

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Teatro e Cinema



COLAR DE PÉROLAS

fluxo de consciência e procura do *Eu* em Virginia Woolf
e Andrei Tarkovsky

Dissertação

Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico
Especialização em Narrativas Cinematográficas

Elisabete Sofia Torres Magalhães

Lisboa, Abril de 2019

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Teatro e Cinema

COLAR DE PÉROLAS

fluxo de consciência e procura do *Eu* em Virginia Woolf
e Andrei Tarkovsky

Elisabete Sofia Torres Magalhães

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Marta Mendes, Área de Narrativas.

Lisboa, Abril de 2019

Declaração de autoria

Eu, Elisabete Sofia Torres Magalhães, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “ Colar de Pérolas - fluxo de consciência e procura do *Eu* em Virginia Woolf e Andrei Tarkovsky”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como citações directas ou indirectas têm a devida indicação ao longo do trabalho, segundo as normas académicas.

A Candidata



Lisboa, 29 de abril de 2019

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à professora Marta Mendes, por toda a orientação e inspiração na escrita desta dissertação, pelas sugestões feitas a todo o caminho, pelos interesses comuns e pela paciência durante todo o processo.

Ao Pedro, pelas eternas partilhas, pelo apoio e chamadas de razão que permitiram que grande parte deste trabalho fosse feito.

À Elsa e a Ana, pelas leituras e conversas de vida familiar.

Aos meus pais.

Para a minha avó,
que durante toda a vida criou os meus mais memoráveis momentos excepcionais.
Sem eles, não haveria história para contar ou analisar.

Now is life very solid or shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world - this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings, and show the light through. But what is the light?

Friday, 4 January 1929

Virginia Woolf "Selected Diaries"

Resumo

O presente estudo ocupa-se do conceito de fluxo de consciência através dos estudos de William James. Interessa-nos abordar o fluxo da consciência enquanto processo do pensamento, um processo impessoal, cuja função na procura de um *Eu* individual, centrando-se nos movimentos do pensamento e da consciência e da procura da identidade, envolve uma ruptura estrutural. Procura-se averiguar a aplicação desse conceito na literatura e no cinema, numa pesquisa de partilha de afinidades entre as duas artes e dos modos como estas manifestam uma problemática comum. Este estudo encontra-se dividido em três partes, onde primeiro se procura uma definição do conceito de fluxo de consciência, seguindo-se de duas partes: a segunda sobre Virginia Woolf e a terceira sobre Andrei Tarkovsky. Procurar-se-á a emergência do conceito, que será analisado enquanto forma de procura do *Eu* e das fendas que daí provêm, da identidade e da memória maioritariamente em três obras: “As Ondas” e “Esboço do Passado”, de Woolf, e o “Espelho” de Andrei Tarkovsky, que reflectem essa procura do *Eu* através do pensamento e estilhaçamento da identidade que daí surge.

Palavras-chave: fluxo de consciência, identidade, fenda, procura, momentos de ser

Abstract

The present study deals with the concept of the stream of consciousness through the studies of William James as a process of thought, an impersonal process and its function in the search for an individual self, focusing on the movements of thought and consciousness, identity and the rupture that arises from it. It seeks to ascertain the application of this concept in literature and cinema, in a research of affinities between the two arts and how they manifest a common problem. This study is divided into three parts, where one first seeks a definition of the concept of the flow of consciousness, followed by two parts, a second on Virginia Woolf and a third on Andrei Tarkovsky. The emergence of the concept, which will be analyzed as a form of a search for the Self and the cracks that come from it, will be sought from the identity and memory, mainly in three works: "The Waves" and "Sketch of a Past" by Woolf and "Mirror" by Tarkovsky, who reflect this search for the self through the thought, memory and consciousness and shattering of the identity that arises from it.

Keywords: stream of consciousness, self, crack, pursuit, moments of being

Índice

INTRODUÇÃO	9
I. O fluxo da consciência	14
I.1 Um rio que corre	16
I.2 A experiência que molda a matéria do mundo.....	20
I.3 Mutabilidade e continuidade	23
I.4 O papel da consciência no desenvolvimento do <i>Eu</i>	26
II. Virginia Woolf	29
II.1 A ficção do pensamento e das sensações	31
II.2 Voar e (de)ambular entre polifonias.....	35
II.3 Fendas criadoras de cenas	40
II.3 As Ondas	45
III. Andrei Tarkovsky	50
III.1 Tarkovsky e o cinema da poesia.....	52
III.2 O Espelho	59
III.3 Fendas, cenas e sulcos num espelho	64
III.3.1. Análise de sequências.....	68
CONCLUSÃO.....	73
BIBLIOGRAFIA	76
FILMOGRAFIA.....	79
APÊNDICE	80

Introdução

Esta dissertação surge de um interesse e de uma inquietação pessoal relativamente aos domínios da consciência, da memória e da procura da identidade no âmbito da literatura e do cinema . Como funciona este fluxo incessante de pensamentos, este trabalho associativo da memória? Como é que certos momentos ficam gravados tão intensamente na nossa consciência, momentos aparentemente banais, ao invés de situações que parecem, ao olho comum, mais memoráveis? Em que consiste a nossa essência, a nossa identidade, de que somos feitos, como é que somos construídos e qual é o papel da consciência no desenvolvimento do *Eu*?

A escrita e o cinema, seja a nível narrativo ou literário, viajam várias vezes lado a lado. Procura-se aqui uma partilha de afinidades entre as duas artes, uma semelhança de problemáticas aos olhos da partilha, do que têm em comum dentro deste tema, interrogando como manifestam as diferentes artes um conceito comum.

Esta dissertação divide-se em três partes. Na primeira, será feita uma análise teórica do conceito de fluxo de consciência. Procura-se compreender como se constitui esse fluxo a partir dos estudos de William James¹. Tendo em conta que a maior parte das leituras foram feitas em inglês, todas as traduções para português são da responsabilidade da autora. Na segunda parte, focamo-nos na materialização literária do conceito, tomando de referência “As Ondas”² de Virginia Woolf como estudo de caso. É também referenciada o ensaio “Um Esboço do Passado”³ para definição de certos termos importantes e para perceber como funciona a auto-biografia na obra de Virginia Woolf. Na terceira e última parte, focamo-nos no cinema de Andrei Tarkovsky, mais precisamente no filme “O Espelho”⁴, o seu filme mais auto-biográfico, e a adaptação do fluxo de consciência ao campo cinematográfico.

O fluxo de consciência é um termo que por si só carrega alguma complexidade. Presente, maioritariamente, em dois campos distintos, por um lado a psicologia, por outro a literatura, acaba por não ter exactamente a mesma abrangência nos respectivos campos.

¹ James, William - The Principles of Psychology - Volume 1
James, William - The Meaning of Truth
James, William - Essays on Radical Empiricism

² Woolf, Virginia - As Ondas

³ Woolf, Virginia - Moments of Being

⁴ Tarkovsky, Andrei - Zerkalo (1975)

Partem da mesma ideia e do mesmo pensamento, mas há uma evolução do termo com o passar do tempo, com a sua reflexão e multiplicidade de utilizações. É importante perceber e analisar estas diferenças de modo a entender todo o possível alcance do termo e as suas implicações nas diferentes áreas e, neste caso, para posteriormente tentar perceber todas as possíveis aplicações e manifestações no cinema. O termo, originalmente usado por psicólogos no final do século XIX e início do século XX, para descrever a consciencialização do nosso processo mental, foi maioritariamente desenvolvido por James. O primeiro capítulo foca-se na definição de James sobre o fluxo de consciência, sobre como a consciência funciona como um fluxo, a sua impessoalidade e todos os processos pela qual é formada. James acredita que o fluxo funciona como um rio que nunca quebra e ao mudar de pensamento pega na última ponta para continuar um raciocínio, como um circuito vibrante da nossa vida, que nunca parte, que flui continuamente, num processo impessoal, como se fosse uma *coisa* por si só. Podemos ainda ligar o fluxo de consciência às palavras de Herberto Helder (2006, p.139), quando este nos fala de um colar de pérolas: “é um colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante que se pode sentir à roda do pescoço com uma viveza autónoma de bicho”. É um pouco isto, o fluxo da consciência. Um colar vibrante, de pérolas que nunca funcionam de maneira fragmentada mas que, em conjunto, formam o circuito vibrante que é a nossa vida, com essa viveza autónoma de bicho - é esse bicho que não se deixa reduzir ao individual (à pessoa) e cria uma singularidade impessoal. Apesar da consciência ser individual em cada um de nós, e fazer de nós o que somos num conjunto de memórias, ideias, reflexões e estímulos, ela funciona como um processo, como um impessoal que vive por si, que é transformada e regida por estímulos exteriores que a fazem voar e ambular. Serão analisados aqui os processos dessa consciência impessoal, a maneira como ela se transforma, como ela viaja e como ela é formada, através de voos e poisos dos estímulos do mundo, de cognição e do moldar da matéria. Será exposta aqui a ideia de empirismo radical de James, que introduz uma nova ideia de experiência pura, em oposição à noção de experiência no sentido clássico dos empiristas - James acredita na matéria bruta, na experiência bruta, a partir da tradição filosófica empirista de David Hume, que opõe a noção de página em branco por preencher. Acredita antes na matéria por moldar, que será transformada em experiência quando for experienciada.

Esse moldar da matéria vai ao encontro das ideias de Virginia Woolf, que introduzindo uma nova maneira de fazer ficção acredita que o movimento da consciência, para ela um movimento frenético e impessoal, é responsável pela criação do *Eu*, pela

individualidade de cada um de nós e que só através desse moldar, através de uma organização dos átomos soltos da vida, é que construímos e organizamos a nossa identidade e a nossa vida, numa frenética linha de pensamento. Para Woolf, a vida não é organizada, a vida não é uma linha recta e é também feita de banalidades, de momentos excepcionalmente comuns mas que ficam gravados com a força do aço na nossa memória.

O segundo capítulo centra-se nesta nova maneira de fazer ficção de Woolf, na quebra com os paradigmas da literatura até então e com o privilégio dado pensamento e à matéria, em detrimento do enredo. Além de ser um tipo de ficção que tem como tema central o pensamento e a consciência é também uma técnica e um movimento que usa o pensamento, a consciência e todo esse fluxo para a criação e desenvolvimento de uma obra, um método para criar forma e ao mesmo tempo uma expressão da mente. O método literário de Woolf amplia a noção de consciência, amplificando-a e inserindo nela muito mais do que a actividade consciente - há uma modificação substancial no entendimento do fluxo e da própria consciência, descobrem-se e exploram-se novos níveis. Esta técnica do fluxo de consciência baseia-se na representação mimética da mente de uma personagem e dramatiza todo o alcance da consciência da personagem por citação directa e aparentemente não mediada de processos mentais como memórias, pensamentos, sensações e impressões imediatas do dia-a-dia. É uma ficção dirigida por sensações, pensamentos impessoais pela procura. Serão analisados os conceitos de James aos olhos da obra de Woolf, nomeadamente a partir das análises de Woolf relativamente a “Esboço do Passado” e de “As Ondas”. Apesar de “Esboço do Passado” não ser o estudo de caso é uma obra de imensa importância neste estudo pois faz ver, de maneira prática, como este se aplica na procura do *Eu*, no trabalho da memória, e na criação de cenas pois será analisada a maneira como a memória é trabalhada por Virginia Woolf, relativamente ao conceito de fluxo de consciência, e dos “momentos de ser”, conceito introduzido por Woolf. Esses momentos, que serão posteriormente explicados e desenvolvidos, são de importância fulcral neste estudo e, além da criação de cenas previamente referida, tornam-se portas para diferentes espaços temporais e tornam-se prioridade a situações de causa-efeito. Mas não só a nível do romance, mas também a nível da vida. Virginia Woolf fala de como quando tocou a face da sua mãe no leito de morte, a frieza da pele lhe lembrou aço e que no futuro, de cada vez que tocava ou sentia algo frio como aço, voltava de novo à memória da mãe morta. Essa cena de imensa força terá sempre efeito no futuro, será sempre criadora de fendas, de uma suspensão da vida e da consciência, efeitos que vemos mais tarde no cinema de Tarkovsky, que também voa dentro de vários

espaços temporais através destes estímulos. Posteriormente, é analisado aos olhos da obra “As Ondas”, onde todas estas questões do fluxo da consciência, das fendas, do estilhaçamento da identidade e da procura do *Eu* são materializadas, principalmente aos olhos de Bernard, uma das personagens do romance, que no final percebemos ser a personagem que conta a história, que luta com as palavras, com a procura da linguagem. Este romance será analisado também aos olhos da alteridade, pois sem os outros, sem uma noção impessoal universal, é impossível construirmos um *Eu*.

Na terceira parte, pretende-se explorar as afinidades de Tarkovsky com Woolf no âmbito do procedimento poético, através dos estudos de Viktor Shklovsky, Pasolini e os escritos de Herberto Helder. Assim como a prosa de Woolf se aproxima da poesia através dos “momentos de ser”, da noção do real, do afastamento da causalidade e da priorização da criação de cenas, também o faz o cinema de Tarkovsky. Tarkovsky (1986, p.21) diz “A poesia é uma consciência do mundo, um modo particular de se relacionar com a realidade.” Esse modo de relação com a realidade é o mesmo de Woolf, um meio de sensações, de psicologia, da mente, de sons e de cores. O que importa é a vida enquanto ela acontece, o movimento do nosso pensamento, uma maneira de nos guiarmos pelo mundo. O que é a inspiração para um filme, o que é que fica gravado na nossa memória no final de um dia? São esses momentos excepcionais, os “momentos de ser” que lhe chama Woolf que vemos constantemente no cinema de Tarkovsky. É escolhido o “Espelho” como estudo de caso para esta dissertação não só por ter presente esses elementos constantes que vemos em toda a obra de Tarkovsky mas também por ser um filme onde é bastante presente a ideia de auto-biografia e de procura de identidade e onde a construção narrativa se aproxima mais à construção do fluxo da consciência. Helberto Helder (2006, p.140) diz “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.” Tarkovsky acredita que a matéria de um filme é o tempo e o que fazemos é esculpir o tempo. Da mesma maneira que a matéria é esculpida pela experiência, segundo James, ou que os átomos soltos são moldados na vida quotidiana, segundo Woolf, também o tempo é esculpido e construído no filme, segundo Tarkovsky. Será analisada esta ideia de esculpir o tempo, de criar ritmo e criar cenas aos olhos do “Espelho”. “Para ser fiel à vida, intrinsecamente verdadeiro, um trabalho tem para mim de ser ao mesmo tempo um relato factual exacto e uma verdadeira comunicação de sentimentos.” (Tarkovsky, 1986, p.23) Filme construído da mesma maneira

que é construído o pensamento, é imagem viva do fluxo da consciência, no seu ritmo, nas suas associações de sentimentos, na sua complexidade de imagem, na efabulação da memória e no preenchimento de espaços. É também construído, como as “As Ondas”, por alteridades. Uma imagem espelhada do próprio autor e das personagens da sua vida. O filme será pensado cruzando os próprios pensamentos escritos de Tarkovsky sobre o cinema com os desenvolvimentos de Pasolini sobre o cinema de poesia e com a ideia de momentos de ser de Virginia Woolf. Tanto o “Espelho” como “Um Esboço do Passado são obras autobiográficas que tendem para a heterobiografia, para fora de si. São um trabalho de procura do *Eu*, como também o são “As Ondas”. Pretende-se estabelecer então ponte entre estas obras, estes autores e estes conceitos - perceber como é que o fluxo da consciência é utilizado em cada um deles, como é que estes “momentos de ser” se revelam de vital importância em cada uma das obras e como tudo é interligado pela criação de cenas, com a semelhança da poesia, pelo contínuo fluxo de sensações, por uma procura de palavras e imagens, por um estilhaçamento da identidade nesta eterna procura de um lugar no mundo e de uma universalidade impessoal.

I . O fluxo da consciência

*“Quão rapidamente se precipitam os nossos pensamentos sobre um novo objecto, transportando-o por um instante, como formigas que se atiram febrilmente a um pedaço de palha, que em seguida abandonam sem mais... “*⁵

*“ Uma a uma as fibras começam a despertar sob a imensa pressão fria da terra e depois chega a última tempestade e, caindo, os ramos mais altos afundam-se rapidamente de novo no chão. Mesmo assim, a vida não se vai por tão pouco; há milhões de pacientes e observadoras vidas por cada árvore, espalhadas por todo o mundo, em quartos, em navios, nos pavimentos, salas onde homens e mulheres se sentam depois do chá fumando cigarros. Está cheia de pensamentos pacíficos, de pensamentos felizes, esta árvore. Gostava de pegar em cada um separadamente - mas alguma coisa vem atravessar-se no caminho... Onde ia eu?”*⁶

A noção de consciência como processo aproxima-se à maneira de escrever e pensar de Virginia Woolf que, por sua vez, aproxima a sua escrita da sua própria maneira de estar, ver e sentir o mundo. “Vivemos no tempo, organizamos o tempo, somos criaturas do tempo em todos os aspectos “, diz Oliver Sacks (2017, p. 143). Se esse tempo é feito de momentos, sensações e viagens, rupturas e fendas, e da nossa apreensão do mesmo, em atenção vagueada e transmutável do pensamento, também o é a consciência, que é criada numa contínua sucessão, também ela ao sabor do tempo, através desses diferentes estímulos do mundo. Em "Esculpir o Tempo"⁷, Tarkosvsky (1986, p. 57) diz que “o tempo é necessário para o homem, de modo que, feito carne, ele pode ser capaz de perceber-se a si mesmo como personalidade.”. Tempo como resultado e como método, numa sucessão de momentos e estados, personalidade como consciência. “Tempo e memória fundem-se um no outro, como

⁵ “ How readily our thoughts swarm upon a new object, lifting it a little way, as ants carry a blade of straw so feverishly, and then leave it...” - Virginia Woolf, “The Mark on the wall” p.3

⁶ “ One by one the fibres snap beneath the immense cold pressure of the earth, then the last storm comes and, falling, the highest branches drive deep into the ground again. Even so, life isn't done with; there are a million patient, watchful lives still for a tree, all over the world, in bedrooms, in ships, on the pavement, lining rooms where men and women sit after tea, smoking cigarettes. It is full of peaceful thoughts, this tree. I should like to take each one separately - but something is getting in the way... Where was I? “- Virginia Woolf, “The Mark on the wall” p.10

⁷ Andrei Tarkovsky ,“Sculping in Time”

dois lados de uma medalha”(Tarkovsky, 1986, p. 57). Sem tempo, linear ou como resultado, não haveria memória. Sem memória, nunca poderíamos viver outra coisa senão o instante presente. Sem consciência, não haveria apreensão da memória. A consciência vive então de uma construção de tempo, memória, apreensão e sentido - é uma sucessão de estados moldados pelo mundo, é a condição para a existência do *Eu*. Congelamentos que, em ritmo e fluxo, no decorrer do tempo, através da memória, vão agregando momentos, não num sentido linear mas num fluxo, um colar de pérolas que vibra cintilante à volta do nosso pescoço e no âmago do nosso ser, que não quebra e se transpõe de fora para dentro e de dentro para fora, criando a textura que é a nossa consciência.

I.1 Um rio que corre

William James, psicólogo e filósofo do pragmatismo, foi precursor no estudo teórico da psicologia e no pensamento sobre a consciência. Ao invés de uma definição conceptual da consciência, que a trata como uma “coisa”, James vê maior importância e certeza no pensamento da consciência como um processo, algo que acontece e não apenas que existe. O tema foi maioritariamente desenvolvido no capítulo do seu livro “O Princípios da Psicologia”⁸ no famoso capítulo “O Fluxo do Pensamento”. O fluxo do pensamento não funciona apenas como algo que existe por si, mas como algo que se constrói continuamente e que define pensamentos, identidades, memórias e ideias. James pensou-a como uma contínua sucessão de experiências e sensações, centrando a atenção no pensamento a fazer-se, percebendo que as experiências que este vive e que a nossa experiência capta estão sempre em constante mudança, vivem do ambiente da memória - sendo esta também construída pelo processo da consciência - e que parecem surgir sempre juntos, fundindo como que pequenas contas, que funcionam como um todo e fluem ao sabor do tempo, avançando em unidade.

James viu como papel significativo da consciência a importante função de decidir e determinar como e ao que prestamos atenção - um interminável desfile de pensamentos, sentimentos, imagens, ideias, sensações e conceitos, que aparecem diante da nossa percepção, sendo captados e desaparecendo, num percurso de movimento constante e frenético, formando um rolo infundável de ideias e texturas. Também Oliver Sacks estudou a consciência como um rio, onde desenvolve várias das suas ideias a partir dos textos de James, articulados com outros elementos da psicologia, ciência e filosofia.

“Todos esses acontecimentos prendem a minha atenção no momento em que acontecem. Porque, entre mil percepções possíveis, são essas as que eu capto? Por detrás delas estão reflexões, memórias, associações. Pois a consciência é sempre activa e seletiva - carregada de sentimentos e sentidos exclusivamente nossos, inspirando as nossas escolhas e impregnando as nossas percepções.” (Sacks, 2017, p.160)

⁸ William James, “The Principles of Psychology - Volume One”

Esses acontecimentos, essas sensações e essas experiências trabalham em conjunto para construir diferentes estados da mente, do pensamento, e mesmo sensações e sentimentos aparentemente mais simples surgem de um processo de atenção discriminada.

É importante o termo escolhido por James em "Princípios da Psicologia" - Fluxo. Chama-lhe um fluxo pois surge sempre contínuo, sem quebras ou interrupções, onde o pensamento corre e a nossa percepção capta diferentes estímulos, momentos individuais a cada uma das pessoas. Esse conteúdo que forma a consciência, ainda que em eterna e constante mudança, transita suavemente de um momento para outro, sem interrupções, nunca descontínuo, organizando um conjunto de ideias, percepções, sentimentos e experiências num caótico mas fluído todo, como um rio que corre com diferentes correntes, temperaturas e destroços que vão flutuando.

No processo de articulação e pensamento desta questão, de maneira a definir o conceito e pensá-lo, James dividiu o processo da consciência e as suas características em cinco pontos principais. O primeiro diz-nos que "cada pensamento tende a fazer parte de uma consciência individual" (James, 1950, p.225) - a consciência, em qualquer estado que se encontre, é uma experiência pessoal e única, que varia de pessoa para pessoa. Havendo uma barreira quase implícita entre as pessoas na busca da partilha de pensamentos e experiências - ainda que duas pessoas testemunhem o mesmo evento, atravessem a mesma rua, por exemplo, as suas experiências desse evento são exclusivas para ela. "Assim, não é simplesmente a Sétima Avenida que eu vejo, mas a minha Sétima Avenida, marcada pela minha própria individualidade, a minha própria identidade" (Sacks, 2017, p.160). As ruas por que passo, marco-as na memória como minhas, os espaços que deambulo transformam-se em meus através desse processo de relação com o mundo, de memórias passadas, de estados de espírito e de diferentes focos de atenção - são uma série de acontecimentos e de estados que moldam a maneira como nos relacionamos com o mundo e como este se relaciona connosco e é o olhar particular de cada indivíduo que vai decidir que experiências se materializam em si. O segundo ponto do processo do fluxo de consciência de James é a ideia de que "*dentro de cada consciência pessoal o pensamento está em constante mudança*" (James, 1950, p.225). Partindo do princípio que algum tipo de pensamento está sempre em formação no cérebro, James acredita que os estados desse pensamento estão em constante mudança e que um momento, ainda que repetido em exacta precisão dias ou segundos depois, não será nunca

igual à primeira experiência. Além da mutabilidade de experiências semelhantes, o movimento do pensamento e do olhar é interminável, não descansa. Esse pensamento percorre o mundo, através de diferentes movimentos, provido ou não de âncora, que criam esta constante renovação e actualização da consciência. As memórias de acontecimentos anteriores criam sensações diferentes em momentos semelhantes, a água que passou por determinado momento naquela parte do rio e já fez toda uma viagem pode passar de novo, mas passa diferente, mais completa. O terceiro ponto da teoria de James foca-se na ideia de que “*cada consciência pessoal é sensivelmente contínua*” (James, 1950). Defini-se o fluxo do pensamento como algo que não quebra, não racha, não se divide. O constante movimento referido em cima não tem fim - pode ter pausa, pode ter suspensão, mas retoma. Não tem princípio, meio e fim mas é um processo em constante transformação e mutação, fluindo, através desses diversos estados mentais que se sucedem uns aos outros e se organizam de maneira contínua. Ao ser interrompida, esta actividade consciente retoma no ponto anterior ao intervalo e não há qualquer ruptura qualitativa que possa ser considerada. A nossa noção de tempo e a rapidez da nossa percepção depende também da quantidade destes acontecimentos e destes estados mentais que conseguimos viver num determinado espaço-tempo. Como viu Sacks, muita coisa nos sugere que este processo é descontínuo, e que esses pequenos pontos de pérola formam um colar desintegrado, comparando-o aos fotogramas do cinema. Mas assim sendo, não haveria noção de continuidade, não haveria memória, o tempo não seria ordenado. Há sempre um ponto por onde se pega, nunca se começa do zero e tudo o que é pensamento vai ligar a outro e a consciência vai fluindo então de maneira natural, ainda que possa, a um olhar descuidado, parecer desordenada. O quarto ponto diz que “parece sempre lidar com objetos independentes de si” (James, 1950), ou seja, exteriores a si. A consciência não lida com ela própria mas é o resultado da ligação do sujeito com o mundo e com a realidade - é cognitiva e possui a função de conhecer, de compreender, de experienciar. Os estímulos são exteriores, o movimento é impulsionado pela direcção do olhar. Tem a função de saber - o pensamento e os objectos tornam-se um. O exterior é a matéria da consciência. O quinto princípio diz-nos que a consciência, “*interessa-se por algumas partes desses objetos, excluindo outras*” (James, 1950). Os sentidos são órgão de selecção - no infinito caos do mundo, o nosso pensamento e a nossa percepção decidem caminhar para um certo sentido. Vai e volta. É subjectivo. Saber e conhecer é atravessar e deambular pelas

relações que permeiam e penetram a nossa experiência, saber é pesquisar e dentro dessa pesquisa ficarmos livres e seguir uma materialidade que nós próprios modelamos, que a nossa percepção decide escolher, seguir os movimentos da própria matéria. James (1950, p.285) diz “e depois de tudo, dentro das sensações que retiramos de cada coisa individual, o que acontece? O pensamento escolhe de novo.” David Lapoujade, que trabalha sobre William James a partir de uma perspectiva deleuziana, afirma que: “As linhas do pensamento são tantas pontas que precisam ser construídas de um termo para outro”. (Lapoujade; 2000; 196). Volta-se ao ponto de partida, mas nunca igual ao que estava e volta a direcionar o olhar o pensamento. Estes desvios da consciência não a partem, fazem dela o que ela é. Preenchem a nossa experiência, preenchem o nosso olhar, preenchem a nossa identidade. Como uma coisa que se mexe por si própria e vagueia, corre e flui, mexe e remexe, voa e pausa, a consciência vive também desta impessoalidade de processo, na medida em que não temos muito controle sobre ela.

“Se pudéssemos dizer “pensa”, como dizemos “chove” ou “sopra”, deveríamos estar a constatar o facto de forma mais simples e com o mínimo de suposição. Como não podemos, devemos simplesmente dizer que o pensamento continua”⁹ (James, 1950, p.225)

Pensando nesta ideia do pensamento como algo, como um *isso*, *isso* pensa, chegamos à importância da impessoalidade da consciência para James. Há matéria indiferenciada a ser trabalhada e a consciência é vista como o processo que trabalha essa matéria em função de uma totalidade. Pegando novamente na ideia de consciência como um processo, um processo que preenche coisas, preenche a nossa experiência e as nossas vivências, faz de nós o que somos, é interessante e importante pensar como é que isso acontece, quais os seus movimentos, como é que a matéria vira forma.

⁹ “If we could say in English ‘it thinks’, as we say ‘it rains’ or ‘it blows’, we should be stating the fact most simply and with the minimum of assumption. As we cannot, we must simply say that thought goes on.” - é importante considerar a frase original tendo em conta a impossível tradução do it. Poderá usar isso, como “isso chove”, ou “isso pensa”, mas fica para referência na futura utilização do it que provém da frase original de James.

I.2 A experiência que molda a matéria do mundo

James definiu o conceito de verdade não como uma propriedade inerente e imutável do pensamento e da ideia, mas sim como um acontecimento que dentro da própria ideia trata-se de uma sucessão de ideias, pensamentos e factos - adequam numa sucessão de realidade que constantemente vivemos e experimentamos. Essa verificação consiste na progressão das ideias, no acumular de experiências e sensações de uma realidade, no decorrer.

“A verdade é também um acontecimento relacional. Tem lugar quando as coisas comunicam entre si devido a uma afinidade ou outro tipo de proximidade - quando se encontram diante umas das outras e travam relações, (...)” (Byung-Chul Han, 2016, p.67)

Nas palavras de Byung-Chul Han, que neste contexto vão ao encontro das de James, a verdade é também um acontecimento que vive de relações e de comunicação - de proximidade - quando há experiência vai surgindo a verdade. Aos olhos do pragmatismo esta é uma qualidade cujo valor se confirma pela sua indubitabilidade ao aplicar conceitos práticos da vida real. Essas ideias verdadeiras vêm cumprir uma função fundamental - a sua utilidade para o sujeito que as usa para se guiar na realidade que se apresenta.

“ A verdade de uma ideia não é uma propriedade estagnada inerente a ela. A verdade acontece a uma ideia. Torna-se verdade, é verdade por eventos. A veracidade de uma ideia é, de fato, um evento, um processo, o processo de se verificar a si mesma, da sua verificação. A sua validade é o processo de sua validação. ” (James, 2004)

É um processo - não é uma ideia, é um estado de coisas, um estado real, transitório, sempre em mutação. Há uma impessoalidade na verdade, assim como o há na consciência. A verdade está no processo, como função dos nossos actos, não verdade por si só feitas verdade pela fé ou por ética universal. Para James, a verdade é unicamente um expediente do nosso pensar, assim como o direito é unicamente expediente do nosso comportamento. A verdade é um recurso do nosso pensamento, de um processo gradual de acumulação e

experimentação. Essa possibilidade processual que as ideias devem ter, para serem consideradas verdade, significa um trabalho particular, físico ou intelectual, real ou possível, que elas podem estabelecer de um lado para o outro dentro da experiência concreta. Este próprio estabelecimento pragmático de uma teoria de verdade é um ponto de partida para o conceito de empirismo radical que James desenvolveu e adoptou.

O que é um empirista radical? Na palavras de James, “Para ser radical, um empirismo não deve admitir nas suas construções qualquer elemento que não seja diretamente experimentado, nem excluir deles qualquer elemento que seja diretamente experienciado” (James, 2016, s.p.). O empirismo de James apresentados uma concepção de experiência enquanto conceito-chave. É uma noção de experiência que se opõe à experiência no sentido clássico dos empiristas - não é uma página em branco antes de começar a pensar ou a existir e que teríamos que preencher através da vivência. É precisamente o contrário - a experiência bruta - uma experiência que subsiste e resiste a operações de abstração e redução. É a experiência que trabalha com a matéria antes da forma, em que tudo é puro antes de ser experiência, há uma matéria do mundo a ser vivida e experienciada, trabalhada, moldada e conhecida, através do nosso processo de cognição e experiência, onde começamos a moldar então a forma.

“ Pura, assim, vem a significar algo bem diferente. Já não se fala de personae sem experiência - como Adão ou o recém-nascido - como foi o caso do empirismo clássico, chama-se agora pura a um campo purificado pela dúvida de todas as questões relativas à psicologia empírica.” (Lapoujade, 2000, p.191)

É um empirismo que se baseia naquilo que se experiencia directamente, que se trabalha, que está em relação - as relações pelas quais a experiência é interligada devem ser relações experimentadas. A experiência pura, segundo Lapoujade e James, não é então a pureza segundo os empiristas clássicos, não é a página em branco antes de começarmos a pensar ou existir, é o contrário - é a experiência bruta.

“A minha tese é que, se começarmos com a suposição de que há apenas uma coisa primordial ou material no trabalho, uma coisa da qual tudo é composto, e se lhe chamarmos a “experiência pura”, o conhecimento pode ser facilmente explicado

como um tipo particular de relação em relação ao outro em que partes da experiência pura pode entrar” (James, 2004)

Lapoujade relaciona a ideia de experiência pura de James com conceito de "plano de imanência" de Deleuze e Guattari. O plano de imanência “não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem por este construída do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento.”(Deleuze, Guattari, 1992, p.34). São apelidadas de puras todas as experiências vividas consideradas de um ponto de vista imanente - há uma experiência pura mas há também uma expressão pura e uma consciência pura. Não é no entanto um conjunto de partes - apresenta-se como um todo unitário e complexo que flui no tempo. Todas estas ordens, que compõem os campos da consciência, estão presentes no mesmo tempo e em graus diferentes, podendo variar e oscilar na sua relativa intervenção. Começa-se pelas formas puras que irão ser preenchidas pelos conteúdos sensíveis da experiência. Em James, podemos pensar em duas distinções, uma do mundo do pensamento e outra do mundo da matéria, de sujeito e objecto, que estão ainda por construir e que não podem ser construídos sem que a experiência deixe de ser pura e sem que a imanência se perca - o campo da experiência no seu estado mais puro. Não é uma inversão da primazia da forma sobre a matéria - a matéria ainda está lá e não é forma. É preciso trabalhar a matéria bruta.

“É quando a imanência não é imanência já não é imanente a mais nada senão a si própria que se pode falar de um plano de imanência. Um tal plano talvez seja um empirismo radical: ele não apresentaria um fluxo do vivido imanente a um sujeito e que se individualizaria no que pertence a um eu. Apresenta apenas acontecimentos, isto é, mundos possíveis enquanto conceitos, e outrens, como expressões de mundos possíveis e personagens conceptuais.” (Deleuze, Guattari, 1992, p.45)

Porque a matéria ainda lá anda, não tem é forma - é preciso trabalhar a matéria prima, bruta. Segundo Lapoujade e James, aquilo que distingue então a experiência da experiência pura é a actualização das relações com esse material da vida, com essa matéria bruta. “Se a consciência se revela um fluxo, é porque esta está sempre no processo de seguir linhas, de

criar os seus próprios caminhos.” (Lapoujade, 2000, p.194). São acontecimentos, aquilo que realmente existe não são coisas feitas, as coisas vão-se fazendo. Tudo isto se relaciona com o pensamento e a consciência, a consciência é esse processo que permite transformar a matéria bruta em experiência, através de deambulações, de movimentos que sobem, descem, se materializam através das sensações, através dos estímulos exteriores, das experiências, através do fluxo da consciência. Tais movimentos são também importantes para se perceber esta construção e este processo que trabalha a individualidade e a relação de um sujeito com o mundo que o rodeia. Um processo de seguir linhas, de criar ligações e relações virtuais. Em primeiro, a percepção - através da cognição.

“O pensamento como cartografia dos movimentos intempestivos de heterogénea, como geografia de devires, ou seja, dos verdadeiros acontecimentos, e esses acontecimentos inactuais e por isso mesmo interessantes como os «seres» sem identidade da filosofia (...) “ (Sousa Dias, 2012, p.14)

I.3 Mutabilidade e continuidade

Essa cartografia dos movimentos de que fala Sousa Dias é importante para perceber o percurso errante da consciência e como é que esta acontece e se materializa. Anda de pensamento em pensamento, voa e volta a pousar, é puxada por estímulos externos, volta a si e traz demais, vai moldando a matéria do mundo, transformando tudo em experiência. E sempre um todo, sempre um rio, sempre algo que flui e corre.

“A consciência, então, não aparece a si mesma cortada em pedaços. Tais palavras como "cadeia" ou "comboio" não a descrevem adequadamente como se apresenta em primeira instância. Não é nada articulado, flui. Um "rio" ou uma "corrente de água" são as metáforas pelas quais é mais naturalmente descrita.” (James, 1950, p.239)

Nesse trânsito da consciência James fala em movimento ambulatório do pensamento. Opõe dois tipos de cognição: saltatório e ambulatório. A natureza do último é de atravessar, por

meio de todos os processos, uma série de intermediários, correndo por entre a matéria do mundo. O conhecimento e a experiência são adquiridos por uma espécie de deambulação do pensamento, uma ambulação através das experiências intervenientes que são absolutamente fundamentais para a relação concreta desta cognição. Move-se pelo meio de tudo e esta locomoção do pensamento, essas experiências intervenientes são uma das bases da fluidez deste pensamento, que dentro dessa ambulação vai moldando a matéria, vão criando memórias e experiências, é atravessado por sensações, conhece o mundo num percurso errante. Saber é atravessar essas relações, ambular por elas, permear por elas e penetrar a experiência pura - é pesquisar, é sentir e é viver. Ficar livre da relação matéria/forma acima descrita e perseguir a matéria bruta que nós próprios modelamos, seguir os movimentos do material, da própria matéria.

“Referir-se a este processo como ambulatório não significa que a cognição é necessariamente presa à erradicação, mas sim que se move de um lado para o outro, por ligações sucessivas, seguindo expressões que se repetem constantemente em James” (Lapoujade, 2000, p.196)

James diz que “conhecemos um objeto por meio de uma ideia, sempre que ambulamos em direcção ao objeto sob o impulso que a ideia comunica” (James, 2004), reforçando a ideia da consciência como um fluxo, em ambulação pelo pensamento e pelo mundo, movida por essa ambulação e como uma espécie de voo que é projectado por sensações externas. Esses voos e poisos que fala também James, quando se refere ao ponto três que falei no primeiro sub-capítulo, onde diz que a consciência é sensivelmente contínua, são um movimento central do fluxo da consciência porque mostram bem como esta é movida por estímulos externos, pelas experiências e em como, saída de rompante do seu pensamento de origem, volta de novo a poisar, como um pássaro, num processo de ancoragem ou no seu estímulo de poiso.

“Quando o ritmo é lento, estamos conscientes do objeto do nosso pensamento de forma comparativamente sossegada e estável. Quando rápido, estamos cientes de uma passagem, uma relação, uma transição, ou entre ela e alguma outra coisa. Ao tomarmos, de fato, uma visão geral do fluxo maravilhoso da nossa consciência, o

que nos impressiona primeiro é esse ritmo diferente das suas partes. Como a vida de um pássaro, parece ser feito de alternância de voos e poisos” (James, 1950, p.243)

Essa aceleração do pensamento é das partes mais interessantes do fluxo. Esse ritmo criado, essa analogia entre o pássaro que voa e volta para pousar num poleiro e seguir com o seu voo ajuda-nos a perceber como é que num momento em que o nosso pensamento está concentrado em alguma coisa pode surgir uma sensação, uma cor, uma palavra ou um som que o faz voar, como um pássaro que vê algo que quer ir atrás, uma folha para trazer para o seu poleiro. Há uma espécie de âncora que mantém o ritmo, que não nos faz perder nas ínfimas sensações do mundo, que criam a dinâmica da ambulação mantendo-a estável e que trabalha continuamente esta cognição do mundo, esta construção de experiências, este moldar da matéria e a transformação da forma e que organiza o tempo.

“Geram-se congestionamentos que fazem com que tudo se mova mais lentamente. Mas o congestionamento não é um efeito da aceleração. É o desaparecimento de uma órbita selectiva o que ferra uma massificação de acontecimentos e informações.” (Byung-Chul Han, 2016, p.37)

Em “O Aroma do Tempo”, Byung-Chul Han pensa o tempo e a aceleração partindo da tese de que não estamos numa perante aceleração do tempo mas sim de uma atomização e dispersão temporal que retira a excepcionalidade dos momentos e que quebra o ritmo e o rumo das nossas vidas. Muitos desses momentos excepcionais, como a cor de uma flor, o barulho e o movimento das ondas, esses momentos que fazem o pássaro voar criam ritmo, criam memórias e fazem parte da órbita selectiva que confere ritmo à vida e que a texturiza, que eventualmente abrirá portas no futuro, ligadas à memória, para as fendas temporais que nos permitem viver plenamente e sentir momentos excepcionais do passado, do presente e no dia a dia. Como foi referido mais acima, relativamente ao quinto ponto da definição da consciência por James, os sentidos são órgão de seleção, pelo que no infinito caos do mundo, o nosso pensamento e a nossa percepção decidem caminhar para um certo sentido - há um vai e volta e este vai e volta é subjectivo. A mudança de ritmo está na base desses estados subjectivos. “Basta observamos atentamente o *Ser* para nos darmos conta de que todas as

coisas estão entrelaçadas, que até a mais pequena de entre elas comunica com uma totalidade.” (Byung-Chul Han, 2016, p.62). É difícil perceber, internamente, essas transições e esses processos, todos esses entrelaçamentos e a maneira como tudo isto, tão fluidamente, funciona depois numa totalidade. Esse todo somos nós, é o mundo, é a construção de quem somos e de como nos formamos, como este processo da consciência, em conjunto com o tempo e com a memória, comunicam todos formando também a individualidade da consciência e da identidade de cada um. É preciso correr, viver, seleccionar e voar, ambular entre as coisas, criar fendas, perceber as relações.

I.4 O papel da consciência no desenvolvimento do *Eu*

“Vemos então que estamos lidando com um material flutuante. O mesmo objeto sendo às vezes tratado como uma parte de mim, outras vezes simplesmente como meu, e novamente como se eu não tivesse nada a ver com tudo isso. No entanto, sentido mais amplo possível, o Eu de um homem é a soma total de tudo que ele pode chamar de seu, não apenas o corpo e seu nível psíquico, mas também suas roupas e sua casa, sua esposa e seus filhos, seus ancestrais e amigos, sua reputação e obras, suas terras e cavalos, e iate e conta bancária.” (James, 1950, p.191)

O movimento da consciência desenvolvido anteriormente, constituindo-se como processo, esse movimento frenético e impessoal, é, também ele, responsável pela criação do *Eu*, da individualidade de cada um de nós. Como refere James, o homem é conjunto de tudo o que vê e sente, de todas as pessoas que fazem parte de si e da sua vida, da sua casa, das suas memórias, da sua ligação com o tempo e com o objectivo e o subjectivo. A alteridade é também importante para a individualidade, uma vez que o *Eu* não é nada senão o conjunto que tudo o que nos rodeia e de quem nos rodeia. As ruas que passo também se transformam em minhas, as cores que vejo são diferentes das cores que a pessoa ao meu lado vê, o sentimento que um certo som numa determinada altura do dia me provoca nunca será o mesmo que a outra pessoa. As pessoas que conheço, as roupas que visto, a casa onde vivo e o tempo que sinto.

“Esta é uma maneira abstrata de lidar com a consciência, na qual, como ela realmente se apresenta, uma pluralidade de tais faculdades será sempre encontrada simultaneamente; ou podemos insistir numa visão concreta, e então o eu espiritual em nós será o fluxo inteiro de nossa consciência pessoal, ou o presente "segmento" ou "seção" desse fluxo (...)” (James, 1950, p.296)

Por segmentos, materiais e imateriais, ou por totalidade, é isso. Tudo é encontrado simultaneamente, tudo se junta, tudo se forma. O *Eu* espiritual e o *Eu* material é o fluxo inteiro da nossa consciência individual, da nossa identidade, consciência é memória, é matéria e é tempo.

Estas ideias da psicologia de James e as suas ramificações influenciaram vários estratos da sociedade e da cultura e encontraram solo bastante fértil na literatura, que rapidamente se apropriou desta ideia do fluxo da consciência. Os autores literários que viviam este período de ebulição científica, aliado a novas especulações a nível da filosofia (como as de Henri Bergson, por exemplo, e as suas investigações sobre tempo, a memória e a consciência) juntamente com as forças revolucionárias nas artes que se afastaram do realismo do final do século XIX, trouxeram rapidamente, para dentro das suas obras, esta ideia que inverte o eixo que predominava anteriormente, a favor de uma exploração da subjectividade pessoal e da consciência.

“Por consciência, neste contexto, entende-se o alcance total de cognição e resposta emotivo-mental de um indivíduo, desde o mais baixo nível pré-fala até o mais alto nível totalmente articulado de racionalidade. A suposição é que, na mente de um indivíduo em um dado momento, seu fluxo de consciência é uma mistura de todos os níveis de consciência, um fluxo interminável de sensações, pensamentos, memórias, associações e reflexões; se o conteúdo exato da mente é para ser descrito a qualquer momento, então esses elementos variados, desconexos e ilógicos devem encontrar expressão num fluxo de palavras, imagens e ideias semelhantes ao fluxo desorganizado da mente (...)” (Steinberg, 1976, p.5)

A proposta da literatura moderna envolve a criação a uma linguagem das camadas mais profundas da mente antes da sua transformação em discurso. Não se pode apenas dizer que é um tipo de ficção que tem como tema central o pensamento e a consciência, mas transformou-se também numa técnica, num movimento, numa maneira de pensar e fazer que usa o pensamento e a consciência, a relação com o mundo, a subjectividade e a individualidade para a criação e desenvolvimento de uma obra, um método para criar forma e ao mesmo tempo um meio de expressão da mente e do pensamento e do desenvolvimento do *Eu*. Um método que amplia a noção de consciência pois está inserida nela muito mais do que a actividade consciente. Há uma modificação substancial no entendimento do fluxo e da própria consciência, descobrem-se e exploram-se novos níveis. Esta técnica baseia-se na representação mimética da mente de uma personagem e dramatiza todo o alcance da consciência do personagem por citação directa e aparentemente não mediada de processos mentais como memórias, pensamentos, sensações e impressões imediatas do dia-a-dia. Nesta complexa junção de forma e conteúdo os autores do modernismo esforçaram-se para representar, incorporando novas formas e regimes de material e da vida quotidiana, tornaram o *Eu* o tema central do meu método de trabalho, das suas obras, o *Eu* constituído por todas as alteridades referidas, estímulos, sensações...

“Quando no autocarro ou sobre os carris do metro nos olhamos uns aos outros, estamos a olhar para o espelho; torna-se possível vermos então o vazio, a qualidade vítrea, nos nossos olhos. E os romancistas do futuro irão aperceber-se cada vez mais da importância destes reflexos, porque não são apenas reflexos mas um número quase infinito; essas são as profundidades que irão explorar, esses serão os fantasmas que eles irão perseguir, deixando as descrições da realidade cada vez mais fora das suas histórias, tomando o conhecimento desta já por garantido(...)” (Woolf, 2001, p.6)

II . Virginia Woolf

“«Escrever» existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê - é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação.”¹⁰

“A minha própria vida tem enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore. Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria.”¹¹

Virginia Woolf é uma escritora do pensamento. Através das suas personagens, através do seu texto, ela consegue mostrar e exemplificar o fluxo da consciência enquanto método e o fluxo de consciência enquanto processo integrante da vida. “O movimento prova-se fazendo-o” (Sousa Dias, 2012, p.19), e assim o é na escrita de Woolf. O movimento é a base da vida, é a base da sua literatura e são-no também os momentos excepcionais do dia a dia que criam movimento entre os tempos, que criam um fluxo de imagens e sensações - o enredo é a vida, a história é ela e somos nós. Como voa o pensamento, como vêem os nossos olhos. Didi-Hubberman (2015) diz que “fazer «imagens poéticas» seria, assim, fazer das palavras olhos.” Em Woolf vemos e somos vistos, as palavras são os seus olhos, é como vê e como é vista pelo mundo. “«Escrever» existe por si mesmo?”, pergunta Clarice Lispector (2012), cuja escrita e o pensamento estão em constante encontro com os de Woolf. É um reflexo, é um acto de ver e fazer ver e o meu enredo sou eu, a minha história sou eu. Eu trabalho a matéria, eu apanho os átomos perdidos da matéria bruta e transformo-os em experiências, nos dias da semana, nas horas de contemplação, na vida, no que seja. Porque a vida é um enredo por si só. “O justíssimo tecido de interrogações e esclarecimentos, que se reenviam a si mesmos a contínuos modos de questionar e romper as respostas, constitui a própria tensão dinâmica da memória e do texto que a conduz.” (Herberto Helder, 2006 p.24). A maneira como Herberto

¹⁰ Clarice Lispector, “Um Sopro de Vida (Pulsações), pag. 13

¹¹ Clarice Lispector, “Um Sopro de Vida (Pulsações), pag. 17

Helder nos fala aqui da poesia chega-nos de maneira que ressoa com o modo como nos chega o fluxo de consciência nos textos de Woolf - o processo é o mesmo. O rompimento que surge da tensão e que vem atrás da própria memória, “os momentos de ser” da nossa vida, o nosso olhar e esse mesmo olhar que olha para nós e nos transforma, tentando ser traduzido por imagens e palavras.

II.1 A ficção do pensamento e das sensações

O ensaio de Virginia Woolf, “Ficção Moderna”¹², demonstra em forma de manifesto o que os seus romances já haviam demonstrado com o decorrer dos tempos. Neste ensaio, Woolf propõe-se a escrever algo diferente dos seus contemporâneos e a observar mais o processo, a matéria, ao invés da forma e do enredo. Conseguimos ver o quão determinada estava em desacreditar o processo dos escritores antigos e promover um novo estilo de escrita que agora conhecemos melhor como “modernista”. De algum modo considera-os materialistas por causa de uma preocupação principal com o enredo plausível e até previsível e na descrição de detalhes materiais enquanto Woolf, como leitora e como escritora, queria realmente saber o que se passa na cabeça dos seus personagens. Procura uma impressão de realidade ao invés de um verdadeiro efeito de realidade como os seus outros escritores contemporâneos. Tenta afastar-se do material e, em vez disso, abraçar uma espécie de *Eu* espiritual, de maneira a tornar a ficção nova, moderna, relevante, mais próxima da vida e, consequentemente, muito mais próxima do fluxo da consciência, nome que foi também posteriormente dado à técnica literária desenvolvida pelos modernistas.

“Talvez devamos extrair a lição paradoxal da questão: para fazer brilhar o halo luminoso e liberar o seu esplendor múltiplo da autoridade tirânica do enredo, é melhor retornar o barômetro anunciando grandes tumultos de céu e alma ao espaço doméstico, em que tudo indica que é a luz que colorirá o dia ou as saídas que serão possíveis amanhã. (Rancière, 2014, p.49)

Também Jacques Rancière analisa este assunto no livro “O Fio Perdido”.¹³ Através de uma complexa e original junção de forma e conteúdo, os modernistas esforçam-se para representar, incorporando novas formas e regimes de vida material e quotidiana - o homem sente, mais do que pensa racionalmente. Rancière analisa essa mudança substancial na política de representação explicando a quebra com a literatura clássica e o desafio dos elementos narrativos de meios nobres e fins morais, introduzindo uma estrutura de sentimento inteiramente nova, uma maneira de libertar esse esplendor e fazer brilhar o halo luminoso da

¹² VIRGINIA WOOLF, “The Common Reader”, Modern Fiction

¹³ JACQUES RANCIÈRE, “The Lost Thread - The Democracy of Modern Fiction”

vida. Delineia uma “distribuição do sensível” igualitária, uma estrutura do sensível onde o enredo vai ser conduzido e estruturado por sentimentos e sensações, pela vida e pelos acasos. Nas suas palavras, “(...) o que torna uma ficção literária diferente de um simples relato de coisas e pessoas encontradas no acaso da vida?” (Rancière, 2016, p.xxix). Na nota introdutória escrita por Steve Corcoran, tradutor do livro de Rancière, também se fala desta quebra com a narrativa aristotélica.

“Para Aristóteles, algo poderia ser considerado entre as artes se fosse dotado de uma história de significado, possuindo um começo, um meio e um fim; se tivesse uma estrutura orgânica em que todos os detalhes estivessem subordinados à perfeição geral do trabalho. Mas o novo mundo da sensação e do afeto obrigou a repensar essa racionalidade ” (Rancière, 2014, vi)

Foi através desta necessidade de repensar, de ver e analisar o “o novo mundo da sensação do afecto” que fez com que Virginia Woolf começasse o processo de reduzir o enredo a um mínimo, ao ponto que a sucessão de coisas que vão acontecendo, à medida que vão acontecendo, quase se vão confundindo com o simples desenrolar de um dia ou da vida. Histórias conduzidas por indivíduos e pelos seus pequenos momentos e nada, subjectividades que mudam o caminho da narrativa. “ A vida escapa; e se calhar sem a vida nada do resto vale a pena.” (Woolf, 1925, p.149). No decorrer da vida diária, há experiências estranhas e interessantes que ela tenta descrever e que acredita serem o assunto principal da ficção e o que realmente, no final do dia, interessa verdadeiramente - conversas alheias que nos encham de espanto, a complexidade dos nossos sentimentos e das nossas ansiedades, milhares de ideias passam pelo cérebro, milhares de sentimentos encontram-se e colidem entre si, odores e sons que nos retomam a memórias passadas - momentos excepcionais. Segundo Woolf, com a ficção antiga estávamos privados desse verdadeiro odor da vida, desse verdadeiro enredo pessoal e do fluxo da consciência, que é o que mais importa a seus olhos - o que é a verdadeira matéria da ficção senão a vida em si?

“Examine-se por um momento uma mente comum num dia comum. A mente recebe uma série de impressões - trivial, fantástica, evanescente ou gravada com a nitidez do aço. De todos os lados eles vêm, uma chuva incessante de inumeráveis átomos, e enquanto eles caem, enquanto eles se moldam na vida de segunda ou terça-

feira, a expressão cai de maneira diferente da antiga. (...) A vida não é uma série de lâmpadas de apresentação dispostas simetricamente; a vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos envolve desde o começo da consciência até o fim. (...) Registremos os átomos conforme eles caem na mente na ordem em que eles caem, vamos traçar o padrão, ainda que desconectado e incoerente na aparência, que cada visão ou incidente marca na consciência. Não vamos admitir que a vida existe mais plenamente no que é banalmente grande do que no que banalmente se pensa pequeno.” (Woolf, 1925, p.150)

Todas essas impressões, esses estímulos exteriores transformam-se então no material da ficção e fazem-nos aproximar da realidade das personagens através de estímulos e impressões experimentados fora dele e através de pequenos nada que são mecanismos ou meios de acesso a um novo acontecimento. Criam-se movimentos internos, que se realizam dentro da consciência das personagens e que vão conduzindo a história, movimentos que dão acesso a desdobramentos. Como também a consciência, segundo James, não se apresenta cortada aos pedaços, este tipo de ficção também funciona como um todo. Há uma pluralidade de pensamentos e de personagens, viajamos no pensamento uns dos outros, mas o romance é apresentado numa totalidade, há uma espécie de narrador onisciente que percorre as várias cabeças, criam-se frases longuíssimas, associadas livremente num processo de memória involuntária e associativa em que realmente não vemos a acção surgir, não têm por vezes nenhuma intenção senão a de expressar, a de criar uma impressão de realidade. Não é a ideia do parecer que é real, o que há são efeitos reais, coisas reais, sentimentos reais. A impessoalidade continua a existir pois os átomos acima citados são também a matéria bruta que formam a vida, estão ainda indiferenciados, prontos a ser trabalhos e a ser transformados na vida de segunda e terça e todos os dias. Lapoujade (2000) diz que aquilo que distingue a experiência da experiência pura é precisamente a atualização dessas relações no próprio material. A experiência é um caminho, ou uma série de caminhos, que segue um relativo número de relações. Se a consciência se revela um fluxo, é porque está sempre no processo de seguir linhas, de criar seus próprios caminhos. Esses caminhos são essa actualização desses átomos que constituem a vida, que organizam o decorrer de um dia, de uma semana ou de um mês, são esses mesmos átomos que se tornam o conteúdo da ficção, são a matéria bruta, pronta a ser trabalhada, a ser organizada, a criar relações. Não simetricamente arranjados e organizados, com princípio meio e fim, mas sim no seu caos de sentimento e emoção, em

coisas pequenas, insignificantes, mas que constituem o mais profundo *Eu* que temos dentro de nós.

“De algum modo já aprendera que cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. E que a ela cabia sofrer o dia ou ter prazer nele. Ela queria o prazer do extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário.” (Lispector, 2013, p. 97)

Como diz Clarice Lispector, cujo pensamento ressoa tanto no de Woolf, cada dia pode tornar-se extraordinário. Coisas que não são extraordinárias, tornam-se extraordinárias, geram impulsos para criar algo novo. Criam rupturas, fendas que abrem acesso à matéria da vida, novas possibilidades. Esses pequenos actos que encontramos nos romances de Woolf, como o tirar medidas para costurar uma meia, o observar de um homem que atravessa a estrada, o comprar flores numa loja atarefada de Londres parecem focados ao acaso mas criam portas para acontecimentos realmente importantes - parecem pequenos nada sem importância mas funcionam como um meio de acesso a outra coisa. E que fazem do indivíduo o que ele é, construído por acasos e banalidades do dia, impressões e memórias.

“A ontologia da nova ficção é monista, mas a sua prática só pode ser dialética: ela só pode subsistir como uma tensão entre o grande lirismo da Vida impessoal e os arranjos do enredo, tensão que não foge às modulações de compromisso exceto a custo de um sacrifício violento” (Rancière, 2014, p.62)

Esses pequenos fragmentos, tão intensamente presentes para a escritora, essas passagens que acontecem, criam também uma ruptura, uma fenda. Essa própria ruptura da identidade faz parte da sua procura. Há de facto um estilhaçamento do *Eu*, uma procura onde realmente nos sentimos partidos, quebrados, onde vemos fendas de luz e de acesso mas que são inevitáveis à vida ainda que sejam também violentos sacrifícios, como diz Rancière. “Basta observarmos atentamente o Ser para nos darmos conta de que todas as coisas estão entrelaçadas, que até a mais pequena de entre elas comunica com uma totalidade.” (Byung-Chul Han, 2016, p.62). A fragmentação faz parte da totalidade, os momentos ligam-se, memórias, sensações constroem a vida. Esses pequenos átomos materializam-se no quotidiano e materializam-se no enredo deste tipo de ficção, uma ficção atomizada,

condensada no seu final, pois apesar de comunicar com uma totalidade não é de todo totalizável, é apenas condensável.

“Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir em si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale tanto para a pintura ou para a música como para a escrita: «Saturar cada átomo», «Eliminar tudo o que é desperdício, morte e supérfluo», tudo o que cola às nossas percepções correntes e vividas, tudo o que constitui o alimento do romancista medíocre, ficar apenas com a saturação que nos dá um percepto.” (Deleuze, Guattari, 1992, p.152)

É através dessa saturação dos átomos, dessa percepção particular que resulta da escolha de um olhar, que se cria um método de onde nascem os “momentos de ser”, esses momentos que existem por si só e ficam gravados com a força do aço na nossa memória.

II.2 Voar e (de)ambular entre polifonias

Podemos ver, nesta nova maneira de fazer ficção, vários dos assuntos tratados em William James. A sua continuidade, a preocupação com a fluidez, a valorização da experiência e da cognição e através da ambulação e os seus voos e poisos. O narrador de um romance, ou mesmo a personagem central de uma história, vê o seu pensamento não só ambular entre o mundo como entre o mundo das outras personagens. Aqui o narrador viaja entre pensamentos, pode mudar a sua entrada mental de uma personagem para a outra e, mesmo assim, manter-se sempre relativamente invisível. Não há propriamente existência de um narrador, é a sua capacidade de entrar dentro do pensamento das personagens e de nos mostrar o seu fluxo e o seu pensamento que cria a narração da história. Ele não é onisciente no sentido em que não sabe tudo, mas está um pouco por toda a parte, por todas as cabeças, em constante movimento. É um acesso limitado, essa omnisciência, não por ter uma duração mais curta ou por haver distinções entre mostrar e contar, discurso indireto ou interpretações directas - são recursos complementares que podem ou não co-ocorrer e é limitar no sentido em que ele próprio duvida do que vê e do que conta, ele próprio está em questionamento. “Deslocamento limitado”¹⁴. O objectivo principal é perceber porquê e como é que esta transição de mente para mente ocorre. Seymour Chatman, analisando este tipo de romance,

¹⁴ “Shifting limited” - termo introduzido por Seymour Chatman em “Story and Discourse”, aqui traduzido como “deslocamento limitado”

diz que tal “como o fluxo da consciência, o deslocamento limitado não expressa nenhum propósito. Não serve a teleologia da trama” (1978, p.216) - é o próprio enredo. Não serve um fim ou um propósito senão o propósito de, como já foi dito, mostrar a vida como ela é, representá-la, criar uma textura da vida e da consciência unitária e na sua totalidade, neste processo impessoal e inconstante de pensamentos a desenrolar e misturados sem fim. Pensar é o processo em si, pensar é o enredo em si, e só se faz pensando, ambulando, voando e poisando de novo. O "deslocamento limitado" é no fundo uma mudança de mente em mente sem resolução de problemas, sem respostas para questões, cheio de subjectividades numa reflexão existencial sobre a vida.

Erich Auerbach faz uma análise do romance de Woolf “Rumo ao Farol”, onde podemos encontrar esta ideia de “deslocamento limitado”, de ambulação, e onde vemos os voos e poisos de James aplicados a um romance concreto. “Rumo ao farol” conta a história da família Ramsay, focado nas suas visitas à Ilha de Skye na Escócia, ampliando a tradição modernista falada no sub-capítulo anterior, tendo em conta que o enredo é totalmente secundário, havendo pouco diálogo. Vivemos numa introspecção escrita entre pensamentos e observações, relação entre infância e vida adulta, subjectividade e percepção. Voltamos à questão da cognição tal como em James a entende, pois vemos muitas tentativas de entender as coisas com o simples acto da observação e da introspecção, da ambulação do pensamento regido por estímulos externos.

“Sabe-se votado por isso ao incerto e ao obscuro, à problematicidade, e a pensar aí, a partir daí, a exercer o pensamento como operação inventiva na ordem dos problemas, das regras, dos conceitos: o pensamento como criação, e não como reflexão.” (Sousa Dias, 2012, p.18)

O pensamento conhece e dá a conhecer, o pensamento cria coisas como cria o enredo, o pensamento é criação. Na sequência específica em que Mrs. Ramsay está a tirar as medidas ao filho para costurar uma meia, temos um exemplo concreto de ambulação, de “deslocamento limitado”, de pluralidade de vozes e de relações de tempo e espaço. Em primeiro lugar, “o escritor, como narrador de factos objectivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (Auerbach, 1971, p.469). O enredo faz-se pensando, não há grande narração por parte do narrador/escritor e na maior parte o conhecimento não é objectivo, vivemos na

subjectividade das impressões das personagens em relação ao ambiente e às pessoas que as rodeiam. A maneira de conhecermos cada uma delas também é feita através do processo do pensamento na medida em que este é influenciado pelo que está a acontecer à volta e pelas suas relações pessoais. Como diz William James (1950) , o pensamento lida com objectos exteriores a si, os estímulos são exteriores, o movimento é impulsionado pela direcção do olhar. Essa *impessoalidade* encontra-se também no texto de Woolf - essas exterioridades. Há momentos na sua escrita em que há ambiguidade entre narrador e personagem, uma indeterminação. Os narradores são contagiados pelos estados de espírito das personagens, há uma titubeação e uma instabilidade entre narrador e personagem. Está tudo misturado. O narrador desaparece, mesmo as descrições de espaços, de histórias e de personagens são maioritariamente feitas através do pensamento das próprias personagens dos romances e das suas reflexões do dia a dia. Há também alturas indeterminadas e impessoais, quando não sabe bem quem fala - o próprio escritor tem dúvidas sobre a sua personagem, faz comentários subjectivos, como quando Woolf se interroga sobre o olhar de tristeza de Mrs. Ramsay ou se a própria saberia da sua própria beleza singular.

“Assim, por exemplo, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às suas próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é precisamente totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das duas personagens e com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, acontecia em geral” (Auerbach, 1971, p.470)

Há fugas do círculo fechado de uma personagem, há fugas de discurso, há polifonias, há discursos que se misturam. Há uma contaminação entre autor, personagem e leitor, uma polifonia de vozes que se misturam - toda a gente se questiona, é tudo uma questão de posicionamento e de relação com o mundo, de ambulação entre espaços e pensamentos, vozes e ideias. Os impulsos do voo, da mesma maneira que estão nesse constante fluxo da consciência, têm sempre a ver com impulsos de sensações. Mrs. Ramsay está a medir a meia do filho, olha pela janela, o seu pensamento começa a deambular. Subitamente, o filho mexe e

ela volta o olhar e o pensamento para a agitação da criança, pois - não são estados meramente interiores, são impulsos que vêm de fora e do real.

“- E mesmo que não esteja bom amanhã - declarou Mrs Ramsay, erguendo os olhos para lançar uma olhadela rápida a William Bankes e a Lilly Bricoe -, estará bom noutra dia qualquer. E, agora, - disse ela, pensando em que o encanto de Lily residia em seus olhos chineses, oblíquos no rostinho branco e enrugado, mas que era preciso um homem inteligente para disso se aperceber -, “agora, põe-te de pé e deixa-me medir-te a prenda”, já que poderiam acabar por ir ao Farol, e necessitava de saber se a meia não teria de ser uma ou duas polegadas mais comprida na perna.” (Woolf, 1927,p.41)

A acção simples de tirar medidas prende Mrs. Ramsay à “terra”, não a deixa perder-se nos seus devaneios. Enquanto tira as medidas, olha pela janela e inicia-se uma reflexão sobre dois personagens externos que passam ao fundo e vemos então o que Mrs. Ramsay pensa sobre eles e sobre uma possível relação. De repente, a medição da meia volta a trazê-la à âncora, ao poiso, e a acção continua. Estamos sempre a voltar a essa acção, sem nenhum conteúdo para o enredo mas que funciona como bússola ou farol no sentido de não nos perdermos, de nos localizar, para todas essas derivações poderem funcionar e poderem constituir o verdadeiro enredo deste tipo de ficção. É o centro da teia, um núcleo - a referência para não cairmos no caos. Banalidades que nos prendem à vida e nos impedem de cair no vazio. São no entanto derivações com imensa intensidade - é a partir de certas imagens, de certas sensações, de certos motivos fortes, que partem os voos de Mrs. Ramsay e de outras personagens, são os elos de passagem, cria derivações e constituem fortes cenas por si só que são o âmago do romance.

Esse eixo espacio-temporal que se cria e a relação entre história e discurso também é importante e também se relaciona com essa deambulação e com uma criação de cenas. Quando Mrs. Ramsay, olhando pela janela, viaja pelo seu pensamento sobre as pessoas que passam lá fora, cria-se uma espécie de eclipse - há uma suspensão do tempo. Medir a meia leva evidentemente menos tempo do que aquele que sentimos ao ler o trecho. Isto porque é impossível reproduzir a velocidade do fluxo da consciência e nem é esse o seu objectivo - é explorar esta riqueza do pensamento, esta demora, esta paragem do tempo que sentimos em certos momentos banais. O tempo da narração é mais importante para as interrupções do que

para as acções em si - são intercalados dois espaços-tempos muito diferentes - “porque o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir.” (Auerbach, 1971, pag.472). Além dessa diferença de acção e tempo, também temos um distanciamento temporal de pensamentos que se projectam no passado. Tomando por exemplo Mrs. Dalloway¹⁵. Temos vários momentos em que por uma pequena acção do presente somos transportados durante páginas para episódios do passado. Criam-se cenas, abrem-se portas. “A inserção não é senão pano de fundo desta imagem, que parece como que abrir-se em profundidade temporal (...)” (Auerbach, 1971, pag. 474). Não são movimentos tão distintos um do outro, no sentido em que ambos expressam a força e a velocidade do pensamento e a sua continuidade - podem viajar pelo espaço e pelo tempo, sejam minutos, anos ou mesmo pessoas e pensamentos, seja através de uma acção simples ou de uma memória, e assim continua a voltar ao seu caminho, seja através do bater do relógio de Mrs. Dalloway ou da meia de Mrs. Ramsay. Há uma questão também interessante em ambos os romances: uma espécie de *leitmotif* que nos traz a nós leitores de volta, que nos faz poisar e não perder, como se estivéssemos também nós necessitados de uma âncora, e às próprias personagens: a constante pergunta de James sobre se vão ou não vão ao Farol e o tique-taque do relógio na cidade de Londres que relembra constantemente Clarissa Dalloway, e a nós, do decorrer do dia, que nos relembra que aquele romance acompanha o dia e a preparação para a festa de Clarissa.

Não é que seja um processo anormal, todos já sentimos o nosso pensamento disparar a meio de coisas comuns e banais a velocidades estonteantes - mas é essa velocidade, o processo dela e a suspensão e as fendas que ela cria que interessam para o romance do fluxo da consciência - esse contraste entre o tempo curto do acontecimento objectivo e exterior e a riqueza do movimento subjectivo interior do fluxo - essa criação de cenas.

“Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formação e de interpretação, cujo objecto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos impinjam, modificam-se constantemente

¹⁵ Referência ao romance de Virginia Woolf, “Mrs. Dalloway”, que no âmbito deste estudo não será tão analisado como as restantes obras mencionadas.

de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical.” (Auerbach, 1971, p. 482)

II.3 Fendas criadoras de cenas

Nesta tentativa de interpretar e ordenar o mundo, coisas que não são extraordinárias tornam-se extraordinárias, geram impulsos para criar algo novo. Criam rupturas, fendas que abrem acesso à matéria da vida, novas possibilidades. E que fazem do indivíduo o que ele é, construído por acasos e banalidades do dia, impressões e memórias. Em “Esboço do Passado”¹⁶, ensaio auto-biográfico escrito nos últimos anos da vida da autora, Woolf tenta falar sobre si, perceber como e quem é, através duma ponte entre passado e presente, entre memórias e imagens. Conseguimos ver o fluxo total do seu pensamento e da sua consciência, das ideias a saltarem umas para as outras, o movimento associativo da sua mente regido por cores, por sons, por sensações. Introduce o conceito de *moments of being*¹⁷. Como descrito pela própria no livro, “momentos de ser” são momentos em que é experienciado um sentimento total de realidade e plenitude em contraste a “não-ser”¹⁸ que dominam a maior parte da nossa vida consciente, separando-nos dela por um véu protector, uma névoa, que nos carrega na vida mais mecanicamente e sem total experiência dos sentidos e das imagens. Um contraste entre consciência e inconsciência. Um “momento de ser” é um momento onde há uma plena consciência da experiência, onde o sujeito não está apenas consciente de si mesmo mas capta uma reminiscência, um vislumbre da sua conexão com um padrão maior, espacial e temporal, escondido na opacidade da vida quotidiana, perdido entre momentos de “não ser.”

“Quando criança, os meus dias, assim como agora, continham uma grande proporção desse algodão bruto, esse “não-ser”. Semanas após semanas passavam em St. Ives e nada me importava. Então, sem motivo que eu saiba, um repentino choque violento; algo aconteceu tão violentamente que me lembro toda a minha vida.” (Woolf, 1976, p.71)

¹⁶ Ensaio de Virginia Woolf de nome “Sketch of a Past” encontrado no livro intitulado “Moments of Being”, um conjunto de textos autobiográficos editados pós-morte da autora onde são debatidas questões da auto-biografia.

¹⁷ “Moments of being” serão aqui traduzidos por momentos de ser

¹⁸ Originalmente “moments of non-being”, aqui traduzidos como “não-ser”

Nestes momentos, que vemos reproduzidos ao longo dos seus romances, é como se fôssemos tomados por uma força de beleza (ou terror) surpreendente - uma súbita sensação de poder incontrollável, imprevisível, que irrompe de um conjunto de situações banais e abre portas que atravessam o tempo, acedendo a uma maior realidade. Fazem parte do fluxo do pensamento e da vida, no meio de mil outros acontecimentos banais que são também átomos constituintes de tudo isto. São os momentos excepcionais, nas suas palavras, que criam momentos de tensão e fendas na vida - consequentemente, nesta procura de individualidade criam o estilhaçamento do *Eu* porque é uma causa inevitável da procura: a ruptura. Não é a natureza das acções que separa os “momentos de ser” dos momentos de “não-ser”. Uma actividade não é intrinsecamente mais mundana ou mais extraordinária do que a outra. Em vez disso, é a intensidade do sentimento, a consciência da experiência, que separa os dois momentos. Um passeio no campo pode ser facilmente escondido atrás do algodão bruto perante alguém, mas para Woolf a experiência é muito vívida.

Em “Um Esboço do Passado”, o modo de escrever sobre si própria mistura-se com uma reflexão sobre a construção da ficção. A ideia da dificuldade da definição do *Eu*, o estilhaçamento que daí surge, é como se fosse a a fenda para a produção de cenas, o vaso que se parte. São impessoais, são ficcionais. A partir dos “momentos de ser” abre-se uma porta para uma espécie de verdade a partir do qual se alcança também um impessoal¹⁹, pois sentimos uma conexão com algo maior, com um *todo* indefinido, com o mundo. São situações fora do espaço-tempo e do discurso-tempo e criam uma suspensão de vida e consciência - esses momentos excepcionais são a matéria da ficção, são o resultado da experiência pura, do moldar da matéria.

"Só sei que muitos desses momentos excepcionais trouxeram consigo um horror peculiar e um colapso físico; eles pareciam dominantes; eu mesma passiva. Isso sugere que à medida que se envelhece, a pessoa tem um poder maior através da razão para fornecer uma explicação; e que esta explicação amortece a força do golpe de martelo. Eu acho que isto é verdade, porque embora eu ainda tenha a peculiaridade de receber esses choques repentinos, eles são sempre bem-vindos.

¹⁹ Nesta caso, impessoal refere-se a esta ideia de força maior, em que é inevitável sermos forçados pelo nosso próprio pensamento a sentir estas coisas, não há controlo. Relaciona-se com a ideia de *it* de William James, o pensamento pensa por si próprio, move-se por si mesmo, sente por ele só.

Depois da primeira surpresa, eu sinto sempre que eles são particularmente valiosos.” (Woolf, 1976, p.72)

O acesso a uma determinada realidade não passa por uma forma realista mas por essa desordenação cronológica de “momentos de ser” - qualquer fragmento, qualquer acontecimento quotidiano, tomado por acaso ou circunstância, nas suas diferenças de espaço-tempo, dá-nos a ver algo de mais essencial acerca da realidade, acerca da vida. Através de uma parte, desses fragmentos que advêm dessa fenda criada pelos momentos excepcionais, acede-se ao essencial da realidade e, eventualmente, à sua representação através de imagens e palavras. Mas é um bruto choque, o choque da realidade e desse acesso ao real, o choque desses momentos. É um forte olhar, uma forte maneira de ser e ser visto pelo mundo.

“Então suponho que a capacidade de receber choques é o que faz de mim uma escritora. Eu arrisco a explicação de que um choque é ao mesmo tempo, no meu caso, seguido pelo desejo de explicá-lo. Eu sinto que tive um golpe; mas não é, como eu pensava quando criança, simplesmente um golpe de um inimigo escondido atrás do algodão bruto da vida quotidiana; é ou será uma revelação de alguma ordem; é um sinal de alguma coisa real por trás das aparências; e eu faço real colocando isso em palavras.” (Woolf, 1976, p.72)

Um caso de fenda e estilhaçamento da identidade para alcançar um todo. Não se procura, mas acontece, é impossível que a angústia de certos momentos não o provoque. Há um desvelamento, perdem-se em si mesmo, impossíveis de controlar. O *it* de James, a impessoalidade dos movimentos da consciência, os voos e poisos, controlados ou não pelos momentos excepcionais, têm uma função de cognição onde o valor não é propriamente encontrado no objecto de onde provém, mas do que daí provém.

Em “Falenas”²⁰, de Didi-Huberman, somos introduzidos a um termo de nome “imagens-sulco” que em muito ressoa esta ideia de fenda dos momentos excepcionais, dos “momentos de ser”.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges “Falenas - Ensaio Sobre a Aparição”

“De repente, algo aparece. Uma porta abre-se. Uma borboleta passa batendo as asas. Um relâmpago rasga o céu. Uma chama surge na mão do mágico. «De repente»: maneira de designar a ínfima [inframince] duração do fenómeno, a sua singularidade - visual e temporal - de aparição. Maneira de dizer que, quando se passa alguma coisa, o que aparece não faz, muitas vezes, mais do que passar e desaparecer quando de imediato” (Didi-Hubberman, 2015, p.69)

Ora esta aparição, como lhe chama, ao *passar*, já construiu toda uma complexidade. “O que aparece, aparece singularmente.” (Didi-Hubberman, 2015, p.69). Além de singularmente, enquanto unicamente na vida da pessoa, é único a cada um de nós. Cada um de nós sente as aparições de maneira diferente, o que acontece na mente de um indivíduo não acontece na do outro, há subjectividade porque, nas palavras de James (1950), cada pensamento tende a fazer parte de uma consciência individual”. Tomando o exemplo da borboleta de Didi-Hubberman (2015), ela aparece-nos num determinado momento da nossa infância. A mente capta com enorme violência aquela aparição - as asas, as cores, a rapidez com que se foi, a surpresa com que foi vista - passado uns segundos, já lá não está, mas permanece a sua cor, a sua mancha, a sua rapidez, e irá continuar a rasgar o meu campo visual, continuará a assombrar a minha memória. Com os “momentos de ser”, mais tarde, avistando uma outra borboleta ou vendo uma determinada cor, sinto de novo o golpe, abre-se uma fenda no tempo que me transporta de novo para essa memória de infância. “O seu sulco, o seu rasto em movimento (Didi-Hubberman, 2015, p.69.).

Não há hesitação em confrontar o real - ambular entre a matéria bruta e a sua transformação em experiência - a relação matéria/forma. Tudo isto cria cenas, e apesar de estarmos a partir de um texto-autobiográfico, são cenas ficcionais. Auto-biografia é também criação de ficção, criação de cenas ficcionais. Estes momentos de Woolf aproximam-se claramente da maneira de ver e olhar a poesia, de a fazer acontecer. Para começar, este afastamento do enredo e esta importância ao que se vê e sente é o mais importante da sua prosa poética, que vive essencialmente desta construção de cenas ficcionais - de momentos e de imagens. Os nossos olhos movem-se, os nossos olhos vêem, os nossos olhos constroem. “Vendo bem, não temos sob os nossos olhos senão coisas moventes: o mundo é movente. Mas como *conhecer* os próprios movimentos do movente?” (Didi-Huberman, 2015, p.75).

A intuição capta o movimento na sua imanência, aparecendo e desvanecendo. Como diz Didi-Huberman (2015), A imagem «alarga a percepção» das coisas, mas o preço a pagar prende-se com a singularidade, portanto, com a fragilidade e com a própria transitoriedade. Através das palavras Woolf capta a singularidade e o movimento, assim como os poetas.

*“ até cada objecto se encher de luz e ser apanhado
por todos os lados hábeis, e ser ímpar,
ser escolhido,
e lampejado do ar à volta,
na ordem do mundo aquela fracção real dos dedos juntos
como para escrever cada palavra:
pegar ao alto numa coisa em estado de milagre: seja:
um copo de água,
tudo pronto para que a luz estremeça:
o terror da beleza, isso, o terror da beleza delicadíssima
tão súbito e implacável na vida administrativa“ (Herberto Helder, 2013, p.45)*

Como Herberto Helder tão bem nos mostra, o terror da beleza, os objectos cheios de luz são escolhidos, na ordem do mundo, numa fracção de segundo, numa aparição, e surgem assim de tão súbito na vida administrativa. Cria-se uma imagem-poética, uma “obra de palavras emudecidas pelo desejo de ver e fazer ver” (Didi Huberman, 2015, p.158). É um aprender a ver com palavras, veículos de momentos excepcionais, veículo do sulco e do terror, da beleza e da força.

“Rilke responde, primeiro, que ver, no sentido radical, consiste em aceitar a experiência - o risco, o desafio, a cedência - de ser olhado por aquilo que se vê. De ser visado, transformado, implicado, ferido, revelado, resumindo: aberto até ao «âmago» [coeur]. E é isso mesmo que será necessário saber escrever, através de um gesto que se chama poesia. «Aprender a ver» seria, portanto, não procurar as palavras para dizer o que vemos, mas sim encontrar as palavras para que seja dito e

inscrito que somos olhados, abertos, transformados por aquilo que vemos” (Didi-Hubberman, 2015, p.158)

Entretanto o choque das imagens já é aceite, faz parte do *Eu*. E é realmente o âmago da escrita de Woolf, neste choque com a poesia, a criação de cenas ficcionais onde vemos e somos vistos, onde queremos expor que somos vistos e transformados por aquilo que vemos e experienciamos, onde os “momentos de ser”, ainda que na sua total força e no seu terror, fazem de nós o que somos, criam imagens, chegam ao interior do *Eu* para o desventrar e estilhaçar, permitem a existência das fendas, a impessoalidade de que há algo maior a reger a sua escrita e que por aí vemos, vendo, sendo vistos, expor que há algo que nos olha e é maior do que nós, uma maior realidade “no algodão bruto da vida quotidiana”. É um processo que não deixa o interior intacto, mas que o enche de fendas, criadoras de cenas.

II.4 As Ondas

As Ondas, romance revolucionário e especialmente formalista de Virginia Woolf, abandona a estrutura tradicional e o enredo, em favor de uma evocação de carácter lírico, um fluxo da consciência das seis personagens, que no final entendemos fazerem parte da história de uma delas em particular, Bernard, que narra e constrói a sua história de vida narrando e construindo a dos outros. Em vez de narrar as ações externas das personagens, Woolf entra nas suas mentes e relata os seus pensamentos e percepções à medida que elas ocorrem, com poucas pistas externas para fornecer forma ou contexto - são construídos de dentro para fora como as personalidades e sensações individuais são moldadas pelas relações com os outros. Bernard tem uma relação diferente dos outros, faz descrições mais longas, está sempre presente, ao longo de todos os capítulos tem uma visão mais ampla sobre as restantes personagens. Bernard adquire uma maior visão de narrador porque ele próprio é um contador de histórias. No final do livro, como uma espécie de remate final da vida, faz um género de solilóquio com uma personagem estranha ao livro e também desconhecida para ele onde percebemos que toda a história é a história de Bernard através dos outros e dele próprio.

Bernard encontra-se sempre constantemente preocupado com a linguagem, com uma obsessão em “fazer frases” - um meio de ajudar e impressionar os outros, um meio de se relacionar com o mundo, de se entender a si próprio. Enquanto criança, vê a linguagem como

uma forma de mediar e controlar a realidade e criar uma cadeia de significado. À medida que vai crescendo, e transformando as suas frases em histórias, que vai vendo na linguagem uma ferramenta para entender os outros imersa numa angústia da problemática de capturar a vida como ela é, em capturar a vida dos outros, sempre preocupado com os elementos da verdade que se lhe escapam.

“Necessito de uma linguagem ingénua como a dos amantes, palavras de uma só sílaba apenas como a que as crianças usam quando entram num quarto e encontram a sua mãe a costurar e apanhem um fio de lã colorida, uma pluma ou um pedaço de chita. Preciso de um gemido, de um grito. Não necessito de palavras quando, deitado numa vala, vejo a tempestade que me ignora agitar o céu sobre os campos pantanosos. Não necessito de nada que seja exacto. De nada que tenha os pés solidamente assentes na terra.” (Woolf, 1931, p. 237)

Em Woolf há uma luta constante contra os significados e as palavras, a tomada de consciência de que tudo aquilo são significados, que não passam de significados. Existe em Woolf uma outra percepção das palavras - as palavras, apesar de serem só palavras e se transformarem em meros significados que não têm estas onomatopeias, estas coisas de criança, como a poesia, isso toca na experiência - e quando se transformam em palavras parece que se afastam da experiência. A angústia deste saber é o que Bernard parece tomar consciência no final do capítulo, parece que a vida se resume a um conjunto de palavras que não tocam a verdadeira matéria. Ao longo do livro, há esta noção de movimento, das ondas, de movimento da vida que se encontra na tentativa de procura das palavras.

Apesar desta angústia, é na tentativa de transformar em linguagem que eu vou poder encontrar-me com a vida e com a matéria. Herberto Helder (2006) diz que “tudo isto reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo, quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria.” Nesta comparação constante de Woolf com a poesia percebemos que esse sentimento de impotência de Bernard, que provém dessa dificuldade da relação com as palavras, é o que cria noção de narrativa própria, é o que cria fluxo, é o que cria cenas: acesso à matéria, viagem no tempo e tentativa de encontro do *Eu*. Porque a procura cria vulnerabilidade, cria ruptura - dá acesso e espaço à construção de cenas.

“*Mas como aprender a ver com as palavras?*” (Diddi-Hubberman, 2015, p.158). Segundo Herberto Helder (2006), “a superação do caos exprime-se pelo encontro da linguagem. É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma imagem efectiva do mundo.” Vive-se um sentimento de impotência total. Bernard ganha esta angústia, mas ele não era assim. Está envolvido neste desejo de querer dizer e percebe que não é possível principalmente quando confrontado com a angústia da finitude, da morte.

Encontramos também vários *leitfmotifs* ao longo do livro, repetições de frases das personagens, o barulho das ondas. Uma eterna criação de ritmo. Os interlúdios também têm que ver com mudanças. A madrugada na praia, a luz vai-se modificando, e vai chegando ao meio dia e está na força da vida e o sol começa eventualmente a descer. Temos o mesmo acontecimento sempre, as ondas na praia, mas sempre em diversos momentos do mesmo acontecimento. Há sempre repetição, todas as personagens repetem informações, dúvidas, questões, ainda que em fases diferentes da vida pois estão constantemente em procura do *Eu* e entendem ao pouco a dificuldade desse processo, a angústia que dele advém, o estilhamento da identidade. Todos eles, em conjunto, se procuram. Porque a auto-biografia é também uma hetero-biografia.

“Nada nasce a partir de um “Eu” (empírico ou transcendental), o processo é sempre mais complexo. Nenhum Eu se constitui sem um Outro, a identidade só é compreensível em relação com uma, ou várias, alteridade.” (Barrento, 2012)

Diz-nos João Barrento que ao pensar na autobiografia como uma heterobiografia, o *Eu* é algo mais complexo que não se constitui sem o *Outro*, somos um conjunto de relações com o mundo e com pessoas, um conjunto de alteridades. É disso que também se apercebe Bernard e um pouco a essência deste romance. Como em “Esboço do Passado”, Virginia Woolf também percebe que contar a sua própria história só faz sentido contando a dos outros, a das pessoas à sua volta, as suas casas, as suas vidas, o que vê nelas e o que tenta perceber que elas vêm nela.

“Na minha vida entrou uma multidão de pessoas; os seus rostos não eram tão claramente recortados como o foram no meu tempo de juventude os de Neville, Louis, Jinny, Susan e Rhoda; eram rostos confusos, sem feições, ou com feições que

mudavam tão rapidamente que pareciam não existir. E, ao mesmo tempo envergonhado e desdenhoso, na mais estranha amálgama de cepticismo e entusiasmo, recebi os golpes da vida, a mistura de perturbantes sensações imprevistas, que tombavam sobre mim a todo o instante vindas de todo o lado.” (Woolf, 1931, p.204)

A vida de Bernard revela-se então um conjunto de várias coisas: as palavras, questão importante que se revela angustiante com o passar dos tempos, o ritmo da vida e das ondas, essas “aparições” já faladas que são os momentos importantes da vida, os “momentos de ser” de Woolf, que são intensamente fortes em todas as personagens e todas as pessoas da sua vida.

“As Ondas” usa na mesma os exemplos do fluxo da consciência dos outros livros, principalmente a nível da consciência das personagens, e das longas frases onde nos perdemos na cabeça de vários indivíduos. Há também voos e poisos, o próprio Bernard no capítulo final do livro lembra-se constantemente de voltar ao jantar onde está, ouvindo o bater do relógio, batendo com a colher na chávena - “Passarei a vida a bater com a colher na mesa? - perguntei-me. Não será melhor ceder como os outros?” (Woolf, s.d., 224) Mas a cedência dá lugar ao caos, há sempre necessidade da âncora, do núcleo da teia e é essa a angústia de Bernard. Os actos sociais, os hábitos, as regras são mais ignoradas neste romance em particular (ainda que os vejamos através do crescimento das personagens nas suas diferentes alturas da vida da altura), existem mas estão fora e é mesmo mais o pensamento que é valorizado. É uma identidade que se constrói a partir da saída de si próprio - existe uma tensão muito grande nas ondas, uma tensão por resolver, que vem da necessidade de se definirem como personagens desde crianças. Há uma angústia sobre como é que eu fecho um círculo, para me definir, como é que chego a essa subjectividade fechada. A questão da identidade está sempre presente, assim como a questão dos “momentos de ser” pois são eles as portas, os motivos, tanto em “As ondas” como em “Rumo ao Farol” - são sempre identidades construídas a partir da saída de si próprio com esses momentos. O que se consegue definir não é a subjectividade, não é a identidade fechada. São as cores, são as coisas intensas, os “momentos de ser”, as sensações. A questão é que essas sensações e esses momentos também quebram, criam fendas e em vez de definir e fechar uma identidade,

colapsam, trespassam e fragmentam a identidade e é essa a constante luta que vemos em “As Ondas” e no fundo em toda a obra de Virginia Woolf.

“Momentos raros. Que sobrevivem no visual e, de repente, experimentamos ouvir a cor; que sobrevivam no sonoro e, subitamente, experimentamos ver a música. Falando com propriedade, isto não é sinestesia - questão de sensações ou de percepções - mas um sentir mais fundamental das coisas assumido pela própria imagem” (Didi-Hubberman, 2015, p.167)

Encontra o extraordinário na banalidade. Tem a ver com a relação com o real, com uma transformação de um momento numa coisa que persiste. E isso só é possível com a saturação, a condensação de cada átomo. São essas coisas reais e sensitivas que permitem que se façam as palavras nas digressões da consciência e são essas sensações que fazem também a passagem no fluxo de William James.

III . Andrei Tarkovsky

*“I dreamed all this, and this I’m dreaming
and I’ll dream this again. Everything
will repeat and realize it’s final form,
and you will dream whatever I dream.*

*Beyond us, beyond the world, a wave
beats against the far shore.
On that wave man rides, and bird, and star,
reality and dreams, and death, wave after wave.*

*I have no need of ciphers:
I was, am, will be. Life itself is wonder.
Alone, I seat myself upon its lap, like an orphan.
Alone, among mirrors, I’m fenced in by reflections
of seas and cities shining in dark fumes.
Mother, weeping, will pull this child into her arms.”²¹*

“Eu fui, eu sou, eu serei. A vida é em si própria uma surpresa”²², diz-nos Arseny Tarkovsky, cujos poemas encontramos em vários filmes de Andrei Tarkovsky. A vida é realmente uma surpresa, numa procura do *Eu*, em actos, em reflexos, em procuras estilhaçadas em mim e nos outros. Clarice Lispector (2012, p.24) diz “ Tive um sonho nítido inexplicável, sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas o meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma pessoa que não eu. (...) Tudo é real mas se move va-ga-ro-sa-men-te em câmara lenta. Ou pula de um tema a outro, desconexo. Se me desenraízo fico de raiz exposta ao vento e à chuva.” E é assim um pouco o cinema de Tarkovsky, e é assim um pouco o “Espelho”. Um filme que fala com as pessoas e que faz sentir a vida, com força para penetrar na consciência

²¹ Arseny Tarkovsky [I dreamed all this, and this I’m still dreaming], *I Burned at the Feast - Selected poems of Arseny Tarkovsky*, p. 167. Sendo este poema já uma tradução do russo abstenho-me, em desfavor da coerência, de fazer uma tradução para o português por sentir que uma tripla tradução poderia estragar a essência do poema.

²² “I was, am, will be. Life itself is wonder.” Arseny Tarkovsky.

das suas personagens e na consciência do espectador. Somos espelhos de alguém, somos espelhos de nós próprios e da vida, enquanto sequências de momentos, reflexos, fendas e luzes, vivemos destes espelhamentos e destas aparições organizadas como os átomos de Virginia Woolf. Um novo tipo de linguagem de vontade, emoção e sensação. É uma experiência vivida em que sentimos um realizador que não só realiza como observa, ele molda a matéria, ele molda, como ele próprio diz, o tempo. Porque o tempo é a matéria do filme, são esses reflexos - nunca experimentamos uma linearidade imensa na vida real e perdemo-nos também em momentos do passado, como nos perdemos no filme. “Nada é, tudo será. Tudo se transforma. A repetição do mesmo deixa lugar ao acontecimento. O movimento e a mudança não geram desordem, mas uma ordem nova” (Byung-Chul Han, 2016, p.7) O cinema de Tarkovsky é tão linear e organizado quanto a vida o é, no seu caos gritante e intenso. O tempo é um estado, o tempo e a memória fundem-se um no outro e há tanto poder no passado que se torna tão forte que afecta o presente, cristalizado. É um vasto edifício de memórias, segundo Tarvosky (1986), o trabalho do cinema. Numa carta escrita a Tarkovsky falando sobre o espelho, alguém lhe escreve: “Vontade, sentimento, emoção - estes removem obstáculos entre pessoas que, de outro modo, ficam em lados opostos de um espelho, em lados opostos de uma porta.”²³ São estes obstáculos que são removidos, são estas portas que são abertas, são estes vasos que se quebram e nos dão possibilidade de ver, sentir - “Everything / will repeat and realize it’s final form / and you will dream whatever I dream.” Uma porta é aberta, o sentimento é deixado correr, a interpretação é subjectiva e a linearidade é a linearidade da consciência, tão caótica, fulgurante, intensa quanto ela é.

²³ *Sculping in time*, p.13

III.1 Tarkovsky e o cinema da poesia

No cinema viveu-se a mesma revolução da literatura, nessa ruptura com a cadeia causal, com a sequência *princípio-meio-fim* e com estruturas definidas e organizadas a nível das práticas estabelecidas. Os filmes são concebidos de uma forma mais autoral, vistos como arte - passam a ser expressão, não são apenas entretenimentos de narrativas lineares ou meros contadores de histórias. São passíveis a ser sentidos e contemplados com tempo e com o tempo. Semelhante à literatura do fluxo da consciência a atenção é dada às personagens acima de qualquer enredo, onde há um novo tipo de protagonista centrado na sua vida interior e também nos seus pensamentos, afectado pelo que o rodeia. Na perda dessa trama convencional, abre-se espaço para uma maior exploração da psicologia de uma personagem e há uma sobrevalorização dos movimentos interiores ao invés dos movimentos exteriores. Há, como no fluxo da consciência de Woolf, uma crença na continuidade, não na interrupção, nos acontecimentos banais como características de uma modernidade ficcional do romance que pode ser aplicada ao cinema porque “a crença não-disruptiva no Mundo nos padrões correntes das relações inter-pessoais envolve que se privilegiem, contra o extraordinário e o surpreendente nas histórias, *os acontecimentos estúpidos* que Eco defendia na sua Opera Aberta como característicos da modernidade ficcional de James Joyce, Virginia Woolf ou Samuel Beckett ” (João Maria Mendes, 2009, p.94). Cada um dos filmes de Tarkovsky é também uma celebração da banalidade, ainda que carregada de espiritualismo, pois o que importa não é enredo mas a vida em si, os seus acontecimentos carregados de sentido e espiritualidade. É uma tentativa de encenação de uma cerimónia solene, celebratória da experiência humana, do mundo, do mistério da vida e das *aparições* já faladas nos capítulos anteriores que exigem apostas e actos de fé, actos de coragem e de total entrega. A humanidade, num espírito de auto-entrega, cria a imagem artística. Talvez o sentido da actividade humana resida nessa consciência artística, no acto criativo, altruísta.

“Uma obra de arte nunca nos diz, nunca nos «comunica», o que ela quer dizer, ou melhor, excede todo o querer-dizer e interpela-nos do fundo desse excesso, do que nela nos excede e do que ela nos faz sentir que, em nós, nos excede a nós (aquilo que não sabemos nem podemos saber; o mistério implícito de nós próprios, das coisas, da vida)” (Sousa Dias, 2016, p.41)

Tarkovksy queria que os seus filmes fossem vistos como arte. Eram expressão, já não eram somente contadores de histórias. Eram para ser sentidos e contemplados, com tempo. Uma obra que nos interpela do fundo do excesso do querer-dizer, como diz Sousa Dias, o mistério da vida.

Na obra de Tarkovsky, somos introduzidos a um cinema poético com uma visão particular sobre o espaço e o tempo, uma tendência para o chamamento da natureza, da infância e para a espiritualidade de uma forma animista. Tarkovsky debruçou-se sempre sobre a passagem e a fluidez do tempo - acreditava que um ritmo de um filme não era marcado pela montagem e pela sucessão cronológica de planos e cenas colados uns aos outros mas sim pela maneira como o tempo fluí dentro de cada uma das cenas. A montagem já não desempenha o mesmo papel que desempenhava em Eissenstein - continua a ter o seu papel articulador no cinema e na estética de Tarkovsky mas lida antes com as pressões temporais já estabelecidas em cada plano, numa clara tendência para aquilo a que Deleuze chamou “imagens-tempo.”²⁴ O cinema aproxima-se do pensamento e o cinema de Tarkovsky aproxima-se do fluxo da consciência, mais particularmente com o filme “Espelho”, sobre o qual falaremos mais tarde.

“Como diz Artaud “unir o cinema à realidade íntima do cérebro, mas essa realidade íntima não é o Todo, é pelo contrário uma fissura, uma fenda. Enquanto acredita no cinema credita-lhe, não o poder de fazer pensar o todo, mas pelo contrário uma “força dissociadora” que introduziria uma “figura do nada”, um “buraco nas aparências”. Enquanto acredita no cinema credita-lhe, não o poder de regressar às imagens e de as reencadear segundo as exigências de um monólogo interior e o ritmo das metáforas, mas de as desencadear segundo vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz noutra voz”. (Deleuze, 2015, p.263)

Essas vozes múltiplas, essa fissura, essa fenda, essa maneira de ambular sobre o mundo, da impessoalidade com que nos regemos através do mundo sem controlo sobre o que nos avassala e prende, essa particular atenção para pormenores externos a nós e essa eterna

²⁴ Apesar de não ser possível desenvolver, no âmbito desta dissertação, a ideia de imagem-tempo e imagem-cristal de Deleuze, é importante ter em conta estes conceitos que se reflectem muito no cinema de Tarkovsky. Ao contrário da imagem-movimento, uma imagem-tempo apresenta directamente o tempo mostrando a fusão que há entre tempo passado, presente e futuro, não de uma forma sucessiva, mas simultaneamente através de imagens ópticas e sonoras puras, através de imagens e aparições, que podem, a meu ver, ser comparadas aos “momentos de ser” de Woolf, que funcionam como “imagens-tempo”, como “imagens-cristal”, na medida em que são uma representação indirecta do tempo. A “imagem-cristal” é uma imagem com duas faces, actual e virtual, junção de presente e passado: o instante coexiste com o passado que se conversa, é uma imagem de natureza dupla que propicia paradoxos temporais, de simultaneidade. E o que é o “Espelho” senão um jogo de duplicidade entre actual e virtual? Um jogo bifásico, virtual e actual, passado e presente.

procura do *Eu* que tanto caracteriza a obra de Virginia Woolf, encontramos-la também no cinema de Tarkovsky, que se preocupa particularmente com o moldar da matéria, com o moldar dos átomos, com a experiência pura. A câmara em Tarkovsky é uma câmara que tende para o movimento do mesmo modo que o pensamento é contínuo e tende para a vida. É essa fluidez que importa. Trata-se de abarcar a vida numa visão intolerável - apercebemo-nos que o processo autobiográfico não é um processo intelectual narrativo, é um processo que envolve a vida, que trabalha com as nossas emoções. Não se trata de reduzir a um discurso narrativo. Na angústia de querer compreender-se e ao mundo o artista é tomado por uma visão intolerável - há ruptura e revelação.

“A ruptura sensorio-motora faz do homem um vidente atingido por algo intolerável no mundo e confrontado com algo impensável no pensamento. (...) pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento capta o intolerável neste mundo, é pelo contrário por este mundo ser intolerável que ele já não pode pensar um mundo sem pensar-se a si mesmo”. (Deleuze, 2015, p.266)

À angústia de querer compreender o mundo, à angústia das palavras de Bernard, à angústia das imagens de Tarkovsky e seus espaços e tempo corresponde uma visão do intolerável, o impensável no pensamento. Há vários tempos que atravessam o discurso, há essa ruptura sensorio-motor pois não há uma sucessividade, porém há um núcleo. Encontram-se no regime óptico-sonoro puro, como que portais que funcionam como elos de montagem como acontece com as portas em “Rumo ao farol” ou como os elementos sensoriais que abrem portas de acesso ao passado em “Esboço do Passado” de Woolf. Em vez da sucessividade e narratividade do regime sensorio-motor, o que se constitui aqui (na poesia) é uma espécie de construção poética, por imagens, por ritmos, por pensamentos e sensações e não uma construção narrativa. Cria-se um fluxo do pensamento que funciona a partir de uma série de portas e janelas, portais de um espelho, que desbloqueiam o acesso à vida.

“O artista é esse vidente, que encontrou uma forma de desbloquear o que estava a impedir a passagem do fluxo vida. Os bloqueios são sempre bloqueios territoriais, de identidade, de fechamento. E a vida é uma viagem que nunca acaba, tendo o poder

de manter o indivíduo à distância de si mesmo. A desterritorialização é um momento-chave deste processo. Pois ela é o movimento pelo qual se deixa o território - a operação da linha de fuga.” (Marta Mendes, 2016, p.35)

O homem é atingido por algo intolerável, é confrontado pela monstruosidade do pensamento impensado e do que não se pode perceber, o impensável, o que não cabe no discurso, na palavra e na imagem - o estranho. O artista, o homem, torna-se vidente na medida em que desbloqueia essa passagem do fluxo, em que confronta esse intolerável. Cria-se ruptura, criam-se fendas e há uma necessidade de expansão. O fluxo da consciência, no seu movimento, na sua criação de imagens e conceitos é também o conceito movimentador deste cinema, regido por sensações, fendas, estilhaçamento, confrontação com aquilo que não é possível confrontar, com a complexidade.

“Sinto-me mais à vontade com eles [ligações de poesia] do que com a escrita teatral tradicional, que liga imagens através do desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo. Esse tipo de maneira correcta de ligar os eventos geralmente envolve forçá-los arbitrariamente em sequência, obedecendo a alguma noção abstracta de ordem. E mesmo quando isso não acontece, mesmo quando o enredo é governado pelos personagens, descobre-se que os elos que o mantêm juntos repousam numa interpretação fácil das complexidades da vida.” (Tarkovsky, 1987, p.20)

A relação entre imagem, movimento e tempo assume um papel central neste cinema e quando se pensa no possível diálogo entre cinema e poesia extrai-se esta ideia de deslocação e percurso que podemos ver no fluxo da consciência. O tempo faz-se movendo e viajando, tal como este cinema, também ele criador de imagens, se move entre o tempo.

Viktor Shklovsky formula claramente a diferença entre prosa e poesia no cinema, acentuando a prevalência das soluções formais em detrimento do enredo. Na prosa a construção básica do enredo é reduzida a um esquema de constantes semânticas, situações numa cadeia de causa e efeito - tudo se encadeia em direcção a um caminho, há uma história concreta e uma lógica aparente. A principal diferença entre prosa e poesia no cinema faz-se, possivelmente, numa geometrização e mecanização de meios, onde o verso se aproxima mais do filme que a construção frásica da prosa. (Mas não é apenas o verso, como

não é apenas o ritmo). Há ambiguidade - a própria prosa de Woolf aproxima-se também à poesia na medida que contém ritmo e não está presa a esta geometrização de causa-efeito, de causalidade. A ambiguidade da imagem poética, que também encontramos em Woolf, explora as características formais, em vez de semânticas - um dispositivo poético. Como no cinema de Tarkovsky.

“Quadros e imagens recorrentes e a transformação em símbolos sustentam a minha convicção de que este filme é poético por natureza. Repito mais uma vez - existe tanto a prosa como a poesia no cinema e esta é a divisão básica entre géneros: distinguem-se um do outro não pelo ritmo, ou não apenas pelo ritmo, mas pela predominância no cinema poético do técnico e do formal acima das características semânticas, onde as características formais deslocam a semântica e resolvem a composição. O cinema sem enredo é o cinema verso.” (Shklovsky, s.d., s.p.)

Rosa Maria Martelo (2012, p.13) , na sua obra sobre a relação entre o cinema e a poesia, diz-nos que “ embora tecnicamente, mais do que ontologicamente, o termo *imagem* signifique algo de substancialmente diferente para cada uma das duas artes, as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum.” O cinema e a poesia partilham uma cumplicidade no processo de fazer imagem. - dentro das diferenças, o cinema é uma instância, “ (...) produção de imagens não-estáticas e a condição encadeada dessas imagens.” (Rosa Maria Martelo, 2013, p.14) Da mesma maneira que o cinema apresenta esse encadeamento de imagens que se movimentam, a poesia também se apodera deste encadeamento e também a prosa de Woolf - o surgimento de momentos, comparáveis a epifanias, e que criam tensão abrindo a fenda do tempo, encadeando imagem atrás de imagem, assente na composição rítmica e nessa deslocação da semântica que nos fala Shklovsky.

Já Pasolini (1982, p.143) tinha querido saber se “ Uma língua da poesia é possível no cinema?” A esta questão, Pasolini vai responder formulando outra questão: o discurso indirecto é possível no cinema? O naturalismo da língua da prosa leva ao limite a própria tendência naturalista do cinema: uma só imagem tem capacidade de mostrar um rosto em detalhe. Havendo uma superação do naturalismo, a língua da poesia, que não é por si

“natural”, encheria a imagem com metáforas e construções de vocabulários de comunicação por imagem - inventar as próprias imagens. Tratando-se o discurso indirecto livre como a imersão do autor na consciência da personagem, na sua psicologia, na sua língua, criando uma mistura entre narrador e personagem, uma troca de linguagem, abandonando fronteiras linguísticas e narrativas tradicionais pensa-se então a Subjectiva indirecta livre como a sua apropriação do cinema, na medida em que este não tem língua mas é sim regido por imagens e por formas. José Bogalheiro (2014, p.83) diz-nos: “a partir da imagem objectiva e da imagem subjectiva, vistas como dois pólos, passamos a dois sistemas de percepção em que, através do «devenir recíproco», proporcionado pela função da câmara de «ser-com» - uma posição de equilíbrio, enquanto ponto de vista anónimo circulando entre as personagens - se constitui a imagem-subjectiva, com o estatuto de imagem bipolar, como uma consistência em si mesma.” Trata-se de uma co-existência de dois polos onde a câmara toma consciência de si através das personagens e as personagens tomam consciência de de si mesmas em função dessa mesma consciência da câmara.

Pasolini (1982, p.145) afirma que “não há uma «língua institucional do cinema» não existe; ou, se houver, será infinita; e o autor tem que uma e outra vez recordar em tão estranha língua o seu próprio vocabulário”. Há antes uma recusa da homogeneização do discurso e a língua média que, nas palavras de José Bogalheiro (2014, p.83) “suprimiu os dialectos, ou os polos literário e vulgar”. “Há uma tomada de consciência por parte do cinema através desta visão subjectiva, elevando-se a um nível superior através da consciência crítica do cinema.”

“No caso da «Subjectiva indirecta livre» não se trata já apenas da oscilação entre dois pólos, mas da sua co-existência: «a câmara toma consciência de si através das histórias das personagens, e as personagens tomam consciência ou distanciam-se da sua própria percepção, em função da consciência da câmara.» O que esta categoria estilística se recusa é a homogeneização do discurso e a língua média (que suprimiu os dialectos, pus os pólos literários e vulgar).” (Bogalheiro, 2014, p.83)

Essa procura da língua do cinema é possível num modo de olhar, num modo de fazer imagem pois o realizador está impossibilitado de recorrer à mimesis natural da língua e da

linguagem. Pois a câmara afirma-se como uma instância e lugar do olhar de modo a assegurar a mobilidade do ponto de vista. Tem de encontrar outra forma de o conseguir, outra forma de reproduzir a linguagem - há um confronto com as palavras do qual também surgirá alguma angústia.

“Por conseguinte, quando o realizador mergulhar na sua personagem, e contar uma história ou representar o mundo através dela, não poderá valer-se desse formidável instrumento diferenciante que a língua é por natureza. A sua operação não pode ser linguística, mas estilística” (Pasolini, 1982, p.146)

Há uma operação linguística, onde retiramos da matéria bruta para o filme, mas sem perder a potência da realidade, daí a expressão “língua escrita da realidade”. Essa operação dá também espaço ao olhar, espaço ao realizador, através da câmara, sentir a câmara, percorrer o mundo, através do olhar entrar nas personagens, mostrar-nos (subjectivamente) o seu olhar e o seu interior, essa consciência, esse desenrolar de sensações e estímulos através de concepções estilísticas.

“No cinema de poesia, a distinção dissipava-se entre o que via subjectivamente a personagem e o que via objectivamente a câmara, não em proveito de uma ou de outra, mas porque a câmara assumia uma presença subjectiva, adquiria uma visão interior, entrava numa relação de simulação com a maneira de ver da personagem.” (Deleuze, 2015, p.234)

Um cinema da poesia é um cinema que não é das palavras, mas é do estilo - do fulgor e do olhar. Do olhar na medida em que a personagem também adquire identidade na medida em que é vista mas também vê.

“A formação de uma “língua da poesia cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas

líricas, cuja subjectividade será garantida pelo uso do pretexto da “Subjectiva Indirecta Livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo.” (Pasolini, 1982, p.151)

Não é uma semântica, há sempre uma ambiguidade subjectiva que não permite a linguagem. Estamos perante um jogo de estilo- há captação de uma passagem que não se deixa enclausurar pela vida e que, como diz Tarkovsky, transmite a consciência dos factos e das estruturas estéticas existentes e o conteúdo concreto, vivo e emocional do objecto filmado.

III.2 O Espelho

“O Espelho” (Zerkalo, 1975) vai mais além nesse exercício do tempo e da poesia e é também um filme construído com o mesmo processo do fluxo da consciência. É a obra mais pessoal de Tarkovsky - é baseada em acontecimentos reais da vida do realizador e da sua família, intercalando esses acontecimentos, com representações de memórias, de sonhos, de fragmentos documentais. O narrador, de nome Alexei (representando o próprio Tarkovsky) aparece-nos como aparentemente próximo da morte e, como Bernard no final de “As Ondas”, confrontado com a fatalidade da finitude da vida faz um resumo da sua vida através das outras personagens (principalmente o filho Ignat, a mulher Natalya, a mãe Maroussia), das pessoas que lhe foram importantes, de histórias e de memória. Nesta mistura de recordações, na ambiguidade onírica do filme marcada por assombrações pessoais e históricas que não são apresentadas cronologicamente, há uma relação livre e associativa entre ficções, memórias, registos documentais, poemas e material de arquivo. Essa natureza autobiográfica do filme tende a fundir os personagens entre si, numa auto-referencialidade muito particular e circular. Margarita Tersehova interpreta a mãe de Tarkovsky (na década de 1930 e 1940) e sua esposa (na década de 1970), enquanto o próprio filho de Tarkovsky representa o próprio no passado e o seu filho no presente. A mãe de Tarkovsky aparece como ela mesma. Até mesmo o estranhamento sentido no filme pode ser visto sobre os olhos da repetição - a separação dos pais na década de 1930 é ecoada pelo divórcio de Tarkovsky em 1970. Em “O Espelho”, a história torna-se um espelho enigmático que reflete três níveis diferentes de temporalidade, nos quais o tempo expressa um senso de unicidade universal, é passível de ser visto como um *Todo*. O filme inicia com a televisão a passar a cena em que uma mulher psicoterapeuta usa

hipnose para curar um rapaz com gaguez, que tenta falar correcta e límpida - somos convidados a ver o que se segue como uma maneira de falar lucidamente sobre si mesmo. Há fragmentação de linguagem, há fragmentação do *Eu* mas, no final, como na cena, é possível falar, é possível tentar. “Eu consigo falar”, diz ele. Em *Tarvosky* há uma tentativa de monólogo que também não se fecha completamente. Podemos pensar nesse início, da dificuldade de discurso - a gaguez - uma gaguez constitutiva que não permite que aquele discurso seja coeso, unificável. Como Bernard no final de “*As Ondas*”, o próprio Tarkovsky e a personagem do “Espelho” (consideremos também o carácter auto-biográfico do filme) encontram-se na angústia das palavras, na sua dificuldade de fechar um discurso e de fechar a identidade, o *Eu*, que se constrói em abertura e em contínuo estilhaçamento. Há também a dificuldade da linguagem do cinema - não é uma linguagem de palavras mas de estilo. Esse estilo será gago, não será coeso, não será unificado. É um constante exercício, de estilo e de memória.

O “Espelho” retira imagens de memórias e de pensamentos, envolvendo-as num mundo de tempo onde os objectos materiais são reflectidos numa imagem-tempo como um movimento duplo de libertação e capturada onde o espelho funciona como um elemento do real e como se a imagem de um Espelho se separasse da sua superfície, momentaneamente, e se cristalizasse numa espécie de aspecto físico, para reabsorver novamente e se tornar pensamento. Uma estrutura de tempo, uma coexistência de real e virtual. A imagem-cristal, que forma a pedra angular da imagem do tempo de Deleuze, é um tiro que funde o passado do evento gravado com a sua actualidade. A imagem-cristal é a unidade indivisível da imagem virtual e da imagem real. A imagem-cristal molda o tempo como um espelho bidirecional constante, dividindo o presente em duas direcções heterogéneas, uma lançada no futuro, outra lançada no passado, outra caindo no tempo, um tempo dividido, um tempo de fissura, umas fissuras de “momentos de ser”.

Falar sobre si através do tempo e das memórias - em vez de permanecer focado num período de tempo ele cria uma narrativa que retrocede e avança no tempo, uma vida que não é vivida apenas no presente mas numa outra zona temporal complexa, entre o passado e o presente, onde o passado permanece presente para nós e influencia o presente através do domínio das sensações e das memórias. Tarkovsky diz em “*Esculpir o Tempo*” que o

material primário do cinema é o tempo - captar um momento, reproduzi-lo, repeti-lo, tornar o passado presente numa imagem. É um mosaico de tempos, repleto de imagens-cristal.

“(...) O Espelho constitui um cristal giratório, de duas faces se referido às personagens adulta invisível (a mãe, a mulher), de quatro faces se referido aos dois pares visíveis (a mãe e a criança que ele foi, a mulher e a criança que ele tem). E o cristal gira sobre si mesmo como uma cabeça indagadora que interroga um meio opaco: o que é a Rússia, o que é a Rússia...? O germe parece coagular nessas imagens molhadas, lavadas, pesadamente translúcidas, com as duas faces ora azuladas ora acastanhadas, enquanto o meio verde debaixo da chuva parece não poder ultrapassar o estado de um cristal líquido que preserva o seu segredo.” (Deleuze, 2015, p.121)

A indiscernibilidade entre presente e passado, actual e virtual, é um carácter de algumas imagens existentes duplas por natureza. À semelhança de “Um Esboço do Passado” de Virginia Woolf, o “Espelho” é também um exercício de memórias espelhadas e duplas, muitas delas provenientes da infância e de portas que se abrem, de tempos que não pertencem a passado nem a presente e da ruptura que vem desses “momentos de ser”. Tarkovsky (1986, p.23) pergunta-se: “Chegamos ao final do dia: digamos que no decorrer desse dia algo importante tenha acontecido, algo significativo, o tipo de coisa que poderia ser a inspiração para um filme, que tem os ingredientes de um conflito de ideias que poderiam tornar-se uma imagem. Mas como é este dia se imprimiu em nossa memória?” Imprimiu-se através de momentos excepcionais, dos “momentos de ser” de Virginia Woolf. Foram, naquele momento, criadas fendas de acesso, “imagens-espelho” que voltaram para nos assombrar no futuro, criam-se aqueles momentos de angústia que fomos falando ao longo da análise da obra de Woolf.

Este filme é um caso mais extremo de auto-biografia que se mistura com a ficção. A criação de cenas, como já vimos, é sempre ficcional mesmo no que toca à auto-biografia. Neste caso há várias instâncias narrativas que criam uma espécie de indeterminação dentro dessa intenção autobiográfica. Tomemos o exemplo de “Esboço do Passado”, de Virginia Woolf. Toda a tentativa de fechar uma narrativa autobiográfica centra-se no problema da

linguagem, de como falar sobre nós próprios, através de que meios, através de quem, como? Tendo Pasolini referido que o cinema se centra no estilo ao invés das palavras, numa operação linguística de retirar a matéria bruta para o filme, esta dificuldade de fechamento individual torna-se um exercício de estilo extremamente complexo no filme tal como o “Esboço do Passado” ou “As Ondas” também o são, sendo livros que recorrem imenso a essa criação de cenas, a essa dificuldade de linguagem, de fechar a língua. Criam-se imagens, aparições, impressões de tal força que começam a formar um *Todo*.

“A força dessas imagens - mas a visão sempre foi tão misturada com o som que a imagem não é a palavra certa - de qualquer forma a força dessas impressões faz-me novamente divagar. Esses momentos - no berçário, no caminho para a praia - ainda podem ser mais reais do que o momento presente ”. (Woolf, 1985/1976, p.67)

Permanece a memória, mais forte que o presente. Helberto Helder (2006, p.23), diz “A história, a cultura, a experiência, a biografia fornecem graus menores de sentido, desordens pequena de símbolos, um secreto convite sobre o desalinhamento para a completa representação expressiva das coisas, uma metáfora da totalidade e unidade formais do mundo. A realidade é um repto. A poesia é um rapto.” Um rapto do passado, um rapto de sentido, um rapto de consciência. “Inquirio se o corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência.” (Helberto Helder, 2006, p. 130)

Como diz Woolf, a força da memória torna-se mais forte que o presente. Em Tarkovsky também temos uma ligação muito forte com a infância, pois são momentos em que a linguagem, não estando tão apurada, assim como a racionalidade, abre portas de acesso ao sensível e criam momentos extraordinários com maior intensidade, para mais tarde serem lembrados.

“Muitas cores brilhantes; muitos sons distintos; alguns seres humanos, caricaturas; o cómico; vários violentos momentos de ser, sempre incluindo um círculo da cena

que eles cortam: e tudo rodeado por um vasto espaço - essa é uma descrição grosseira da infância.” (Woolf, 1985/1976, p.79)

Como em Tarkovsky, a infância é marcada por estes momentos excepcionais, por violentos “momentos de ser” - voltamos atrás a situações agonizantemente marcantes, como a fuga do pai, como o incêndio do celeiro, tudo memórias que ficam gravadas violentamente na consciência e que, num derradeiro final de vida, se mostram mais importantes que o restante. Como as personagens de infância voltam para assombrar o futuro. A figura da mãe é uma figura central nas duas obras. A certo momento, Woolf diz que a figura da mãe volta sempre para ela. Como uma aparição, um borboletear de imagens e sensações que não a largam. O mesmo se passa com Tarkovsky, através de uma duplicidade de espelho, a mãe é a mulher e a mulher é a mãe, a mãe aparece ao filho como uma aparição, a própria mãe de Tarkovsky aparece no filme como ela própria. A descrição de nós próprios, a autobiografia nunca pode ser fechada sem a alteridade - no fundo, ela nunca é fechada, é um processo em construção, essa procura do *Eu*, mas vive muito em fluxo de tudo (e de todos) os que nos rodeiam.

“Pois que realidade pode permanecer real de uma pessoa que morreu há quarenta e quatro anos com a idade de quarenta e nove anos, sem deixar um livro, uma foto ou qualquer trabalho - além das três crianças que agora sobrevivem e a memória dela permanece em suas mentes? Existe a memória; (...)” (Woolf, 1985/1976, p.85)

A memória é o principal veículo do filme, dos livros de Woolf e da consciência, da construção narrativa de todas as obras aqui faladas. Seja uma memória por palavras, por sons, por diálogos ou por aparições, definida a nível da escrita ou da imagem.

“Ora, é essencial que a câmara veja a própria personagem: é uma só e mesma personagem que ora vê ora é vista. Mas também é a mesma câmara que nos dá a personagem vista e aquilo que a personagem vê. Pois pode considerar-se que a narrativa é o desenvolvimento das duas espécies de imagens, objectivas e subjectivas, a sua complexa relação, que pode ir até ao antagonismo mas que tem de resolver-se numa identidade do tipo $Eu = Eu$: identidade da personagem vista e que

vê, mas também identidade do cineasta-câmara que vê a personagem e o que a personagem vê” (Deleuze, 2015, p.232)

A narrativa é construída através desta relação do autor com o mundo, nesta comunicação transcendente com o quotidiano e com o que faz de nós o que somos. Há mistura entre o que se vê e o que é visto, o olhar do realizador mistura-se com olhar das personagens e essa confusão acaba por revelar-se a verdade do filme. Nas palavras de José Bogalheiro (2014, p.84) , “a figuração cinematográfica como jogo empático com a alteridade pode agora ser legível no prolongamento do «sentir a câmara».” Sente-se a câmara, vive-se através dela. Não se baseia na forma e na estrutura mas numa relação com os sentidos, trazendo o sentido e o acontecimento para primeiro plano. Esses acontecimentos podem ser banais (como o reflectir de uma mesa de madeira de um sonho) como pesados e históricos (como as imagens da guerra que vemos no filme). Mas é nesses pequenos nada, na cor de uma madeira, no amarelo de um campo de milho aos olhos de uma criança que surge uma ruptura, uma brecha, que nos dá uma verdadeira oportunidade de sentir e viver, de aceder ao real numa suspensão da vida e numa produção de sentido. Assim como no fluxo de consciência o interesse está na perda de direcção, está na construção estilística, como uma folha que corre o rio involuntariamente e sem força, o “Espelho” simula e ilustra essa perda (ou vive também dessa perda), essa inconsciência inconsciente, em imagens, sons, poesia e diálogo. Esses poderes próprios do romance, vivem-se no cinema de Tarkovsky (1986, p.23): “É uma linha quebrada, uma linha em ziguezague, que reúne o autor, as suas personagens e o mundo e que passa entre eles.”

III.3 Ritmo, cenas, fendas e sulcos num espelho

“O factor dominante e todo-poderoso da imagem do filme é o ritmo, expressando o curso do tempo dentro do enquadramento. A passagem real do tempo também fica clara no comportamento dos personagens, no tratamento visual e no som - mas estes são elementos acompanhantes, cuja ausência, teoricamente, não afectaria de modo algum a existência do filme. Não se pode conceber uma obra cinematográfica sem a

noção do tempo que passa pela cena, mas é fácil imaginar um filme sem actores, música, decoração ou mesmo edição.” (Tarkovsky, 1986, p.113)

Para Tarkovsky, como já foi referido, o filme é feito de tempo. Somos feitos de tempo, esculpimos o tempo e traduzimos esse tempo através do ritmo. Mas não é um ritmo inerente ao tempo inteiro do filme, é um ritmo individual, dentro de cada plano, não é um ritmo de montagem mas de *mise-en-scène*. A imagem cinematográfica surge durante a filmagem, surge diante do realizador, que manobra a matéria, a transforma em cenas, vê a sua passagem e a convém dentro do enquadramento, dentro da câmara, deixando a vida desenrolar e o ritmo existir dentro do próprio plano. Enquanto o processo de edição de Eisenstein é guiado pela justaposição intelectual e conceptual das imagens, o moldar do tempo de Tarkovsky envolve técnicas de edição que permitem a unificação espontânea do plano como uma estrutura auto-organizadora, coreografada, criando um *Todo* ritmado dentro de cada plano, mais aproximado da vida e de uma representação da realidade. O ritmo não é criado pela composição de montagem, pelo unir das partes em visão de um *Todo* que faz o ritmo, o ritmo é plano em si, é o que acontece dentro dele, é a vida a fazer-se. Esta ideia de esculpir o tempo, de Tarkovsky, propõe o cinema como a representação de correntes distintas ou ondas de tempo, transmitidas na cena pelo seu ritmo interno. Tarkovsky cria a imagem cinematográfica como uma expressão do mundo da matéria ou simplesmente do mundo como nós o vemos. Para Eisenstein, o conceito do filme ditava o corte, ditava a edição; mas para Tarkovsky, o tempo dita o conceito do filme, o tempo dita o corte, o tempo dita a duração do plano. O tempo é a matéria bruta, o plano é a experiência. Portanto, o tempo dentro de um plano expressa algo significativo e verdadeiro que vai além dos eventos do filme e assim, a percepção directa do tempo é como uma indicação para o infinito. Tarkovsky dizia que enquanto filmava concentrava-se no tempo que tinha à frente, tentando capturá-lo no próprio momento - capturar a vida a fazer-se, capturar as cenas do real, os motivos do real e criando ritmo dentro do próprio plano.

A abordagem de Tarkovsky é orgânica, exibindo as características de um organismo vivo e, portanto, é essencialmente natural. A montagem do ritmo do tempo de Tarkovsky não é mais do que a variante natural do tempo da unificação dos planos que existem no material do filme. Ele permite que as cenas separadas se juntem espontaneamente, unindo-se de

acordo com seu próprio padrão intrínseco de relações e articulações. Assim como o fluxo da consciência, momentos de vida que se unem numa naturalidade invisível, que se constrói a si própria, cheia de ritmo dentro de cada pensamento. Didi-Huberman, falando do aparecimento, fala disto de outra forma também.

“(...) o aparecer, inclusivamente na sua dimensão visual, é duração vital: ou seja, não por durar como algo endurecido, rígido, por assim dizer estável e susceptível, como tal dando lugar a qualquer ideia eterna; mas por durar como ondeia simplesmente o fluxo dançante, incansável, da vaga.” (Didi-Huberman, 2015, p.84)

O ritmo faz com que uma ideia dure, o ritmo é fluxo e só é possível através do acompanhamento visual da câmara ao decorrer da vida, ao que acontece dentro do plano. Não dura como ideia eterna, acontece e cria-se por movimento. Podemos ver a importância do ritmo na poesia como vemos no cinema de Tarkovsky, não é um ritmo a nível do verso, a nível do todo, é ritmo dentro de cada imagem, dentro de cada palavra. Há sempre indeterminação. “Ora, a indeterminação abre um sulco - uma movência fluída acompanhada do seu rasto - na ordem das coisas supostamente estáveis” (Didi-Huberman, 2015, p.87). É nesse esculpir do tempo de Tarkovsky, nesse ritmo desse plano que se abrem sulcos, fendas, que se criam cenas de acesso ao real. Uma impressão e uma modulação. Além disso, essa expressão poética do mundo material pode ir além da intenção do artista e ser recebida de maneira diferente por cada espectador. Pasolini diz que o plano sequência é uma “subjectiva”.

“De uma série de planos-sequência que reproduziriam as coisas e acções reais do momento em causa, vistas simultaneamente de diversos ângulos visuais: quer dizer, através de um série de «subjectivas». A subjectiva é, portanto, o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é conceptível «ver e ouvir» a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo visual de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve” (Pasolini, 1982, p.193)

O sujeito que filma é um sujeito que vê e ouve, e a realidade só é passível de ser representada através do plano sequência de maneira a não perder o seu ritmo. O ritmo cria o espaço para a

construção de cenas ficcionais, mesmo dentro da autobiografia, como já falámos, e cria o espaço para vermos, ouvirmos e sentirmos o que o sujeito vê, ouve e sente, de maneira sempre subjectiva. Porque quem filma, como diz Pasolini (1982), é um sujeito de carne e osso porque mesmo dentro da subjectividade escolhida de um ponto de vista ideal da nossa parte, a realidade é sempre vista e ouvida enquanto acontece, enquanto é acontecimento, e “sempre no tempo presente”.

“Daqui resulta que: o cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é substancialmente um plano-sequência infinito, como exactamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo que nos encontramos em condições de ver e ouvir (um plano-sequência subjectivo infinito que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente.” (Pasolini, 1982, p.195)

O plano sequência torna-se a única maneira de captar o real, de moldar a matéria, mantendo a subjectividade de quem vê e de quem é visto. Essa reprodução do presente, essa linguagem da realidade, é o que faz com que seja possível capturar motivos do real e criar cenas. Essa importância da materialização era crucial para Tarkovsky. Ele precisava de sentir novamente esses momentos. Precisava de reconstituir a casa de infância onde cresceu, exactamente como ela era, para trazer a sua mãe de volta e ambos voltarem a sentir aquela sensação especial dos momentos excepcionais. Foi mais longe, lembrava-se do campo de trigo sarraceno que crescia à volta enquanto crescia. Era demasiado importante, era uma memória demasiado forte e que precisava de ser reconstituída - e assim foi, voltaram a plantar o trigo e, ao contrário das expectativas locais, este germinou e os campos voltaram a ficar como na memória de Tarkovsky e da sua mãe, voltando a experiência desses “momentos de ser”.

“E nós levámos esse sucesso como um bom presságio. Parecia dizer-nos algo sobre a qualidade especial da nossa memória - sobre a sua capacidade de penetrar além dos véus traçados pelo tempo, e era exactamente isso que o filme tinha que ser: era a sua ideia seminal.” (Tarkovsky, 1987, p.132)

Importava-lhe a reconstrução da cena real para a construção das cenas filmicas, cinematográficas, para de novo sentir uma experiência de “momentos de ser”, uma experiência do real - sentir outra vez aquilo para poder sentir de novo a fenda, a fissura. Era necessária uma reprodução do real, uma reprodução da experiência bruta de James para a construção daquela cena ficcional, mas as construções de cenas, o moldar da matéria, provêm sempre da experiência bruta. Mesmo dentro da auto-biografia, mesmo dentro da representação do real, a construção de cenas é sempre ficcional. E o ritmo cria a cena. A ruptura cria a cena. O estilhaçamento cria a cena.

III.3.1. Análise de sequências

O início do “Espelho” apresenta-nos logo algumas das ideias mais importantes do filme e a base onde é construído: a infância, a datcha²⁵ onde o protagonista do filme cresceu, e onde o próprio realizador cresceu, e o campo de trigo sarraceno de que falámos acima (Fig. 1). Logo aos 5’33” vemos a mãe de Tarkovsky de costas voltadas para nós olhando campo, tão importante para Tarkovsky. É logo a materialização de uma cena do real mas recontada, reconstituída aos olhos do autor e do protagonista - é importante lembrar que viajamos sempre na memória de alguém, mas a memória não é exacta, e há espaços em branco que ele acaba a preencher, ou seja, a criação destas cenas é sempre ficcional. Há elementos animistas sempre fortes. O vento, por exemplo, é um dos *leitmotifs* mais importantes do filme, tal como as ondas e o seu ritmo o são no romance “*As Ondas*”, e ajuda-nos a criar noção de tempo, a noção de ritmo. O som do vento, o som da chuva. Como diz Michel Chion, um filme de Tarkovsky não era possível sem o som.

“O som temporalizou a imagem: não apenas pelo efeito de valor acrescentado, mas simplesmente por normalizar e estabilizar a velocidade da projecção do filme. Um filme mudo por Tarkovsky, que chamou ao seu cinema “a arte de esculpir o tempo”, não seria concebível. Os seus longos planos são animados por tremores rítmicos, convulsões e aparições fugazes que, em combinação com os vastos e controlados ritmos e movimentos visuais, formam uma espécie de estrutura temporal

²⁵ datcha - nome dado às casas de campo russas

hipersensível. O cinema sonoro pode por isso ser chamado de "cronográfico": escrito no tempo bem como no movimento.” (Chion, 1990, p.17)

Dos 5’33” até aos 6’16” (Fig.2) vemos a mãe de Alexei ao fundo, com o vento, num plano longo onde sentimos toda a pressão do tempo, toda a cristalização daquele momento, e o desenrolar do tempo em tempo real. O uso do fluxo de tempo da natureza, especialmente o vento nesta cena de abertura (Fig.3 e Fig. 4), é de primordial importância no “Espelho”. Tarkovsky cria a história numa datcha especificamente para evocar e recriar os elementos de memória de tempo da sua infância. A "intensidade tonal" dessa imagem do tempo, a artificialidade da imagem sonora do vento soprando no campo de trigo sarraceno, cria as situações ópticas e sonoras puras através das quais a pressão no tempo se propaga. Logo no início vemos a importância do ritmo do tempo e a priorização do plano-sequência face ao corte, à continuidade. Como na consciência, tudo flui; como nas “Ondas”, o vento corre, e como em “Esboço do Passado”, os momentos de infância são dos mais marcantes da nossa vida. De seguida temos a entrada na datcha (Fig.5) até ao momento em que vemos o celeiro a arder, aos 14’44” (Fig.6). Além de marcar o tom trágico e animista do filme, uma alusão às forças da natureza, com o poema de Arseny Tarkovsky, seu pai, narrado pelo próprio, temos um momento de cinema de poesia, um momento de evocação de imagens, uma cena gigante, uma memória fortíssima que abre imensas portas para o passado - ela é uma porta do passado, ela é uma evocação da memória do protagonista.

“Os campos estão cobertos de erva e, ao meio, vibram na aragem aguda algumas hastes de cevada. Principia a ordenação abstracta das cores - violentas, delicadas - no cheiro estreme da maresia e da areia já aquece. O céu levanta-se como um animal. A terra pensa em cima dos labirintos da água. E a primavera sobe, fortalece-se, ganha precisão, A cevada amadurece depressa na exaltante transparência do espaço, mexida leve leve pela aragem.” (Helberto Helder, 2006, p.15)

Este trecho de Herberto Helder aproxima-se bastante do início do filme - os campos que vibram na aragem do trigo, a ordenação abstracta das cores, a violência das imagens. A maneira como a poesia é construída, feita de fortes cenas, é criadora de fendas que nos

abalam - é uma procura do *Eu* por imagens, são os momentos excepcionais que nos marcam. É a natureza, com as suas cores, com os seus sons e a sua força, como também vemos muito em “As Ondas”, que materializa essas cenas que, no futuro, abrirão fendas. Aliás, abrem fendas no momento em que acontece, sendo no filme imagens-cristal, imagens que coexistem no tempo.

*

Aos 72’54” vemos narrado um sonho, com imagens da casa de campo que vemos noutras partes do filme, que o protagonista do filme diz ter recorrentemente (Fig.10) e que lhe provoca imensa alegria. Inicia-se novamente com o vento (Fig.7), um plano estático de passagem de tempo, o *leitmotif* do filme, a força do tempo a passar, a dinâmica da natureza e o seu ritmo. Este sonho é banal, não é marcado por nenhum acontecimento particularmente forte, corresponde a uma série de acontecimentos, sensações e memórias antigas. Pode ser visto como uma efabulação, um sonho acordado, um sonho com memória onde, confrontado com a fatalidade da vida, a personagem do filme percebe os momentos felizes e excepcionais da infância. Além da aparente alegria que a personagem diz sentir com esse sonho (e, conseqüentemente, a nostalgia com a sua fuga), este parece também fazer parte da sua identidade, moldando-a. Voltamos de novo à datcha (Fig.8 e Fig.9). “Parece fazer-me voltar ao sítio onde era a casa do meu avô (Fig.8. e Fig.9). Eu vejo este sonho novamente e novamente, da casa com os pinheiros da minha infância à sua volta (Fig.10), e mal posso esperar para ver este sonho de novo (Fig 12) onde serei criança de novo e serei feliz novamente (Fig. 14)”, diz Alexei.

Esses momentos aparentemente insignificantes levam-nos aos “momentos de ser” de Virginia Woolf, levam-nos à fenda. Há também uma ligação com a poesia, pois o que narrador diz remete-nos para o poema de Arseny Tarkovsky citado no início deste capítulo. O sonho volta e volta, não há como fugir. A força da memória estará lá sempre para rasgar a temporalidade, para criar uma fenda de acesso ao real. Voltamos novamente à casa de infância, há uma brecha de tempo que recorrentemente nos leva lá - é um dos motivos mais importantes para Tarkovsky e para Alexei. Movemo-nos por dentro do sonho, por dentro da memória e por dentro da consciência do protagonista num plano-sequência de mais de dez segundos, onde o tempo corre como correria na vida quotidiana. Mas ao mesmo tempo parece parado no tempo, cristalizado.

“Contenta-se em aceitar que pousemos um olhar insistente sobre o encontro do seu corpo com uma lei - espacial, rítmica - de que ninguém terá conhecimento. Nada de sentido da história, nada de «interpretação» sem sentido corrente. Apenas a constatação desse encontro. Perguntamos nós a uma borboleta de onde vem, porque pousa em determinado sítio, qual é o seu projecto? Assim seria, então, a personagem segundo Fleischer: algo como um animal dançante que preserva a obscuridade da sua psique. Uma borboleta cuja intimidade não explicada - ou seja, a obscuridade - adquirirá valor de «ideia» filmica (...)” (Didi-Hubberman, 2015, p.138)

Didi-Hubberman fala aqui de Alain Fleischer, mas é aplicável a Tarkosvky. É um encontro, este momento, de que mais ninguém terá conhecimento. Não há interpretação sem o correr do sonho, temos apenas a constatação deste encontro, deste momento excepcional na memória da personagem., que em angústia entende não poder lá voltar, confrontado com a finitude da vida. É um animal dançante na sua memória, no fluxo da sua consciência, que preserva a obscuridade da sua psique, adquirindo valor, criando uma cena que nós tentaremos sentir por nós próprios.

*

Aos 80'04” temos uma sequência onde Alexei entra num quarto e é deixado à espera pela mãe, sentando-se numa cadeira no centro do quarto (Fig.15 e Fig.16). Vemos novamente o leite a derramar (Fig.17) - o leite é uma imagem constante durante todo o filme. Na sequência de que falamos anteriormente, por exemplo, ele aparece. Durante todo o filme vamos vendo jarros de leite, ou leite a derramar sobre móveis ou mesas ou o chão, em vários espaços temporais. É sempre uma fenda, aquele derramar do leite, levando-nos à infância, transportando-nos e ao protagonista para um espaço temporal do passado, onde a infância era marcada por sons, por sabores, por cores - o branco do leite a escorrer num móvel, os jarros espelhados pela datcha. São motivos recorrentes a todas as obras que foram sendo abordadas neste estudo. Há uma série de situações banais que nos transportam, que criam cenas, que criam essa ruptura nessa constante procura por entre as memórias. Fazem ligações, como em

“Esboço do Passado”, como nas “Ondas”, como em todo o “Espelho”. Transportam-nos, fazem-nos viajar, e o tempo cria duplicidade. Uma cena aparentemente banal transforma-se rapidamente numa revelação sobre o filme. Alexei olha casualmente para o espelho (Fig. 18). Rapidamente vemos uma aproximação ao espelho e o seu reflexo ganha uma força dupla - não é só o reflexo de Alexei que vemos na imagem, é o seu próprio reflexo a olhar para ele (Fig.19), é uma tomada de consciência desta viagem e desta procura. De repente, já não é Alexei que olha o espelho mas é antes olhado por ele (Fig.20). Esta imagem dupla, esta tomada de consciência do espelhamento de todo o filme, é importante porque percebemos o necessário espelhamento e estilhaçamento do tempo e da identidade para a procura do *Eu*. É necessário partir-se para encontrar-se. É necessário afastar-se para procurar, para atingir e alcançar.

“Desvia-te.

Passa.

Esquece.

Afasta-te deste pormenor, o cinema.

O filme vai ficar assim. Terminado. Estás ao mesmo tempo oculto e presente.

Presente apenas através do filme, para além deste filme, e oculto para todo o saber sobre ti, para todo o saber que se poderia ter sobre ti.” (Duras, 1982, p.24)

Confrontado com o final da vida, Alexei usa a memória como instrumento de reflexão, e confrontado com essa fatalidade entende a complexidade da linguagem e do falar sobre si e do que é ou não importante na vida. Como diria Marguerite Duras, é necessário afastar, passar, esquecer. E fica presente através deste filme, e ao mesmo tempo oculto, o espelhar de Tarkovsky em Alexei, seu alter-ego. O espelhar de Alexei no seu próprio reflexo é uma confrontação com esta dificuldade da linguagem, esta dificuldade das imagens e das procuras, das eternas fendas de abertura para o real. Há ali uma porta aberta, uma porta aberta para o oculto e para todo o saber sobre si próprio.

Conclusão

“Podia ver tudo tão claramente, tão imperativamente, quando olhava; era ao pegar no pincel que todas as coisas se alteravam. Era no voo desse momento, entre a pintura e a tela, que os demónios nela instalados a punham quase em lágrimas, tornando esta passagem da concepção ao trabalho tão temível quanto seria, para uma criança, qualquer passagem profunda e sombria.” (Woolf, 1985, p.34)

Todas as personagens deste estudo, seja Alexei em “O Espelho” ou Bernard em “As Ondas” e a própria Virginia Woolf em “Um Esboço do Passado”, encontram-se numa procura do *Eu*. Além disso, encontram-se perante a finitude da vida e procuram-lhe um sentido, tentam entender o que se passou, confrontam-se com a memória e com a sua relação com ela, com o que faz deles o que são. Revela-se em todos uma procura angustiante porque é, de facto, uma impossibilidade. A identidade revela-se algo sem fronteiras, revela-se também um processo. Tentam capturar e libertar a vida pela escrita, como o faz Virginia Woolf, sem nunca o conseguir totalmente, fatalmente. E tentam agarrar a vida por imagens como o faz Tarkovsky, nesse exercício inalienável de procura. Buscam definir o indefinível, um paradoxo de procura que é impossível capturar. Essa procura é essencial à vida, é tão essencial quanto incontornável. Mas é desse estilhaçamento que provém da procura, dessa angústia perante a vida e o seu contínuo progresso infinito, perante a impossibilidade de fechar um *Eu*, que surge também o lugar da arte, do gesto da palavra escrita, da sensação da imagem - de tudo o que é excepcional. Esse encontro com a fatalidade, com a impossibilidade, é temível. Como diz Woolf, no voo desse momento entre a pintura e a tela, os demónios que se instalam colocam uma pessoa em lágrimas, em agonia: é uma passagem profunda e sombria, do mundo para a tela, do artista para o mundo pois os olhos que mais vêem são os olhos que mais sentem. A ruptura advém de uma peculiar sensibilidade, de uma maneira particular de olhar o mundo e de o tentar compreender e capturar.

“(…) - Por que sempre o olho esquerdo? É simples coincidência?

Ele respondeu que não; que, por mais normal que seja uma vista, um dos olhos vê mais que o outro e por isso é mais sensível.

Chamou-o de "olho diretor". E, por ser mais sensível, disse ele, prende o corpo estranho, não o expulsa.

Quer dizer que o melhor olho é aquele que mais sofre. É a um só tempo mais poderoso e mais frágil, atrai problemas que, longe de serem imaginários, não poderiam ser mais reais que a dor insuportável de um cisco ferindo e arranhando uma das partes mais delicadas do corpo.

Fiquei pensativa.

Será que é só com os olhos que isso acontece? Será que a pessoa que mais vê, portanto a mais potente, é a que mais sente e sofre? E a que mais se estralhaça com dores tão reais quanto um cisco no olho?

Fiquei pensativa. “ (Lispector, 2018, p.28)

Ao questionar-se sobre isso, Clarice Lispector levanta a questão se o olho que mais sofre é então o que mais sente, e conseqüentemente, o que mais vê. Qual será então a necessidade da escrita, ou da prática artística em geral? Está ligada a estas histórias e liga-se à procura do *Eu*, e provém da necessidade de captação e libertação inerente a todas as personagens, reais ou ficcionais, abordadas neste estudo. São formas de lidar com o mundo, com esta sensibilidade e com este fluxo, uma maneira de o abarcar. Serão estas experiências fatais, esta necessidade de controlo ou explicação ou até exorcização que fazem de um escritor um escritor, ou de um poeta um poeta, ou um pintor um pintor? Deborah Levy (2013, p.106) pergunta: “O que fazemos com o conhecimento com que não suportamos viver? O que fazemos com as coisas que não queremos saber?” Pensamos, escrevemos sobre elas, filmamos sobre elas. O acto de criação é também um acto de libertação, de capturar e libertar a vida, e dessa procura do *Eu* tão presente neste estudo.

Da mesma maneira que as personagens das obras abordadas vivem em constante ruptura, em constante estilhaçamento, é desse estilhaçamento e dessas fendas que surgem os “momentos de ser”, excepcionais, tão preciosos ainda que tão dolorosos. É um processo duplo e de certo modo incontornável, mas é no compreender e aceitar deste fatalismo que se encontra a razão. É no compreender o infinito do fluxo, a impossibilidade de sentido e de fechamento de identidade que a procura tem pés para continuar. É um trabalho sem fim mas é uma necessidade vital. Foi essencial a compreensão das fendas neste trabalho, do seu

significado e da sua aplicação. Da ruptura que criam mas também do encontro com a vida que significam, da procura essencial que elas são.

“Eu sinto uma beleza quase insuportável e indescritível. Como um ar estrelado, como a forma informe, como o não-ser existindo, como a respiração esplêndida de um animal. Enquanto eu viver terei de vez em quando a quase-não-sensação do que não se pode nomear. Entre oculto e quase revelado. É também um desespero fásicante e a dor se confunde com a beleza e se mistura a uma alegria apocalíptica” (Lispector, 2012, p.129)

O trabalho de Virginia Woolf e de Andrei Tarkovsky encontram-se nesta procura, neste assombramento de momentos excepcionais - ambos acreditam que o material da arte é a vida e a vida é feita destes “momentos de ser”, destas fendas, desta eterna procura, de tratar o que não queremos tratar, de ver aquilo que dói, de escrever e filmar aquilo que comove, numa busca sobre nós e sobre o mundo.

Bibliografia

- AUERBACH, Erich (1971) *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Editora Perspectiva
- BARRENTO, João (2012), *Identidade e Literatura: O Eu, o Outro, o Há*, Revista Diacrítica vol.26 no.3, Braga, acessado a 10 de Novembro de 2018 em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672012000300002&lng=pt&nrm=iso
- BOGALHEIRO, José (2014), *Empatia e alteridade: a figuração cinematográfica como jogo*, Lisboa, Documenta
- BERGSON, Henri (1941), *A Evolução Criadora*, Lisboa, Edições 70
- BORGES, Jorge Luis (2012), *História da Eternidade*, Lisboa, Quetzal Editores
- CHATMAN, Seymour (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York, Cornell University Press
- CHION, Michel (1990) *Audio-vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York
- DELEUZE, Gilles (2015), *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Lisboa, Documenta
- DELEUZE, Gilles (2002), *A Imanência: Uma Vida...*, Educação e Realidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acessado a 2 de Janeiro de 2019 em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>
- DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix (1992), *O que é a Filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença
- DIAS, Sousa (2012), *A Lógica do Acontecimento: Introdução à filosofia de Deleuze*, Lisboa, Documenta
- DIAS, Sousa (2014), *O que é a Poesia?*, Lisboa, Documenta
- DIAS, Sousa (2016), *Pre-Apocalypse Now: diálogo com Maria João Cantinho sobre política, estética e filosofia*, Lisboa, Documenta
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Falenas: Ensaio sobre a Aparição*, 2, Lisboa, Kkym
- DURAS, Marguerite (1982), *Textos secretos*, Lisboa, Quetzal Editores

HAN, Byung-Chul (2016), *O Aroma do Tempo: Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*, Lisboa, Relógio d'Água

HELDER, Herberto (2006), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio e Alvim

HELDER, Herberto (2013), *Servidões*, Lisboa, Assírio e Alvim

JAMES, William (2016), *Essays on Radical Empiricism*, acessido a 12 de Janeiro de 2019 em <https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/william/radical/contents.html>

JAMES, William (1995), *Pragmatism*, New York, Dover Publications Inc.

JAMES, William (2004), *The Meaning of Truth: A Sequel to "Pragmatism"*, acessido a 12 de Dezembro de 2018 em <http://www.gutenberg.org/ebooks/5117>

JAMES, William (1950), *The Principles of Psychology: Volume One*, New York, Dover Publications Inc.

LAPOUJADE, David (2000), *From Transcendental Empiricism to Worker Nomadism: William James*, The Warwick Journal of Philosophy, Coventry UK, acessido a 10 de Janeiro de 2019 em <https://plijournal.com/papers/david-lapoujade-from-transcendental-empiricism-to-worker-nomadism/>

LEVY, Deborah (2013), *Things I Don't Want to Know: a response to George Orwell's 1946 essay "Why I Write"*, London, Penguin Books

LISPECTOR, Clarice (2018), *Todas as Crónicas*, Lisboa, Relógio d'Água

LISPECTOR, Clarice (2012), *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, Lisboa, Relógio d'Água

LISPECTOR, Clarice (2013), *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio d'Água

MARTELO, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim

MARIA MENDES, João (2009), *Culturas Narrativas Dominantes: O caso do Cinema*, Lisboa, EDIUAL

MENDES, Marta (2008), *Fragmento: Esboços para uma configuração do conceito*, CITECI - Centro de Investigação em Teatro e Cinema, Lisboa, acessido a 13 de Março 2019 em https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/5503/1/09_marta_mendes.pdf

MENDES, Marta (2016), *Átrios da Imagem: Cinema e Pensamento*, Tese de doutoramento apresentada à FSCH - Universidade Nova de Lisboa, Portugal

NATHAN, Monique (1956), *Virginia Woolf*, Lisboa, Relógio d'Água

PARENTE, André (2000), *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-Narrativos do Pós-Guerra*, São Paulo - Brasil, Papyrus Editora

PASOLINI, Pier Paolo (1982), *Empirismo Hereje*, Lisboa, Assírio e Alvim

RANCIÈRE, Jacques (2016), *The Lost Thread*, London, Bloomsbury Publishing PLC

SACKS, Oliver (2017), *O Rio da Consciência*, Lisboa, Relógio d'Água

SHKLOVSKY, Viktor (s.d.) Poetry and Prose in Cinema, *The Poetics of Cinema*, acessido a 13 de Maio de 2019 em https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum_BM_ed_The_Poetics_of_Cinema.pdf

STEINBERG, Erwin R. (ed) (1979), *The Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel*, New York, Kennikat Press

TARKOVSKY, Andrei (1986), *Sculping in Time*, Austin TX, University of Texas Press

TARKOVSKY, Arseny (2015), *I Burned at the Feast: Selected Poems of Arseny Tarkovsky*, Cleveland, Ohio, Cleveland State University Poetry Center

WOOLF, Virginia (s.d.), *As Ondas*, Lisboa, Relógio d'Água

WOOLF, Virginia (2004), *Mrs. Dalloway*, Lisboa, Relógio d'Água

WOOLF, Virginia (1985), *Moments of Being*, San Diego, United Kingdom, Harcourt, Inc

WOOLF, Virginia (1925), *The Common Reader*, San Diego, United Kingdom, Harcourt, Inc

WOOLF, Virginia (2017), *Momentos de Vida*, Lisboa, Ponto de Fuga

WOOLF, Virginia (2001), *The Mark on the Wall: and Other Short Fiction*, Oxford, Oxford University Press

WOOLF, Virginia (1985), *Rumo ao Farol*, Porto, Edições Afrontamento

WOOLF, Virginia (2008), *Selected Diaries*, London, Vintage Publishing

Filmografia

TARKOVSKY, Andrei (1975), *Zerkalo* (O Espelho)

Apêndice



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



And slowly reclining
Was your body naked.

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



It seems to make me return

Fig. 8



where my grandfather's house
used to be,

Fig. 9



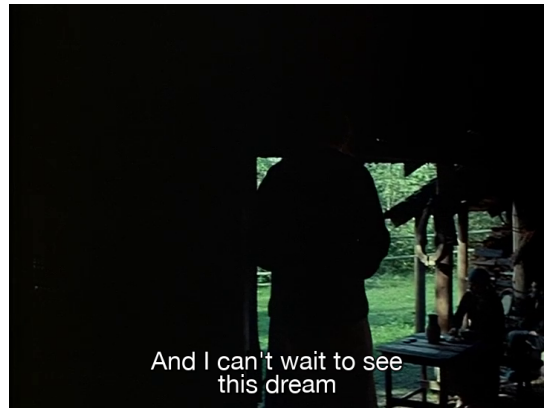
I see this dream again and again.

Fig. 10



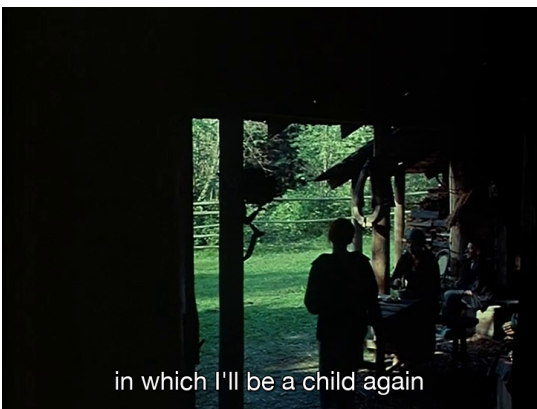
of the house and the pine trees
of my childhood around it.

Fig. 11



And I can't wait to see
this dream

Fig. 12



in which I'll be a child again

Fig. 13



and feel happy again

Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20