

FRAGMENTO: ESBOÇOS PARA UMA CONFIGURAÇÃO DO CONCEITO

LITERATURA E CINEMA

Marta Mendes ©

A AUTORA

Professora na Escola Superior de Teatro e Cinema, Marta Mendes lecciona, neste momento, disciplinas nas Áreas de Estética e de Argumento. Prepara a tese de doutoramento, na área de Estética, na Universidade de Lisboa, mais precisamente no campo da literatura e do cinema.

PALAVRAS-CHAVE

Gilles Deleuze, fragmento, acontecimento, haiku, patchwork.

I

SENTIDOS DO FRAGMENTÁRIO

Embora encontremos características de uma escrita fragmentária já em Lautréamont, Nietzsche, Rimbaud, entre muitos outros, foi no século XX que o fragmento se tornou uma marca específica da modernidade, instalando-se como prática desde Artaud e os surrealistas a Paul Valéry e Maurice Blanchot, alastrando-se das belas-artes à poesia, da filosofia à literatura. O fragmento não é um género literário mas uma prática: o princípio da descontinuidade associado ao fragmento assume-se como uma forma de pensamento oposta à linearidade, baseada nos princípios da identidade, continuidade, ordem e simplificação.

Procura-se aqui a configuração de um conceito de fragmento autónomo, que não restitui, que não trabalha tendo por referência o lacunar, mas que é sempre um gesto de produção a começar, rompendo com um rosto, um dominante, marcando uma nova ordem de coisas, uma nova constelação.

Digamos que a este conceito de fragmento, o fragmento enquanto fracção de uma qualquer totalidade, não se ajusta. Este fragmento livre, dotado de autonomia, não parte de uma fragmentação, não é um vestígio de algo, mas o começo de algo. Falamos de qualquer coisa que se pretende fazer ressoar com aquilo a que Gilles Deleuze chamou *acontecimento*. A produção do sentido, em Gilles Deleuze, está associada a uma prática que não assenta necessariamente numa arte do descontínuo e sim do contínuo, puro e simples: linha de devir, como ele lhe chama, fluxo contínuo feito de intensidades e afectos. O sentido não se acha no fragmentário (que se refere sempre a um modelo perdido cuja ausência, muitas vezes se exhibe permanentemente) mas rizomaticamente, num plano caracterizado pela

multiplicação de centros cujas funções, transitórias, se caracterizam pela subserviência a um trajecto intensivo.

Não é o fragmento em si que fragmenta algum tipo de unidade ou de estrutura unitária, mas - desfeita esta estrutura - restam-nos fragmentos soltos, aparentemente desligados uns dos outros, e sem estrutura de ligação entre si. Ora, o fragmento a que chamámos fragmento livre, será algo de solto, desligado, sem sentido? Precisamente, não e sim: o fragmento que aqui tentamos configurar caracteriza-se por um *non-sense* de base ou pela ausência originária de significado ou de significação. Esta virgindade de sentido, se quisermos, é aquilo que faz do fragmento, nesta acepção, um pedaço de sentido no estado puro. Digamos que há uma virtualidade de sentido em todo o *non-sense*: é esta acepção de fragmento que aqui nos pode interessar.

Nesta acepção livre de fragmento – a que nos importa aqui – enquanto *non-sense* virtual, um fragmento não diz respeito à parte de uma ausente totalidade orgânica, mas também não é atomizável em si: a sua modalidade é a da abertura, está numa permanente comunicação com o exterior, com aquilo que lhe é essencialmente heterogéneo e múltiplo. Na lógica do sentido do fragmento-livre rompeu-se com o domínio de um rosto dominante, isto representa uma ruptura do pensamento com uma certa lógica: morreu a filiação. Instaurou-se uma nova ordem de coisas, a partir de uma heterogeneidade, mas de uma heterogeneidade consistente.

II

OS ANDAIMES FICCIONAIS DA NOSSA VIDA REAL

1. Ilusionismo

O modo como habitualmente vivemos e acedemos ao real, parte de uma ilusão: a ideia que controlamos a nossa vida. Esta ideia parece produzir-se, de forma implícita, no seio da crença mais ou menos racional de que o nosso acesso ao real é um acesso fundado em teses inquestionáveis, determinado por um conjunto de regras ou funções essencialmente constantes. Blaise Pascal descreveu, nos *Pensées*, a forma como acedemos às coisas ou ao real como uma forma essencialmente marcada por uma inconstância: « *Inconstância. As coisas têm diversas qualidades e a alma diversas inclinações, pois nada do que se oferece à alma é simples e a alma nunca se oferece a nenhum sujeito. É por esta razão que choramos e rimos de uma mesma coisa.* » Rir e chorar de uma mesma coisa, tem a ver com um descontrolo essencial da nossa vida com que habitualmente não contamos, pois a necessidade de controlar o real leva precisamente à produção de uma camada de sentido que se constitui como uma realidade essencialmente conhecida, controlada e dominada. Habitualmente não pensamos a nossa vida de forma fraccionada, momento a momento por exemplo, ou como um amontoado de acontecimentos dispersos, mas supomos ter plena consciência da nossa existência.

A forma como damos sentido à nossa vida passa, quer pela ideia de uma consciência unificadora (a minha consciência / a minha vida), quer por uma localização desta mesma consciência ou desta minha vida num determinado ponto da linha temporal, cujo ponto de referência é o 'agora', a

partir do qual se organizam um 'antes' e um 'depois'. Isto todos sabemos, que « Eu » sou Eu, que « Tu » és tu, que ontem é passado e que a « minha vida » como « a tua », teve um princípio, tem um meio e terá um fim. Obviamente que há teses implícitas de sentido com que contamos sempre para levarmos quotidianamente a cabo este projecto de vida: por exemplo, não contamos com buracos negros do tipo « rir e chorar de uma mesma coisa », nem com acontecimentos fora do nosso domínio temporal como aqueles que nos acontecem nos sonhos (não sermos capazes de localizar temporalmente um acontecimento, por exemplo) ou mesmo acordados (o *déjà vu*, para dar um exemplo comum); ou então, pelo contrário, contamos com teses implícitas de sentido, como por exemplo, a ideia de que somos eternos: foi o que aconteceu ao velho rei da peça de Ionesco *Le Roi se meurt*. Era um rei poderoso e muito ocupado, tão ocupado que acaba por acreditar num presente eterno. A produção de um tempo fantasma deste tipo, de uma ilusão de eternidade, liga-se a uma necessidade subjectiva, para usar uma expressão de Kant, que torne o empreendimento da nossa vida exequível – ou seja – é uma ilusão que nos ajuda a viver no seio de uma determinada ordem. A nossa vida está constituída como um projecto relativamente controlado, sabemos mais ou menos o que estaremos a fazer daqui a cinco anos, há mesmo quem o saiba perfeitamente, mas mesmo aqueles que se consideram mais 'livres' acabam por entrar neste jogo, por razões que os ultrapassam: como não entrar no jogo ficcional da nossa vida? Começamos a contar a história da nossa vida mesmo antes de a viver. Pergunta-se a uma criança de cinco anos o que vai ser quando for grande. Ora, o que a criança percebe naquele momento é que é um dinossauro poderosíssimo e, logo depois, um astronauta. Ela diz: quero ser um astronauta. E respostas destas podem, mesmo aos cinco anos de idade, sair-lhe muito caras. Obviamente que há coisas que não controlamos, que há acontecimentos que nos ultrapassam, que há desastres: qualquer coisa como um nível cujo acesso nos é interdito, mas com o qual nos relacionamos apenas esporadicamente. De facto, o nível de coisas que nos aparece como acasos fortuitos é um caminho que geralmente não consideramos, a não ser nos momentos de lapso ou em que somos apanhados num imprevisto: um choque, uma ruptura, um acidente. Mas o que acontece é que, mesmo estes pequenos imprevistos, estão na sua grande maioria já previstos e são qualquer coisa de controlável, dentro do maciço edifício de certezas em que habitamos. O que importa é que esta construção se nos apresente como aparentemente sólida, porto seguro, que nos ajuda a dar um sentido às coisas e a tê-las como uma realidade constante e determinada.

2. Contos de fadas: simplificar, polarizar, identificar?

Para Bruno Bettelheim, psicanalista, os contos de fadas têm como função ajudar as crianças a construir esta espécie de 'bom porto' ou de 'porto seguro' (1) no qual possam alicerçar os andaimes da sua vida. Para este autor, «só na idade adulta é que uma compreensão inteligente do sentido da existência de cada um neste mundo se pode obter» e não se pode querer impor a uma criança que ela funcione como um adulto, pois ela ainda não tem constituídas bases racionais para tal. Os Contos de Fadas são, então, segundo Bettelheim, a melhor forma de preparar a criança para o *complexo mundo dos adultos*, ou seja, para se compreender a si própria e ao *complexo mundo que vai enfrentar*, a criança tem de ser ajudada a construir um sentido, tem que ser orientada. Ela precisa de uma educação

moral em que com subtileza apenas se lhe transmitam as vantagens de um comportamento moral (...) e encontra esse género de sentido nos contos de fadas. Porquê os contos de fadas? Em primeiro lugar, porque trazem com eles uma espécie de certificado de validade: são mais velhos que o mundo, contados e recontados há milénios, por isso transmitem significações manifestas e latentes adequadas a todos os tipos de personalidade humana – têm portanto uma validade universal, e comunicam de uma forma que chega ao espírito inculto da criança, assim como ao do adulto sofisticado. A estrutura dos contos de fadas é, segundo este psicanalista, a mais apropriada para, como diz, dominar os problemas psicológicos do crescimento (ultrapassagem das feridas narcísicas dos conflitos edipianos, das rivalidades fraternas, das dependências infantis; obtenção de um sentimento de personalidade e valor próprio e um senso de obrigação moral), trabalhando este material através da imaginação, mas a partir de uma estrutura definida por alguns princípios.

Os contos de fadas ensinam à criança que qualquer história (incluindo a da criança) tem um herói (ou um covarde, mas de preferência um herói, ou saímos do género dramático e entramos na sátira, segundo Bettelheim). Os contos de fadas apresentam quase sempre dilemas existenciais, por exemplo: «Era uma vez um rei que tinha três filhos... Quando o rei já estava velho e fraco, pensando no seu fim, não sabia qual dos filhos deveria herdar o seu trono» e, para se decidir, o rei dá aos filhos uma tarefa difícil: «o filho que melhor a desempenhar, será rei depois da minha morte» (início de *As três penas*, dos irmãos Grimm). Diz Bettelheim: *Isto permite que a criança enfrente logo o problema na sua forma essencial, ao passo que um enredo mais complexo seria para ela mais confuso. O conto de fadas simplifica todas as situações. As suas personagens são definidas com clareza e os pormenores, a não ser que sejam muito importantes, são eliminados.*

O argumento de Bettelheim, com o qual não podemos concordar, é que a forma simplificada dos contos de fadas se adequa à percepção da criança, pois, segundo o autor, ela não é capaz de compreender uma realidade ambivalente, mas é capaz de compreender as formas simplificadas dos contos de fadas, cujos personagens não são ambivalentes (não choram e riem de uma mesma coisa, não são bons e maus ao mesmo tempo... etc.) mas são bons ou maus, estúpidos ou inteligentes, trabalhadores ou preguiçosos, belos ou feios – enfim, heróis ou covardes – sem qualquer meio-termo. A polarização dos caracteres nos contos permite, segundo o psicanalista, que a criança saiba distingui-los claramente (coisa que não seria possível se eles fossem desenhados à imagem e semelhança da realidade), facilitando a identificação (com o bom, o inteligente, o trabalhador, o belo – enfim – com o herói). É que as ambiguidades, diz Bettelheim, têm de esperar até que se tenha estabelecido uma personalidade relativamente firme, com base em identificações positivas. Esperemos que cresçam, portanto.

III

O INDIZÍVEL DA LITERATURA

Roland Barthes: figura ou a ambivalência do fragmento

“A batalha da literatura é precisamente um esforço para sair das fronteiras da linguagem; é da margem extrema do dizível que ela se estende; é o apelo do que está fora do vocabulário que move a literatura”(2).

Aquilo que move a literatura é qualquer coisa que está fora do vocabulário, fora das fronteiras da linguagem, e toda a sua batalha reside num esforço para sair destas fronteiras. A este indizível, a isto que está nas margens da língua, entre os signos e os acontecimentos, Barthes deu vários nomes: a figura, o incidente, o não lisível do texto. O Haïku é a forma de poesia que lhe dá corpo. Trata-se de um quebra ou ruptura com o discurso. Em *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, Barthes diz que o “ Discursos é, originariamente, a acção de correr para aqui e para ali, são as idas e vindas, as “ tarefas ”, as “ intrigas ”. Todo o discurso é uma ficção. Aquilo que rompe o discurso, descontinuando-o, é a figura: uma nuance no texto ou no discurso, determinada por uma certa finalidade afectiva; a figura é fragmentária no sentido em que se dá como um elo, uma zona de passagem, um intervalo entre estados de coisa.

A lei moral, a lei de valor do lisível, segundo Barthes, é preencher as cadeias causais do discurso. O lisível tende sempre para a sua forma completa e acabada, envolve sempre uma partida e uma chegada, um percurso determinado por signos:

“A completude: partir / viajar / chegar / ficar: a viagem está saturada. Acabar, preencher, unir, unificar, diríamos que é a exigência fundamental do lisível, como se um medo obsessivo o tomasse: o de omitir um ligamento. É o medo do esquecimento que engendra a aparência de uma lógica de acções: os termos e as suas acções são postos (inventados) de modo a se unirem, a se duplicarem, a criarem uma ilusão de continuidade (...) Diríamos que o lisível tem horror do vazio. O que seria a narrativa de uma viagem em que se dissesse que se continua sem ter chegado, que se viagem sem ter partido – onde nunca se dissesse que, tendo partido, se tinha ou não chegado? Essa narrativa seria um escândalo, a extenuação, por hemorragia, da lisibilidade” (3).

O lisível é o trabalho narrativo da memória, a invenção da continuidade: a nossa memória como ficção.

Barthes refere-se a qualquer coisa como uma impressão que se vê, para a qual não há palavras, «*Les Heures (du jour): on le voit, pas de mots pour ces effets d'heures; c'est un pathos qui est entre héméra (jour comme limité) et bios (sentiment vital)* » e que, precisamente, justificam a existência e a necessidade do poema. Não haver palavras remete para um *pathos* que se situa a um nível anterior (no sentido fenomenológico de originário) ou pelo menos diferente do nível do signo. Estamos a esse nível de que Proust tanto fala quando se refere à nossa percepção como um receptáculo de sensações, ou que refere Bernard, nas *Ondas* de Virginia Woolf, quando diz: « O meu encanto e o *fluir* espontâneo e imprevisto das minhas palavras também a mim me delíam. Fico espantado quando desvendo as coisas através das palavras, e verifico que observei infinitamente mais do que aquilo que consigo dizer » .

Este tipo de acontecimento é descrito, por Barthes, a partir do Haïku, essa forma de poesia japonesa intensiva, que alcança o tempo numa modalidade intervalar essencial, precisamente por dar a ver a génese do tempo, numa suspensão, numa passagem entre a realidade e a escrita – um estado intervalar em que o que está ali já não é a coisa vista, na natureza ou no mundo, mas também ainda não é signo, palavra – é um espaço-tempo (em japonês, *Ma*), um intervalo. E é nele que se produz sentido, esse sentido a que Bernard acede, não pela palavra enquanto puro signo, mas como que entre as palavras, numa torrente fluida e imprevista de pura expressividade material.

No Haiku produz-se qualquer coisa como um *tilt* (5). É aquilo a que Barthes chamou um « *c'est ça* ». Qualquer coisa que este autor descreve, na sua obra sobre a fotografia, como : « *Ce quelque chose a fait tilt, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un Satori, le passage d'un vide* (6) (...) ». Este tilt que provoca um *Satori*. O que é *Satori*? É aquilo a que, no Zen budista, pode ser aproximado daquilo a que os ocidentais traduziram por palavras vagamente cristãs: 'iluminação', 'revelação', 'intuição'. Trata-se de uma suspensão da linguagem – da instauração de um vazio de sentido na linguagem. O « *C'est ça* » de Barthes é então uma súbita manifestação espiritual: um modo de aparição de um acontecimento imediatamente significante, fragmentário e descontínuo.

Duas características do Haïku. Por um lado o carácter de aparição, de quebra com a linguagem que acabámos de referir. Por outro, a ausência – nesta forma poética – de sujeito. No que se refere à primeira, é interessante referir aqui a noção de epifania de James Joyce. Barthes sublinha uma conexão entre a epifania do escritor do *Ulisses* e a teologia da Idade Média, fundamentalmente, a de S. Tomás. A epifania de Joyce, diz ele, *é uma súbita revelação da quiddidade (7) de uma coisa (whatness) (8)*. Daqui o seu parentesco com o *Satori* do Zen budista e do Haïku.

No que se refere à ausência do sujeito, voltemos ao Haïku. O tempo do Haïku é um tempo sem sujeito: « *La lecture n'a pas d'autre moi que la totalité des haïku donc ce moi, par réfraction infinie, n'est jamais que le lieu de lecture* » (9).

A Estação, o Tempo que faz ou a Hora como individuações e não como percepções de um sujeito. Barthes refere-se a Proust como o teórico em acto da intensidade individual: « *Pour moi, la réalité est individuelle, ce n'est pas la jouissance avec une femme que je cherche, c'est telles femmes, ce n'est pas une belle cathédrale, c'est la cathédral d'Amiens* » (10) . Não é do indivíduo que estamos aqui a falar, é de individuação. Ou seja, há como que uma passagem, precisamente, do individual para o particular: « *C'est la cime du particulier qu'éclot le general* », expressão de Proust que Barthes não se cansa de citar, o cume do particular que Barthes, precisamente utiliza como emblema do Haïku.

A individuação remete para qualquer coisa como uma heceidade. Em *Mille Plateaux*, Deleuze chama heceidades a esses acontecimentos singulares que existem em si, independentemente de qualquer objecto e de qualquer sujeito. Situam-se num plano que não é o plano das formas, das substâncias e dos sujeitos (o plano da representação), mas num plano de velocidades e de afectos (plano de composição ou de consistência) em que o tempo é o tempo do Aïon: tempo não pulsado, que não fixa nada, tempo indefinido do instante - em que se dá a simultaneidade entre aquilo que acabou de acontecer (que já não é) e aquilo que está para acontecer (que ainda não é). O tempo do Aïon é o tempo das heceidades. Uma heceidade é um modo de ser diferente daquele de um sujeito, de uma coisa ou de uma substância:

trata-se de uma existência particular, com uma individualidade perfeita mas uma individualidade, como diz Deleuze, que não se confunde com a individualidade de um sujeito ou de um objecto. É uma individualidade indefinida mas determinada: « O indefinido como tal não marca uma indeterminação empírica, mas uma determinação de imanência ou uma determinabilidade transcendental. O artigo indefinido não é a indeterminação da pessoa sem ser a determinação do singular » (11).

Trata-se aqui de uma determinação de potência de devir, de uma determinação de intensidade, de um grau de potência de ser. São heceidades, por exemplo, uma estação, um verão ou uma hora do dia, que têm uma verdadeira individualidade, que não carece de nada, mas que não se confunde com um sujeito, por exemplo, com o sujeito que sente uma hora do dia. Virginia Woolf transmite melhor que ninguém este tipo de acontecimentos: em *The Waves* somos constantemente trespassados por heceidades que não se distinguem de um sujeito que os percepcione, que se fundem num momento único e insubstituível de ser.

Precisamente, o sujeito de uma tal percepção não é um sujeito fixo, um cogito cartesiano, mas, como diz Nietzsche, «o eu é uma pluralidade de forças quase personificadas em que, tanto uma, como a outra ganham o aspecto do eu; deste lugar, ele contempla as outras forças, como um sujeito contempla um objecto que lhe é exterior; um mundo exterior que o influencia e o determina. O ponto de subjectividade é móvel » (12).

Este ponto é fundamental: a subjectividade não deve ser negada, mas assumida como móvel, como um tecido ou um reservatório de pontos móveis, como uma mutação descontínua de lugares. A individuação, como diz Barthes, é ao mesmo tempo aquilo que fortifica o sujeito na sua individualidade, o seu « quant à moi » e ao mesmo tempo e no extremo contrário aquilo que desfaz o sujeito, que o multiplica e pulveriza .

IV

VIRGINIA WOOLF: UNIDADE OU FRAGMENTO?

1. A ambivalência da cena em Virginia Woolf: real e ficcional

Num dos seus textos autobiográficos, Virginia Woolf procura, ao mesmo tempo que a sua história de vida, as formas literárias de captação do real, concluindo, aos poucos e poucos, que a captação de si mesma, não só da sua história enquanto algo que se possa contar, mas de si mesma enquanto identidade que vive e que sente, talvez passe por qualquer coisa como uma construção ficcional.

Em Virginia Woolf, os elementos constitutivos de uma cena são, na maior parte dos casos, movimentos interiores e não exteriores, ou seja, movimentos interiores à consciência de indivíduos. Por outro lado, os indivíduos em causa não estão sempre presentes na cena, ou seja, fazem parte da cena apresentada, quer pessoas que estão presentes naquele espaço e tempo, quer pessoas que estão ausentes da mesma, sendo que, desta forma, se integram na própria cena, acontecimentos de alguma forma secundários, que a ligam constantemente a outros tempos e a outros lugares.

As cenas são construídas recorrendo a uma continuidade descontínua, se quisermos: os contínuos descritivos do personagem principal são geralmente perpassados por uma espécie de rasgões subtis – impressões fulminantes que invadem a cena, vindas de fora, funcionando como movimentos de interrupção ou interrupção : vejo pela janela alguém passar lá fora e este movimento ou este dado que se insere na cena, ao mesmo tempo que corta e interrompe a cena, insere-se na construção fragmentária da sua continuidade. É por blocos fragmentários que as cenas são construídas – a partir da descrição das impressões de consciência, ou seja, o carácter essencial da técnica de Virginia Woolf é que não são apenas descritas as impressões de um sujeito, de um indivíduo ou personagem – quer se trate de um personagem principal, como por exemplo, em *To the Lighthouse* (Mr. Ramsay) ou em *Mrs. Dalloway* (Mrs Dalloway), quer haja vários (*The Waves*) - mas reproduzem-se, na cena, as impressões de sujeitos múltiplos e que mudam frequentemente. A forma como geralmente nos é apresentada uma cena é dada num desdobramento de focos, numa multiplicidade de pontos de vista construída em rede e não aleatoriamente. Isto significa que o acesso que o leitor tem a uma personagem (Mrs Ramsay, em *To The Lighthouse*; Mrs. Dalloway, em *Mrs Dalloway*, qualquer uma das personagens de *The Waves*) passa por um percurso que parece, de alguma forma, estranho ou estrangeiro à consciência que se pretende descrever mas, simultaneamente, constituído precisamente por esses acessos – que são esses vários conteúdos que confluem para o nosso centro. Aproximamo-nos da realidade deste personagem a partir de uma multiplicidade de impressões experimentadas fora dele mesmo – fora do espaço e fora do tempo em que a cena se situa – construindo-se um mecanismo radical de fuga em perspectiva e em rede – que é o que nos dá o acesso fragmentado à cena.

Temos, então, em Virginia Woolf, um dos exemplos mais pregnantes de um procedimento literário “fragmentário”, onde o cruzamento de dois métodos de representação da consciência - um unipessoal e outro pluripessoal – tendem a construir uma rede de pontos de vista que trabalha, a partir de um centro ou de uma referência, o desdobramento de pontos de vista e a sua síntese.

2. Histórias feitas de pequenos nada

Virginia Woolf põe em cena acontecimentos mínimos, que não têm nada de espectacular e que parecem focados ao acaso: o acto de tirar as medidas de um braço, um fragmento de uma conversa com uma criada, uma chamada telefónica. As grandes mudanças, as reviravoltas da vida, - para já não falar das catástrofes – são omitidas; por outro lado ainda, em *To the Lighthouse*, eles são apenas rapidamente mencionados, sem preparação nem desenvolvimento, de passagem, e por assim dizer meramente a título de informação». Ou seja, se em escritores clássicos, como Flaubert, ou mesmo ainda Thomas Mann, ainda é a estrutura cronológica dos acontecimentos mais marcantes que determina a estrutura dos próprios romances, em Virginia Woolf, como tendencialmente no romance moderno, focam-se e relatam-se acontecimentos mínimos, pequenos nada sem importância – ou, pelo menos, cuja relevância não passa pela influência que possam ter sobre a acção ou o destino dos personagens. Ora, para que servem estes relatos de acontecimentos sem importância?

Um acontecimento como o de tirar as medidas de um braço, em *To The Lighthouse* aparece como referência puramente cartográfica de um mapa cujo desenvolvimento não é o discorrer causal de

um conjunto de acções de um único personagem ou de um conjunto de personagens, de forma contínua e numa estrutura cronológica, mas cuja função é o desdobramento de perspectiva. Trata-se de um acontecimento que não tem relevância em si mesmo, se quisermos, mas que funciona como meio - passagem ou canal – de acesso a um outro acontecimento, esse sim, geralmente, determinante. São meios e não fins em si mesmos: pontos de partida utilizados para o desdobramento de uma história.

3. Momentos de ser

Descrever fragmentariamente pode ligar-se a uma convicção realista: que o acesso a uma determinada realidade não passa necessariamente por uma descrição global, ordenada cronologicamente, que segue o seu objecto do início ao fim, esforçando-se por não omitir nada de exteriormente importante e, finalmente, dando especial relevo aos momentos de viragem da história, para articular a intriga numa estrutura causal; mas que, em vez dessa suposta visão de conjunto, qualquer fragmento, qualquer circunstância do quotidiano, tomada ao acaso, quer no espaço quer no tempo, poderá dar-nos a ver algo de mais essencial acerca dessa mesma realidade. É a ideia de que um fragmento de uma determinada realidade, tomado ao acaso, contém o essencial dessa realidade, podendo por isso mesmo representá-la. Toma-se o todo pela parte (13).

Um *momento de ser* é descrito, por Virginia Woolf, não como um acontecimento do « aqui e agora » presente, mas como um acontecimento com uma força de presença que ultrapassa os moldes de um tempo cronológico. É qualquer coisa, uma vida, que passa pela memória, mas que não é a memória no sentido racional e consciente do termo, enquanto integrada num tempo cronológico. Acontece ao indivíduo ser separado, no seu dia-a-dia, da 'realidade', mas ele recebe, como nos diz Virginia Woolf, «em raros momentos», um choque. Estes choques não são tidos sob a sua forma negativa, como em Freud, de não inscrição na consciência (ainda que fosse necessário ver a que nível de consciência se dão, segundo Gilles Deleuze, seria um nível embrionário de consciência), mas são antes tidos - numa forma próxima daquilo a que James Joyce chamou epifania - como expressões de algo real, por trás das aparências. O choque pode ser descrito como epifânico, no sentido em que uma verdade transcendente é percebida num relâmpago, num *flash* de sensações.

Os *momentos de ser*, por vezes carregados com revelações de uma intensidade surpreendente, são filtrados no seio das cenas, de dias e ocasiões típicos, descrevendo o ambiente físico, as forças sociais, as relações e paixões familiares e pessoais, que formam o eu exterior. Um *momento de ser* pode surgir, como um dia surgiu na experiência da própria Virginia Woolf, de qualquer coisa aparentemente trivial, como ver uma flor e percebê-la como uma parte do grande todo. Interessa, por agora, referir, que um momento de ser tem, para Virginia Woolf uma função de reconhecimento, cujo valor é independente do objecto que foi como que o desencadeador ou o catalisador.

4. A narrativa como produção de identidade

A concepção do eu ou da identidade aparece em Virginia Woolf como qualquer coisa em cuja forma, instável e insubstancial, subsiste uma permanência, uma permanência de ser. O indivíduo ou a

identidade individual aparece sob uma forma fluida e sempre mutável, como um fluxo, e a mudança de forma, a cada momento, acontece num singular complexo de forças. O percurso da identidade parece ser orientado por um complexo de forças - interiores e exteriores.

Se a autobiografia, em Virginia Woolf, tem explicitamente a ver com a procura de uma identidade narrativa, é no seu conceito de *momentos de ser* que encontramos o esforço de conciliação de um passado e de um presente - num tecido ou num entrelaçamento de planos e não numa lógica de sucessividade linear.

Será esta rede de conexões, este entrelaçamento de mapas passado e presente, este tecido sempre em vias de se fazer que faz uma pessoa, uma personalidade individual? Neste caso, a identidade aparecerá como um fluxo, um fluxo contínuo, que tem a ver com aquilo que insiste ou que persiste, mas que insiste e persiste no seio de uma contínua transformação, de um contínuo fazer-se e refazer-se : « *am made and remade continually. Different people draw different words from me* ».

A esfera da identidade, ainda que nos fuja continuamente e se dê ao autobiógrafo como uma esfera essencialmente não fixável e não agarrável, parece no entanto pairar sobre ele: não é possível tocar-lhe, mas por vezes tem-se dela uma imagem fugaz, ainda que para isso se tenha de entrar na turbulência quotidiana, no continuum de momentos de não-ser dos dias e na ordem cronológica dos factos mundanos da superfície.

O momento de ser é tido como um choque, mas o seu significado só se mostra quando posto em obra. É mesmo preciso, como diz, escrever sobre uma experiência, para que ela ganhe uma espessura de realidade. Entra em jogo o papel do elemento reflexivo, pela escrita.

A autobiografia - querer juntar ou conciliar as duas identidades - Virgínia do passado e Virgínia do presente é um esforço de configuração em que não entra apenas em jogo a memória, mas qualquer coisa como uma capacidade de composição e de descrição. Entra em jogo a capacidade de descrever uma cena, como ela diz, ou de a construir, em ficção. Interessa perceber que a produção de uma cena, tal como Virginia Woolf a descreve, tem sempre a ver com um acto produtor de sentido que é o mesmo tipo de acto quer se trate de uma cena ficcional, quer se trate de uma cena rememorativa. Trata-se sempre, num caso e no outro, de dar sentido a um conjunto de peças soltas, conferindo-lhes um nexos, numa composição.

V

PATCHWORK INFINITO

1. A escrita americana e o fragmentário inato

Num texto sobre Walt Whitman (14), Deleuze cita o poeta americano, que refere como próprio da literatura americana, não o fragmentário, mas a espontaneidade do fragmentário. É interessante pensar que talvez o cinema clássico americano (cinema de Hollywood, a partir dos anos 20) tenha originariamente desenvolvido uma escola de narrativa orgânica numa espécie de contraponto às suas próprias raízes culturais. Sabemos que a Escola de Syd Field, Mckee, Bordwell, etc., foram buscar as

bases do scripwriting à *Poética* de Aristóteles, portanto à Grécia, berço do Belo orgânico. Ou seja, o cinema clássico americano foi buscar precisamente aquilo que não tinha – o sentido da totalidade orgânica ou da composição – abdicando do seu próprio gesto (em Griffith, no *Intolerance*, encontramos ainda o sentido espontâneo do fragmentário, que se perde à medida que a máquina de fazer filmes se torna menos americana, mais culta...). «Os Europeus têm um sentido inato da totalidade orgânica ou da composição, mas devem adquirir o sentido do fragmento e não podem fazê-lo senão a partir de uma reflexão trágica ou de uma experiência do desastre. Os Americanos, pelo contrário: têm um sentido natural do fragmento e aquilo que devem conquistar é o sentimento da totalidade, da bela composição». Esta relação inata ao fragmento tem a ver com aquilo que foi a própria constituição da « América », conjunto de partes heterogêneas, feita de Estados federados, de vários povos imigrantes – uma coleção de fragmentos, um mundo feito de partes heterogêneas: *patchwork* infinito feito de amostras de casos singulares, não totalizáveis. A lei, a relação entre os diversos casos é uma lei de fragmentação e não de conjunto. No que se refere à escrita, ela erige-se como a força de uma minoria: era preciso construir uma nova língua, romper com a língua inglesa e fazer irromper uma língua dentro da língua, uma língua estrangeira, como diz Deleuze. Se a natureza, a história e a cultura americana decorrem de uma aglomeração de partes, a relação entre estas partes – o sentido – não decorre de um qualquer todo, interior ou essência, mas do exterior. Encontramos um movimento para o exterior na literatura anglo-americana:

(...) *A literatura anglo-americana não pára de apresentar essas rupturas, essas personagens que criam a sua linha de fuga, que criam por linhas de fuga. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kérouac. Neles, tudo é partida, devir, passagem, salto, relação com o fora. (...) (15)* " Esta linha de fuga é a linha nómada, mas atenção, o nómada não é um viajante: as fugas podem fazer-se na imobilidade, como diz Deleuze, e as grandes viagens sem se sair do lugar.

A América do início do século XX está cheia de escritores americanos que fazem parte de um movimento que define um território em construção – movimento de desterritorialização e territorialização. Kérouac (como a maior parte dos escritores, descendente de imigrantes) é um deles: *On the Road* é um reflexo do sentimento niilista e do nomadismo inato à própria « cultura » americana (16).

Voltando à ideia de Deleuze e à diferença entre europeus e americanos, podemos dizer que o herói com um itinerário definido, o herói da viagem iniciática, não é um americano, mas um Europeu. O que aconteceu na história do cinema americano, foi importar-se uma estrutura narrativa definida há séculos pela tradição europeia para a fazer funcionar em termos industriais, e funcionou. O *Hollywood movie* como uma espécie de *false self* da América, construído devido a uma falha identitária, que de tanto viver o papel se confundiu com ele. Diríamos, antes, que o autêntico herói americano é uma espécie de o anti-herói (melhor seria dizer a-herói – mas para distinção, que importava aqui clarificar, o tempo não chega): Dean, pela estrada fora, que procura um elo que o agarre à vida, renunciando a qualquer passado ou futuro e a qualquer poder vigente: *beat generation; easy riders* à conquista da liberdade na estrada, longe das cidades e da civilização. O herói sem percurso nem identidade definida, o herói falhado, perdido e cansado, que procura uma história qualquer, um passado qualquer e um futuro qualquer, mas que só encontra o presente: o herói dos filmes de Jim Jarmusch.

2. Caminhos que não levam a lado nenhum

Em Jarmusch, o movimento de deriva - ser arrastado pela corrente, sonhar acordado, ao sabor do vento, numa espécie de gesto intencional de abandono, de flutuação – é, na verdade, algo de essencialmente aparente, que faz talvez parte de um certo imaginário, próprio ao jazz, à improvisação, produzindo trajectos lúdicos, mas muitas vezes bloqueadores, compressores.

« Permanent Vacation » (1980) é o primeiro filme de Jarmusch, um exercício escolar, em que nos apresenta - num imaginário algures entre a ficção e o documentário - a deriva: « (...) *People I know just call me Allie and this is my story or part of it. I don't expect it to explain all that much, but what's a story any way except one of those connected dots drawings that in the end forms a picture of something. That's really all this is. That's how thinks work for me. I go from this place, this person to that place or person. And you know, it doesn't really makes that much difference (...) and to me those people I've known are like this series of rooms, just like all the places where I've spent time. You walk in for the first time curious about this new room: lamp, T.V, whatever, and then after a long, the newness is gone, completely, and then there's this kind of dread, kind of creeping dread. You probably don't even know what I'm talking about. But any way, I guess the point of all this is that after a while, something tells you, some voice speaks to you, and that's it – time to split, go some place else. People are gonna be basically the same, or maybe use some different kind of refrigerator or toilet or something. But this thing tells you that you have to start the drift* ».

O que define os personagens dos filmes de Jarmusch é um percurso errante e indefinido, sem coordenadas predeterminadas. Há no entanto uma forte presença do incidente, do pequeno acontecimento, do detalhe, que se faz sentir e persistir em certas zonas, ao longo do trajecto e que obriga a um tipo de movimento (ou então, de imobilidade extrema) muito particular: não é tanto o movimento que conta, mas as rupturas, as viragens, as idas e vindas. É preciso manter uma linha virtualmente móvel.

A viagem inicática do herói (tal como foi definida por Campbell, em "The Heroe with a Thousand faces") caracteriza-se antes de mais por uma necessidade de conquistar qualquer coisa: o cálice sagrado, a honra, a liberdade de um povo ou de uma nação, e esta necessidade passa por um confronto com forças antagonistas definidas e o itinerário universal do herói, passa por um trajecto definido: separação-iniciação-retorno, a viagem do herói errante americano não tem destino marcado.

O herói errante não é exclusivo do cinema de Jarmusch, nem tampouco do *road-movie* americano. A *nouvelle-vague*, como sabemos, explorou este tipo de itinerário, nomeadamente, rompendo com a homogeneidade do espaço narrativo clássico, necessária à determinação de um percurso. Godard rompe com este espaço, (são inúmeros os exemplos). Em *À bout de souffle* Poiccard é um anti-herói em fuga, um lutador, que acredita no amor e na liberdade mas que não é livre. Os anti-heróis dos filmes de Jarmusch são diferentes: Parker, de *Permanent Vacation* não acredita em nada de especial, não vai para lado nenhum em particular, nada o surpreende - a necessidade de deriva domina-o. Uma deriva diferente da que encontramos em *On The Road*, de Kérouac, aparentemente mais passiva, que vai permitir o aparecimento de breves encontros singulares, acontecimentos fortuitos, que não participam minimamente no desenvolvimento de nenhuma história.

O herói dos filmes de Jarmusch não tem história e é um ser completamente alheio à história. Não tem nenhuma história a contar quando o filme começa, nem quando o filme acaba. Sentimos uma inquietante estranheza ao simpatizar com Parker, porque não sabemos com quem é que simpatizamos e estamos habituados a saber. O facto de Parker não ter história faz dele uma espécie de anónimo ou de homem sem nome com quem o processo narrativo clássico de identificação com o herói falha totalmente.

3. Histórias sem fim

As histórias de Virginia Woolf são construídas como histórias sem fim: histórias em que parece não se passar nada de especial em termos de intriga ou em que, de facto, não nos é dada a ver uma intriga, mas sempre uma série de acontecimentos, aparentemente desprovidos de significado. A narrativa não avança de *plot* em *plot* (17), numa lógica de causa-efeito, ela não avança propriamente, se por avanço entendermos um percurso baseado numa linha cumulativa de pontos ligados por partes que se percorrem como etapas, em vista de uma meta. A narrativa, na escrita de Virginia Woolf caracteriza-se, por um lado, por um movimento contínuo de vai-e-vem, ondulação que modula a linguagem, num processo que dá a ver a formação tanto da linguagem, como da rede complexa de acontecimentos e suas conexões. A situação e /ou situações acontecem ali, não são dadas anteriormente como ponto de partida. Por outro lado, esta narrativa, caracteriza-se também por uma plurilinearidade ou polifonia que rompe com qualquer unidade de sujeito. Por polifonia devemos, antes de mais, entender um ritmo que se constrói com 'muitos' e não apenas com 'um' personagem. Trata-se de uma narrativa cujo devir ou fluxo que a mantem é algo que passa de personagem a personagem, numa série de relações de contraponto, sendo que não há uma tomada de posse desse movimento por nenhum deles em particular, mesmo porque se trata de um fluxo que não se pode agarrar ou possuir. Desta impossibilidade nasce a constatação, em *The Waves*, da dificuldade de definir um sujeito.

Não é a situação que cria um movimento, uma acção e uma reacção, mas é a partir de uma sensação excepcional, de uma impressão momentânea, ou de um acontecimento qualquer que se cria a situação. Gilles Deleuze fala precisamente deste tipo de imagem, quando se refere ao burlesco de Chaplin, por exemplo, que é já um tipo de imagem que se afasta da imagem-acção. Entre a imagem-percepção e a imagem-acção, teríamos um outro tipo de imagem: imagem-afecção, em que a situação vem depois – e não antes. A situação é criada ali, à nossa frente, como que por um fluxo variável, algo nómada, de acontecimentos, mas é efectivamente criada.

Também em *Faces* (1968), de John Cassavetes, podemos ver, de forma evidente e ao longo de todo o filme, a expectativa face às situações, estampada nos rostos. O trajecto do filme é construído tendo sempre como pano de fundo a ausência de uma situação definida e o *suspense* é gerado a partir da sensação de que, de uma dada acção, inúmeras possibilidades de situações podem surgir. Está-se num processo de devir, num fluxo contínuo que não está sob a égide de um horizonte de finalidade, mas cujas viragens, feitas aqui com golpes violentos (de risos, lágrimas, gritos, olhares, cortes brutos da montagem) criam um jogo de intensidades, de onde nasce o seu movimento particular. De facto, a linha que o filme traça não desenha propriamente um fim, mas caracteriza um “meio” particular, o de *Faces*, e

suas leis de formação. Sem início ou fim, o filme de Cassavetes vive no inacabamento, não só a própria composição (todo), mas cada pedaço (todo). Esta abertura ou 'estar sempre em vias de' permite configurações de sentido totalmente alheias às da narrativa clássica. Há, nos filmes de Jarmusch, para voltarmos a ele, uma espécie de monotonia instalada face à qualquer situação, uma inexpressividade radical (que toca a estupefacção) estampada nos rostos (os rostos do casal de japoneses, em *Mystery Train*, 1989) que revela - por mais que se tente o movimento oposto - uma natureza inata para a viagem sem partida ou chegada marcadas. A ausência de coordenadas espácio-temporais que balizem um trajecto facilmente perceptível é, no caso deste filme, representada por um cenário de espaços completamente vazios (tornando-se mesmo inverosímil). Jarmusch cria aquilo a que Deleuze chamou um "espaço qualquer" (18).

4. Percursos

William James, filósofo cujo pensamento ressoou no de Gilles Deleuze, concebe o pensamento como tendo aquilo a que ele chama um percurso ambulatório. Há uma diferença entre relações saltatórias e relações ambulatórias – por exemplo, a diferença é saltatória, pois salta de um termo a outro imediatamente; mas a distância no tempo ou no espaço, por sua vez, é feita de partes intervenientes de experiência, através da qual deambulamos em sucessão. O pensamento ambulatório de William James descreve o saber, como ele diz, tal como ele existe na sua forma concreta, ao contrário de um pensamento saltatório que apenas descreve os resultados abstractos de um pensamento.

Ambulatório significa mover-se de próximo em próximo, de maneira a abarcar – de forma total ou aproximada – a ideia, através de sucessivas ligações (*links*). Isto significa que o modo como se desenvolve o pensamento passa por um processo contínuo de ligação de fragmentos. Temos, por um lado, um elemento produtor fundamental: a linha ou o fluxo de consciência, que se revela ou exprime ao mesmo tempo que se desenha ou produz e, por outro lado, o fragmento – pois a linha é constituída por ligações ou conexões entre fragmentos. A consciência como fluxo contínuo de fragmentos interligados – fluxo sempre em movimento, variável e vibratório. O que é o fragmento? Qual a sua matéria? As percepções, as emoções e os pensamentos. O fluxo de consciência será, então, uma espécie de desfile de percepções, emoções e pensamentos fragmentados essencialmente heterogéneos nos seus motivos, ainda que sejam homogéneos no que respeita às suas condições de produção: é o mesmo fluxo que o produz ou é o mesmo fluxo que eles produzem. Esta linha contínua e homogénea, feita de uma heterogeneidade de conexões entre fragmentos, faz lembrar a linha nómada que define, para Deleuze, o devir do pensamento.

O pragmatismo americano, definido por Deleuze como um *patchwork infinito*, aproxima-se então do tipo de noção de fragmento que aqui procuramos: « o mundo como conjunto de partes heterogéneas: *patchwork infinito ou parede ilimitada de pedras secas (...)* O mundo como amostragem : as amostras («*spécimen*») são precisamente singularidades, partes notáveis e não totalizáveis que se destacam de uma série de ordinários. Amostradas de dias, specimen days, diz Whitman. Amostradas de casos, amostras de cenas ou de vistas (*scenes, shows ou sights*) » (19).

Como refere Deleuze, ainda no texto acima citado, os fragmentos são granulações, ou seja, formações que têm uma singularidade notável e que ganham corpo. E ainda que seleccionar esses fragmentos, os casos e as cenas menores seja mais importante que toda a concepção de conjunto, não se abandona a ideia de um todo enquanto consistência imanente, mas apenas a ideia de um Todo enquanto organismo, cujas partes funcionam precisamente como partes totalizáveis (parcialidades cujo sentido está ausente). Deleuze exprime-se assim, relativamente a esta convergência:

“ A Natureza não é forma, mas processo de pôr em relação: ela inventa uma polifonia, ela não é totalidade mas reunião, 'conclave', 'assembleia plenária'. A Natureza é inseparável de todos os processos de comensalidade, convivialidade, que não são dados preexistentes, mas que se elaboram entre vivos heterogêneos de maneira a criar um tecido de relações móveis, que fazem com que a melodia de uma parte intervenha como motivo na melodia de uma outra (a abelha e a flor). As relações não são interiores a um Todo (indivíduo enquanto Eu: identificação, Mimesis), é o todo (a unidade) que decorre das relações exteriores (multiplicidade) num determinado momento, e que varia com elas”(20).

NOTAS

1. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Tradução de Carlos Humberto da Silva, Bertrand Edirora, Lisboa, 2003
2. Italo Calvino, “Ponto Final”, Tradução de José Colaço Barreiros, 1995, Teorema, Lisboa
3. Roland Barthes, “Oeuvres Complètes”, Tome 2, Seuil, 1994, S /Z
4. Virginia Woolf, “As Ondas”, Tradução de Francisco Vale, Relógio D’Água , Lisboa
5. Roland Barthes, Op. Cit
6. Idem, « La Chambre Claire », Ed. Seuil-Cahiers du Cinéma
7. Do latim *quiditas*, aquilo que uma coisa é; este conceito foi desenvolvido por São Tomás de Aquino.
8. Roland Barthes, *La Préparation du Roman I et II* – Op. Cit.
9. Roland Barthes, *l’empire des signes*, Flammarion, Genève, 1970
10. Roland Barthes, Op. Cit., citação p. 26: Proust, *Léttre À Daniel Halévy*, 1919, Kolb, Paris, Plon, 1965
11. Gilles Deleuze, *L’imanece, une vie...*, PHILOSOPHIE – 47, Minuit, Paris, 1995
12. Citação de Roland Barthes: Nietzsche, *Vie et Verité*, anthologie de textes choisis par Jean Granier, Paris, Puf, coll. « Sup », 1971
13. Segundo Everbach, os autores modernos « *que preferem tirar partido da representação de alguns acontecimentos triviais, que aconteceram num pequeno número de horas ou de dias, em vez de mostrar na sua totalidade e na ordem cronológica uma sucessão contínua de acontecimentos exteriores, (...) são guiados (mais ou menos conscientemente) pelo sentimento de que é impossível representar de uma maneira verdadeiramente completa uma série de acontecimentos exteriores, fazendo surgir dos mesmos os seus elementos essenciais; estes autores hesitam em impor à vida, à abordagem que dela se faça, uma ordem que a própria vida não possui* ».
14. Deleuze, Gilles, « Critique et Clinique », Puf, Paris, 1993, cap. VIII
15. Deleuze (em colaboração com Claire Parnet), « Dialogues », Flammarion, 1977, p. 46. E um pouco

mais à frente: “ Os franceses são demasiado históricos, gostam demasiadamente das raízes (...)”.

- 16.** « Lembras-te Sal, da primeira vez que fui para Nova Iorque e queria que me explicasses Nietzsche? Estás a ver há quanto tempo foi isso? Está tudo bem, Deus existe, temos a intuição do tempo. Desde os gregos antigos que todas as previsões estão erradas. Não se chega lá com a geometria e sistemas geométricos de raciocínio. É tudo isto! »
- 17.** « Qual é a tua estrada pá? A estrada dos tipos santos, a estrada dos tipos doidos, a estrada do arco-íris, a estrada do aquário, qualquer estrada. É a estrada para toda a parte, para toda a gente. Onde quem como? (...) Pois eu te digo Sal, sem papas na língua, onde quer que viva, a minha mala há-de sempre estar debaixo da cama, estou sempre pronto para me ir embora ou para ser expulso. Decidi não ter controlo nenhum sobre nenhuma coisa. (...) Por isso – prosseguiu Dean – eu sigo a minha vida para onde ela me levar ».
- 18.** A utilização da palavra inglesa *plot* aqui, em vez de *intriga*, remete para o conceito de *plot* desenvolvido no contexto do "modelo americano" de escrita para cinema, tal como foi definido, por exemplo, por Syd Field ("ScreenPlay: The Foundations of Scriptwriting", 1982 e "The Screenwriter's Workbook", 1984) e por Robert McKee ("Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting", 1997).
- 19.** Gilles Deleuze define o « espaço qualquer » como um espaço cuja lei é a fragmentação. Trata-se da construção de um espaço – pedaço a pedaço – em que a percepção táctil predomina e conduz o movimento, como as mãos no *Pickpocket* (1959) de Bresson. Ou a forma fragmentada como nos é dada a cela de *Un Condamné à Mort C'Est Echappé* (1956), não por planos de conjunto, mas sempre apreendida sucessivamente por *raccords* que destroem qualquer ligação entre a cela e o resto do espaço, o resto do mundo. Desenquadramento do espaço. Os amplos espaços fragmentados da gare de Lyon, no *Pickpocket*, transformados ou perspassados pelos afectos e pelos gestos de Michel. É um espaço sem coordenadas definidas, que sai de qualquer conexão métrica – um espaço desmedido, enorme, mesmo se for completamente isolado. Trata-se de « um espaço qualquer », indeterminado, não-referencial, descentrado, inacabado. Mas não é um espaço universal, ele é completamente localizado e o que o define é a sua singularidade. O espaço-qualquer-de-Bresson. Com Jarmusch uma nova variante do « espaço qualquer » é produzida. A relevância deste não-lugar, se quisermos, é o facto de permitir o surgimento daquilo a que chamámos, noutra contexto, fragmentos livres.
- 20.** Gilles Deleuze, "Critique et Clinique", Minuit, Paris, 1993, p. 76, tradução minha
- 21.** Idem, p. 79, tradução minha

VOLTAR AO ÍNDICE