas Kiarostami (Irão, França, 1999)

O Fantasma, de João Pedro Rodrigues (Portugal, 2000)

O Pântano, de Lucrecia Martel (Argentina, Espanha, 2001)

Ma Mère, de Christophe Honoré (França, Espanha, 2004)

Odete, de João Pedro Rodrigues (Portugal, 2005)

Luzes na Escuridão, de Aki Kaurismäki (Finlândia, Alemanha, 2006)

A Mulher Sem Cabeça, de Lucrecia Martel (Argentina, França, 2008)

Outono, de Özcan Alper (Alemanha, Turquia, 2008)

Morrer Como um Homem, de João Pedro Rodrigues (Portugal, França, 2009)

Songs My Brother Taught Me, de Chloé Zhao (Estados Unidos da América, 2015)

Dear Comrades!, de Andrey Konchalovsky (Rússia, 2020)

Undine, de Christian Petzold (Alemanha, França, 2020)

Notas de realização

CENA: 1 | EXTERIOR | DÉCOR: AREEIRO | EFEITO: FIM/DIA | PÁGINA(S): 1

PLANO 1 - GERAL

Um carro ligeiro aproxima-se lentamente do trilho demarcado por rastros de escavadora e para. O condutor não desliga o motor imediatamente e Marta sai (...)

Fixo; a câmara, encontra-se no princípio do trilho e deixa o carro entrar, até se centrar no enquadramento, aproximando-se da colina. Marta sai.

CENA: 2 | EXTERIOR | DÉCOR: AREEIRO/LAGO - LAGO 1 (Rui Lindo) | EFEITO: FIM/DIA | PÁGINA(S): 1

PLANO 2 - MÉDIO

Marta aproxima-se da beira do lago (...) descalça-se, despe os calções (...)

Vemo-la de cima, por detrás, num plano fixo.

PLANO 3 - MÉDIO

(...) entra na água (...)

De frente com a personagem, do outro lado do lago.

CENA: 2A | EXTERIOR | DÉCOR: LAGO - LAGO 2 (Gonçalo Pinheiro) | EFEITO: FIM/DIA | PÁGINA(S): 1

PLANO 4 - APROXIMADO

(...) dentro de água (...) clama (...)

Na cara dela.

CENA: 2B | EXTERIOR | DÉCOR: LAGO - LAGO 2 (Gonçalo Pinheiro) | EFEITO: FIM/DIA | PÁGINA(S): 1, 2

PLANO 5 - GERAL

Marta volta a mergulhar e quando vem (...) à superfície segue uma figura (...) com o olhar (...)

POV dela, do carro na colina. Um vulto que passa à frente das luzes do carro.

CENA: 2C | EXTERIOR | DÉCOR: LAGO - LAGO 2 (Gonçalo Pinheiro) | EFEITO: FIM/DIA |
PÁGINA(S): 2

PLANO 6 - MÉDIO

(...) Marta nada (...)

A câmara acompanha os movimentos e as braçadas da personagem, num plano ligeiramente picado.

CENA: 3 | EXTERIOR | DÉCOR: LAGO/AREEIRO - LAGO 1 (Rui Lindo) | EFEITO:
ANOITECER | PÁGINA(S): 2

PLANO 7 - MÉDIO

Marta levanta-se (...) abraça o tronco (...)

Plano aproximado, de frente.

CENA: 3A | EXTERIOR | DÉCOR: AREEIRO | EFEITO: ANOITECER | PÁGINA(S): 2

PLANO 8 = PLANO 1

Vai em direção ao lugar onde o carro está estacionado. Levanta a bagageira (...)

Estamos na traseira do carro e vemo-la a subir a encosta, no fim do percurso. Ela aproxima-se do carro e abre o porta-bagagens. A câmara é fixa.

CENA: 3B | EXTERIOR | DÉCOR: AREEIRO | EFEITO: NOITE | PÁGINA(S): 2

PLANO 9 - MÉDIO

Regressa à margem (...) e volta ao carro (...)

Vemo-la de baixo, a descer a colina e a ir buscar a roupa que deixou na margem do lago muito semelhante ao plano em que o vulto passa à frente dos faróis do carro.

CENA 4 | EXTERIOR | DÉCOR: CARRO | EFEITO: NOITE | PÁGINA(S): 3

PLANO 10 - MÉDIO

(...) Marta entra no carro e deixa a porta aberta (...) agacha-se e apanha um telemóvel.

$\frac{3}{4}$ costas, ombro direito.

PLANO 11 - APROXIMADO