

A fenda inmensurável:

Literatura e cinema

Hernán Rodolfo Ulm

*Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite
ni égards ni patience.*

René Char, *Fureur et mystère*

Sumário

Prólogo para antes de começar a ler	05
Introdução: questões dos tempos.....	07
1) Entre palavras e imagens: o presente como umbral de descontinuidade.....	08
2) Os limites dos tempos entre a literatura e o cinema.....	14
3) Notas finais.....	16
Capítulo I: A incomunidade dos tempos.....	18
<i>A) Os tempos desadaptados.....</i>	<i>19</i>
1) A Fenda.....	19
2) Para além da hermenêutica.....	23
3) As artes: o <i>incomum</i> e a <i>incomunidade</i>	26
<i>B) A escrita literária para a sua incomunidade.....</i>	<i>30</i>
1) A escrita nos limites da história.....	30
2) A escrita nos limites de seu tempo.....	36
3) A linguagem interessada.....	38
4) A escrita se encaminhando para a voz	44
5) A infância da linguagem e o animal literário.....	47
<i>C) Feitos de luz, feitiços de imagens.....</i>	<i>52</i>
1) A questão das imagens, as imagens em questão: Uma comunidade fora das palavras?	53
2) As Imagens e o acontecimento da Morte.....	57
3) O tempo técnico: síntese e cálculo.....	60
4) A memória e a matéria da vida.....	70
5) O cinema: entre o acidente e o excedente.....	78
6) A imagem do desejo, o desejo da imagem.....	80
7) O cinema no movimento para a comunidade: a crença como obediência.....	81
8) A <i>incomunidade</i> para além do olho.....	86
<i>D) Resumo do problema: Em que acreditar?.....</i>	<i>91</i>
Capítulo II: A experiência-Lispector da literatura: a história para além das palavras	95
<i>A) A procura do inumano.....</i>	<i>96</i>
1) A loucura do sistema.....	96
2) O deslocamento da língua.....	98
3) As palavras sitiadas na cidade.....	100
<i>B) O inexpressivo como condição da linguagem.....</i>	<i>106</i>
1) O inexpressivo.....	106
2) O caminho indireto para o inexpressivo.....	112

3) O inexpressivo e a afirmação do impessoal.....	114
4) O silêncio inexpressivo da linguagem.....	117
5) O grito atonal.....	123
<i>C) Paixão de imagens. Paixão de gesto.....</i>	<i>130</i>
<i>D) No que resta das palavras.....</i>	<i>135</i>
Capítulo III: A experiência do tempo para além das imagens.....	139
<i>A) A errância como limite do tempo.....</i>	<i>140</i>
1) O cinema fora de seus eixos.....	140
2) Errando no coração do nada.....	145
3) A errância como cegueira cinematográfica.....	151
4) A memória como ausência de imagens.....	155
5) Lucrecia Martel: o cinema perdendo as cabeças.....	160
<i>B) Nos que resta do cinema: o direito à invisibilidade.....</i>	<i>171</i>
Conclusão: O que nos resta dos tempos, no que nos resta dos tempos.....	174
1) O que nos resta dos tempos.....	178
2) Onde restam os tempos?.....	180
3) No que nos resta dos tempos.....	183
Bibliografia.....	187
Filmografia.....	194

Prólogo para antes de começar a ler

Daqui a algum tempo, talvez, os manuscritos terão desaparecido e serão apenas alvo de estranheza e curiosa incompreensão: a mão que tecia as palavras se perderá, e não haverá indícios para desvendar a presença fantasmagórica do corpo duvidando no texto. Alguém se lembrará de que os homens e as mulheres escreviam segurando um pincel, uma pena, uma caneta raspando uma superfície, exercendo pressão contra a matéria? Que arrastavam o seu punho fechado deixando traços de sua inquietude e suas vacilações perante o silêncio branco das páginas? Que, nesse trabalho, se expressavam e, “saindo de si mesmos”, se deixavam conhecer, comunicando os segredos de sua vida interior? O tempo da escrita, o tempo na escrita, o tempo como escrita apagar-se-á nos novos livros sem marcas. Todas as incertezas se extinguirão. Não haverá reescrita, nem palimpsesto. Esses livros novos (esses objetos persistiram em se chamar assim), eles mesmos, já não terão história que os conte, porque atestam o apagamento da História. Nos livros de tela, sem folhas, nem casca¹, nesses livros-imagens, tudo poderá ser lido sem reservas, sem resguardos, sem complementos, nem interioridade (sem tachas, nem riscos; sem correções, nem emendas; não haverá rascunhos, nem esboços: poderemos apenas ler o “livro puro”, como puro presente que se dá para ler).

E também acontecerá com o cinema: os celuloides desaparecerão, queimados, talvez, pelo calor dos tempos². Quem se recordará que os homens e as mulheres guardavam suas imagens em rolos no interior de latas, que inscreviam a luz numa superfície e que

¹ Na etimologia latina da palavra “livro” (*liber*), encontra-se a membrana das árvores com a qual se fazia uma espécie de papel.

² O celuloide é um material altamente inflamável: sua descoberta, segundo diz a lenda, foi um acaso: John Wesley Hyatt o usou, acidentalmente, para se curar um corte no dedo quando tentava inventar um material novo para criar bolas de sinuca. É um acaso que o celuloide seja onde as imagens deixam as marcas de suas feridas e, também, onde elas se queimam no tempo? *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino) fez dessa qualidade o modo das imagens se vingar do nazismo, esse totalitarismo das imagens... O cinema é uma questão de corte, de cicatriz e do que nele se queima.

assim davam presença aos corpos ausentes que apareciam se movimentando como espectros de um passado retido? Que, com paciência, cortavam os fragmentos de uma fita numa mesa para colá-los num filme? Que, nos grãos da matéria, se pretendia que algo, um resto do real, um resto do tempo, uma verdade do tempo, ficasse assegurado? Que, enfim, a vida se conservava nessas imagens que se deterioravam, se perdiam, se estragavam? A época da inscrição incandescente da luz já não nos pertence, e as imagens não se fixam na pele do filme. Descarnadas, digitais, oferecem-se sem necessidade de qualquer suporte, puro efeito de uma calculada organização de transmissão de células fotoelétricas e de unidades de informação resolvidas em cálculos binários. Os filmes já não terão corpo, nem sofrerão os efeitos da degradação material (não terão nem furos, nem rachaduras, não haverá cinzas). Não haverá necessidade de mesas de montagem, e nem de mãos hábeis que cortem, num lugar preciso, os fragmentos de luz. Nem latas onde conservar o tempo. Não haverá remontagens. Os filmes não deixarão rastros materiais atrás de si e não haverá, não poderá haver, não deverá haver, testemunhas do tempo que passa senão uma pura imagem, como um puro presente que não cessa de nos olhar³.

Os manuscritos e os celuloídes serão em pouco tempo o resto de uma época com a qual não nos poderemos entender, objetos de uma arqueologia por vir (e talvez o seu desaparecimento seja para nós o objeto de uma antropologia do porvir). Esse livro fala desse passado que foi nosso, desse passado ao qual já não pertencemos. De um passado que se afasta, longuíquo e tranquilo, na memória daquilo que começa a ser nosso presente incompreensível.

³ Talvez, por isso, os trabalhos de restauração e preservação dos filmes têm, agora, tanta relevância. Já os velhos filmes de acetato, embora restaurados, não podem ser projetados, apenas copiados.

Introdução

Questões dos tempos

[Bergson] en admirait, corrélativement, l'extraordinaire audace philosophique : celle de refuser, au nom de l'expérience, tout esprit de système (et Bergson de citer ce dictum de Claude Bernard : « La philosophie et la science ne doivent pas être systématiques ») pour produire d'authentiques concepts expérimentaux qui seront des concepts fluides ou, du moins, souples, plastiques : « Rappelons-nous aussi que jamais une idée, si souple que nous l'ayons faite, n'aura la même souplesse que les choses. Soyons donc prêts à l'abandonner pour une autre, qui serrera l'expérience de plus près encore

(Didi Huberman; Georges, 2004, p.11-30)

1) *Entre palavras e imagens. O presente como umbral de descontinuidade*

L'esthétique souffre d'une dualité déchirante. Elle désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'expérience possible ; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Pour que les deux sens se rejoignent, il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent elles-mêmes conditions de l'expérience réelle; l'oeuvre d'art, de son côté, apparaît alors réellement comme expérimentation

(Deleuze; Gilles, 1969, p. 300⁴)

No início, esta pesquisa tinha por objetivo estudar as relações entre a literatura (as palavras) e o cinema (as imagens) como práticas mediante as quais era possível analisar signos e imagens do tempo no pensamento contemporâneo. Dispunha-me a analisar as diferenças nas teorias do signo, no intuito de que, na perspectiva pós-estruturalista e sob o impulso das ideias de Charles Peirce, as imagens pudessem ser um objeto a partir do qual se pudesse voltar para a linguagem (e, o cinema, um modo de voltar para a literatura), na tentativa de me afastar dos limites dos estudos semiológicos que reconheciam sua origem na tradição começada por Ferdinand de Saussure. Nesse sentido, parecia que o conceito de tempo cumpria uma função fundamental para a compreensão desses deslocamentos. Desse modo, podia me re-apropriar, também, de uma certa leitura das obras de Gilles Deleuze, que me tinham acompanhado desde minha graduação: tanto daquelas que diziam respeito à

⁴ “A estética sofre de uma dualidade lancinante. Ela designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; por outro lado, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se reúnam, é necessário que as condições da experiência em geral devenham, elas mesmas, condições da experiência real; a obra de arte, por sua vez, aparece então realmente como experimentação”. Na bibliografia final tem se colocado os textos nas versões portuguesas correspondentes.

noção de “sentido”, como das análises que o pensador francês havia elaborado sobre a matéria cinematográfica⁵.

Porém, logo no início, o estudo comparativo de obras literárias e cinematográficas e a análise dos problemas relativos à adaptação tornaram evidente a insuficiência de minhas perspectivas. Algo se bloqueava no modo de colocar a questão, resistindo a ser interrogada, segundo as previsões iniciais (essas previsões seriam recuperadas, depois de um longo desvio e de amplas retificações). Algo acontecia entre a literatura e o cinema que não se deixava comparar, que recusava a se adaptar e que, aparecendo numa, não se repetia no outro. Num certo sentido, parecia simples: as palavras não são imagens. Porém, em que consistia o que as diferenciava? E por que hoje essa diferença resultava relevante? Aos poucos, ficou claro que o problema respondia, não a instâncias de interpretação “hermenêuticas”, senão às diferenças entre as materialidades próprias de cada prática, e que essas diferenças materiais podiam (e precisavam) ser estudadas mais detalhadamente (e, de fato, havia uma longa linhagem no pensamento contemporâneo empenhada nesse esforço⁶). Nesse ponto, talvez, podia estabelecer alguma conexão com minha própria tradição. Por um lado, com Julia Kristeva, a tarefa do pensamento era se dirigir aos níveis da a-significância

⁵ O “sentido” para Deleuze é uma “quarta dimensão” da linguagem que não pode se confundir nem com a designação, nem com a manifestação, nem com a significação (desse modo, o sentido não é objeto nem de uma semântica, nem de uma pragmática, nem de uma hermenêutica). Podia, por minha parte, pegar essa mesma “lógica do sentido” para mostrar que, nos escritos sobre o cinema, o que Deleuze chama de “narrativa não verídica” ou “narrativa falsificante” ou “não narração” era derivado dessa noção de “sentido” no interior das imagens e, assim, dizer que o sentido abrange tanto a literatura como o cinema, sendo o tempo uma de suas variáveis... Porém, desse modo, o problema parecia resolvido antes mesmo de ter começado a pesquisa: o tempo era o sentido que passava entre as palavras e as imagens e se concretizava tanto narrativa como não narrativamente. Sentia-me, como dissera Nietzsche, similar àquele que esconde uma pedra atrás de uma pedra, depois se pergunta onde está a pedra, a encontra atrás da moita e se surpreende com essa descoberta...

⁶ As previsões iniciais diziam respeito a minha própria formação no interior do pensamento filosófico contemporâneo e ao modo de me apropriar, a partir de alguns de seus conceitos (notadamente aqueles de Nietzsche, Foucault, Deleuze), de práticas artísticas que me eram (para além de uma fruição amadora) estranhas. As retificações dizem respeito aos aportes que, no curso de meu doutorado, foram feitos pelos pensamentos de meus orientadores (Dr. Latuff Isais Mucci e Dr. Adalberto Muller). O primeiro retificando e dando nova luz a minhas leituras semiológicas e me indicando as passagens onde esta fracassava na interpretação das imagens; o segundo me insistindo na necessidade de estudar a literatura e o cinema como materialidades segundo a perspectiva das análises sobre a intermedialidade.

(como matéria que não se deixa semiotizar). Por outro lado, com Roland Barthes, tinha que me tornar “semioclasta” e me desfazer dos signos (segundo as premissas de *Aula inaugural*, do *Prazer do Texto* ou de *A câmara clara*). A matéria era também algo que ficava sempre além da interpretação, desfazendo a unidade do visual como tempo não-semiótico, como o indicava Georges Didi Huberman num dos apêndices de *Devant l’image*. Como fosse, resultava que, se o tempo era minha matéria de pesquisa, a matéria era aquilo que desorganizava o tempo.

Na perspectiva que abriam essas múltiplas linhagens, não parecia um acaso que num mundo (aquele que começou no século XIX) no qual as percepções se desagregaram numa multidão de sensações dispersas, num mundo feito de sinestésias, anestésias e kinestésias, o livro e a escrita fizeram a experiência de sua fragmentação no mesmo momento em que as imagens (na era de sua produção técnica) começavam a ocupar o horizonte do inteligível: entre as palavras, que se desintegravam no indizível, e as imagens, que se distribuíam no invisível, o mundo se disseminava nos estilhaços de uma conflagração vindoura. Desde então, não havia unidade nem no mundo, nem no livro, nem nas imagens: tínhamos ficado apenas com suas dispersões. Desse modo, a dispersão não dizia apenas respeito a uma escolha estilística (talvez aquela de Friedrich Nietzsche ou de Claude Debussy, ou aquela de Paul Cézanne ou de Édouard Manet, só para citar alguns para quem a fragmentação é “estilo”), mas se referia também a uma mutação mais geral no âmbito da cultura. Essa mutação inaugurava o movimento do nosso pensamento.

Nesse sentido, à medida que a pesquisa ia se desenvolvendo, ficava claro que, se literatura e cinema se dirigiam e davam configuração ao tempo, decorrente daquelas diferenças materiais, o tempo da literatura e o tempo do cinema não eram o mesmo tempo. Entre a literatura e o cinema, entre o tempo das palavras e o tempo das imagens se

estabelecia um “umbral de descontinuidade” que não podia se atravessar⁷. Desde então, literatura e cinema não teriam reconciliação. Desde então, literatura e cinema eram experiências irreconciliáveis. Desde então, o irreconciliável dos tempos seria meu tema de investigação.

Derivavam deste deslocamento de minha pesquisa, alguns princípios “metodológicos” não previstos inicialmente: em *primeiro lugar*, não procurar aproximações entre a literatura e o cinema e, pelo contrário, recusar toda tentativa de encontrar entre eles semelhanças ou similitudes. Assim, não tentar encontrar uma Clarice Lispector em Lucrecia Martel, ou em Lisandro Alonso, tanto como não encontrar uma Daniela Seggiaro ou uma Albertina Carri em Clarice Lispector. Não que isso fosse impossível: era não apenas desnecessário, mas ainda me afastava do que tinha se constituído como alvo de interesse. Para que serviria procurar o grito e o silêncio como experiências cinematográficas? Não seria banal sustentar que as imagens fazem visível o silêncio desde que elas não falam? Não seria banal dizer que a cegueira do visível era o mundo aberto pelo grito das palavras? Desse modo, o tempo transgredido da literatura não podia se resolver como o tempo encontrado no cinema (nem, claro, vice-versa). Em *segundo lugar*, tentar, tanto e quanto me fosse possível, elaborar modos de análise que respondessem às peculiaridades materiais assinaladas: nem fazer um “estudo cinematográfico” dos livros, nem fazer nos filmes uma análise “narratológica” e, particularmente, não tratar o cinema como se fosse algum tipo de “linguagem”. Em *terceiro lugar*, estabelecer as condições dos problemas específicos à literatura e ao cinema consideradas suas materialidades (por

⁷ A questão podia (assim o espero) se diferenciar de outros modos de pensar as relações entre imagens e palavras. No final das contas, tais relações foram objeto de longas considerações no pensamento Ocidental. Tanto na tradição grega como na tradição cristã as afinidades e dissimetrias entre palavras e imagens foram objeto de preocupação epistemológica e de debate teológico. Na Modernidade, disputando-se o território da verdade, da fé, da moral, da política, palavras e imagens parecem também poder organizar as tensões que determinavam o estatuto das representações do Sujeito.

exemplo, a questão que diz respeito à noção de “presença” parecia pertencer, em sentido estrito, às considerações derivadas das imagens mais do que às derivadas da linguagem). Essa questão foi central para delimitar também o tipo de análise diante dos filmes: não se tratava nem da narração, nem da expressão (nem de seus contrários complementares: a não narração e o inexpressivo), senão de algo que as palavras não poderiam reconhecer nas imagens. Para além da virada linguística, as imagens pensam. Atingir a economia das imagens, supunha, desse modo, renunciar a qualquer modo de aproximação que proviesse da experiência literária e renunciar a “narrar” os filmes. Em *quarto lugar*, manter-me, tanto e quanto me fosse possível, no movimento desse intervalo inicial, dessa separação, dessa “não relação” (como diria Blanchot) entre olhar e falar que se estabelecia entre a literatura e o cinema. E, desse modo, não aproximar as experiências das imagens e das palavras, senão tentar conservar a tensão do seu afastamento.

A diferença entre literatura e cinema atingia, desse modo, um nível que, no início da pesquisa, não havia sido considerado (ou havia sido considerado muito ambigualmente): na medida em que o tempo é uma condição do que é dado no mundo, na medida em que o tempo é uma forma geral da sensibilidade (Kant), duas modalizações do tempo teriam como resultado duas formas da experiência, duas formas de organização de nossa sensibilidade em geral. Desse modo, não se tratava apenas de que fizéssemos a experiência da dispersão no interior do tempo, senão que o tempo era, ele mesmo, a experiência de uma dispersão: aquela pela qual o próprio tempo não se reconhecia como uma unidade. Nosso pensamento recolhia então as lascas do tempo explodido (e era possível assim percorrer uma das questões inscritas “na dualidade lancinante do sentido da estética”).

Assim, a questão concernia ao modo de fazer a experiência de nosso presente. Atravessado por palavras e imagens, o presente aparecia contido por duas modalidades

contraditórias do tempo (e da experiência) que colidiam entre si. As questões dos tempos podiam, desse modo, se desdobrar em dois sentidos complementares: um, que diz respeito às condições segundo as quais pensar o tempo no interior do presente; e outro, que diz respeito às condições para pensar o presente no interior do tempo. Resultava, por isso, necessário esclarecer essas condições pelas quais nosso presente se encontrava, ele mesmo, no “umbral de uma descontinuidade” (e se aparecia como experiência de uma não reconciliação). Não seria que toda a ambiguidade que nos atravessa faz parte dessa contradição pela qual os tempos que nos habitam, os tempos que habitamos, se apresentam sempre de modo duplo? Que a evidência do tempo tinha se perdido e que, desde então, se tratava da recuperação dessa perda, desse tempo que só se nos dá como perdido? E que a literatura e o cinema fossem modos de tentar recuperar os tempos perdidos⁸? Ou ainda: que a literatura e o cinema fossem modos contraditórios de produzir a unidade do tempo que temos perdido? Que a literatura e o cinema fossem, antes de tudo, duas políticas dos tempos?

Resumindo, na medida em que literatura e cinema apareciam como práticas que impunham (sob condições materiais precisas) suas próprias modulações de temporalidade, surgia uma nova preocupação: como e por que o tempo, ele mesmo, tinha deixado de ser uma transparência? Como e por que, a questão dos tempos tinha feito dos tempos uma questão⁹? Como e por que, nessa dúvida dos tempos, era possível pensar nosso presente (como essa dúvida marcava, numa última instância, a experiência de nosso presente)? Como, enfim, andar por esse limite, por esses limites que nos percorrem? Como, sem sairmos deles, porém, poder percorrê-los? Desse modo, reformulou-se totalmente o

⁸ A obra de Marcel Proust retornava uma e outra vez me conjurando ao longo da escrita da tese.

⁹ Não era isso o que indicava também o plural desse filme-memória *Histoire (s) do cinema* de Jean Luc Godard?

interesse da tese. Tratava-se de esclarecer as condições de um outro problema: aquele da deflagração dos tempos que se encontrava no âmago da mutação de nosso presente e na qual fazíamos a experiência de uma não-reconciliação.

Literatura e cinema encontravam, no segundo sentido da “dualidade lancinante da estética”, o lugar de sua justificação. Elas podiam servir não apenas como modos de contrapor as experiências dos tempos explodindo, senão também como práticas artísticas que, interrompendo as formas normalizadas da sensação (das organizações políticas da sensação), permitiam atingir os limites do possível e do real que nos constitui transgredindo-os (a literatura como experimentação que transgride a experiência da linguagem e o cinema como experimentação que transgride a experiência das imagens – e de seus tempos correspondentes). Neste sentido, literatura e cinema não definiam um campo de tensões, uma experiência do possível, uma “partilha do sensível¹⁰”, tanto como às “interrupções” que desfaziam os “territórios do comum”. A prática da arte, tal e como aqui a tento pensar, não diz respeito às formas da comunidade, senão pelo contrário a uma experiência que denominei “*incomunidade*”. Desse modo, o movimento interior da literatura e o movimento interior do cinema me permitiram pensar nossa descontinuidade nos modos da transgressão. Estas questões, em sua ambiguidade, na sua amplitude e sua extensão foram apresentadas no primeiro capítulo, *A incomunidade dos tempos*.

2) *Os limites dos tempos entre a literatura e o cinema*

Uma vez que as condições do problema foram apresentadas no capítulo primeiro, os capítulos seguintes tentam percorrer as condições dos tempos e seus limites:

¹⁰ RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

O segundo capítulo, *A experiência-Lispector da literatura. A História para além das palavras*, nesse sentido, parte da literatura de Clarice Lispector para tentar percorrer os limites do tempo histórico nas fronteiras do narrativo. Se o próprio da escrita é produzir o tempo como uma continuidade linear e homogênea que articula os seus pontos segundo uma causalidade com “arregro a fins”, situando assim uma comunidade atrelada aos “fios” da linguagem, o limite das experimentações de Lispector diz respeito ao momento em que esse fim, essa causalidade, essa continuidade, desaparecem, e a literatura fica no abismo do seu próprio esvaziamento. Interrompida, a narração se defronta com o seu próprio limite não ultrapassável. Esse limite se apresenta no encontro com o inexpressivo. O grito e o silêncio definem as bordas do não enunciável da linguagem tentando atingir o que ela não é.

O terceiro capítulo, *A experiência cinematográfica: a Memória para além das imagens*, parte da experiência cinematográfica para tentar percorrer os limites do tempo não-histórico nas fronteiras das imagens. Surgem duas formas de pensar a memória como modo de conservação do tempo. De um lado como simples acumulação; de outro como duração. Nos dois casos a montagem apresenta-se como elemento político de formação de uma comunidade que não se reconhece na continuidade de um fio que a mantém unida com o passado, mas no modo de apropriação dos fragmentos que desenham um rosto que esta sempre se refazendo. Os filmes de Alonso, Marte, Seggiaro ou Carri, exibem, por sua vez, o limite no qual a memória consegue atingir visibilidade. Trata-se do que se apresenta como insuportável para as imagens, seja porque não pode ser registrado, seja porque não pode ser apagado, seja em fim porque não tem lugar em relação nenhuma. Neste sentido, o limite para o tempo como memória é a errância pela que se abre, no interior das imagens cinematográficas, a cegueira do que não é possível olhar.

Tem alguma coisa no visível, de insuportável *nas* imagens, de insuportável *para* as imagens, tentando atingir o que elas não são.

Na conclusão, *O que nos resta dos tempos*, tenta-se extrair o que, para mim, constitui o eixo das questões no pensamento contemporâneo: as problemáticas da crença e da sobrevivência como enigmas para os quais minhas próprias preocupações em redor da literatura e o cinema parecem convergir. Em que acreditar quando os tempos da história e os tempos da memória nos produzem como contradição? Em que acreditar quando a unidade do tempo explodiu? Em que acreditar quando a narração que organizava o sentido da vida atinge o limite de suas possibilidades? Como as imagens ocupam esse lugar vacante? Como, diante do niilismo que parece surgir nas imagens técnicas, o pensamento cinematográfico pode nos oferecer uma alternativa de criação? Por isso, a indagação que diz respeito aos limites da História na literatura e da Memória no cinema vai acompanhada da preocupação pelos limites da crença que asseguram as palavras e as imagens. Assim, na tentativa de pensar nosso presente, entre duas formas do tempo que se confrontam e que, talvez, estejam prontas a desaparecer, cabiam, nesta tese estas perguntas: o que nos resta dos tempos, onde restam os tempos, que restos deixaremos para os tempos, em que restos ficaremos para nos lembrar? Como sobreviveremos para um futuro em que palavras e imagens, literatura e cinema (ao menos nos moldes que nós hoje conhecemos), se dirigem para sua essência que é, talvez, sua desapareição?

3) *Notas finais*

Os problemas literários se colocam e se resolvem como literatura. Os problemas cinematográficos se colocam e se resolvem como filmes. Uma tese está sempre numa fronteira que marca sua exterioridade com relação aos objetos dos quais parte. Nunca se

escreve “sobre” a literatura, nem “sobre” o cinema: sempre a partir deles. As condições desse problema foram apresentadas por Cezanne na sua correspondência com Emile Bernard: o pintor promete, diante das insistentes perguntas de seu colega e amigo, lhe dar “a verdade em pintura”¹¹. Nessa exterioridade, qualquer tese resulta sempre em um ensaio: uma tentativa de nos manter na distância mínima para nos afastar dos objetos que nos apaixonam, sem nos afogar neles. Nem sempre isso é possível. Nem sempre, talvez, necessário.

Por isso, muito longe de tentar me antecipar a possíveis críticas ao respeito de meus objetivos, afirmo um certo direito ao fracasso do gasto inútil na paixão, como experiência do esgotamento das energias que não conseguem extrair lucro e que, nessa perda, se permitem construir novas questões para melhores fracassos. A única coisa que, talvez, justifique o amor são os seus erros. Talvez esse seja o modo de me apropriar daquela tradição da qual, no início de minha pesquisa, tinha me separado e que, pelos longos desvios e as amplas retificações, pelos encontros e desencontros com outras tradições, me conduziram a recuperar uma velha ideia foucaultiana: aquela do “livro-experiência” pela qual, antes de escrever “o que já se sabe”, a escrita se constitui como um modo de se afastar de si mesmo para devir um outro que não se sabia que nos aguardava: se escreve, dizia o filósofo francês, para deixar ser como se é, para perder as “boas formas”, para acrescentar as incertezas, para, assim, ter novas forças para continuar pensando contra nós mesmos diante das urgências do presente. Longe dessa presunção, fico conformado de conseguir me perder bem nesse caminho.

¹¹ A expressão “A verdade em pintura” é título de um livro de Derrida, em que o filósofo francês expõe as consequências que esta afirmação tem para as artes e a filosofia contemporâneas: DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, 2011. CEZANNE, Paul. *Correspondences*. Paris: Grasset, 2006.

Capítulo 1

A incomunidade dos tempos

El tiempo es una iluminación más vasta que la historia
(Quignard; Pascal, 2006, p. 56¹²)

¹² “O tempo é uma iluminação mais vasta do que a história”.

A) Os tempos desadaptados

1) A Fenda

Há uma fenda incomensurável entre as palavras e as imagens. Há alguma coisa entre elas que não deixa se medir. Uma desmesura vai de umas para as outras e retorna como o silêncio do que não pode ser dito, como a cegueira do que não pode ser olhado. As palavras faltam e ficamos mudos diante das páginas do livro que se fecha (o que foi lido?). As imagens não conseguem nos mostrar o que procuramos e ficamos no escuro da sala sem nada para ver diante da tela vazia (o que foi o que olhamos?). A desmesura do tempo, a desmesura dos tempos, faz com que as palavras emudeçam, com que as imagens se apaguem. Fazer legíveis as imagens e fazer imagináveis as palavras (como propõe Didi Huberman no caminho esboçado entre Aby Warburg e Walter Benjamin e como o fazem Flusser e Deleuze diante das transformações tecnológicas) é atravessar a fissura que se abre entre duas experiências que, inutilmente e com extrema fadiga, tentam se amoldar¹³.

Uma desadaptação dos tempos passa das palavras para as imagens, da literatura para o cinema. Esta desadaptação é o signo da colisão entre duas modalidades do tempo: de um lado, o tempo histórico e sucessivo da escrita, o tempo narrativo da literatura; do outro, o tempo descontínuo e fragmentário da memória, o tempo da montagem das imagens cinematográficas. As relações entre tais modulações podem ser compreendidas como a

¹³“Experiência” vem do grego *ekpeiradso*: tentar, tatear, experimentar, pôr à prova. Na voz média, é *ekpeiraomai*: provar, ensaiar, tentar saber. *Ekpeiradso* é um verbo composto de *peiradso* que significa: ensaiar, provar, pôr à prova, explorar e também tentar seduzir ou subornar e também sofrer. O derivado latino é *experior* que, para além dos sentidos indicados, significa, na expressão *libertatem experiri*, “fazer uso da liberdade”. Se fosse utilizado em direito, tem o significado de “fazer valer o direito ante a justiça”. Como veremos ao longo desta tese, esses diversos significados atravessam tanto a literatura e o cinema como modos de fazer a prova (ética e política) dos tempos de nosso presente. Agradeço à Prof. Natalia Ruiz de los Llanos a orientação sobre a etimologia da palavra.

distância que se abre entre elas. Toda a questão da “adaptabilidade” e da adaptação passa por esta fratura que separa as palavras e as imagens, a literatura e o cinema, a história e a memória¹⁴. O problema da adaptação supõe (na sua formulação mais clássica) que o significado é ideal e independente dos meios materiais através dos quais se apresenta: não importando a materialidade, o significado seria comum a todas as artes e práticas culturais. Pelo contrário, como mostram os trabalhos de Roger Chartier (para o caso da leitura), Arlette Farge (para o caso das culturas populares no século XVIII), Vilém Flusser (para o caso da escrita e as imagens técnicas) e dos estudos de intermedialidade¹⁵, as práticas culturais e suas significações não podem se pensar fora das materialidades que as produzem e dos meios nos quais surgem (tanto a palavra como os meios audiovisuais têm conhecido diversos suportes materiais que alteram seus significados: do pergaminho para a imprensa, do registro analógico para a produção digital. Também os modos de apropriação correspondem a materialidades que não são estranhas a estes processos: não é igual assistir a um filme numa sala de cinema e na tela do televisor, tanto como não é idêntico ler um livro impresso no papel que sob a forma digital do computador)¹⁶. Não é possível, por isso, dizer que a matéria “encarna” os significados. Cada materialidade produz um sentido que não se remete à “encarnação”: as matérias não oferecem “o seu corpo” para que o significado (ideal) seja possível. Não há sentido, senão aquele que nasce das matérias. Por isso, não há hierarquia, nem subordinação dos princípios de uma prática sobre os princípios

¹⁴ Para a questão da adaptação, remeto ao livro de MULLER, Adalberto e SCAMPARINI, Julia (org.). *Muito além da adaptação. Literatura, cinema e outras artes*; Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

¹⁵ Sobre intermedialidade, cf. MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

¹⁶ CHARTIER, Roger; *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa, 1996. FARGE, Arlette; *La vida frágil. Violencia, poderes y solidaridad en el siglo XVIII*; México: Instituto Mora, 1998. FLUSSER, Vilém; *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*; São Paulo: Hucitec, 1985. MULLER, Adalberto; *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*; Porto Alegre: Sulina, 2012.

da outra. Desse modo, a literatura e o cinema são materialidades que produzem modulações do tempo que não podem “se adaptar” (e, portanto, é estéril toda comparação valorativa entre elas). Mais do que de uma adaptação, trata-se de pensar o que numa resiste à outra. O que numa se desvia da outra.

Neste sentido, escrita e imagens, História e Memória, constituem regimes de temporalidade *heautonómicos*: as regras que regem para um, não servem para o outro¹⁷. Nosso presente é o resultado do espaço que se abre entre esses dois polos em tensão: aquele da escrita sucessiva e aquele das imagens audiovisuais fragmentárias repartindo-se a incomensurabilidade de suas regras sem comparação.

Fratura dos tempos incommunicáveis, quebra de duas experiências que se afastam, das experiências que nos afastam: essa desadaptação dos tempos é o signo do movimento que nos percorre e nos separa. O signo é a violência do impensado do pensamento, violência que força a pensar. Violência que o significante não pode apanhar e que apresenta o que a linguagem não pode dizer¹⁸. Esta violência não é “linguística”; ela marca a irrupção de uma presença material na linguagem: figura sem nome (ruído, silêncio), agramatical e a-significante, fora das regras da língua e que não corresponde a elemento nenhum no interior do sistema (nesse sentido, o signo não é representativo, não está em lugar de uma ausência,

¹⁷ Diz-se que um regime é *heautônomo* quando as regras que elabora apenas servem no interior de si mesmo e não para objetos externos a ele: *heauto* (si mesmo), *nomos* (lei). Diferencia-se de um *autônomo* em que este elabora leis para objetos “exteriores” ao próprio sistema (a respeito remeto às notas da edição francesa da *Crítica da faculdade de Julgar*, ao cuidado de Ferdinand Alquié). Kant queria que a estética fosse *heautônoma* na medida em que não regia objetos senão sentimentos do próprio Sujeito. Para Deleuze, Foucault faria uso da heautonomia na teoria das “epistemes” estabelecendo dois regimes diferenciados: aquele do visível e aquele do enunciável, de forma que olhar e dizer se encontrariam cindidos no pensador francês. KANT, Emanuel. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Avila, 1992 y DELEUZE, Gilles. *Foucault*. França: Minuit, 1986.

¹⁸ Pensar não é uma faculdade natural do homem. Apenas se pensa sob a força de uma violência que nos arranca de nossa cotidianidade. Somos forçados a pensar pelo chamado daquilo que quebra o pensamento e o abre para modos que ainda não temos pensado. Pensar é entrar no movimento de um devir, de uma transformação do que se é. DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968. Para a noção do signo como violência, DELEUZE, Gilles; *Proust et les signes*; Paris: PUF, 1998.

de alguma coisa que se ausenta: é a presença do que não pode se nomear¹⁹). Nem a representação é a função originária da linguagem, nem a consciência é o lugar privilegiado do pensamento. Como sustenta Quignard:

Pero para la tradición retórica nunca hubo una posibilidad de religión revelada, ni siquiera de escuela asociada a una maestría, ni tampoco una autoridad gramatical o filológica que presidiría las cacerías furiosas del significante más allá de los signos. Dentro de la devoción al lenguaje, nada permite detenerse en un efecto de lenguaje y considerarlo como la fuente del lenguaje (...) El lenguaje no revela”(Quignard; Pascal, 2006, p.48 ²⁰)

Nesse limite agramatical e a-significante, faz-se a prova da língua, a experiência da escrita²¹. Nesse limite, fica contida a literatura.

Do mesmo modo, o signo é a violência do não visível para o olhar: o que nele escapa e cega o horizonte da visibilidade; presença material que irrompe no olho, sem forma, nem contorno. A intensidade em que a luz não é ainda imagem. A escuridão que suprime a visão, obrigando ao desvio do olhar. A luz e a escuridão como puras materialidades do visível. As imagens são uma penumbra, uma superfície entre duas cegueiras, uma tensão entre a extrema luz e o puro negrume. Nesse limite da imagem, nesse limite que é a imagem, realiza-se a prova do visível. Nesse limite do visível como signo do impensado do pensamento, fica contida a prática audiovisual.

¹⁹ Como mostrarei logo, Lyotard chamará “infância” a isso que atravessa a linguagem e que não fala. Em Deleuze, a questão do a-significante e da agramaticalidade tem um alvo duplo: trata-se de destruir a posição do significante tanto no interior das teorias estruturalistas da linguagem como no interior da psicanálise: não há significante privilegiado que organize a vida inconsciente nem que revele a verdade (embora fosse sempre diferida) do discurso através da lógica de uma significação infinita. Não há cadeia que ligue seus elos. O significante não é material sem que antes a materialidade seja a-significante.

²⁰ “Mas, para a tradição retórica, nunca houve uma possibilidade de religião revelada, nem sequer de escola associada a uma maestría, nem uma autoridade gramatical ou filológica que presidiria as caçadas furiosas do significante para além dos signos. Dentro da devoção à linguagem, nada permite se deter num efeito da linguagem e considerá-lo como a fonte da linguagem (...) A linguagem não revela”. Nietzsche sustentava também em *Crepúsculo dos ídolos* que não nos libertaremos de deus até que não abandonemos a gramática... NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

²¹ Veja-se nota 1

2) Para além da hermenêutica

As relações entre tempo, presença e materialidade, tensionam o pensamento contemporâneo - de Didi Huberman a Gumbrecht, de Blanchot a Nancy, de Lyotard a Barthes, de Lispector a Alonso – e indicam o deslocamento da representação como cena onde se desdobra o espetáculo da verdade, abalando a perspectiva hermenêutica como modo privilegiado de compreensão do sentido, e fazendo aparecer o problema do estatuto da presença, do que se apresenta e da materialidade como signo de uma presença que se realiza como “pura afetividade”²². Essa presença afetiva pode ser pensada como “tempo puro” (Deleuze, Lyotard) ou segundo o seu caráter espacial e espacializante (Nancy, Gumbrecht). Porém, em todos os casos, é aquilo que não se pode nomear, nem reduzir a uma imagem visível: a presença não aparece como identidade da palavra, nem como identidade do olho. Trata-se do desequilíbrio que leva, no pensamento contemporâneo, do teatro, como local da representação, ao cinema, como local em que a verdade se inscreve se apresentado sob a forma da luz²³.

²² Nas artes cênicas contemporâneas, a performance, rompendo as ilusões de palco, afirma a presença material do corpo como superfície onde se inscrevem dispositivos de poder (entre eles a linguagem) e como presença que recusa essa inscrição liberando uma afetividade que não pode ser apreendida discursivamente. Nesse sentido, a performance não se define partindo do efêmero de um gesto ou de uma ação que passam num instante, senão como a presença de um tempo no corpo que não se deixa resolver no agora e que recusa também qualquer redução linguística e narrativa. Em relação às artes da performance, NAVALLO, Laura. *Festivais internacionais, política cultural e performatividade em torno à dança contemporânea no Brasil* [tese de doutorado em Antropologia Social]; Rio de Janeiro: PPGAS-MN-UFRJ; 2014.

²³ Nas artes visuais, o modelo da representação encontra sua forma de visibilidade a partir do Renascimento e sob o que se chamou “a janela de Alberti” na qual a perspectiva, organizada segundo um ponto de vista único, garantia, ao mesmo tempo, a produção de um espaço homogêneo e de um tempo histórico se realizando como espetáculo da verdade. Esse modelo de representação temporal e visual foi colocado em crise a partir da segunda metade do século XIX. Em primeiro lugar, por uma crítica à noção de perspectiva como unidade do olhar e, depois, pela emergência de elementos expressivos que a perspectiva tinha ignorado. Em qualquer caso, o quadro já não será uma janela e o cenário romperá suas fronteiras: a representação se terá esgotado. O cinema opõe à cena de representação sua tela de inscrição. A tela não é uma janela e não enxergamos nada por trás dela.

O declive das questões hermenêuticas (vinculadas ao eclipse do privilégio da linguagem como modo de organização do tempo) e a questão da presença como procura de um “toque”, de uma aproximação com o mundo, vêm acompanhados da ascensão das imagens como enclave em que se realizam nossos modos contemporâneos da experiência²⁴. As imagens não se deixam analisar, para esses autores, a partir da lógica do discurso (as artes audiovisuais não podem se reduzir a uma linguística, nem a uma narratologia). Trata-se de um triplo esforço do pensamento “pós-histórico” se afastando da virada linguística, se deslocando fora da história como compreensão única do tempo e elaborando uma lógica das imagens em que se produz a modulação não narrativa do tempo.

Resumindo, a abertura entre as palavras e as imagens diagnostica a desmesura entre duas experiências do tempo confrontadas no nosso presente: uma do tempo como História e outra do tempo como Memória. Trata-se de um “regime de veridicção” (no sentido de Michel Foucault) que delimita uma “experiência da cultura” que estabelece o que se pode dizer (ordem cronológica do saber), o que se pode fazer (ordem genealógica do poder), aquilo no qual posso me constituir (ordem problematizante da ética): em suma, daquilo que demarca as condições sob as quais alguma coisa pode ser considerada verdadeira ou falsa. Não se trata, por isso, de comparar duas experiências heterogêneas, senão de mostrar os limites que definem as lógicas pelas quais elas se excluem e nas quais a comparação resulta impossível, compreendendo desse modo que é o que podemos dizer, que podemos fazer, em que nos podemos constituir sob as condições das modulações históricas e as modulações não históricas do tempo. Neste sentido, o regime contemporâneo de veridicção

²⁴ A oscilação entre uma “cultura do sentido” e uma “cultura da presença” é apresentada especialmente no pensamento de Gumbrecht, tendo no conceito de *Stimmung* umas de suas chaves. Uma apresentação problemática das derivas desse conceito pode ser lida no trabalho de MARTONI, Alex Sandro. *Ficção fantástica, materialidades, efeitos estéticos*. [tese de doutorado em Literatura]; Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense; 2014.

se contém nos limites que abrem a tensão entre palavras e imagens, quer dizer, na tensão aberta por suas práticas *heautônomas* que, no seu movimento, tanto nos rechaçam, como nos retêm. A desadaptação dos tempos mostra os limites incomensuráveis da escritura e da História na sua confrontação com as imagens e a Memória (e vice-versa). O choque entre imagens e palavras, entre História e Memória, produz o limite pelo qual uma desenha o território da outra.

Desse modo, a fenda relaciona duas bordas que não se tocam, que não se roçam, que se mantêm distantes e heterogêneas. Daí o “interesse”²⁵ que se devolvem uma e outra. A fenda é o movimento que se abre entre as bordas. O “interessante” acontece onde elas se transbordam permitindo-nos abordá-las sem detê-las. Se as palavras teciam o texto da história, as imagens destecem as palavras, se derramam sobre os documentos e desfazem os textos, lançando à deriva os fios que aqueles trançavam (todas as metáforas do tecido são insuficientes diante das imagens). Se as imagens querem se apresentar na plenitude da luz sem bordas e sem partes, as palavras bordam esses oceanos de luz, detendo o seu movimento infinito e fixando a memória a uma identidade que ela recusa²⁶. Todo um jogo da borda e do transborde, do que se tece e se destece, do contorno e do incontornável, das bordas e do que se faz nas bordas, passa entre as imagens e as palavras: questão de margens, de fronteiras, de transgressões, de modulações do tempo, de modalidades da experiência. Deslocamo-nos no movimento que nos fende, ficando sempre a distância da ferida que está se abrindo. Essa distância, esse movimento, por mínimos que sejam,

²⁵ O interesse é o que abre (interessar é abrir uma ferida), o que passa no meio das coisas (inter-esse), o que chama nossa atenção, o que lastima e gera lucros.

²⁶ Para opor esses modelos, Deleuze e Guattari falarão do patchwork como figura que não se compromete com as formas lineais do tecido: o patchwork não reconhece centro, nem início, nem final e se constrói por montagem de fragmentos heterodoxos. Sua continuidade e sua origem não estão determinadas pelo percurso dos fios. É, pelo contrário, o lugar heteróclito resultado da reunião de matérias díspares.

marcam a irredutibilidade entre palavras e imagens, a tensão que entre elas se compõe e o interesse que as atravessa.

Nessa distância, o cinema e a literatura tentam dar conta de “nossos” tempos, como aquela experiência que se *in-comunica* de uma para a outra, como a experiência de uma desadaptação que define, na sua dispersão, o movimento que contém nosso presente.

3) *As artes: o incomum e a incomunidade*

Essas modulações do tempo e as suas tensões são o resultado de formas culturais de produção cuja necessidade não é evidente. A fenda entre os tempos está ela mesma inscrita nos tempos, correndo entre os tempos, como transformação e mutação da experiência dos tempos: assim, a fissura entre a história e a memória apenas pode ser percebida como “diferencial” dos tempos²⁷. Se a escrita histórica não pode dizer o que ela mesma é (em virtude do fato de toda definição ser relativizada pelo próprio decorrer do tempo histórico), por sua vez, as imagens não podem nos mostrar a história (na medida em que elas apresentam uma forma não histórica do tempo); se as imagens não podem fazer visível a memória (devido ao fato de que nelas o tempo se desfaz como visibilidade), por sua vez, as palavras não podem explicá-la, senão a submetendo à lógica sucessiva do discurso. As imagens não ilustram as palavras, as palavras não explicam as imagens: nem a história encena a memória, nem a memória refere-se à história. Essa é a dificuldade com que nos confrontamos cada vez que tentamos pensar nossa própria condição. Como pensar, como afirmar ou negar algo do presente, quando o próprio presente esquiva qualquer definição?

Um modo de atingir essa condição é tentar atravessar os limites que nos encerram, transgredindo-os. Esse movimento duplo de afirmação e ultrapassagem é realizado pelas

²⁷ Diferencial é a condição da diferença.

artes. As artes são uma prática do pensamento que interrompe os fluxos de nossa sensibilidade cotidiana: ao mesmo tempo detêm e desviam, cortam e inventam outras sensibilidades e, por isso, desapropriam os espaços e os tempos comuns. Nesse sentido, as artes desfazem e alteram o território do ordinário e abrem em nós a experiência do *in-comum* e da *incomunidade* (a arte não comunica, não faz parte dos modos de comunicação, não participa, nem se dirige, para o comum; pelo contrário, a arte pensa na medida em que, se afastando do comum, interrompe o seu horizonte para uma *incomunidade* que não lhe pertence ²⁸).

In-comum indica a negação do comum tanto como *in-comunidade* indica a afirmação do movimento da dispersão que define nosso modo de estar no presente (“in” como prefixo de interioridade): estamos no interior de um movimento que nos afasta, tanto como literatura e cinema abrem o movimento de nossa não reconciliação. As imagens disputam a língua e as palavras disputam o olho: as certezas de uma viram dúvidas na outra. A disputa *in-comum* se refere, por isso, tanto ao que não pode se reunir nelas, como ao fato de que a disparidade sem unidade é nossa condição. Disputar *in-comum* tem o sentido de mostrar as divergências e fazer da divergência o elemento da dispersão. Desse modo, o espaço aberto da *incomunidade* se apresenta também como uma incomodidade. A incomodidade é aquilo que, nos arrancando de nosso cômodo, não admite nos hospedar nem nos sentir hóspedes, nos deixando por fora de toda hospitalidade: signo que diagnostica a fratura que tem cindido nossa experiência. A escrita já não nos recebe entre suas páginas e as imagens audiovisuais não cessam de nos recusar (ou de nos apanhar) nas telas (nunca estamos tão afastados de nós mesmos como no interior dos escritos e das

²⁸ Heidegger, Adorno, Barthes, Jakobson, Deleuze, Flusser, Godard...: a lista de autores que opõem comunicação a arte é muito ampla e percorre o século XX.

telas). O ser tem fugido das palavras e já não nos acolhe nas imagens²⁹. Não há “casa do ser”³⁰ e, desse modo, nada se “co-responde” com ele.

O incomum da linguagem é aquilo que realiza a experiência literária no limite da escrita, interrompendo a história: a narração manifesta sua ruína e não se podem já identificar partes do relato; o sistema é puro afeto e tudo parece estar “mal dito”: a literatura trabalha com os *restos* da linguagem. O incomum das imagens é aquilo que realiza a experiência cinematográfica quando o seu brilho se queima sob a incandescência da luz ou se apaga se afundando na escuridão³¹ e tudo parece estar “mal olhado”: o cinema trabalha com os *restos* das imagens. O cinema faz impossível a identidade no interior das imagens, manifestando-se como aquilo que interroga ao olho no seu espaço de visibilidade, interrompendo os processos de rememoração que fixam o passado e perlaborando, fabulando uma memória que nada tem a ver com a verdade das lembranças³².

Essa falta de moradia, essa falta de comodidade, essa *incomunidade* são signos que a obra de arte lança se deslocando de todos os lugares triviais: em que sentido, por exemplo, Clarice Lispector poderia pertencer a uma comunidade literária? Em que

²⁹ Por isso, a lógica, que foi calcada da linguagem, fica suspendida e fica também em suspenso toda referência ao ser nas imagens. A literatura de Lispector está atravessada por esta impossibilidade da linguagem de se acolher no Ser. Em todo caso, como mostrarei depois, quando a linguagem perde essa orientação, quando não se articula sobre o Ser, a escrita só pode ser desastrosa e se encaminhar para o seu desastre. É o que coloca a experiência de Lispector próxima de Blanchot. Será que uma lógica das imagens fica mais próxima do ser? Ou será que o ser não se revela em lugar nenhum e que a ontologia tem que ser substituída por uma política da existência?

³⁰ A expressão “casa do ser” remete aos textos de Heidegger sobre a linguagem.

³¹ Como sustenta Quignard, o brilho das estrelas se apaga na luz do sol.

³² O conceito de “fabulação” é utilizado por Deleuze, partindo de Bergson, para indicar um processo pelo qual o trabalho com o tempo não consiste em rememorar o passado, senão em inventar sua atualidade. A “fabulação” não depende das condições espaço temporais da sensibilidade, não sendo, por isso, um trabalho da Imaginação: nesse sentido a fábula não parte dos “estados de coisas” do presente. Por isso, é um conceito que se afasta do conceito de “utopia” que parte das condições espaço temporais dos estados de coisas e da projeção negativa da Imaginação sobre o presente (a imaginação sustentava Sartre, é a função desrealizadora do real). Por meio do conceito de “fabulação” Deleuze se afasta definitivamente, tanto em termos estéticos quanto políticos, da fenomenologia em todas suas possibilidades. Sobre estes temas voltaremos ao longo da tese. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010; BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. São Paulo : Almedina, 2005.

consistiria essa comunidade? Como encontraria espaço nela a experiência Lispector da escrita, sendo que ela não deixa de se afastar do “comum literário”, sendo que recusa o seu cômodo no interior da literatura, que recusa ser acolhida nessa morada, não sendo possível acomodá-la nos seus limites? Como colocá-la numa categoria, sendo que os próprios livros ultrapassam permanentemente as categorias onde os quiséramos acomodar? Não será que essa experiência Lispector é o que marca o diferencial pelo qual a escrita já não pode continuar escrevendo? Essa presença material na escrita, interrompendo como grito, como silêncio percorrendo a língua como uma infância que a transborda pode ser enquadrada como um gênero? E em qual sentido Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Albertina Carri ou Paz Encina pertencem a uma comunidade cinematográfica ou apresentam, pelo contrário, o diferencial no qual as imagens se desfazem para o que elas ainda não são? Onde acomodar os filmes de Alonso, sempre na deriva ambígua de uma errância que não tem fim? Onde acomodar a experiência Martel do cinema que faz a crítica do pertencimento aos lugares comuns? Em qual cômodo posicionar *Los rubios* de Albertina Carri que não cessa de se deslocar entre registros materiais que mudam o local das imagens? Não é acaso o trabalho das experiências que chamamos “artísticas” desfazer as comunidades de pertencimento? Não será por isso que diante das obras de arte nos assalta sempre um incômodo da qual quiséramos sair às pressas, definindo um gênero, um estilo que, por sua vez, a obra não deixa de impugnar? Não é isso o que se chama “paixão”, aquilo que nos arrasta fora de nós mesmos para o encontro com o outro que não somos (o outro da escrita é o que não tem palavras para se dizer, o outro do cinema é aquilo que não se mostra em imagens) para essa ausência que nos tira de todo limite? Essa paixão que leva G.H. a tentar a travessia dos tempos, partindo do encontro com o bicho que a desfaz na solidão de um cômodo de empregada, isso que, em *Los muertos*, leva a Argentino Ledesma para o que sempre o havia

desconhecido? E não será isso o índice de uma singularidade que não podemos representar e que se apresenta como o incomum a toda palavra e a toda imagem, isso que as pune e para onde o pensamento se dirige para a experiência que ainda não o contém? Para um porvir que nos ignora tanto como o ignoramos?

No limite que percorremos com as interrupções artísticas, aparece o que torna possíveis nossas experiências: no que recusam, se expõe o que nos constitui. Assim, se a condição da literatura aparecia negativamente na sua confrontação com o cinema (com o que ela não é) e a condição do cinema aparecia negativamente na sua confrontação com a literatura (com o que ele não é), esse limite se expõe (positivamente) como o extremo do que a literatura pode escrever, do que o cinema pode exhibir. No entanto, a literatura desaparece no que ela não é (o cinema), o cinema desaparece no que ele não é (literatura): a condição de uma se apresenta como o impossível que se realiza perdendo-se na outra. Desse modo, a exposição do limite das palavras e das imagens expõe também o limite do tempo histórico e da memória. A prova que expõe (negativamente), nas interrupções da arte e por elas, que não há Palavra que diga a História e que não há Imagem que exiba a Memória expõe também (positivamente) nosso presente como esse movimento de tensão que não cessa de se estender. Esse movimento até o limite, e que não pode ultrapassar o limite, é a experiência da finitude própria dos tempos nos quais nos dispersamos. Finitude da linguagem, finitude das imagens, finitude do presente que não pode se resolver. Finitude do incomum que nos despertence como distinção da nossa *incomunidade*.

B) A escrita literária para a sua incomunidade

1) A escrita nos limites da história

Somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e, da maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos. E quanto mais longas são as linhas que se escrevem, mais historicamente pode-se pensar e agir. O gesto de escrever evidencia a consciência histórica, que se deixa fortalecer e aprofundar por meio de uma escrita contínua, e o escrever, por sua vez, torna-se mais forte e mais denso

(Flusser; Vilém, 2010, p. 45)

A escrita, na medida em que impõe uma sucessão de signos se desdobrando num espaço homogêneo (que a escrita abriu como homogêneo) é a condição sob a qual se produz a modalização do tempo como linha histórica. Nela, cada ponto representa um “agora” determinando sua continuidade ordenada e estabelecendo o encadeamento dos “agora” entre si: por um lado, o passado que não retorna, por outro, o futuro que nos chega; no meio, o presente (qualquer “agora” isolado é um presente) que se constitui como lugar no qual o antes e o depois se congregam, resolvendo aí a identidade fluente do tempo. Cada “agora” é o resultado de todos aqueles que o antecedem e nele se antecipam todos os que lhe seguirão, garantindo a unidade espaço-temporal, *hic et nunc*, na qual a totalidade perdida do ser pode se recuperar e se dizer como experiência³³. Dessa maneira, cada presente se afirma negando o passado e se descarregando sobre o porvir num progresso que contém todo o que foi: o passado é causa do presente e o futuro o seu efeito necessário³⁴. A História se apresenta como passagem entre uma Origem e um Fim (Causa Primeira e Fim Último), eles mesmos se reservando fora da linha e organizando seu sentido.

Ao longo do século XVIII, as formas narrativas herdadas da antiguidade e reelaboradas a partir do Renascimento permitiram entender a modulação histórica do tempo

³³ A perda desse sentido da experiência é a que nos apresentam os livros de Clarice Lispector como fracasso da narração.

³⁴ É o modo de articular o tempo sob o amparo do princípio metafísico da causalidade pelo qual todo efeito está já contido na causa. Dessa forma, a linha da História pode se entender como necessidade e destino.

linear como uma sequência que organizava a dispersão dos fatos na unidade de um discurso coerente³⁵. Esse privilégio da unidade narrativa (compreendida como correlação estruturada entre princípio, meio, fim) surge como resultado da ruptura com os modelos antigos nos quais a História era “mestre da vida”, fornecendo, desde a tradição, os exemplos necessários para legitimar o presente. Os acontecimentos revolucionários invalidam tal prerrogativa da tradição, impedindo que o presente se reconheça de modo imediato com o passado, e abrindo o futuro como horizonte de expectativas, de modo tal que, agora, sua legitimidade tinha que ser alcançada através da reflexão em torno dos fins da História. Para o século XVIII, a crítica, que a linguagem produz como Juízo, é a mediação que define a passagem revolucionária e permite a saída da crise para chegar a um novo Estado³⁶. A História é um “processo crítico”: ao mesmo tempo Juízo e o movimento que leva para o fim dos juízos. A História conta e Julga: desse modo, toda narração encerra uma sentença política e moral. A denominada República das Letras se auto-compreende como Tribunal da História e elabora as ferramentas para pensar o juízo como Fim e o Fim como atividade do Juízo fundando assim a teleologia³⁷. Julgar, como operação crítica de discernir, separar, delimitar (é a etimologia da palavra crítica) abre, desde a linguagem, todos os dualismos que percorrem o pensamento ocidental e, em primeiro lugar, a distinção entre o que é (presente) e o que deve ser (futuro): o presente se vivencia como uma falta, como uma carência, como aquilo que tem que ser superado. Desse modo, prognosticar o futuro é medir a distância do presente por relação ao cumprimento do Fim, quer dizer, ir até o futuro

³⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

³⁶ Sigo a forma corrente pela qual juízo é o resultado da operação de julgar e Juízo a faculdade que leva adiante essa operação.

³⁷ Para uma análise minuciosa das relações entre crítica e crise, tanto como do nascimento da Filosofia da História como gênero narrativo chave para o século XVIII, KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

para revelar o presente e fazer aparecer a brecha que se abre entre a representação atual das coisas e o que nelas se nos esconde do porvir³⁸. Reconhecer o sentido de uma ação (coletiva ou individual), se reconhecer como o seu agente, implica que ela se faz inteligível se representando (se representando o próprio agente) no ordenamento narrativo pelo qual a experiência se relata como uma sequência estruturada³⁹.

A forma narrativa organiza aquela passagem entre uma origem (fora da história) que se perdeu e um futuro (fora da história) que não chegou ainda: diante do cenário das grandes divisões sociais, o Fim da História, a sua utopia (a orientação que ordena o curso da história) pensa-se como identidade da humanidade com ela mesma, como Comunidade que, tendo superado suas diferenças, se libera dos sofrimentos do tempo⁴⁰. A Comunidade (que é, antes de tudo, comunidade da língua onde todos nos reconhecemos num pertencimento sem mediações, anterior aos contratos e, nesse sentido, pré-social) é tanto o fundamento perdido, como o que temos de recuperar. A multiplicidade de linguagens expressa a dispersão dos homens e do mundo, porém faz possível, também, a ideia de uma

³⁸ No modo da produção técnica das imagens, o dualismo entre o que é e o que deve ser, entre o presente e o futuro, encontrar-se-á esgotado: as imagens não articulam partes de um juízo (voltarei a isso depois) e, por isso, elas não abrem para o porvir. A partir da impossibilidade de pensar o Fim, a tarefa do pensamento consiste apenas em diagnosticar o presente: análise dos signos (violências) pelos que se realiza e pelos quais se fratura o que é: o pensamento contemporâneo, que empreende uma crítica radical a todos os dualismos, anula qualquer possibilidade de prognóstico. Em seu lugar, aparecerão cartografias (Deleuze), far-se-ão planos (Debord). Gumbrecht sustenta que, no nosso cronotopos (ao qual ele chama “presente amplo”), o futuro já não é um “horizonte de expectativas”, senão o resultado de um cálculo realizado partindo das condições do presente (no mesmo sentido, para Flusser, as imagens técnicas se diferenciam de outros tipos de imagens por ser o resultado de um cálculo “objetivado”). A tensão entre diagnosticar e prognosticar marca a distância entre as imagens e a escrita: é possível ainda prognosticar um futuro a partir das imagens? Há Juízo e Teleologia a partir das imagens? Ou, pelo contrário, a superfície das imagens, superfície sem profundidade, superfície na que não há nada por trás (máscara de máscara queria Nietzsche, identidade da imagem com o mundo, queria Bergson), é modelo para uma memória que recusa toda “profundidade histórica” e inaugura outra “ordem da verdade”? Há Tribunal das Imagens?

³⁹ Por isso, o pensamento político histórico se recolhia no interior da representação: o momento decisivo era a tomada da palavra pela qual atingir a identidade interior ao discurso. Porém, a identidade se revelaria como uma função fixada pela língua.

⁴⁰ No termo “utopia” aparece esse sentido: trata-se de negar o local em que as divisões existem para pensar um espaço no qual o homem se realize como unidade. Tenta-se, por isso, pensar um tempo fora da História, uma supressão da História em que o retorno da Origem seja a identidade do Fim.

fala original, de uma língua pura, anterior à diáspora, em que cada nome estava unido à essência das coisas e em que falar era dizer o ser. Através da escrita parecia possível retroceder nas linguagens até a sua Origem comum, na intimidade com o mundo e com o próprio pensamento, permitindo recuperar aquela experiência autêntica em que cada homem e a humanidade eram uma única e mesma coisa⁴¹. A Comunidade era o objeto da Escrita como o seu princípio anterior e seu dissimulado desejo, inscrita no interior da própria língua, se segregando ela mesma em cada palavra escrita, em cada palavra lida⁴². O que não encontrara o seu lugar na linha, aquilo que não se articulava na escrita passaria como à margem, na periferia do processo histórico. Sua abjeção⁴³ ficaria fora da linguagem e seria inaudível, irreproduzível, irrepresentável, desde que inarticulável para a língua⁴⁴. A História se conduz, de modo irreversível, para a Comunidade da qual surge e que a está aguardando: a linguagem é a garantia⁴⁵. A narração manteria em segredo, no final da história e ao longo do tempo, o mistério pelo qual esta se movia, se fechando numa linguagem única, se objetivando como astuto trabalho do Espírito⁴⁶.

Esse lugar da comunidade como Fim da História e como espaço da escrita é o que apresenta e desenvolve a empresa kantiana a partir do tremor dos eventos revolucionários.

⁴¹ Desse modo, o Fim da História seria também o fim das linguagens se dissolvendo num Sistema. A identidade das linguagens poderia ser reconhecida na estrutura de uma Língua cujo sistema de regras faria possível a identidade de todas elas.

⁴² O segredo é a intimidade de um mistério, mas também o que exsuda uma presença: os seus humores e tumores: as secreções são o que os segredos guardam como intimidade e aquilo no qual se expõem à luz...

⁴³ Para o conceito de abjeto e o seu lugar no pensamento moderno, BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

⁴⁴ As relações entre centro e periferia que a escrita histórica organiza e que foram chaves no pensamento político moderno são, precisamente, as que se escurecem e perdem sentido no que Flusser chama “pensamento pós-histórico”: não há centro das imagens nem periferia da memória.

⁴⁵ Para esta ideia da comunidade como mito da modernidade implicado na lógica da escrita e da história NANCY, Jean Luc. *La comunidad inopertante*. Santiago de Chile: Arsis, 2000.

⁴⁶ Blanchot mostrará que a escrita literária esconde outro segredo: aquele pelo que faz perceptível, na retirada do Fim, o trabalho inútil que não produz nada senão seu próprio cancelamento como trabalho. Desse fato, a literatura mostrará, no seu devir para a incomunidade uma ausência essencial. A escrita sem Fim, sem Origem e sem Oriente será uma deriva de esgotamento (Deleuze). O fora da História não recuperará a plenitude de uma existência perdida senão que afirmará a perda como única plenitude da existência. Voltarei a isso no próximo item.

Na sua *Crítica do Juízo* (publicada em 1791), o filósofo alemão confronta-se à pergunta pelo Fim e pela necessidade de justificação racional da existência humana. A ausência de regras pelas quais julgar o presente lhe aparece como a mais positiva possibilidade do Homem para ele mesmo cumprir o seu destino e, mediante o esforço de sua própria reflexividade, sair vitorioso de todas as formas de sujeição política às quais estava, até então, submetido: só no Homem cabe a meditação sobre os fins, já que apenas ele pode se realizar a si mesmo como Fim. A Humanidade se apresenta como comunidade dialógica que se revela como “a priori” de todo enunciado (se o logos se expressa como fala, o *dia-logos* deve ser suposto antes de começar a falar: falar é se dirigir a Alguém. Esse Alguém é a Comunidade intersubjetiva de Diálogo): toda reflexão (todo voltar sobre si) é imediatamente compartilhada (o Sujeito é, assim, a abertura da Comunidade e a Comunidade, inversamente, se realiza em cada Sujeito que fala: a Comunidade é a condição do Sujeito). Desse modo o Sujeito existe imediatamente como Intersubjetividade linguística: o Homem se reconhece como aquele que, compartilhando sua língua, pertence a uma Cultura⁴⁷. O programa kantiano se desenvolve também ao longo dos escritos histórico políticos, contemporâneos à escrita da terceira crítica. Em sua *Resposta à pergunta sobre o que é a Iluminismo* sustenta que o “público” (lugar da esfera das ações políticas orientadas para a Liberdade) depende, numa última instância, de uma Comunidade que se realiza num mundo de leitores-escritores (esfera pública burguesa). O Homem só pode sair da “minoridade” e se realizar plenamente, só pode “se atrever a saber” e se atingir a ele

⁴⁷ No termo alemão imaginação está contida a palavra “imagem” (*Bild*) tanto como a “formação, cultura” (*Bildung*), de onde *Einbildungskraft* (Imaginação) é não apenas a atividade que produz imagens como também a que determina a formação cultural de um povo. Veremos logo que a Imaginação, ao longo do século XIX, não será mais uma propriedade que qualifica de modo especial o Humano. Para Nietzsche, Bergson, Warburg, a Vida se desdobra em imagens que ultrapassam a existência humana. Por sua vez, as técnicas começarão a produzir imagens que o Homem não poderia imaginar. Como mostrarei depois, a Imaginação resulta duplamente deslocada na produção de imagens.... Desse modo, não apenas será questão das imagens, senão do lugar da técnica na formação da cultura no mundo contemporâneo.

mesmo como Fim, na medida em que deixe de estar submetido pela autoridade que limita o exercício da liberdade de imprensa⁴⁸. Julgar é a instância política que fornece sentido à Revolução⁴⁹.

Resumindo, para Kant, sem a escrita, a História não poderia se desenvolver como teatro político e o Homem não poderia se reconhecer como Fim em si mesmo. Ela abre o espaço em que trabalha o Espírito e, por isso, é o lugar onde a Razão se expressa e a Comunidade se realiza.

Sintetizando, na medida em que fornece um modelo de inteligibilidade para o tempo sucessivo da história (essa “via de mão única”), a escrita terá assegurado o seu lugar de privilégio no coração dos modos políticos e das representações: as junções da linguagem, de um lado, e a forma narrativa, de outro, produzem uma lógica discursiva pela qual aquilo que se apresentava como o caos insuperável de acontecimentos desconexos pode se articular sob a forma regulada da causalidade e garantir, desse modo, o encontro do reino dos fins como pensamento da Comunidade.

2) A escrita nos limites de seu tempo

Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei [...] Quero abraçar o mundo nua: nada tenho mais a perder

(Licpector; Clarice in Borrelli; Olga, 1981, p. 65)

Sendo a chave na qual se reconheciam a História e a Comunidade, a linguagem tornou-se objeto de “interesse” político. Na medida em que produzia e revelava aquilo que

⁴⁸ Esse lugar central da escrita explica o combate encarniçado dos ilustrados contra a censura do absolutismo, tanto como a necessidade da Ilustração de recorrer a formas ilegais de circulação de escritos para propagar os seus ideais.

⁴⁹ Que o político passe do agir para o Julgar é o que pretende a obra de Hannah Arendt. Se, nos primeiros de seus escritos, o agir leva o peso do “viver juntos”, nos trabalhos finais, mais próximos de Kant, Julgar é o momento em que “viver juntos” se realiza.

somos, resultou necessário determinar as condições pelas quais nela se elaboravam os fins em que o Homem se identificava com si mesmo. Na medida em que fornecia sua forma ao pensamento, determinar as leis de sua lógica e estabelecer as estruturas que regem a ordem do discurso revelava também a lógica e as estruturas do bom pensar; a metafísica ocidental recuperou, assim, todas suas honras e a comunidade pôde encontrar, finalmente, o princípio de sua legitimidade num pensamento purificado⁵⁰. Desde o século XIX, a questão política da linguagem se distribuirá de dois modos divergentes: um de “interesse” epistemológico, e outro de “interesse” estético. No primeiro caso, através de sua redução lógica ou pela descoberta das estruturas que organizam suas transformações no tempo, procurar-se-ão as chaves que fundam a economia da significação e da normalização do discurso. Tratava-se, nesta perspectiva, de dominar a dispersão da linguagem sob um conjunto de regras abstratas que universalizam o seu funcionamento. Dessa maneira, a análise (lógica ou estrutural) da linguagem oferecia as ferramentas pelas quais se dissolvia toda situação de conflito social (que se compreendia como simples mal-entendido comunicativo derivado de um erro na aplicação de uma regra ou como uma passagem ilegítima de níveis estruturais) e delimitava as fronteiras da comunidade, fazendo das experiências que não se submeteram a seus princípios, meras contingências extrínsecas, extravagantes e marginais aos padrões estabelecidos pelo sistema⁵¹. No segundo caso, a literatura tentará revelar a essência da linguagem pelo trabalho persistente da escrita sobre si mesma. Mas, nesta procura essencial da linguagem, nesta procura de uma linguagem essencial, a experiência literária descobrirá a força sísmica do que se ausenta nela: o grito como interrupção que faz tremer o chão da

⁵⁰ Desde Parménides, o pensamento ocidental afirma-se na identidade Ser-Pensar-Linguagem: apenas pode se dizer, apenas pode se pensar o ser na sua Identidade. O não-ser não pode se articular na linguagem.

⁵¹ Para Michel Foucault, pelo contrário, as epistemes se constituem como regimes de heterogeneidades: os enunciados se organizam num sistema dispersivo que permite a passagem de um regime para o outro.

comunidade linguística, como distorção do discurso, como tensão que nem a lógica nem o estruturalismo podem capturar: a excentricidade e a extravagância como modo de ser da linguagem. Tremor que demonstra que a linguagem da comunidade, como horizonte de reconhecimento e representação, muito longe de se abrir para o pensamento, o fecha⁵². No interesse literário, pensar acontece como um excesso nas beiras da linguagem, como a tarefa pela qual este se transborda para o que ele não é, e para aquilo que não pode nomear, para aquilo que não pode se escrever e fica para além de sua materialidade textual.

Definem-se, assim, os extremos pelos quais a escrita, a narração histórica e a comunidade vão estabelecer o movimento de sua própria diferença: um que garante as condições legítimas da boa comunicação e da boa comunidade ordenada pelas regras e as estruturas da língua; outro que desfaz a comunidade e interrompe as continuidades da história colocando entre parêntese a unidade totalizante do sistema. A palavra literária, como trabalho da arte sobre a linguagem, se oporá, ponto por ponto, à palavra comunicativa⁵³.

3) *A linguagem interessada*

Num texto conhecido, Maurcie Blanchot se perguntava: para onde vai a literatura? E replicava: para o seu desaparecimento. Não havia nostalgia na resposta, senão a constatação de que a linguagem, pela prova de seu limite, se confrontava com ela mesma se excedendo, se convertendo na escrita abandonando a escrita, se deslocando para um espaço que não

⁵² A respeito do sentido comum como aquilo que não pensa, como o limite que fecha o trabalho de pensamento, DELEUZE, Giles. *Différence et répétition*. França: PUF, 1968.

⁵³ As chamadas vanguardas históricas da arte podem se compreender como procura de uma linguagem artística que ponha em questão as formas plásticas e musicais do gosto decadente da pequena burguesia de fim do século. Nesse sentido, uma verdadeira linguagem artística tinha por alvo problematizar os padrões estéticos convencionais e fazer visível o que essas convenções ocultavam. No limite, tentava-se dissolver a arte na vida, quer dizer, ultrapassar a arte para o que ele não era. A revolução estética virava revolução política e social.

contaria com palavras para ser nomeado. Ou que se nomearia como desastre, como escrita sem astros, sem sol, sem oriente; escrita desorientada, desnorteada e na qual a narração, não podendo se guiar a seu próprio fim, e sem destino que cumprir, não tece os fios da História se esgotando no infinito desastre que ela mesma produziu⁵⁴. Por isso, na perspectiva do crítico francês, a forma aforística assume o lugar privilegiado da escrita desde o século XIX: a totalidade se abre e não pode se resolver em si mesma⁵⁵. Todo livro é parte de uma obra inacabada (até a escrita proustiana pode ser pensada sob a forma do fragmento querendo capturar o instante, como o faz Barthes em *A preparação do romance*⁵⁶). Dessa maneira, a literatura, que não sabe o fim e ignora o começo está perdida, não tem salvação: está condenada a desaparecer.

O que tornou possível essa interrogação literária sobre o destino incerto da literatura (e, através dela, sobre o destino incerto da história e da comunidade que ela organizava)?

O desastre que a escrita não pode nomear é parte do desastre ocasionado pela disponibilidade técnica da vida, da qual também as imagens são um sinal? Se os homens regressam mudos da guerra, como atestava Benjamin⁵⁷, se não podem articular, nem organizar suas experiências numa narrativa com sentido, será por que a morte se tornou um espetáculo tecnológico que excede a forma em que a linguagem se cala diante dela? Não há algo dessa morte nas imagens, nessas imagens da morte que escapa à experiência literária e que não se deixa nomear por ela? Será também que esse desastre é aquele da emergência de um tempo que excede às palavras e as faz inúteis para pensar o desastre da história e a história como desastre? Será a disposição técnica das imagens uma disposição técnica do

⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990 (Gilles Deleuze caracterizou através do conceito de “o esgotado” a chave para a escrita no pensamento de Beckett).

⁵⁵ A respeito, BLANCHOT, Maurice. *La ausencia del libro*. Buenos Aires: Caldén, 1973.

⁵⁶ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fonte, 2005.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. “O narrador”, em *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1996.

tempo e da morte, que deixou de ser o inesperado no interior da escrita e se faz agora parte de um cálculo preciso na superfície do visível? Um movimento pelo qual não se trata já de “fazer viver e deixar morrer”, senão de “calcular a morte e antecipar a vida”, como diagnóstico de probabilidades? ⁵⁸

A reflexão blanchotiana pode ser compreendida na esteira aberta pelo pensamento nietzschiano. Num breve opúsculo de 1873, o jovem filósofo alemão sustentava a tese pela qual a linguagem, a consciência e o mundo, se separam irremediavelmente e a comunidade não encontra, na escrita, a garantia do seu porvir. Uma tripla descontinuidade afasta o homem falante do mundo que sua palavra tenta nomear: descontinuidade entre as sensações e aquilo que as produz, descontinuidade entre as palavras e as sensações que elas nomeiam, descontinuidade entre os conceitos e as palavras que nelas se expressam⁵⁹. Falar é perder o mundo. E a linguagem apenas pode se compreender como experiência dessa perda⁶⁰. A linguagem subtrai a presença do mundo que se apresenta como o sempre diferido na linguagem como tarefa infinita da significação⁶¹. A consciência é também um efeito reflexivo da linguagem e não encontra nele o lugar em que se fazer transparente. Dizer Eu é somente afirmar uma potência da linguagem em que a existência escapa. “Alguma coisa

⁵⁸ Segundo Foucault, as sociedades disciplinares se caracterizam por um “fazer viver, deixar morrer” (sendo que as sociedades de soberania obedeciam ao princípio de “deixar viver, fazer viver”. Na minha perspectiva, esses princípios se transformaram no que se chama sociedades biopolíticas ou de controle (Deleuze): nelas, a morte e a vida são objetos de um cálculo e uma previsão. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade Vol. 1. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1998. As condições não literárias desse movimento serão expostas no próximo item.

⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990.

⁶⁰ A perda do referente (e a constituição do referente como posição interior à linguagem) é o ponto comum da virada linguística em todas suas variantes (filosofia analítica, estruturalismo, hermenêutica). Nessas perspectivas, significar é a tentativa por preencher essa ausência, por tentar de fazê-la plena. A consequência extraída pela experiência literária é que a linguagem não devolve a plenitude senão que a faz impossível.

⁶¹ Talvez neste caminho pode se compreender a tensão traçada por Gumbrecht entre “culturas do sentido” e “culturas da presença” (GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012). Nas condições materiais que afastam a escrita das imagens é possível detectar estas oscilações. Não é seguro, porém, que as imagens nos devolvam a presença do mundo.

fala”, como sustentava Blanchot, e me nega cada vez que me pronuncia⁶². É o extremo em que se realiza a perda do que somos. Longe de toda transparência, a linguagem se oferece, e nos oferece o mundo e a consciência, como pura opacidade. Como sustentam Bataille e Blanchot, se a linguagem é a expressão do ser, este se revela naquela como o essencialmente insuficiente e ambíguo. Nenhuma totalidade é agora possível nele. Porém, se a linguagem só existe como pura negatividade, como trabalho produtivo que nega o mundo para realizá-lo, a experiência literária, negando a linguagem comunitária, negando o trabalho da negação, sendo ela mesma trabalho inútil, improdutivo, não devolve o mundo, senão que libera a linguagem ao fundo aberto de sua ausência. À suposta soberania da linguagem comunitária, Blanchot opõe a soberania da experiência literária que condena à morte a linguagem e o que nela e por ela se produzia: a história e sua comunidade⁶³. Pretender uma continuidade, uma correspondência entre linguagem e mundo (o mútuo corresponder, o mútuo envio de mensagens, entre a linguagem e o mundo), é um “uso abusivo do metafísico princípio de razão”⁶⁴. Por isso, a linguagem nasce, desde Nietzsche, como movimento de separação, de distanciamento. A linguagem é metáfora, metonímia, tropos da linguagem e não pode se enunciar a si mesma, senão saindo “fora de si”, se retirando de seu lugar, se transportando e se descontextualizando⁶⁵, delirando⁶⁶. Só

⁶² Não menos certo será que “alguma coisa me vê”, que algo “me olha” cada vez que me confronto a uma imagem. Há uma tensão na linguagem e nas imagens, entre o que nelas se excede e sua insuficiência. A tarefa da arte é esse trabalho sobre essa tensão que se excede como insuficiência.

⁶³ BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: FCE, 1991.

⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990.

⁶⁵ Todos sentidos contidos na etimologia da palavra “metáfora”.

⁶⁶ “Delirar” é sair do sulco bem traçado do arado: por isso, como mostrarei logo, a experiência literária, a experiência da arte, se sai do tempo organizado do trabalho e nada tem que ver com o cultivo nem com a “cultura”.

mediante o esquecimento do caráter poético da linguagem, o homem pode crer na autenticidade de sua palavra⁶⁷.

Resumindo, o ser da linguagem não pode mais ser linguagem. Para onde se dirige a experiência literária, senão para um espaço ao qual não pertence, para esse “fora de si” da linguagem, para essa loucura que não se deixa nomear⁶⁸? A comunidade não reserva para si, na linguagem, a origem se resguardando no tempo. Ela é o resultado de uma escrita que a inventa como sua possibilidade e a produz como expressão de seu poder⁶⁹. Desta forma, a comunidade se abre à ambiguidade que atravessa a linguagem: ela mesma se torna inconfessável, porque as palavras não conseguem lhe fixar uma identidade na qual se realize. A escrita, longe de conter a essência da comunidade por vir será a experiência que subtrai todo porvir da comunidade. A experiência literária é a interrupção do mito no qual a comunidade se procurava nos extremos organizados pela História⁷⁰. A experiência literária interrompe a cultura e estabelece com ela uma confrontação mortal⁷¹.

⁶⁷ Etimologicamente, *póiesis* é a “passagem do não ser para o ser”. Desde Platão (*República*, *Timeu*, *Sofista*) a questão poética será tanto ontológica como política. Trata-se dos fundamentos pelos que a pólis se faz visível e se funda e legitima no próprio Ser. Por isso, na tradição clássica (que passa por Aristóteles) o homem chega a ser um animal político apenas quando se faz dono da linguagem e expressa através dele a verdade do Ser. A condição para repartir e pertencer ao espaço fundado do comum é se apropriar da linguagem (ser apropriado na linguagem): aquilo que não fala não é reconhecível como parte do Humano e não faz parte da Comunidade.

⁶⁸ Será esse o ponto no qual o tecido se desfaz e a linguagem desaparece nas imagens?

⁶⁹ Para Nietzsche, falar é impor um ponto de vista (Humano), que instaura as condições e hierarquias que organizam o existente. Cada palavra é portadora de um combate e estrutura a lógica que funda uma violência: é uma inscrição que apaga o mundo (de aí que toda linguagem seja uma escrita). Outorgar significados é moralizar. O político é a instauração de uma ordem de desigualdades (e a comunidade é o limite em que se traça o desigual); é o gesto pelo qual alguém se apropria ou “toma a palavra” (como podem querer ainda hoje tanto Rancière como De Certeau) designando o humano numa identidade. Porém, será que o político pode se reduzir à ordem da linguagem?

⁷⁰ Neste sentido, Daniela Lossigio me diz: “A história é uma organização política do esquecimento”. Narrar é manter o esquecido na distância da linguagem fazendo do próprio esquecimento uma experiência impossível dos homens. É o irrecuperável da linguagem e o que nele aparece como não enunciável, no limite do tempo como história. A história não lembra, repete.

⁷¹ GODARD, Jean Luc; *Je vous salue Sarajevo*; 1993; “Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. A arte é a exceção”. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>. Para Godard, trata-se da arte como questão política da vida diante da cultura como política da morte. Num sentido muito próximo de Foucault, sustenta, numa passagem deste curta-metragem, a necessidade de fazer da vida uma obra de arte, o que quer dizer, fazer da vida uma exceção da cultura. Repete-se a matriz nietzschiana: em *O Nascimento da*

É neste sentido que Pascal Quignard sustenta que a literatura é um pular da linguagem se afastando da comunidade e impugnando sua moral. Diante do modelo apresentado pela *Odisseia*, em que o herói amarrado vence o poder sedutor do canto vindo do movimento das águas, e diante do modelo que em *Jasão e os Argonautas* vence o ritmo desigual das ondas pelo ritmo compassado do tambor (graças ao qual os seus companheiros remam e se separam do perigo), Quignard opta pelo modelo (presente no texto de Apolonio) que, para a experiência literária, oferece a personagem de Butes: aquele que longe de se amarrar, longe de se submeter ao ritmo social e compassado do trabalho, solta amarras, abandona os remos e pula para se afogar no mar⁷². A experiência literária está contida nesse movimento, nesse gesto pelo qual a linguagem se afoga na correnteza do mundo, no fluxo das águas, se apartando da comunidade. Pular incomum de Butes que deixa sem palavras a seus companheiros de viagem (que os deixam em silêncio). Viagem insólita de Butes que não se articula em discurso nenhum, que ninguém relata e que não fica compreendido em nenhuma narração, permanecendo ausente da História. Pular que arrasta e no qual a palavra desaparece. Pular que é uma pura perda⁷³. A experiência literária é esse pular que inquieta e leva à perdição a linguagem. É uma inquietude da linguagem (a linguagem não pode ficar quieta, perde suas identidades, se desfaz, se estremece). Só escreve aquele que inquieta a língua. Só escreve aquele que inquieta na língua. Só escreve aquele que se inquieta na língua e, por isso, deixa de ser na língua⁷⁴. Por isso, só escreve

Tragédia, Nietzsche sustentava a posição segundo a qual o homem se torna ele mesmo obra de arte, quer dizer, uma existência que não cessa de se converter em outra coisa, em algo que não tem fim e que a cultura não pode reter.

⁷² Sobre a oposição no mundo grego de dois cantos, um canto pré-filosófico e pré-social, vinculado aos mistérios e ao poder encantador da música e outro canto que remete ao poder do discurso ordenador da verdade filosófica, CACCIARI, Massimo. *El Dios que baila*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

⁷³ QUIGNARD, Pascal. *Butes*. Buenos Aires: Sexto Piso, 2012.

⁷⁴ Essa é a função que Quignard lhe adjudica a Caius Albucius Silus a quem se chamava “o inquietador da linguagem”, QUIGNARD, Pascal. *Albucius*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

aquele que inquieta a história, aquele que inquieta na história, aquele que se inquieta pela história e deixa de ser na história. O escritor trabalha pulando sobre a língua canonizada pela História (pulando assim sobre a comunidade), e dirige-se para um tempo e a uma experiência para além da língua e da história (quer dizer para além de seu presente: escreve-se para o passado o para o futuro). Escreve-se contra “os trabalhos e os dias”, repetindo o nascimento intempestivo da escrita contra o tempo. Nascimento daquilo que se desconhece, nascimento desconhecido do desconhecido: o pular literário conduz de regresso até onde as regras gramaticais e ortográficas e até onde a semântica ainda não existem, e onde o tempo não tem se organizado como sucessão na extrema e mais perigosa proximidade com aquilo que é não linguagem. Repetir esse nascimento é retornar até o ruído das coisas que atravessa a vida e as reúne num ritmo indiferente às partes do tempo e da linguagem. Indiferente ao tempo compartilhado nas palavras. Canto do mundo. Canto que nos desmembra⁷⁵. Canto no qual a História e a língua se desvanecem, em que, na ausência de nomes⁷⁶, resta o som inarticulado da voz que é apenas um tom.

4) *A escrita se encaminhando para a voz*

*No ato de escrever eu atinjo aqui e agora o sonho
mais secreto, aquele que eu não me lembro dele ao*

⁷⁵ Na tradição órfica, existem dois cantos: no primeiro, anterior às palavras, o herói canta a unidade dos existentes: é um canto inarticulado e anterior à separação das coisas no mundo, anterior à geração sexual dos deuses e que manifesta a identidade do ser consigo mesmo. No segundo canto, o herói, uma vez acontecida a separação do existente, dá a cada coisa o nome certo, de modo de assegurar, no canto articulado, a unidade das palavras e das coisas. As seitas órficas, que proclamavam a necessidade de se afastar da vida pública da polis para recitar o livro do Mestre e manter assim viva a lembrança da unidade, foram perseguidas, justamente, por propiciar o “desmembramento” da vida em comum. No final do mito, aliás, o herói é vítima também desse destino pelo qual é desmembrado pela fúria das Ménades. A experiência literária se mantém na tensão daquilo que nos faz membros e da força que nos desmembra. DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*; Rio de Janeiro: Zahar, 1991. Também ULM, Hernán; “Los dos cantos de Orfeo”, em MILONE, Gabriela-SIMON, Gabriela (coordinadoras); *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Córdoba: EDUVIM, 2013.

⁷⁶ É a extrema solidão em que tendo perdido todos os nomes ninguém pode nos chamar. Solidão é não poder ser chamado. Deserto, em latim, é *solitude*.

acordar. No que eu escrevo só me interessa encontrar meu timbre. Meu timbre de vida (autor).

(Lispector; Clarice, 1999, p. 75)

Desfazendo-se num canto que não enuncia palavra nenhuma, a experiência literária se encontra, no limite do que não se pode escrever, dissolvida num tom de voz (quer dizer na música e sua tensão⁷⁷). Um tom é também um matiz, um timbre peculiar – da cor, de som, de sabor, um roçar na pele, um cheiro – uma maneira de se apresentar a matéria na sua singularidade irrepetível⁷⁸: o abrigo último do afeto que dá sua tonalidade à nossa experiência no mundo (esse era o esforço de Barthes por fundar, no movimento aberto por Nietzsche, uma “diaforologia”, uma “ciência dos pequenos matizes”, das sutis diferenças⁷⁹). Escrever “fora de tom”, destoar, desafinar (sair da *Stimmung*), provocar outras sonoridades, produzir outras tonalidades na matéria vocal (liberar outros matizes e fazer perceptíveis outras presenças; fazer audíveis forças inaudíveis, sustentava Deleuze⁸⁰) é a interrupção que a experiência literária produz na harmonia social⁸¹, mostrando que não há língua “bem

⁷⁷ A tensão é a força que se prepara para estourar e que se liberará como energia (a corda do arco antes de lançar a seta, ou antes de ser pulsada para soar): uma composição literária ou musical, uma tese, se define pelas tensões que organizam e as energias que descarrega ao longo de suas melodias. O tom, a tonalidade muscular da escrita, é essa força que sustenta e que não se deixa escrever, que se apresenta como um “objeto gritante”. O tom é também o canto que, para além das proezas gramaticais para dominar a língua, nos delata como estrangeiros. O canto que canta a voz interior a cada língua. O sotaque que nos singulariza. Isso que a escrita perde quando tecem palavras e a língua esquece o falar.

⁷⁸ Foi essa uma das tentativas de Proust: fazer da escrita uma deriva das sensações ao longo do tempo? Foi a dele uma escrita do tempo inscrito nas matérias sensíveis?

⁷⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. Nietzsche, lembro, sustentava que nos convertamos em científicos por falta de sutileza. Para a questão da diaforologia como procedimento barthesiano, SIMON, Gabriela; *Las semiologias de Roland Barthes*; Córdoba: Alción, 2010.

⁸⁰ DELEUZE, Gilles; *Critique et clinique*; França: Minuit, 1993.

⁸¹ Desde o século XVI, a música ocidental se organiza em volta de uma nota, chamada “tônica”, que hierarquiza a composição “tonal”. Complementa-se com a chamada nota “dominante”. Entre ambas se realiza o jogo de “tensões harmônicas” que definem as possibilidades de uma composição. A música contemporânea destituiu essas organizações e desfez as funções tônicas e dominantes. Cada tom vale não por seu lugar na harmonia, senão pelas tensões que ele mesmo singulariza. Da mesma forma, se produzem novos intervalos sonoros, novos tons que não se esgotam no espaço aberto entre nota e nota: quartos de tom, oitavos de tom, microtonalidades, alteram a presença dos registros sonoros no ouvido. Trata-se de procurar novas “afinações”, de “temperar” de outros modos a “alma” dos instrumentos para lhes dar sua singular presença: possibilidades que esconde o termo alemão “*Stimmung*” (remeto para a já citada tese de doutorado de Alex Martoni). A

temperada”⁸². Por isso, Quignard pode sustentar “Un escritor es un hombre devorado por un tono”⁸³. O tom é o padecimento da língua: onde, apesar dela, descobre a voz como matéria a-significante que o sistema não consegue apanhar. A voz sendo apenas um ruído, uma vibração, um zumbido; uma pura afetividade, exterior à língua, e que a atravessa⁸⁴.

A obra de J.M. Le Clézio, pode ser compreendida, no seu conjunto, como a busca desse tom, dessa voz na qual a palavra se desfaz. Seja a voz dos antepassados (*La cuarentena*); seja a voz do deserto do qual não se pode fugir: a cantilena nômade voltando uma e outra vez, espreitando a protagonista e abrindo para um tempo que ela não conhece (*El desierto*); seja a voz que nos resgata do mundo descomposto da pós-guerra (*La guerra, La cuarentena*)⁸⁵:

Está también la voz de Mam. Es todo lo que ahora sé de ella, todo lo que de ella conservo. Tiré todas las fotos amarillentas, los retratos, las cartas, los libros que leía, para no turbar su voz. Quiero escucharla siempre, como a aquellos a quienes se ama y cuyo rostro ya no se conoce, su voz, la dulzura de su voz que lo contiene todo, la calidez de sus manos, el olor de sus cabellos, su vestido, la luz, al caer la tarde, cuando Laure y yo íbamos a la veranda con el

tonalidade dependeu, para sua emergência, do processo pela qual a música alcançou a escrita no pentagrama (Guido de Arezzo, século X-XII). Por sua vez, a música contemporânea não se desfaz da tonalidade sem também abandonar o pentagrama como organização espacial dos tons.

⁸² Segundo o dicionário, temperado quer dizer o que tem tempero, sabor, etc. e também o que fica calmo, acalmado. Mas, também, refere-se à paixão, ao calor do alma, ao sentimento. E à temperatura. Todas essas referências são derivações do tempo... Desse modo, as experiências artísticas sempre são não temperadas ou destemperadas. Cria-se contra os temperos da cultura, contra a temperança do ânimo, contra a calma do sistema. Só cria aquele intemperante. Só se cria na intemperança do tempo.

⁸³ QUIGNARD, Pascal. *Retórica especulativa*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2006; p. 129. “Um escritor é devorado por seu tom”.

⁸⁴ Talvez o tom literário é o que podemos chamar “estilo” : segundo sua origem latina, a ponta que raspa o papel e lastima a superfície da linguagem, a alma que inscreve o tom; o movimento que “interessa” às palavras. Do mesmo modo, no cinema, o estilo vai ser essa marca desfazendo o compasso tonal das imagens, “interessando” e lastimando a superfície das imagens.

⁸⁵ A “obra” de Le Clézio formava parte do corpo inicial desta pesquisa. Embora fosse deixado de lado, por razões de economia discursiva, acompanha, com suas tensões, esta escrita. Do mesmo modo que Le Clézio, a experiência literária de Lispector é uma travessia empenhada (quer dizer ao mesmo tempo esforçada e criadora de uma dívida) da linguagem por se encontrar nesse tom que a desfaz, que a desarticula, que procura o que a precede e perde o tempo da história.

corazón palpitante todavía por haber corrido y comenzaba para nosotros la lección” (Le Clezio, J.M.G. 2008. p. 25⁸⁶).

A existência fica retida no tom dessa voz que não diz nada e que conserva em si o tempo, dispondo-o para as lembranças e reunindo, assim, os elementos dispersos de uma vida. Não lembramos nas palavras a presença dos afetos (as palavras esquecem a existência de quem as enuncia e de quem as recebe, esquecem os afetos que passam entre elas: as palavras não retêm o corpo). Lembramos os tons das vozes que nos acompanharam no tempo. A voz devolve a linguagem para um tempo que a escrita não pode reconhecer, porque não pertence a seu tempo. Voz que Lyotard encontra no animal lispectoriano:

Su inflexibilidad intratable, que es concomitante, la dicen los Worms de Beckett, los ratones, los topos, las cucarachas de Kafka o de Clarice Lispector, las ratas también de Shakespeare o de Ernst. Pues los animales son la voz. Y esta, no por dejarse domesticar es menos inflexible (Lyotard ; Jean Francois. 1997, p. 151⁸⁷).

5) A infância da linguagem e o animal literário

No extremo em que a linguagem desaparece, o homem é devolvido a um tempo em que o humano já não é possível. O pular que realiza a experiência literária sobre os limites da comunidade conduz, em seu retorno, para um resto animal que permanece ativo na vida humana da linguagem:

Lo literario es remontarse desde la convención hacia ese fondo biológico del cual la letra nunca se ha separado. Es el oído atento al incesante llamado abismal –ese distante

⁸⁶ “Está também a voz de Mam. É tudo o que, por hora, sei dela, tudo o que dela conservo. Joguei fora todas as fotos amareladas, todos os retratos, as cartas, os livros que lia, para não turvar sua voz. Quero ouvi-la sempre, como àqueles a quem se ama e cujo rosto já não se conhece, sua voz, a doçura de sua voz que o contém todo, a calidez de suas mãos, o cheiro de seu cabelos, seu vestido, a luz, ao cair da tarde, quando Laure e eu íamos ao balcão com o coração palpitante ainda por ter corrido e começava para nós a aula”.

⁸⁷ “Sua inflexibilidade intratável, que é concomitante, a dizem os Worms de Beckett, os ratos, os topos, as baratas de Kafka ou de Clarice Lispector, os ratos também de Shakespeare ou de Ernst. Pois os animais são a voz. E esta não por se deixar domesticar, é menos inflexível”.

llamado que sube desde el abismo incesantemente profundizado entre la fuente y la florescencia que se multiplica, cada vez más profusa en las orillas río abajo (...) El primer destino de la especie humana no fue luchar contra la naturaleza, tal como la razón y la racionalidad moderna quisieran hacerles creer a sus herederos. Comenzamos fascinándonos con las fieras. Imitamos el grito que lanzaban para matarlas. (Quignard, Pascal. 2006. p. 30⁸⁸)

Nesse grito, que ainda não nomeia a fera sem antes desaparecer nela (a empatia, o movimento patético pelo qual nos aproximamos daquilo que não somos, daquilo que nos nega), nos perdemos, mas sem chegar a ser o Outro.

Esta proximidade com o animal se dirige a um tempo que ignora o humano e que a experiência literária só conhece se deixando atravessar por ele: “Estamos en los sueños y en la anacronía. Persigo esta estación que no es” (Quignard; Pascal, 2010. p. 52⁸⁹). O sabbath lispectoriano no qual o animal, a pedra, a molécula, os bichos e o homem se desfazem um no outro e levam ao momento em que a escrita tem que se deter, deve se suspender, porque não há palavra humana que diga essa comunhão sem linguagem: a benção que maldiz⁹⁰. Esse tempo que Lyotard chamou de infância⁹¹: a idade que atravessa as idades, como a vida

⁸⁸ “O literário é se remontar desde a convenção até esse fundo biológico do qual a letra nunca tem se separado. É o ouvido atento ao incessante chamado abismal – esse distante chamado que desde o abismo incessantemente aprofundado entre a fonte e a florescência que se multiplica, cada vez mais profusa nas beiras rio abaixo (...) O primeiro destino da espécie humana na foi lutar contra a natureza, tal como a razão e a racionalidade moderna quiseram fazer lhes crer a seus herdeiros. Começamos nos fascinando com as feras. Imitamos o grito que lançavam para matá-las”.

⁸⁹ “Estamos nos sonhos e na anacronia. Persigo essa estação que não é”.

⁹⁰ DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix. *Que est-ce que la philosophie*. França: Minuit, 1991. “Pensar é seguir uma linha de bruxaria”.

⁹¹ Quignard, a chama também a “quinta estação”: “Por el contrario, esa animalidad asidua impregna nuestras vidas y les traza un destino en el silencio de la infancia, del que el amor –el amor sin estación- es vestigio a veces conmovedor y otras veces angustiante (...) Cuando Albucius dice: ‘Hay una quinta estación’, alude a esta verdadera pre-estación que recorre furtivamente toda la vida, que asedia las estaciones del calendario, que visita apenas las actividades del día....(...) Estación que no es ajena al lenguaje sino a todo lo que refiere al lenguaje, ajena al lenguaje como discurso, ajena a todo pensamiento articulado, ajena a todos los géneros literarios constituidos...” QUIGNARD, Pascal. *Albucius*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. p. 51. “Pelo contrário, essa animalidade assídua impregna nossas vidas e lhes traça um destino no silêncio da infância, da qual o amor – o amor sem estação – é vestígio às vezes comovedor e outra vezes angustiante (...) Quando Albucius diz: ‘Há uma quinta estação’, alude a esta verdadeira pré-estação que percorre furtivamente

atravessa os homens desarmando suas identidades, expondo na sua voz uma existência pré-humana à qual se chega pelo esforço desmedido com o qual deixamos de lado as palavras:

Bauticémosla infancia, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no deja de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituir la, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de ello (Lyotard ; Jean Francois, 1997, p. 13⁹²)

De nada vale então, domesticar a voz e produzi-la como palavra: o animal pré-humano e o tempo que ele guarda em segredo, estarão aí, fora da lexis, fora da comunidade; calando no que a palavra quis expulsar, gritando no que a palavra não pode ouvir: “Hay una cierta culpabilidad en relación con el silencio. Hay una lejana fuente de silencio detrás de nosotros; la hemos traicionado pero debemos sumergirnos nuevamente en ella, y ser dulcemente recibidos en el momento de la muerte”⁹³. O afeto que não se nomeia, o som afetual tem um tempo que a história ignora. Tempo sem flexões, tempo sem medida, tempo incomensurável, tempo sublime⁹⁴. Talvez um modo de encontrar na própria língua a experiência que a língua não pode lembrar (a experiência que a língua tenta esquecer), a experiência de sua culpa. Trata-se de ouvir o uivo, de fazer audível na linguagem o que não

toda a vida, que assedia as estações do calendário, que visita apenas as atividades do dia (...) Estação que não é alheia à linguagem, senão a tudo o que se refere à linguagem, alheia à linguagem como discurso, alheia a todo pensamento articulado, alheia a todos os gêneros literários constituídos”

⁹² “A batizemos de *infancia*, o que não se fala. Uma infância que não é uma idade da vida e que não passa. Ela povoa o discurso. Este não deixa de afastá-la, é sua separação. Mas se obstina, com isso, em constituí-la, como perda. Sem sabê-lo, pois a acolhe. Ela é o seu resto. Se a infância permanece nela, é porque habita no adulto, e não apesar disso”.

⁹³ QUIGNARD, Pascal; *Albucius*; Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010; p.125. “Há uma certa culpabilidade em relação com o silêncio. Há uma longínqua fonte de silêncio detrás de nós; a temos traído, mas devemos nos submergir novamente nela, e sermos docemente recebidos no momento da morte”.

⁹⁴ Para Kant, sublime é aquilo que não tem medida. É também aquilo para o qual não temos conceitos nem palavras. Como veremos depois, essa qualidade aparece também na Memória desfazendo as imagens técnicas que em vão procuram fixar uma identidade visual ao tempo da Vida. O tempo, seja no extremo da História, seja no extremo da Memória, seja no extremo literário, seja no extremo cinematográfico, se manifesta como o informe, como aquilo que não se pode deter numa forma e que não se pode reclamar como pertencendo a uma forma. O tempo diz, o tempo mostra que não é possível nem dizer, nem mostrar a Verdade (como sustentava Deleuze, nos escritos do cinema, o tempo é o inimigo da verdade).

se articula nela. O que não se flexiona em partes e não se comparte, o que não se troca como signo linguístico e apresenta nosso padecer sem destino e por fora e a pesar do discurso, incomunicável: “‘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” (Lispector; Clarice, 1999, p. 16). A escrita não pode dar resposta a isso que pergunta no ruído do mundo. Não pode responde ao que pergunta. A escrita é apenas o reflexo da pergunta, o reflexo de algo que pergunta, sua pobre tradução, sua traição humana...

Resumindo, aquilo do qual temos tentado nos afastar e que a linguagem guarda à distância é aquilo que a experiência literária quisera alcançar: a exterioridade material da voz que escapa à palavra a constituindo.

Produz-se aí a fenda (o interesse) no interior da comunidade. Nessa fenda, refugia-se, como o resto que não chegou a ser, o silêncio que não se deixa narrar, o tempo que atravessa a história e não se deixa medir por ela.

Por isso, a experiência literária é não apenas sacrifício e expressão do limite da linguagem (sua afasia, seu balbucio), senão também sacrifício e expressão do limite da forma narrativa do tempo e da comunidade como ideal regulatório da História e da Linguagem.

Escrever é, desde então, não procurar já o sentido perdido de uma comunidade através de sua história, senão, ao contrário, submeter a linguagem à força de sua própria dissolução, mostrando que ela deve desaparecer nisso do qual se afasta e ao qual retorna, a phoné sem léxis comum aos homens e ao mundo:

Pero ¿qué sucede ahora con la otra voz, la del tono, que no flexiona o no se deja flexionar? (...) Aristóteles llamaba, a la voz como timbre, phônè. No está articulada. No es, por lo

tanto arbitraria. No refiere a un objeto cuya significación ella transmitiría a un destinatario de parte de un destinador (...) Es una voz porque forma sentido. Es un semeion, una señal. No es el signo arbitrario puesto en el lugar de una cosa, un onoma. Es el sentido mismo en cuanto que se señala ¿Qué sentido? Un pathèma, dice Aristóteles, del placer, del dolor, según el matiz singular de estos. Según su timbre, justamente (...) Es sonido continuo, no desmontable en lo que llamamos fonemas (...) La phônè es el afecto en cuanto éste es la señal de sí mismo. El afecto es inmediatamente su manifestación (...) Todos los animales tiene la phônè, ya que todos son afectables o, mejor dicho, afectuales. Los animales humanos también la tienen. Pero tienen además la otra voz, la voz articulada, la del logos, la lexis. Con la phônè, ellos manifiestan; con la lexis, comunican, replican, debaten, concluyen, deciden. Pueden contar. La phônè no tiene historia (...) El afecto no acepta la flexión (...) Por el mismo motivo es amnésico. Es singular, inflexible, incomparable... (Lyotard; J. F., 1997. Pp. 135-136⁹⁵)

A experiência literária se constitui assim como um resto da linguagem, da comunidade, e a história como fracasso da narração⁹⁶. A escrita no mundo transbordado das imagens já não pode contar sua História: a Escrita é o que não conta⁹⁷.

Para onde vão a História e a Comunidade quando a experiência literária se revelou como desastre do tempo histórico da comunidade? Será o suspenso da narração o limite da

⁹⁵ “Porém, o que acontece agora com a outra voz, aquela do tom, que não flexiona ou não se deixa flexionar? (...) Aristóteles chamava à voz como timbre, *phoné*. Não está articulada. Não é, portanto, arbitrária. Não refere a um objeto cuja significação ela transmitiria a um destinatário de parte de um destinador (...) É uma voz porque forma sentido. É um *semeion*, um sinal. Não é o signo arbitrário colocado no lugar de uma coisa, um *onoma*. É o sentido mesmo enquanto que se assinala. Que sentido? Um *pathèma*, diz Aristóteles, do prazer, da dor, segundo o matiz singular destes. Segundo o seu timbre, justamente (...) É o som contínuo, não desmontável no que chamamos fonemas (...) A *phoné* é o afeto enquanto este é a sinal de si mesmo. O afeto é imediatamente sua manifestação (...) Todos os animais têm a *phoné*, já que todos são afetáveis ou, para dizer melhor, “afetuais” Os animais humanos também a têm. Mas têm também a outra voz, a voz articulada, a do logos, a *lexis*. Com a *phoné*, eles manifestam; com a *lexis*, comunicam, replicam, debatem, concluem, decidem. Podem contar. A *phoné* não tem história (...) O afeto não aceita a flexão (...) Pelo mesmo motivo é amnésico. É singular, inflexível, incomparável”.

⁹⁶ Sobre os restos e a relação liminar que mantém com a morte, voltarei logo. Agora indico: a literatura fica como o resto de uma história que já não nos pertence.

⁹⁷ Será que por isso alguns grandes escritores são seduzidos pela tentação de dar passo a outras formas da arte no seu impulso para isso que a linguagem não toca? Michaux, Barthes, Lispector começam a pintar, talvez porque sua mão exige a imagem que a palavra não pode desenhar. Talvez porque os *graphos* tenham que se resolver na imagem.

história no qual a escrita se dispersa como desastre, desnorteada, como trabalho inútil? Não é o suspenso a forma extrema de uma escrita que não começa nem acaba, de uma escrita que está sempre no meio, que não reconhece o antes nem o depois, que sempre chega ao meio de algo e que apenas pode agora se repetir indefinidamente, como ausência de fim⁹⁸. Que fica da comunidade, senão isso que a comunidade não suporta, o seu tempo esvaziado e a extrema indigência do trabalho com que tenta em vão preenchê-lo? Qual será o sentido de uma comunidade fora das palavras que organizavam o seu sentido? Haverá comunidade sem tecido, sem texto que organize o seu destino? Será o que não fala o mais político da linguagem? Haverá política fora da ordem da representação que ela inaugurava? Uma política do que grita, do que cala? Haverá uma política, uma comunidade, das imagens? O político poderá seguir sendo o território onde se disputa o comum ou será o político o movimento que assegura a dispersão fora das palavras, o movimento que nos dispersa na *incomunidade* entre palavras e imagens?⁹⁹. A experiência literária se oferece (no grito que a despe, nisso que a anula, naquilo que a atravessa como um tremor) como resto de um tempo que se foi. Como caminho para um tempo que fica fora do que ela pode enunciar.

c) Feitos de luz, feitiços de imagens

O estudo sócio-técnico dos mecanismos de controle, apreendidos em sua aurora, deveria ser categorial e descrever o que já está em vias de ser implantado no lugar dos meios de confinamento disciplinares, cuja crise todo mundo anuncia (...) Muitos jovens pedem estranhamente para serem "motivados", e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas.

⁹⁸ É um dos modos prediletos de Lispector: interromper a narração, ou começá-la quando já tinha começado.

⁹⁹ Estas questões, que serão retomadas logo, vêm indicadas pelo pensamento de Vilém Flusser: haverá política na época da pós-história?

(Deleuze; Gilles, 1992, p. 219-226)

1) *A questão das imagens, as imagens em questão: Uma comunidade forada palavra?*

O cenário que fazia da História o horizonte sobre o qual se realizava a Comunidade mediante o recurso da Escrita está se apagando: as palavras não conseguiram nos reintegrar num destino único e apenas ecoam nuas na beira de seu desastre. Não há palco onde os atores representem uma ação dramática se desenvolvendo numa narrativa ordenada. Nas telas que emergem a nosso redor, tudo tende a se sobrepor em camadas que as palavras não conseguem organizar. A lógica representativa da escrita começa a ser substituída pela economia da inscrição de imagens que define o outro extremo de nossa experiência da cultura.

Essa mutação fica estabelecida na diferença que se abre, nos modos de produção de imagens, entre a câmara obscura como meio da transcrever a luz, de um lado, e o aparelho fotográfico como meio de capturá-la numa superfície sensível, de outro: na representação clássica, o espectador ficava sempre dentro da câmara copiando, com traço tranquilo, as imagens interiorizadas no fundo do quarto fechado, ao passo que, na época das imagens técnicas, o observador é expulso da câmara e exposto à luz, que não deixa de persegui-lo em todas as instâncias de sua vida (o espectador clássico se transforma no observador moderno: não se trata mais “de estar na expectativa” senão “de seguir uma regra”, de “observar as regras” que tanto conformam nossa visibilidade como modelam nossa conduta sob o império de uma luminosidade permanente¹⁰⁰). Essa mudança pode se medir, também,

¹⁰⁰ Acerca das diferenças que existem entre a câmara obscura e o aparelho fotográfico e das mudanças epistemológicas entre a idade clássica e a moderna, CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.

no declínio da perspectiva que fornecia os critérios de unidade da experiência: desde o Renascimento, o quadro era uma janela que tinha uma função narrativa organizando a história a ser contada (Alberti, Leonardo)¹⁰¹. A perda desse modelo espaço-temporal de referência supõe também a queda da ordem representacional que ele garantia: as telas não são janelas. Não enxergamos nada através delas e nossa visão fica prisioneira nessas superfícies que não podemos ultrapassar e que se nos opõem e limitam nosso olhar plano e sem profundidade. Cancelou-se a distância que nos afastava do mundo, convertendo-o num “objeto” (como sera mostrado logo, será uma aniquilação dupla da distância pelas imagens técnicas)¹⁰². O mundo nos aparece como um fluxo de luz que tanto se inscreve (se projeta), como nos chega (inscrevendo-se nos) desde as telas que nos circundam e nos perseguem (convertemo-nos em alvos dos fluxos de luz). Na ausência de perspectiva, funda-se a perda do sentido histórico do tempo que ela organizava: a unidade do espaço e do tempo não determina o sentido da experiência. Nessa ausência de profundidade, anuncia-se, também, a ausência do segredo próprio das imagens técnicas: elas não têm nada para esconder e se oferecem limpas na sua impenetrabilidade, recusando toda tentativa de aprofundá-las. Num mundo direcionado para a exibição, as imagens permitem olhar sem pudor, sob a luz esplendorosa de uma vitrine permanente: “Recién después de un tiempo me di cuenta de

¹⁰¹ A ideia de que o quadro é uma janela aparece nos textos de Alberti. Perspectiva, segundo Panofsky, tem o sentido de “fazer ver através de”. Janela e perspectiva fazem parte do modelo de representação teatral do qual são contemporâneos (para Shakespeare - que apresentava suas peças no teatro chamado “The Globe”- “o mundo é um teatro”); PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1999. Como será exposto logo, hoje o mundo não se oferece a visão como um teatro senão como um filme, aliás, muitas vezes como um “filme ruim”...

¹⁰² A crise desse modelo começa nas artes plásticas na segunda metade de século XIX: aos poucos, o quadro renuncia à profundidade e não conta mais uma história nem organiza o espaço da representação e da narração: o declínio da pintura histórica, a emergência da sensação como alvo das experimentações artísticas (a sensações colorantes de Cézanne), a perda da moldura (e nesse sentido o abandono do modelo da janela: o quadro se confunde com o mundo) o trabalho com novos materiais e a virada para as instalações e técnicas de reprodução (serigrafia) são signos dessa mudança; nas artes cênicas a depreciação do palco como local isolado da representação e a emergência da gestualidade e da performance como modo de afirmação do corpo, são fenômenos que assinalam que se trata da “presença” como acontecimento não repetível e singular.

que la industria de los centros comerciales no nos rechazaba porque quería proteger sus secretos, sino más bien porque no tenía secretos y no quería que la gente lo supiera” FAROCKI; Harum, 2013, p.262¹⁰³). Nada há sob as imagens; sua pele é o mais profundo. Elas se afirmam apenas no movimento que as interconecta: desde o início de sua genealogia, nosso presente faz das imagens uma questão de conectividade (e, assim, uma questão de cálculo, de cómputo, de programação da vida¹⁰⁴). Uma imagem basta para que acreditemos no acontecimento que por ela se faz visível. Uma imagem, o suficientemente “sólida”, é o bastante para que acreditemos na verdade ou falsidade que nela se nos apresenta¹⁰⁵: discutimos em torno de uma(s) imagem(s) (toda imagem é sempre múltipla¹⁰⁶): nos modos em que elas se conectam, asseguram a dispersão do olho (no modo em que elas se conectam, conectam nosso olho). Hoje é para nós um lugar comum sustentar que as imagens apresentam o real e que elas são o modo de constituição de uma nova “comunidade”, de “videntes”¹⁰⁷.

Ao que parece, as imagens alcançaram uma universalidade mais abrangente que as palavras, sempre condicionadas pela fronteira idiomática e os constrangimentos das traduções, e não precisam das mediações daquelas para serem compreendidas¹⁰⁸. A lógica

¹⁰³ “Só depois de um tempo percebi que a indústria dos centros comerciais não nos recusava porque queria proteger os seus segredos, mas, pelo contrário, porque não tinha segredos e não queria que as pessoas o soubessem”.

¹⁰⁴ De Warburg a Godard, de Lisandro Alonso a Lucrecia Martel, trata-se de como se estabelecem essas conexões: montagem linear, não linear, incrustação de imagens, superposição de imagens, são todos meios de pensar o estatuto das imagens através da conexão.

¹⁰⁵ Estereótipo: modelo sólido

¹⁰⁶ GODARAD, Jean Luc.-ISHAGHPOUR, Youssef.. *Archéologie du cinema et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours: Farrago, 2000. No mesmo sentido, sustentava o diretor, não se trata de ter uma imagem justa, mas de ter justo uma imagem.

¹⁰⁷ É muito conhecido o pensamento de Guy Debord expressado no seu livro-filme *A sociedade do espetáculo*, segundo o qual estamos numa época em que as relações sociais são constituídas pelas imagens. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹⁰⁸ Porém, isto não significa que a escrita deixe de existir no interior do novo regime de veridicção. Como assinala Philippe Ariés, a passagem de uma experiência da cultura para outra exige pensar tanto as emergências como as desapareições e os deslocamentos de práticas e de objetos tanto como sua re-localização

das imagens parece poder atravessar as fronteiras nacionais e atingir sem distinção os novos cidadãos participando, desde o século XIX, dos processos transnacionais de globalização: toda uma pedagogia das imagens, toda uma necessidade de “alfabetização pelas imagens”, vai se aperfeiçoando e se espalhando rapidamente ao longo dos séculos XIX e XX, tentando consolidar uma comunidade de vidência, sem laços, sem tramas nem tecidos que as amarrem, e que não precisa das estruturas codificadas da língua, nem é recuperada num ponto derradeiro e longínquo por fora da História¹⁰⁹.

Ao mistério pelo qual podíamos sustentar “há linguagem”, temos que acrescentar esse outro pelo qual “há imagens”. Há imagens que não concernem a ninguém e que, do fato de não nos pertencerem, determinam as visibilidades que nos constituem e regulam o campo do que “tem parte” e do que “se partilha” numa “vida em comum”. Nesse sentido “se olha”, “alguma coisa olha”, “algo nos olha”¹¹⁰. O olho está contido na tensão que se reparte entre a escuridão e a luz onde se fazem visíveis as imagens. Olhar é fazer parte dessa tensão, é ser atravessado por essa tensão. Não dispomos das imagens que olhamos: elas antecipam o olho que vê, elas constituem a visão que enxerga, estabelecendo as fronteiras do olhar. O olho é uma função interior às imagens. Somos o alvo na mira das

nessa nova experiência.. Nesse sentido si, como foi dito acima, tínhamos um “devir escritural das imagens” (elas serviam para contar histórias) temos “um devir imagens da escritura” que se torna antes um objeto para ser olhado antes que para ser visto. Como podemos constatar desde o concretismo até os filmes de Godard passando pelas experiências vanguardistas do início do século XX, a linguagem descobrindo sua qualidade material deixa de lado sua função de significação para se manifestar como uma pura visibilidade. As palavras deslocadas como imagens: ai tem se refugiado a escrita nas telas domésticas da vida cotidiana. Escrever em menos de 40 caracteres é o malabarismo das letras se tornando imagens. Nessa distância se inscreveu hoje a alegria e a tristeza, o prazer e a dor. Nesse devir imagem dos signos linguísticos vai se conformando também a comunidade sem elos das telas audiovisuais.

¹⁰⁹ A trilogia do Dr. Mabuse, de Fritz Lang, mostra de modo esclarecedor essa comunidade de videntes feitas e controladas à distância.

¹¹⁰ A situação pela que algo nos olha, faz da esquizofrenia uma condição interior ao capitalismo, como analisaram Deleuze e Guattari. A definição que diz que humanidade é “eternamente esquizofrênica” aparece nas notas preparatórias de Aby Warburg à palestra “O ritual da serpente”. A esquizofrenia, como quadro diferenciado de outras doenças mentais, foi “identificada” no finais do século XIX e princípios do século XX e caracterizada como uma alteração da percepção e do sentido da realidade fruto de fenômenos dissociativos. A história do cinema pode ser compreendida no interior de produção dissociada da sensibilidade das imagens técnicas?

imagens. Assim, se for certo que podemos pensar sem palavras, se for certo que as imagens organizam o pensamento pré-linguístico, também parece ser certo que as imagens pensam por nós. As imagens nos pensam e estruturam o pensamento. Por isso, o império audiovisual pode produzir, nas imagens e por elas, nos seus estereótipos, uma comunidade que se realiza no olho que nelas olha. As artes contemporâneas encontram, interrompendo isso que a partir das imagens se nos dá a ver, o seu desafio estético e político: se não é já possível pular para fora das imagens, se não há fora onde pular nas imagens, trata-se agora de interromper o fluxo no qual se produz o olho e o visível do mundo. Trata-se, nesta “questão de imagens”, do que nos questiona nas imagens e do que a partir delas podemos questionar: Sob que condições de luz e trevas somos feitos visíveis? Qual é o feitiço que nos ilumina na existência sem espessura das imagens? Que *incomunidade* poderá a arte cinematográfica extrair dessas questões? Que olho temos que ter para assistir um filme de Lucrecia Martel ou de Lisandro Alonso? Que olho produzem essas obras que deslocam as funções da visão e interrogam a natureza do olhar? Para que olho nos oferecemos como imagem?¹¹¹.

2) As Imagens e o acontecimento da Morte

O sentido obtuso não está na língua (...) mas ele também não está na fala (...) Por outras palavras, o sentido obtuso não está situado estruturalmente, um semantólogo não reconhecerá a sua existência objectiva (...) o sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade em nomear: minha leitura fica suspensa entre a imagem e a sua descrição, entre a definição e a aproximação. Se não podemos descrever o sentido obtuso é porque, contrariamente ao sentido óbvio, ele não copia nada: como descrever o que não representa nada? (...) Isto quer dizer que

¹¹¹ Para ir para além do olho que nos olha temos que nos encaminhar para a luz tanto como para as sombras onde ela se inscreve. Não será esse, finalmente, todo o esforço de certo cine, mais preocupado por fazer visível a escuridão inscrita na luz que o seu brilho escandaloso?

o sentido obtuso está fora da linguagem (articulada), mas contudo no interior da interlocução. Porque, se olharem estas imagens a que me refiro, verão este sentido (...) graças à imagem, melhor, graças ao que, na imagem, é puramente imagem (...) prescindimos da palavra, sem deixar de nos entendermos. Em suma, o que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica) (...) O sentido obvio é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história)

Barthes; Roland, 1984. p. 52-54

O que é há nas imagens que tanto nos fascina? Qual é o poder pelo qual ante sua presença ficamos na suspensão inquietude do que nos abisma? Na sua etimologia latina, *imago*, remete ao culto com os mortos. A *imago* apresentava a ausência, conservando àquele que já não estava entre nós. Os mortos se apresentavam nas imagens: elas eram o mínimo limite material do que podemos ver no seu apagamento; a ínfima matéria que nos retém e na qual permanecemos quando já não estamos aqui. O que fica depois da vida, quando já não somos nós: algo que se lança para o tempo¹¹². A imagem é nosso resto, o que resta e o que nos resta. O resto é o rastro, a marca, o vestígio, o que fica como testemunha do que foi para manter viva nossa lembrança: a presença arruinada, a ruína da presença, frágil impressão material que é o refúgio da memória, que é o refúgio do que já não somos. O sinal de algo que retorna sempre como diferença. O corpo como despojo, o corpo despojado. O simples e evidente cadáver. Do cadáver se diz que é apenas um resto. Porém, o cadáver não é daquele que foi, mas daquele que nunca será e que nunca poderá ser: instante confuso em que o tempo mistura as partes, instante misterioso em que a Vida e a Morte encontram o seu local de reunião¹¹³. No instante da morte, nos convertemos apenas

¹¹² Imago era a máscara que se colocava no rosto dos mortos para, assim, perpetuar sua presença no mundo dos vivos: a máscara é a imago da morte entre nós, daquilo que entre nós se apresenta nos matando. É, também, o último contato, o último “toque” da existência...

¹¹³ Será esse o enigma que atravessa o cinema de Lucrecia Martel, assombrado pela presença da Morte inscrita nas imagens e desfazendo nelas o rosto dos vivos.

em uma imagem: nesse nada de imagem, nessa imagem do nada ficamos "em ruínas", arruinados. Nada de próprio fica ali, senão o Eu desapropriado. O que morre não é testemunha de sua própria morte. Quando esse que somos desaparece, a imagem se apresenta como uma semelhança pura, sem modelo nem cópias, semelhança sem origem nem fim que apenas se assemelha com ela mesma, sem correspondência nem referência. O cadáver é a Imagem Pura, a ruína no mais alto grau: ela não se parece conosco, ela não é nós, ela não nos representa: é o fracasso da representação¹¹⁴. Blanchot assinalava assim a relação íntima da imagem consigo mesma: ela é pura presença na ambiguidade do que foge¹¹⁵. A imagem é ao mesmo tempo o espaço que fixa nossa identidade e onde nossa identidade é impossível. O que é nossa imagem senão um resto, uma ruína, uma sobra de luz que passa por nós? O que somos senão apenas o rastro de uma luminescência que nos atinge abandonando-nos? O que somos senão uma lembrança que pertence à luz que nos ignora? O que vemos, o que se oferece para nosso olhar é apenas o que deixam em nós os restos da luz: apenas um corte no fluxo da luz. A imagem é essa mediania incerta, essa luta, esse corte entre o brilho que cega e a escuridão que impede olhar. Essa passagem, esse movimento, esse tempo, essa sobra de luz, esse corte no fluxo, será o objeto para o qual vão se dirigir os discursos em torno da Memória e a da Vida inscritas nas imagens¹¹⁶.

¹¹⁴ Desde as muito conhecidas fotos de cadáveres passando pelas reflexões barthesianas sobre a fotografia (que partem do acontecimento da morte da mãe e tentam fazer da foto o espaço desde onde punge o "isto foi" do tempo da imagem) até aquilo que nos olha quando olhamos que interpela ao pensamento de Didi Huberman, as imagens vão ao encontro da sua própria dessemelhança essencial como seu território paradoxal: a imagem é, contra toda expectativa, o que desfaz as semelhanças... Os filmes de Lisandro Alonso farão a experiência dessa dessemelhança pela qual o Eu abdica seus reinados no império das imagens audiovisuais. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. DIDI HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

¹¹⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹¹⁶ Como sustenta Alexander Kluge, no primeiro capítulo de *120 Histórias do cinema*, se fôssemos capazes de colocar a uma distância conveniente da terra um espelho, sob condições ideais, poderíamos ver o passado nele projetado pela luz que viaja atravessando o espaço: o sonho de um cinema universal, do mundo como cinema puro... KLUGE, Alexander. *120 Historias del cine*. Buenos Aires: La caja negra, 2010.

Ao longo do século XIX, estas questões em torno das imagens, estas questões que retornam entre as imagens, estas questões que temos de contornar nas imagens, vão se afiançando numa dispersão que faz com que, num extremo, elas emergjam como a superfície onde se desenvolve o tempo não humano da Vida, quer dizer, como Memória Vital (Bergson, Warbrug, Nietzsche) e, no outro extremo, a partir do acontecimento técnico de sua produção, se apresentem como um modo de dispor (e de expor) de um tempo técnico não imaginável para o Homem. Esses discursos se repartem e provocam o leque onde se estabelecem as condições para reconsiderar as questões relativas à “presença”: pareceria que nas imagens alguma coisa do mundo faz “contato”, pareceria que nas imagens finalmente se produz o “toque” que as palavras não atingem... Será finalmente que o mundo comparece nas imagens ou será que nelas se oculta uma outra forma do diferir-se do “real”? De que presença se trata quando contornamos e tornamos entre as imagens?

3) O tempo técnico: síntese e cálculo

Les plus faibles rayons modifient la substance du Daguerréotype. L'effet se produit avant que les ombres solaires aient eu le temps de se déplacer d'une manière appréciable. Les résultats sont certains, si l'on se conforme à des prescriptions très simples. Enfin, les images une fois produites, l'action des rayons du soleil, continuée pendant des années, n'en altéré, ni la pureté, ni l'éclat, ni la harmonie

François Arago, Rapport sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre de Députés le 3 de juillet 1839 (disponível no site web da Biblioteca Nacional de França)¹¹⁷

¹¹⁷ Arago, François; *Rapport sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre de Députés le 3 de juillet 1839* (disponível no site web da Biblioteca Nacional de França): “Os mais fracos raios modificam a substância do Daguerrotipo. O efeito se produz antes que as sombras solares hajam tido o tempo de se mover de uma maneira apreciável. Os resultados são certos, se se seguem prescrições simples. Em fim, uma vez produzidas as imagens, a ação do raios do sol, continuidade durante anos, não altera nelas, nem a pureza nem o brilho, nem a harmonia”.

A especificidade inaugurada com os meios técnicos de produção de imagens constitui uma ruptura decisiva com os anteriores modos de reprodução do visível. As imagens técnicas se definem, desde sua emergência fotográfica, como “meios” de capturar “sem mediações” o real do mundo, por um duplo deslizamento:

a) o próprio meio - como mídia técnica - se apaga no processo de produção de imagens e apaga a presença do homem que não faz parte do processo de produção das imagens: ele não está no meio, não interfere, nem faz parte da mídia. Tenta-se que o meio não se evidencie no processo, que a imagem apareça como um puro automatismo sem causa, que o processo seja processo puro: desse fato, a verdade técnica é neutra: a imagem desprovida de intenções não tem responsabilidade¹¹⁸. O homem fica por fora do dispositivo e ele mesmo se torna um produto do processo de automatização (Flusser chama isso de devir “funcionário” do Homem diante do dispositivo técnico¹¹⁹).

b) o tempo contínuo e o espaço homogêneo não serão mediadores da experiência: assim as imagens podem transluzir o visível (porém, se nestes processos parece se tratar da captura do “agora”, na verdade, se produz um tempo que recusa a sucessão fluente da história e que fragmenta a totalidade homogênea do espaço: as artes contemporâneas terão de se confrontar e estabelecer novas relações no interior desses novos espaços e tempos produzidos pela técnica).

Só por esse duplo deslizamento, as imagens técnicas podem atingir o estatuto da “presença” e, por isso mesmo, só questionando esse duplo movimento o estatuto da

¹¹⁸ Lembro que, em grego, “causa” quer dizer também “responsabilidade”. Nesse sentido, as imagens técnicas, sem causa e limitadas a registrar a luz, vão se apresentar isentas de qualquer culpabilidade. Elas apenas testemunham e dão a olhar “desinteressadamente”. A verdade técnica fica inocentada nas imagens sem causa que o dispositivo produz.

¹¹⁹ Segundo o filósofo checo, diante desse devir, a arte inventa uma nova jogada inesperada para o dispositivo. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985. Esse será o caso, como tentarei mostrar, de o filme *Nosilatiqj, La belleza*, de Daniela Seggiaro.

presença pode ser interrogado, fazendo aparecer as condições dos novos tempos que fazem parte de nosso tempo¹²⁰.

No cerne da fotografia, as imagens são definidas como o simples resultado da luz se inscrevendo numa superfície convenientemente preparada¹²¹. Um mero procedimento físico-químico faz com que a luz se grave e engendre as suas figuras com a maior exatidão, permitindo que o esplendor do real apareça no tênue brilho fixado sobre a placa, o papel ou o celuloide. A luz desenha os seus contornos e imprime as suas formas graças ao poder pelo qual age sobre matérias sensíveis durante um tempo cada vez menos prolongado. O devir da fotografia mostra como foi uma preocupação diminuir o tempo da exposição do modelo perante o aparelho fotográfico: para o último terço do século, Eastman oferece ao público sua mais nova criação, a Kodak, que tira as suas tomadas de modo “instantâneo”¹²². A fotografia apresenta, na certidão de seu nascimento, toda a ambiguidade de seu nome: o resultado é tanto uma inscrição, um desenho ou uma gravura espontâneos da luz (os sentidos oferecidos na etimologia do *graphein* e de *photo*), permitindo percorrer uma dupla linhagem técnica: por um lado, aquelas que deixam rastros em suportes (fotografia, cinematografia –também chamado de “biograph” por Edison: a vida inscrevendo-se nas

¹²⁰ A própria materialidade técnica, a materialidade de cada mídia, produz um modo de presença específico cancelando a distância como condição da experiência.

¹²¹ Segundo o informe de Arago, para além das vantagens em termos de duração e conservação, devido às dimensões do aparelho e à simplicidade de seu uso, elas têm um caráter imediatamente universal (por isso, o aparelho tem que ser de domínio público). Dupla globalização das imagens técnicas: o mundo inteiro pode ser acobertado por elas, qualquer um pode ser capaz de produzi-las. A simplicidade torna-se, desde o início fotográfico, um valor técnico em si mesmo. Desde então, os procedimentos técnicos terão como alvo uma comunidade de usuários atrelados a gestos simples e automatizados (os gestos conservam tempo tanto para uma memória técnica, como para uma vital: assim serão parte de uma análise epistemológica tanto quanto estética e política).

¹²² Esses desenvolvimentos relacionam-se com uma exaustiva experimentação com novos suportes e novos preparados desde o nitrato de prata ao colodion líquido e depois ao seco, da placa de zinco ao papel, até chegar ao celuloide que permitiu não apenas a fotografia instantânea como também a possibilidade do cinema. Dentre outras, cabe mencionar aqui as experiências realizadas por Talbot, que possibilitaram a reprodução das imagens através do negativo (procedimento que ele chamou de “calotipo”). Como veremos à frente, a relação entre matéria e memória vai muito além das considerações no interior dos desenvolvimentos da técnica e atingem também reflexões literárias, filosóficas e cinematográficas.

imagens) e, por outro, aquelas outras que já não toleram os vestígios de suas inscrições no mundo (televisão, computador) e até híbridos como o vídeo. Porém, em ambas as linhagens, não se trata de copiar ou traduzir o visível do mundo numa imagem, senão de libertar o mundo na imagem, de dar cabida e de acolher ao mundo como imagem, de deixar à luz desenhar os contornos do mundo, oferecendo-se para um olhar inocente e desprovido de responsabilidade diante dessas imagens também inocentadas, dessas imagens da inocência, dessas imagens da não culpabilidade técnica. A imagem não é nem uma representação, nem uma imitação do mundo, mas sua própria presença liberada da escuridão na condição da luz. A imagem não está ali “em lugar de” e não substitui nem tem necessidade de referente: este (tanto como o olho) ficou no interior da própria imagem, tornando-se uma função da imagem (a imagem é “redundante”: ela não agrega nenhum elemento ao mundo. Redundância e repetição serão os modos técnicos de configurar uma nova comunidade automatizada nos estereótipos visuais e são o alvo dos embates artísticos, desviando-se do comum¹²³). Resulta impossível e desnecessário ultrapassar a imagem na procura da coisa. A imagem é a coisa: por trás das imagens, não há nada exceto outras imagens¹²⁴. A imagem está ali para testemunhar o que foi, para apresentar a verdade incontestável dos fatos que escorregaram dos olhos. Podemos voltar à imagem, podemos voltar a isso que a imagem fixou, podemos apresentar nela uma verdade que teria de outro modo passado despercebida para a débil percepção do homem... (como o mostra *Blow Up* de Antonioni). A imagem confirma e resguarda a vida confinada numa superfície sem espessura. As imagens produzem o mundo como objeto técnico, permitindo, desse modo,

¹²³ Ao invés do signo linguístico que se apresenta como um acréscimo em relação ao mundo, arbitrário e diferencial, a imagem técnica se apresenta como o idêntico e imparcial que nada acrescenta ao mundo. (*A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, é, talvez, o extremo literário no qual a presença da técnica se manifesta como pura redundância).

¹²⁴ A questão do duplo tem a partir de agora que lidar com esta indiscernibilidade pela que não é possível distinguir nem estabelecer a diferença entre um “original” e suas “cópias”.

operar “diretamente” sobre ele. Eis um dos aspectos “mágicos” das imagens automatizadas: submeter a precariedade da vida às certezas da causalidade técnica mediante um processo que se afirma como pura impessoalidade:

Las películas de dibujos animados son para niños, mientras que las animaciones por computadora tienen un claro componente simbólico: casi todas las reproducciones técnicas que afirman representar únicamente el principio de funcionamiento de un proceso poseen un importante componente mágico (Farocki; Harum, 2013. p. 149¹²⁵)

O aparelho se apresenta se apagando no processo pelo qual se mostra. Ele não permite olhar o mundo, senão o processo pelo qual o mundo se faz. Dessa forma, é indiferente ao que ele produz. Não tem importância de que coisa seja a imagem, sempre será a mesma imagem: sempre será o feitiço de um cálculo. Feitiço calculado. A presença técnica do mundo é o mundo como presença da técnica. O processo se automatiza sustentando que a luz “age” e que a matéria é “sensível” (as coisas começam a ter atributos que foram sempre qualidades do humano - quando menos dos animais): para se constituir num procedimento que garante a total transparência e objetividade, resulta fundamental expulsar tanto quanto seja possível qualquer interferência da mão humana (sempre disposta a trair a técnica, a intervir e a mudar o visível do mundo). Desse modo, ficamos à disposição do aparelho, transformados em personagens de um cenário que não escolhemos. A magia se inscreve no âmago dos processos técnicos (e antes da qualquer captura), fazendo-nos participar de um ritual pagão (de exposição, de posses) sem iniciados, nem iniciação. Expostos à luz, devimos imagens para um olho na liminaridade mínima da matéria opaca que nos recebe.

¹²⁵ “Os filmes de desenhos animados são para crianças, no entanto que as animações por computador têm um claro componente simbólico: quase todas as reproduções técnicas que afirmam representar unicamente o princípio de funcionamento de um processo possuem um importante componente mágico”.

A mão humana em retirada permite o avanço da luz atingindo o seu máximo de claridade na sua diáfana transparência de imagem¹²⁶. E, nessa retirada da mão, o dispositivo fornece novas visibilidades:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem imprreganda de estados afetivos, ou o retrato que exprime a lama do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundo de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica (Benjamin; Walter, 1996. p. 94)

Nova magia da imagem: “tirar à luz”. Ela ilumina e faz visível, ela esclarece e retira das trevas uma natureza técnica, uma natureza da técnica. A imagem é assim tão indiferente como a natureza, diante dos fins humanos. Na medida em que permite perceber o que o olho ignora, na medida em que constitui o que o olho não pode olhar, a técnica é o inconsciente do olho. A potência desse inconsciente técnico, a sua força desconhecida é extrair todos os segredos e fazê-los visíveis (os segredos, como foi dito antes, são os humores e tumores: serão as imagens técnicas as secreções do mundo se dando sem

¹²⁶ Talvez a última presença da mão nas imagens (mas já não na produção da própria imagem) seja na mesa da montagem dos inícios do cinema, a função mais artesanal na produção em série de imagens: a mão colando fragmentos, como um patchwork, como união ou agregado de cacos; mas hoje essa mão ficou também perdida na montagem digital. Hoje, a montagem passou a ser também uma função do olho.

restrições?). Não haverá esconderijo o qual a lente da câmara não alcance. O “invisível” será desde então uma categoria do passado: tudo será apanhado por esse olho geral¹²⁷. Os espíritos poderão ser capturados na sua aura espectral (aliás, o que é um fantasma senão uma aparição, uma imagem sem matéria, uma presença entre nós, uma “sobrevivência”). Os mistérios moleculares da matéria, tanto quanto o universo mais longínquo, poderão ser manuseado na superfície plana que se entrega para tatear: a mão toca o que o olho vê. Nada, a partir de agora, poderá ficar se reservando. Pelo contrário, a imagem será a reserva do mundo: ela será a paragem onde o existente se protege.

Porém, fazer com que tudo seja visível exige criar um espaço novo e sem limites: um espaço inconsciente. A imagem fotográfica “aniquila” o espaço “perceptivo” consciente em um duplo sentido: de um lado, a unidade do espaço estoura em fragmentos heterogêneos: toda foto é um “fora de contexto” e produz a desarticulação do espaço de pertencimento: a imagem deslocada se reproduz e viaja para além de sua origem (e, assim, recusa a origem). Toda imagem fotográfica é “arrancada” (é o que mostra o gesto pelo qual se “tira uma foto”; trata-se sempre, de arrebatar algo) e procede a um desmembramento. Mas, a imagem não aniquila o espaço apenas no sentido de que ela fragmenta a unidade homogênea do dado e recorta as dimensões do objeto na captura da luz, senão no sentido mais fundamental em que a imagem cancela a distância em que estávamos objetos. A imagem é a destruição do espaço como distância em que se fazia a experiência dos objetos, criando um espaço que o olho não será capaz de restituir: isso é a força própria do inconsciente técnico: atrapar o olho na ausência de distância¹²⁸. E talvez, também, uma das chaves de sua esquizofrenia. Só num espaço sem distância é possível expor o mundo, fazer

¹²⁷ Não era esse o sonho do panótico, segundo Foucault: produzir todo como um visível? Não será o panótico uma decorrência da produção técnica das imagens?

¹²⁸ Talvez, a potência da literatura diante das imagens técnicas seja instalar nelas uma distância que ignoram.

do mundo algo de “exibível”. A verdade do olho será aquela do inconsciente automatizado da técnica que se mostra como puro processo de transmutação.

Da mesma forma, a magia do aparelho fotográfico permite inscrever o tempo como traço do seu próprio acontecimento. Que outra coisa mostra aquela primeira prova fotográfica, essas oito horas de Niépce à espreita senão que a luz se move, inscrevendo seu rastro temporal sobre os materiais que a esperam para recolhê-la no fundo do dispositivo? Que outra coisa mostram as fotos tremidas, “mal tiradas”, dos amadores ou, pelo contrário, todos os esforços por fixar ao modelo e sua imagem, senão que a luz se move, que deixa indícios, que imprime numa última instância a presença do tempo que passa e se fixa em cada chapa fotográfica? Mistério do ser que finalmente se entrega a nós, a imagem técnica quer se mostrar, na sua etérea manifestação, como a substância mesma dos existentes, mantendo no seu mudo acontecer o tempo que foge entre nós¹²⁹. O tempo que passa e segue, o tempo que foi e não voltará, o tempo que nos desfaz: a imagem técnica retêm o tempo, a imagem técnica nos retêm no tempo (para nós mesmos morrendo nos instantes que passam, para os outros que morrendo ignoram os instantes que nos passam, para os instantes que morrem e ignoram que nos passam), a imagem técnica nos lança no tempo onde não estaremos e mantém entre nós àqueles que partiram, doando-nos uma presença que nos foi arrebatada, nos doando a presença arrebatada. Isso que é mais almejado é retido pela imagem técnica. Ela testemunha para nós sobre o mais desejado; ela é esse resto que conserva nossa vida. Ela faz visível para nós uma presença que a mão pode finalmente acariciar.

¹²⁹ A questão decisiva, como veremos adiante, é que o movimento e o tempo não estão “nas” imagens senão que passam entre as imagens, como o seu diferencial. O tempo e o movimento são o diferencial que percorre entre as imagens. No próximo capítulo, ao trabalhar suas especificidades, voltaremos a refletir sobre algumas consequências que estas questões têm para o cinema. Lembro aqui, simplesmente, o famoso “complexo da múmia” trabalhado por André Bazin, segundo o qual a arte tem por missão fixar o tempo, conservar o tempo. Deleuze, por sua vez, contestará essa ideia num capítulo central de seus estudos sobre cinema.

Mas ela faz isso só porque o inconsciente técnico cria não apenas um espaço novo, mas também uma temporalidade para além das articulações da História. Um “inconsciente do tempo” da História se apresenta pelo viés das imagens fotográficas automatizadas. Elas são uma superfície onde se sintetizam pontos (zero-dimensionais como sustenta Flusser). Porém, a imagem não está nos pontos. No limite, o ponto e a superfície de inscrição não são mais discerníveis na imagem técnica: o ponto abre a superfície que ele mesmo ocupa e a superfície é a disposição que acolhe os pontos. A unidade do tempo das imagens técnicas não é o ponto, senão a superfície como um “bloco”¹³⁰. Tal vez essa seja a mais poderosa magia da imagem técnica: ela não está composta pelos pontos que a distribuem: ela ultrapassa os pontos sem articulá-los; a imagem é uma síntese que recusa toda análise¹³¹. Do mesmo modo o tempo técnico é uma síntese que ultrapassa os instantes da História fornecendo uma “Memória” visual do tempo¹³². Sem partes do tempo para articular, a dialética fica no ar. Cada imagem é um “instante” que se “arranca” do seu “agora”. Cada imagem oferece o fragmento de um tempo isolado e que se esgota na presença de um tempo que ela mesma permite ver (ela permite ver o esgotamento do tempo). Cada imagem desmembra o tempo. Produz-se um tempo sem distância. Não apenas no sentido que os objetos são “tirados” do tempo sucessivo ao qual pertencem para a luz que os recorta, mas no sentido mais fundamental de que se tem cancelado a sucessão e a continuidade como

¹³⁰ A questão do que seja esse bloco é o tema deleuziano para compreender o cinema contemporâneo.

¹³¹ Mais um fato que faz com que as imagens técnicas se separem do modo clássico da representação. Contra toda a tradição clássica, a experiência moderna do mundo técnico não permite a dupla articulação analítico-sintética entre partes simples, visando uma totalidade complexa. Apenas há síntese sem partes.

¹³² Segundo as condições técnicas, a Memória é objeto de uma medida (quantidade de nitratos, bits de informação, etc), e permite apagar ou armazenar aquilo que ela mesma cria como possibilidade. Mediante um cálculo da visibilidade, algumas coisas não deixarão rastros e outras poderão imprimir sua presença técnica. O cálculo se organiza entre a saturação e o apagamento como extremos onde elas mesmas se cancelam: o branco e o preto da tela como invisibilidade do tempo. A memória técnica não Dura, apenas Acumula.

modos de se distanciar os objetos no tempo¹³³. As imagens apresentam um tempo sem antes nem depois. Desse modo, elas conservam o tempo como um presente puro se perpetuando no olho fixo da imagem¹³⁴. Conservam um tempo fora da História. A fotografia cria, conserva e testemunha um tempo que é a destruição da História (olhar uma imagem e enxergar nela a ausência do tempo histórico)¹³⁵. Nessa memória paralisada, todos os presentes, na sua radical autonomia, são equivalentes entre si. Cada um deles é um modo de acumular, reter e armazenar o tempo na totalidade de uma imagem sempre fragmentária, fechada e parcial. Cada imagem técnica é assim um fetiche do tempo¹³⁶.

Resumindo, sob a condição técnica, as imagens são o resultado de um processo que, as produzindo impessoalmente, se apresenta a si mesmo como processo puro. Pela destruição do espaço homogêneo e do tempo sucessivo como dados da experiência do sensível, pela destituição da distância como mediação da percepção, pela criação de um espaço fragmentário e de um tempo descontínuo, produziu-se uma sensibilidade técnica (o inconsciente técnico do sensível) que coloca um umbral de incertezas diante da capacidade da Imaginação de apresentar ela mesma novas regras de produção: as imagens não lhe

¹³³ Teremos que voltar para esta questão dupla da distância, como evento espacial e temporal no momento de analisar as interrupções cinematográficas da memória técnica.

¹³⁴ Será que temos que pensar o “presente amplo” sob a condição técnica da produção do tempo e, assim, também da presença como um acontecimento puramente técnico? Que esse “presente amplo” pode ser compreendido partindo do espaço-tempo técnico, da superfície visual de suas imagens?

¹³⁵ Resulta curioso notar que as imagens técnicas, que conservam tempo, não levam a data em que foram tiradas, nem deixam testemunha de sua própria existência. A primeira instantânea da *Eastman Kodak* é quase impossível de ser encontrada... A imagem apaga nela aquilo que a engajaria com a História (porém, a primeira foto é bem conhecida de todos: oito horas que não se esquecem frente ao instante que passa).

¹³⁶ Um processo semelhante pode-se constatar nas buscas por registrar o som que levaram à invenção do fonógrafo a fins do século XIX: por meio do aparelho (que se apaga no processo de captura), o som inscreve sua presença no mundo através das vibrações da palheta. É a mesma lógica pela qual a mão recua e o mundo se revela como acontecimento que se inscreve nos sulcos inocentes do disco e pelo qual também o espaço e o tempo são deslocados. A gravação permite prescindir da presença do homem: trata-se, mais uma vez, da presença técnica, da presença da técnica, da presença como fenômeno técnico. A gravação “tira” o som do espaço e do tempo homogêneos contínuos onde decorre a história para apresentá-lo como imagem acústica fora de todo contexto e fora de todo texto. Há um inconsciente acústico que permite fazer audíveis sons que o ouvido humano não conseguiria por si mesmo atingir (sons amplificados da natureza minúscula, sons longínquos do universo exterior e, depois, som feitos de pura síntese sem referente nenhum).

pertencem. (Deleuze, na sua interpretação de Kant, mostra que a Imaginação, para o pensador alemão, não é apenas a faculdade de produzir imagens, mas muito mais fundamentalmente, a faculdade de produzir regras para a apresentação de objetos que assegurem o acordo entre os dados sensíveis e os conceitos. Quando Flusser sustenta que as imagens têm por função “concretizar” ideias, ele está, talvez, muito perto de Kant¹³⁷). As imagens não são produtos da atividade da Imaginação: o deslocamento das condições espaço-temporais da sensibilidade produz, assim, uma fratura no interior das capacidades facultativas que o pensamento kantiano coordenava no Sujeito (a Imaginação, só podia trabalhar partindo dessas condições puras da sensibilidade)¹³⁸.

As imagens, a partir do evento técnico de sua produção, não são nem representações mentais (integradas com a linguagem a um processo geral de significação) nem projeções da vida interior do espírito se desenvolvendo expressivamente. A questão desta nova *aesthesis*, de estas novas imagens sem espaço nem tempo humanos, de estas imagens sem Imaginação, abrirá, desde então, o leque onde terão que se distribuir as relações entre cultura, política e arte em nosso presente

4) A memória e a matéria da vida

Esos gestos táctiles forman un circuito de intercambio: los humanos le donan su capacidad de olvido al mineral, que la almacena por ellos; a cambio, los monumentos les conceden su constancia a los humanos, cada uno de los cuales es aliviado de la carga de la memoria y se alegra de llevarse

¹³⁷ Será que ainda a Imaginação (*Einbildungskraft*) forma cultura (*Bildung*), concretizando ideias? DELEUZE, Gilles. *Kant y el tempo*. Buenos Aires: Cactus, 2008; FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

¹³⁸ Por isso, a utopia podia ser um conceito chave para pensar a História. Porém é ineficaz no interior da Memória. Ver nota 38.

consigo el consuelo de la piedra. El granito recordará
(Ehmann; Antje e Kodow; Eshun, 2013. p. 296¹³⁹)

Do outro lado, e nem sempre necessariamente contra o pensamento técnico, formulam-se concepções do tempo que fazem das imagens o local onde a memória conserva a vida numa dinâmica que muda as relações entre passado, presente e futuro próprias do tempo histórico¹⁴⁰. Nesses autores a Vida, se desdobrando num movimento sem Fim, encontra nas imagens o modo de apresentar uma Memória que, ultrapassando as formas do Humano, se conserva (embora se transformado) nas matérias que lhe servem de suporte.

Assim, para Aby Warburg, as imagens são o resultado de um confronto existencial pelo qual o homem faz possível sua própria vida se distanciando do mundo¹⁴¹. Desse modo as imagens são portadoras de uma energia pela qual ficam inscritas, de um lado, as forças configuradoras do homem (do que chegará a ser o Homem) e, por outro, as forças do mundo tentando pegar os existentes. As imagens não ilustram o mundo nem expressam a interioridade do Humano. Não são nem o resultado da projeção da vida oculta do espírito, nem o espelho que outorga aparência ao mundo exterior ao sujeito: elas são a pele na qual o homem pode, ele mesmo, se aparecer, se constituindo como um campo de forças em “tensão polar” (a polaridade apolíneo-dionisíaca que Warburg recolhe de Nietzsche¹⁴²).

Nesse sentido, elas estruturam um pensamento anterior às palavras: um “espaço de

¹³⁹ "Esses gestos táteis formam um circuito de troca: os humanos lhe doam sua capacidade de esquecimento ao mineral, que a armazena por eles; em câmbio, os monumentos lhes concedem sua estabilidade ao humanos, Cada um dos quais é aliviado da carga da memória e se alegra de levar consigo o consolo da pedra. O granito lembrará".

¹⁴⁰ Tanto no caso de Warburg como no caso de Bergson a fotografia é integrada nos seus discursos e suas práticas de pesquisa. Bergson recusa o cinema do fato de ele considerar que as imagens dos filmes apenas reproduzem a ilusão do movimento e não o movimento na sua realidade indivisível.

¹⁴¹ A imagem é distância: decorrente desta posição podem se estabelecer todas as dessemelhanças entre o modo warburguiano e os modos puramente técnicos de pensar as imagens.

¹⁴² O conceito de tensão polar aparece pela primeira vez desenvolvido na teoria das cores de Goethe, outro dos autores que atravessam a Warburg.

pensamento” (*Denkraum*) que a linguagem ignora. Partindo das imagens se desenvolverá um processo que vai da magia (como modo de manipular o mundo e manter ao mesmo tempo um contato com as “coisas”) até a ciência (como modo a través do qual afastar o mundo por trás de fórmulas abstratas¹⁴³). Entre magia e técnica não há, desse modo, diferença substancial senão de gradação (a distinção entre magia e ciência, como formas diferenciadas de racionalidade é um “falso problema”¹⁴⁴). A arte tem como missão manter o equilíbrio entre ambos os extremos, na medida em que o verdadeiro problema seria a perda de um dos dois polos conduzindo ao cancelamento do *Denkraum* e ao totalitarismo (seja o totalitarismo da magia, seja o totalitarismo da técnica¹⁴⁵). Por isso, para Warburg, diante das imagens temos que nos perguntar que forças passam por elas, que energias e que confronto as fizeram visível. Desse modo, a imagem é uma “Pathosformel” (fórmula emotiva) onde se conserva uma memória coletiva, inconsciente e estranha às palavras, atualizando o sentido de um confronto sem linguagem: cada vez que elas são atualizadas, intensificadas, invertidas (segundo alguma de suas polaridades), uma nova modulação da energia se produz nelas, fazendo ressurgir - no interior do presente - um tempo que o presente ignorava¹⁴⁶. O presente descobre, desse modo, que ele está habitado pelas incertezas do passado: em cada imagem aparece não apenas a ordem que ela afirma como também o que ela mesma nega. Nesse sentido, o passado não morre: nas imagens se apresenta sua sobrevivência (*Nachleben*): o tempo se conserva nelas, segundo camadas que

¹⁴³ Há nestes discursos, uma insistência sobre a magia que também tem aparecido nos discursos da técnica. Tentarei retomar esta recorrência do mágico na conclusão da tese.

¹⁴⁴ Para Bergson há um “falso problema” quando se toma como diferença “qualitativa” o que é uma diferença “quantitativa”.

¹⁴⁵ Aliás, esse seria o caso para o momento em que Warburg pensa, diante dos acontecimentos do fim da Primeira Guerra Mundial. WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹⁴⁶ Só interessam as imagens na medida em que elas permitem uma inversão de sua carga energética: uma imagem que não produz essa inversão fica estagnada, se constituindo apenas num estereotipo, numa simples ilustração.

não cessam de se reatualizar. Nem vivas nem mortas, na sua penumbra espectral, elas nos chamam para nos engajar diante do que se apresenta como ameaça para a vida (interesse político-antropológico das imagens, segundo Warburg). Aquilo que ficou oculto, esquecido, ressurge no contato com outras imagens, emergindo à visibilidade e apresentando o conflito sem resolução em que o passado e o presente desorganizam suas relações: sem identidade, sem purezas, as culturas são um campo de contaminação de forças heterogêneas que vão mudando seu sentido: a síntese é impossível; as imagens são errantes: elas não têm destino¹⁴⁷. Por isso, a montagem resulta no procedimento metodológico que tanto organiza quanto problematiza as relações entre imagens. Talvez seja mais pertinente falar de re-montagem como procedimento decisivo entre as imagens: as imagens não se articulam, não fazem parte de um todo; elas são fragmentos que se reconfiguram mudando o seu sentido. O problema é o jogo de relações, de conexões entre elas que não cessa de mudar o sentido inscrito nelas¹⁴⁸. O passado se modifica a cada movimento do presente (cada época tem o Renascimento que se merece, diz Warburg repetidamente...). O tempo fica assim disponibilizado para além das sucessões históricas se apresentando sob uma emergência anacrônica que irrompe no presente e desvia o seus sentidos: como diz lapidarmente Didi-Hubermam, interpretando Warburg: diante a imagem

¹⁴⁷ Essa errância será chave do cinema de Alonso.

¹⁴⁸ O cinema experimentará esse efeito do remontagem no chamado “efeito Kulechov” pelo qual o realizador russo tentava demonstrar a variedade afetiva das imagens segundo entrassem numa ou outra relação com outras imagens. O caráter mítico do experimento (até Kuleshov desmentiu o experimento) faz parte da Memória do cinema.

estamos diante o tempo¹⁴⁹: a energia que elas conservam é também a energia desse tempo sem medidas que desloca a unidade do presente¹⁵⁰.

Num sentido próximo, para Bergson as imagens não são o resultado da projeção da vida interior do Homem (é o primeiro princípio da virada anti-fenomenológica de Bergson que será chave para a compreensão do cinema segundo Deleuze¹⁵¹). Não são, também não, um duplicado ou um reflexo das coisas: são as coisas no seu devir incessante. Desse modo, elas apresentam o modo de se desenvolver do impulso vital se propagando em todas as direções possíveis e realizando assim todas as potências da vida¹⁵². Não há imagens do movimento: elas são o movimento. Nesse sentido, as imagens são a matéria da vida. A consciência, no ato de perceber, age como uma “placa fotográfica” fazendo visíveis apenas alguns aspectos do devir (completando a virada anti-fenomenológica para Bergson a consciência não é “consciência de algo”, a consciência “é algo”¹⁵³). Perceber é selecionar. Nossas imagens não ilustram o mundo senão, apenas, o modo que o mundo se revela na consciência prática do Homem (necessidade antropológica). Desse modo, não esgotam o mundo. Outros existentes produzem outras percepções e são afetados de outros modos pelo devir. Por isso mesmo, há imagens não humanas do mundo se desdobrando para além do Humano (imperceptíveis para o homem: afetos e percebidos que o homem não pode sequer

¹⁴⁹ A interpretação de Didi Huberman tenta aproximar os pensamentos de Warburg, Benjamin e o historiador do arte Carl Einstein, tomando como eixo principal (embora não a única) a noção de dialética em suspenso: DIDI HUBERMAN, George. *Devant le temps*. França: Minuit, 2000.

¹⁵⁰ Para Warburg as imagens são como um dinamógrafo: através delas é possível medir as forças que nos atravessam. Que outra coisa será o cinema senão o grande dinamógrafo onde o século XX tentou capturar as energias que ultrapassavam as forças humanas do mundo...

¹⁵¹ A importância de Bergson para o pensamento cinematográfico foi já apresentada por Deleuze. Resumo apenas os elementos indispensáveis para a formulação de minha perspectiva.

¹⁵² O movimento, para o pensador francês, não pode se confundir com o espaço percorrido: o movimento é indivisível, só se divide o espaço. O movimento não é mensurável: apenas é possível medir o espaço pelo qual passa o movimento. Esta distinção entre movimento e espaço recorrido será fundamental para a análise do cinema segundo Deleuze.

¹⁵³ Para estas noções, BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martin Fontes, 2010.

pensar)¹⁵⁴. Fica aberta, assim, a disputa das imagens: o mundo Humano é uma organização política da percepção; as imagens não revelam a Verdade do Ser senão apenas a forma Humana de tentar se apropriar das coisas¹⁵⁵. Decorrente do devir sem rumo fixo da Vida, o tempo é concebido, na perspectiva bergsoniana, como uma Memória Vital. Nessa Memória, o passado não passa, dura: ele se prolonga no presente que, por sua vez, não cessa de “se engolir” o futuro (uma percepção só pode se compreender como coexistência dos três êxtases: se o passado e o presente estivessem cindidos em “agoras”, nunca poderíamos ter uma percepção que se unisse com a anterior; do mesmo modo si o futuro não estivera já no presente, não poderíamos reconhecer a percepção que nos chega): passado e futuro coexistem num mesmo plano (o presente, para Bergson é o ponto mais contraído do tempo).

Porém, e na medida em que as imagens são resultado da própria vida se desenvolvendo, esse tempo não é um tempo humano, é um tempo que excede o humano (e por tanto, excede também às palavras que tentam detê-lo). A Memória é a-subjetiva, inconsciente, material. Todos os existentes fazem parte dessa Memória aberta, dessa Duração infinita e carregam sobre si todo o passado: sob a modalidade do atual e do virtual, o passado está presente, totalmente presente, em cada existente, como virtualidade. O passado não morre: permanece numa existência virtual (o virtual é real). Desse modo, o passado pode, em direito, se atualizar a cada momento segundo alguma via da Vida. Assim o presente modifica cada vez o modo de atualização do passado (*O ano passado em Marienbad* de Alain Resnais constitui o exemplo cinematográfico de essa posição ambígua

¹⁵⁴ Nesse sentido, o conceito de devir se opõe ao conceito de identidade. No perpetuo devir da Vida, toda Identidade é ultrapassada: o Homem cancela o Devir tentando submeter o movimento sem Fim das imagens a sua própria Forma. Por isso não é possível um “devir homem”: ele é a forma que cancela o devir. Como mostrarei mais à frente, essa questão será fundamental para o cinema de Lisandro Alonso.

¹⁵⁵ Uma das questões do cinema será explorar a possibilidade de apresentar outras perspectivas não Humanas do mundo.

do tempo da Memória). Por isso, o passado não é nem verdadeiro nem falso: cada vez, passado e presente perdem, em cada atualização, sua identidade e reconfiguram assim a totalidade do tempo. A Memória é uma potência de falsificação. Lembrar e esquecer são os modos pelos quais a vida pode se desenvolver na inocência do devir que falsifica¹⁵⁶.

Resumindo, no viés vitalista, as imagens não representam a vida interior do homem se exteriorizando, se projetando a través da atividade peculiar da Imaginação (mais uma vez, a Imaginação é destituída na sua função de produção de imagens). Elas são a Matéria onde a Vida se deposita como uma Duração que se prolonga para além das leis causais da sucessão (as imagens são a matéria do tempo). As imagens constituem a fina película em que a Memória se desdobra num devir incessante. Anteriores ao Homem e às palavras, elas apresentam uma modalidade do tempo no qual o Humano é ultrapassado (o homem descobre que está possuído por vidas que lhe são estranhas: vidas de moléculas, vidas de animais, vidas de seres que ele mesmo não conhece: devires de uma vida que o arrebatava ele não é um “indivíduo” e faz parte de um “processo de individuação”¹⁵⁷); modalidade de um tempo sem consciência, de um tempo que é síntese pura, sem partes; um tempo que é uma pura anacronia (as imagens apresentam um tempo suspenso, uma dialética em suspenso). Porém, ao invés do que acontece na sua produção técnica, a Memória Vital não é uma mera

¹⁵⁶ O sentido das lembranças (tanto como dos esquecimentos) fica para além do verdadeiro e do falso. O problema é se tem interesse, se são úteis ou prejudiciais para a vida.

¹⁵⁷ Diante das teorias da identidade ou da subjetividade, temos as teorias da subjetivação. Diante das teorias do “indivíduo”, temos as teorias de “individuação”. Nessas teorias o ser não tem subjetividade, identidade ou individualidade: o ser é processual, está sempre em processo de subjetivação ou individuação. O que chamamos de identidade, o que chamamos de subjetividade ou de indivíduo são apenas instâncias em que o processo fica (artificialmente) detido: uma fase prestes a se defasar. Tradicionalmente se explicou isto de duas maneiras: como finalismo – e então a realidade já feita do indivíduo governava todo o processo- ou através do hilemorfismo – onde todo o problema era como impor uma forma a uma matéria informe. Nesse sentido a Forma é sempre extrínseca à matéria (o Homem como Forma diante da vida informe). Nos dois casos, a matéria devia ser conformada (dirigida pelo indivíduo ou pela forma). Mas para Simondon, entre outros, a vida em devir não tem forma. Apenas o Homem é quem acredita na Forma. A respeito dessas questões aqui apenas sublinhadas: SIMONDON Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus-La cebra, 2009.

acumulação de instantes isolados. A Memória prolonga o passado no futuro atravessando o presente. É uma sobrevivência que faz irromper as forças do passado no presente, desfazendo as identidades e tornando incerto o porvir. As imagens marcam a distância mínima pelo qual o homem pode perceber o mundo e se criar a ele mesmo, no interior do fluxo que passa, se transformando no que ele não é.

Abre-se entre as imagens uma possibilidade dupla: de um lado, elas se apresentam como revelação do existente como pura luz, como pura transparência, como pura neutralidade (a técnica parece acolher, inesperadamente, à tradição mística, pela qual a Imagem é o espaço sem distância onde se exhibe a pureza do Ser e o fulgor da Verdade). Por outro lado, elas se mostram como a distância mínima pela qual o homem consegue perceber e se constituir como existente, diante do fluxo constante da Vida (muito longe de revelar a verdade do Ser, se apresentam como uma organização política do mundo segundo o ponto de vista Humano). Neste sentido, as imagens no século XIX apresentam uma novidade pela qual se afastam do modo que a tradição as tinha ponderado: elas não podem ser já pensadas nem como ícones, nem como meros simulacros: não são “imagens artificiais” (ícone), e também não precisam apresentar no seu interior uma marca de relação íntima com aquilo do qual são imagem (o que distinguia os ícones dos ídolos ou simulacros). Para além da distinção que as colocava em relação a um ser que elas apenas duplicavam, as imagens (sejam elas técnicas ou vitais) não duplicam a vida, senão que a apresentam na sua exata realidade.

Seja do lado dos discursos técnicos ou dos discursos não técnicos, produziu-se um tempo anterior às palavras. Um tempo cuja qualidade é não histórica, um tempo sem

linguagem. Um tempo que excede e é anterior ao Homem. Um tempo que desmembra os corpos, um tempo que ele acaricia nas imagens. Um tempo sem fios. Tem se produzido uma experiência do tempo sem diacronias, nem sincronias: experiência de um tempo anacrônico que exige estabelecer o nível dos cortes, o estatuto das separações, os critérios das distinções e das descontinuidades: cada imagem pode pertencer a passados múltiplos e contraditórios¹⁵⁸. Unem-se fragmentos do mundo, colam-se os estilhaços do real que explode. Essa experiência não se narra: faz-se visível como montagem.

O cinema terá, nesse movimento paradoxal - entre a distância e o que a cancela, entre o que se revela e o que anula toda verdade, entre a Memória que apaga e armazena e a que dura e lembra, entre a organização de uma política do Humano (e da comunidade) e uma política do devir não humano (e da *incomunidade*), entre as identidades da técnica e o devir da vida, entre o que se fixa como estereótipo e o que impede qualquer modelo sólido - o seu próprio movimento de contradição.

5) O cinema: entre o acidente e o excedente.

A cena mítica é bastante conhecida: Georges Méliès, ilusionista convertido em realizador cinematográfico, encontra-se fazendo a filmagem de uma cena na rua. O aparelho trava. O movimento do mecanismo fica detido por uns instantes e depois volta a funcionar. Ao projetar o filme, ato de magia: onde havia um carro de transporte aparece, sem mediação nenhuma, um carro fúnebre¹⁵⁹. É logo no início que, no cinema, para além da ordem das causas, vida e morte se transmutam e trocam de lugar. É logo no início que,

¹⁵⁸ Essa me parece ser a condição sob a qual o presente é objeto de um diagnóstico e o futuro objeto de um cálculo. Por um lado trata-se de avaliar as condições onde as imagens apresentam cortes, fraturas, por outro, trata-se de cancelar as incertezas do porvir pelas probabilidades do hoje.

¹⁵⁹ A primeira vez que Méliès utiliza esse truque propositalmente é em *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (O desaparecimento da dama) (1896), disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=f7-x93QagJU>

no cinema, o mais extremo e heterogêneo, a morte e a vida, se relacionam num corte que tanto as afasta como as reúne numa mesma superfície heteróclita: aquela no qual a máquina de costura e o guarda-chuva podem finalmente se encontrar na mesa de dissecação. É por um defeito do aparelho, por um desvio nos fluxos, que se produz um intervalo inesperado, uma descontinuidade extrema, alguma coisa de imprevisível. Nessa ruptura, surge a energética no interior do mecanismo. Passamos da época da resistência às forças, para aquela (a nossa) das forças se desviando nas interrupções dos fluxos. Nesses desvios, nesses cortes, nesses encontros de forças heterogêneas, produz-se um “algo a mais”. É por um acidente que se produzem os excedentes (de valor ou de sentido): seja no encontro e o desvio das forças de trabalho - como descobre Eli Olds e aplica depois Ford para a produção de mais-valia na indústria¹⁶⁰-, seja no encontro das forças contraditórias das imagens – como o cinema está prestes a descobrir¹⁶¹.

O século XX é um prolongado exercício em torno desse excedente criado pelos encontros, as separações, as descontinuidades, os desmembramentos dos corpos exibidos da técnica¹⁶². Que fazer, quando, pela força de um choque imprevisível, sem causas que articulem os nexos, o carro da vida permuta na cerimonia infausta da morte?

¹⁶⁰ O primeiro efeito da montagem na produção industrial (resultado da teoria da organização do trabalho de Taylor) foi justamente a produção do automóvel em 1901.

¹⁶¹ Para 1903, Edwin Porter produz *Life of an american fireman* (A vida de um bombeiro americano), filme integralmente organizado pela montagem, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=oM-DhskWrDA>. Como assinala Deleuze, o cinema só começa por uma tríplice condição material de produção: câmara móvel, disjunção dos aparelhos de filmagem e de projeção e montagem.

¹⁶² Que tipo de corpo é aquele do cinema, quer dizer, aquele que se apresenta no cinema e aquele que o próprio cinema pretende ser. Que tipo de corpo é aquele que aparece nas telas? Um dos truques mais conhecidos de Meliès é aquele pelo qual a personagem tira a cabeça do corpo e a coloca sobre a mesa –de montagem?– (um corpo sem cabeça, um corpo desorganizado, um acéfalo: quantas vezes o cinema fez –e continuará ainda fazendo– da “perda da cabeça” o seu próprio modo de autorreferência: tal vez porque essa perda da cabeça seja simplesmente o modo radical em que o cinema apresenta a loucura do mundo tanto como a possibilidade da libertação). Veja-se *Um homme de têtes*, (1898), disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=8oFnOAnL8Ss>.

A questão cinematográfica pode ser compreendida como agenciamento e controle contemporâneos dos acidentes e dos excedentes técnicos da vida¹⁶³.

Como fazer para que essa energia, essa força, esse tempo, essas pulsações sejam submetidos às normas simples de uma visão controlada? Como dominar a esquizofrenia do olho? Como fazer para que essas potências sejam submetidas um lucro infinito? Como se apropriar dessa força para que o gasto seja ele mesmo produtivo? O que fazer para que essa energia organize o sistema de nossas crenças e crie uma comunidade? Ou, pelo contrário, como fazer para que essa energia capture a técnica e desarranje nela todas as “faculdades”, desorientando todas as utilidades e ultrapassando todas as ganâncias? Como, a partir de e a pesar das imagens, perverter os cálculos técnicos, deixando atravessar a vida no meio dos aparelhos? Como liberar a esquizofrenia do seu quadro clínico para fazer dela um ato criativo¹⁶⁴? Como produzir, partindo disso que não enxergamos, a condição ao qual pertencemos a uma *incomunidade* ?

6) A imagem do desejo, o desejo da imagem

A difundida metáfora que faz do cinema um sucedâneo do sonho mostra a posição conflitante das tecnologias e das artes audiovisuais na tentativa de compreender a vida e a

¹⁶³ No século XX Marcel Duchamp, Francis Bacon, dentre muitos outros sustentarão que o acidente (como evento fortuito para o primeiro, como evento controlado para o segundo) é a chave do processo criativo. A criação não é uma inspiração senão um processo: materialismo do pensamento artístico. A questão dos agenciamentos e da dinâmica corte-fluxo, como conceito epistêmico-crítico-político, encontra no cinema sua própria condição? A ideia de que a criação é uma relação entre corte e fluxo (máquina desejante) é central nos análises de Deleuze e Guattari. DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹⁶⁴ O passo pelo qual se faz da doença um ato criativo, é tema de repetidas análises no pensamento de Deleuze, sempre preocupado por não ser confundido como um exaltador da marginalidade “per se” (temos medo dos marginais, diz várias vezes). Nesse sentido, a doença, como quadro clínico, é uma linha de morte, uma forma fascista do devir (na medida em que fixa a identidade a um modo de ser: a doença) e não uma linha de liberação. Há que fazer da loucura, nesse sentido, uma possibilidade do pensamento. A respeito: DELEUZE, Gilles-PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D’água, 2004. Como veremos mais na frente, as personagens de Lucrecia Martel parecem apresentar o caso de um devir fascista, capturados pela doença e a obsessão das imagens.

nós mesmos através das imagens no pensamento contemporâneo. Segundo essa metáfora, não se trata apenas de que as imagens capturem o visível, senão de que, através delas, se façam acessíveis os mistérios que governam a vigília e os estados de consciência. Os filmes podem ser pensados como sonhos, tanto como os sonhos podem ser analisados como filmes (não que o cinema seja a forma “natural” do sonhar - como se tivéssemos tal natureza - senão que ele captura os sonhos e lhes impõe a “forma” de sua “realidade”). Assistir a um filme é se submergir num sonho. Sonhar é se projetar-se cinematograficamente. Na tela, precipita-se a vida, uma vida, da qual agora poderemos, talvez, estabelecer as regras de sua transformação. Nas imagens do cinema, abre-se o vasto e desconhecido território do inconsciente e da enigmática energética do desejo.

A partir de então, não haverá inconsciente, nem vida que não estejam produzidos e agenciados na materialidade técnica do cinema. Não haverá nem inconsciente, nem vida “puros”, “livres”, “selvagens”. Não haverá, também não, desejo que não esteja capturado, inscrito, numa máquina. Desse modo, nas disjunções, nas conexões, nas discontinuidades, nas superposições, nas sobreimpressões, nas acelerações e lentidões, nas montagens e remontagens do cinema, poderemos percorrer os limites nos quais o visível ocorre como realidade do olho contemporâneo.

7) O cinema no movimento para a comunidade: a crença como obediência

Nos agenciamentos industriais, as imagens cinematográficas serão ordenadas segundo um “princípio de ilustração” que tem como objetivo capturar as energias da vida no interior do mundo organizado da produção capitalista. Para isso procede a uma dupla detenção do movimento e do tempo trabalhando sobre as formas do registro e as relações

entre as imagens, organizando o “plano ponto de vista” pelo qual o olho de observador se identificará como o dispositivo cinematográfico.

No interior das imagens, no nível do registro, o ponto de vista da câmara se apresentará como inocência técnica, como transparência do olhar: os desejos serão estandardizados, partindo de regras que seguem os requerimentos de um cálculo preciso (de enquadre, de iluminação, de perspectiva, etc.) pelos quais o dispositivo cinematográfico se ausentará da tela se igualando ao olho do observador¹⁶⁵. Sob o domínio desse cálculo de semelhanças, tentar-se-á conduzir a energia da vida e do inconsciente para o interior da própria indústria: a imagem será assim registro do desejo do olhar, do olhar como desejo. O cinema constrói assim um desejo em série, redundante: será uma simples mercadoria, um objeto de consumo, oferecido para o olhar inocentado do observador (fábrica dos sonhos de Hollywood) produzindo-se, assim, um desejo comum pelo qual almejamos as mesmas coisas (universalismo do inconsciente das imagens técnicas¹⁶⁶). Que desejo é mais estendido no mundo contemporâneo que fazer parte de alguma tela que nos permite olhar e nos faz públicos nos publicando? O desejo do consumo é o consumo do desejo. Há desejo de tela. Há tela do desejo. O olho, capturado pelo agenciamento (produzido ele mesmo como olho técnico e igualado com o aparelho) não terá já nada que “interpretar”; será a imagem a que “interpreta” ao olho que perderá desse modo qualquer distância diante da tela. Como foi dito antes, na perspectiva de Crary, observar é “seguir regras” (essas que estão inscritas nas imagens que olhamos); quer dizer que não apenas contemplamos as imagens: temos que seguir regras de condutas que elas propõem para nós, temos que

¹⁶⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2005.

¹⁶⁶ A última das fases do desenvolvimento capitalista é a criação da publicidade como modo de produzir desejo de consumo e dominar produção. Antes de ser lançado ao mercado um objeto é produzido como necessidade do consumidor. Apenas se produz aquilo que já é desejado. Antes de ser finalizada, uma produção cinematográfica é testada por um público alvo que garante as condições de sucesso do filme.

obedecer as regras para aprender a olhar (ou ficar fora do regime que permite ver), temos que nos disciplinar para poder controlar a visão (ser controlados pela visão). Desse modo, as imagens, produzindo o desejo como ausência e estabelecendo os modos de identificação da consciência com a tela, geram a crença como obediência: o que nelas se faz visível não é apenas um modo de se doar o mundo nas imagens, senão os princípios pelos qual temos que obedecer as regras que constroem o mundo no qual acreditar. Crer é obedecer: esse é o modo do vínculo comunitário nos modos industriais de agenciamento visual ¹⁶⁷. Assim, em 1934, Erwin Panofsky pode já enumerar alguns dos estereótipos gerais da produção cinematográfica, construindo também um “perfil” da comunidade a ser construída pelo novo meio:

[los filmes] *Gratificaban, a menudo de manera simultánea, primero, un sentido primitivo de la justicia y el decoro en el que la virtud y la laboriosidad resultaban recompensadas mientras que el vicio y la pereza eran castigados; segundo el sentimiento llano puesto de manifiesto cuando el "debil fluido interesado de un falso amor" tomaba su curso "a través de canales sinuosos", o cuando el padre, el padre adorado, regresaba de la cantina para encontrar a su hijo muriéndose de difteria; tercero, un instinto primordial de derramamiento de sangre y crueldad, como cuando Andreas Hofer se enfrentaba a una escuadra de fusileros, o cuando (en una película de 1893-1894) la cabeza de María, reina de los escoceses, era realmente cercenada; cuarto un gusto ligeramente pornográfico (recuerdo con gran placer una película francesa de aproximadamente 1900 en la que una dama que aparentaba ser muy gruesa sin serlo en realidad, y una dama delgada que lo era sólo en apariencia se mostraban intercambiando sus trajes de baño - una porcheria honesta y directa, mucho menos cuestionable que las ya extintas películas de Betty Boop y, siento decirlo algunas de las producciones más recientes de Walt Disney- , y, por último ese crudo sentido del humor, gráficamente descrito como Slapstick, que se alimenta del instinto pornográfico y sádico, ya sea de cada*

¹⁶⁷ Para uma análise histórica da vinculação entre crença e obediência em torno da questão da imagem: MONDZAIN, Marie-José. *Imagem ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

uno por separado o combinándolos (Panofsky; Erwin, 2000. p. 116.¹⁶⁸)

Na ausência de distância, haverá um modelo de identidade pura, sem fissuras, nem quebras: interiorizado nas imagens, o desejo se apresenta como desejo do observador que pode se identificar sem obstáculos com elas. Que crença é mais legitimada que aquela que nos propõe a certeza na unidade de uma tela que, nos exibindo, nos faz visíveis (e desejáveis)? A crença aparece como verdade do desejo, como desejo da verdade inscrita na luz que nos apanha: o olho acredita porque se produz aí sua própria verdade. Fixando-se numa comunidade visual, a crença será obediência às imagens. A comunidade não é agora algo por vir, nem, também não, a origem perdida à qual teremos que retornar, senão o presente se revelando num retângulo brilhante: todo o peso da comunidade encontra-se suportado no peso da luz.

Porém, o paradoxo dos objetos de consumo é que eles são feitos para não deixar traços: produzidos segundo uma mera repetição indiferente, eles se apagam no gesto pelo

¹⁶⁸ "[Os filmes] retribuía[m], frequentemente de maneira simultânea, primeiro um senso primitivo de justiça e decoro a partir do qual a virtude e o trabalho eram recompensados, enquanto o vício e a preguiça eram punidos; segundo, o sentimento simples revelado quando 'o débil fluido interessado de um falso amor' tomava o seu curso 'através de canais sinuosos', ou quando o pai, o pai adorado, regressava da cantina para encontrar seu filho morrendo de difteria; terceiro, um instinto primordial do derramamento de sangue e crueldade, como quando Andreas Hofer confrontava-se com um esquadrão de fuzileiros, ou quando (num filme de 1893-1894) a cabeça de Maria, rainha dos escoceses, era realmente decepada; quarto, um gosto levemente pornográfico (lembro-me, com grande prazer, de uma película francesa do início de 1900 na qual uma dama que aparentava ser muito gorda sem sê-lo na realidade, e uma dama magra só o era aparentemente, mostravam-se trocando as suas roupas de banho— uma *porcheria* honesta e direita, muito menos questionável que as já extintas películas de Betty Boop e, lamento dizê-lo, algumas das produções mais recentes de Walt Disney - e, por último esse senso de humor cru, graficamente descrito como *Slapstick*, que se alimenta do instinto pornográfico e sádico, seja cada um em separado ou combinando-os". É interessante, nesta análise panofskyana, como se pode, para um dos seguidores mais bem sucedidos da iconologia warburguiana (embora ao preço de se afastar dos princípios de Warburg) diante do cinema, detectar um jogo de operações binárias que abrem a tensão para um sentido "primitivo da justiça" (o vício e o trabalho, o mal e o bem), e, aliás, vincular o poder das imagens cinematográficas a certos "instintos primordiais" que o filme atualizaria para o observador. O cinema parece se oferecer para o pensamento mágico e se constituir em objeto privilegiado para uma antropologia das imagens na cultura contemporânea.

qual retornam ao seu nada¹⁶⁹. Os objetos de consumo são fabricados para paralisar a memória que os consume, construídos para uma memória que se consume. Produz-se, assim, o desejo como ausência, como falta, como carência. Deseja-se esse objeto que a tela oferece para nós se apagando nela. As comunidades se apagam, mudam, abaladas cada vez por um novo gesto, por uma nova imagem. O vínculo é criado como falta que uma nova imagem preenche e que, consumida, deixa lugar a outra imagem. Desejamos o nada e nos vinculamos no desejo do nada: eis o niilismo, a esquizofrenia totalitária das disjunções do capitalismo na sua tentativa de capturar as energias sem medida da vida, as energias de uma vida sem medida.

Nos exterior das imagens, o “plano ponto de vista” delimitará o excedente ocultando os intervalos, anulando as lacunas entre os fragmentos, detendo em cada imagem o devir da vida: os efeitos de corte e descontinuidade serão apagados para apresentar a continuidade de um movimento constante ¹⁷⁰. A ausência de distância será reforçada, fazendo do ponto de vista um equivalente da consciência se movimentando e o momento previsível da identidade visual. As energias, os movimentos, os tempos e as pulsões das imagens serão calculados como variável integrada do movimento entre elas (o movimento mesmo como variável de integração): a montagem será elaborada segundo um ritmo submetido ao compasso; as tomadas seguiram uma organização repetida e redundante; se procurará a sincronia entre visual e sonoro (as estabilizando como se fossem uma série convergente) e se estruturará uma relação “dialogal” entre plano e contra-plano. Desse modo as cisões entre as sensações podem se organizar como unidade perceptiva (com a

¹⁶⁹ Eis a ambiguidade dos discursos que defendem e proclamam os “direitos do consumidor”.

¹⁷⁰ A respeito do “plano ponto de vista” PESSOA RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema 2. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

condição, claro, de “seguir as regras” que garantem –que produzem- a organização política do real: isso diz respeito, também, ao modo de organizar politicamente o próprio corpo como unidade perceptiva (unidade estética) que coincide com o real). A identidade visual se repete em todas e em cada uma das sequências (cada sequência ilustra a totalidade do filme: dessa forma, qualquer observador pode antecipar e reconhecer o sentido geral da fita e, desse modo, se sentir acolhido e representado por ela, se sentir representado nela e pertencente à comunidade que ela ilustra).

8) A incomunidade para além do olho

Diante dessa organização do “plano ponto de vista” tem se desenvolvido, ao longo de século XX um leque de críticas se dirigindo contra as formas da produção da identidade e da comunidade visual decorrente dela, procurando o deslocamento das funções do olhar, na esperança de fazer visíveis, na tela, outras figuras, outras formas da subjetivação não quadriculadas pela forma Homem e que se instalam para além desse olhar propriamente Humano.

Uma primeira crítica, a fenomenológica, mostra que toda consciência é sempre corporizada. A consciência é um modo de ser de um existente encarnado e surge de uma lógica sensível que está na base da constituição do mundo. Nessa perspectiva, o dispositivo cinematográfico pode ser equivalente ao olhar humano, desde que se faça também corpo de sensações e, desta forma, seja ocasião de pensar os modos em que o corpo conforma o mundo como unidade perceptiva. Porém, o projeto fenomenológico não pode ir para além da ordem da visibilidade própria do homem (e apenas percorre a fronteira em que a visibilidade se faz possível no espaço da “carne” como lugar de “configuração” da

percepção¹⁷¹): “Se, agora, examinamos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral” (Merleau Ponty; Marcel, in Xavier; Ismail (org.). 1983. p. 110). E ainda, quase no final desse artigo, agrega o filósofo francês: “Essa psicologia e as filosofias contemporâneas têm a característica comum de nos apresentar, não o espírito e o mundo, cada consciência e as outras, como o faziam as filosofias clássicas, porém a consciência lançada no mundo, submetida ao exame das outras, e, através delas, conhecendo-se a si própria” (Id. p. 116). Vivian Sobchack apresenta a mesma preocupação, identificando o dispositivo com o observador:

Thus, if we can speak of something so unified as a ‘history of cinema’ at all, we must recognize its source in a unity that is radical, that is, in ‘the simple fact’ that all films (and all human beings) ‘do no more than take up and re-express their bodily insertion into the world’, giving symbolic form to ‘the signifying existence of the perceiving body’” (Sobchack; Vivian, 1991. p. 259¹⁷²)

Mas aqui, pode-se voltar às perguntas indicadas acima: que corpo é aquele propiciado pela técnica? Pode a fenomenologia ir para além do modo de conceber a consciência humana? O cinema, assim, não ficaria impossibilitado de dar ocasião a formas “não humanas” do existente?

A crítica marxista, por sua vez, visa a analisar os elementos do dispositivo cinematográfico para desvendar os seus componentes ideológicos. Neste sentido, mostraria

¹⁷¹ Essa será a diferença que separa às propostas de Merleau Ponty e Deleuze. Para o último há uma “lógica das sensações” que tem como objetivo questionar a identidade do corpo.

¹⁷² “Assim, se de fato podemos falar de algo tão unificado como uma ‘história do cinema’, devemos reconhecer sua fonte numa unidade radical, quer dizer, no ‘simples fato’ de que todos os filmes (e todos os seres humanos) não fazem mais do que tomar para si e re-expressar sua inserção corporal no mundo dando forma simbólica à “existência significativa do corpo perceptivo”

o caráter burguês da experiência cinematográfica e teria a finalidade de fazer aparecer, por trás do véu do dispositivo, aquela realidade escondida na própria posição da câmara. Tratar-se-ia, então, de recuperar uma visão revolucionária, que fizesse do próprio dispositivo uma ferramenta no processo de emancipação, fornecendo uma imagem do Povo. Teríamos, assim, um cinema que revelaria aquilo que está para além da visão do olho soberano da cultura dominante. No fundo deste modelo de crítica, permanece impensada a questão da revelação das imagens que transpareceriam a verdade oculta na consciência humana.

Por sua parte, as críticas psicanalítica e estruturalista tentam estabelecer, partindo do modelo linguístico, os elementos significativos que constituem as unidades mínimas da “narrativa cinematográfica”, não apenas para desvendar os aspectos ocultos da câmara, mas também para mostrar que não há consciência que possa se assimilar a ela: se identificarão as imagens como “enunciados cinematográficos”, se estabelecerão as cadeias significantes, se identificarão as estruturas que conformam essa “linguagem visual”, se realizarão cortes sintagmáticos ou paradigmáticos, etc.. Mas, deste modo, acabam se reduzindo os aspetos específicos da realidade cinematográfica a um caso de aplicação de regras linguísticas (assim, a assimilação nas imagens dos significantes e significados, ou das sequências com sintagmas, etc.)¹⁷³.

Mas, se essa foi a história da crítica cinematográfica até os anos 80, partindo dos textos de Gilles Deleuze assistimos a uma renovação dos procedimentos, objetivos e alcances da crítica cinematográfica. Como sustenta Ismail Xavier: “A perspectiva de observação de Deleuze devolve aos cineastas (e ao cinema) um poder de invenção que

¹⁷³ Esta apresentação tem o objetivo de ordenar sumariamente o estado da problemática até a década dos 80, apenas para os propósitos deste trabalho. Autores como Nick Brown e Laura Mulvey, por caso, fazem uso de elementos tanto do estruturalismo como do marxismo, no primeiro caso, da psicanálise e do marxismo, no segundo. A crítica feminista posterior aos anos 70, aliás, poderia ser apresentada como outra maneira de atingir ao coração crítico do PPV clássico demonstrado que ele apenas organiza um olhar masculino do mundo.

alcança o próprio núcleo de nossa concepção do espaço, do tempo, da duração, numa ‘nova prática das imagens e dos signos’ confrontável com o pensar do filósofo, prática que exige uma nova elaboração conceitual que ultrapasse a linguística e a psicanálise” (Xavier; Ismail, 1983, p. 481). No âmago dessa renovação, encontra-se a não-identificação da câmara com a consciência, do olho da lente com o olho humano, do dispositivo com o corpo do homem, das imagens com enunciados.

Deleuze, na perspectiva aberta por Bergson, sustenta que as imagens são blocos de movimento e duração¹⁷⁴: o movimento nunca deve ser confundido com o espaço percorrido nem a duração com o tempo cronológico. A câmara se movimentando livremente pelo espaço não oferece apenas a imagem do movimento (de coisas e pessoas aparecendo frente ao aparelho), mas uma imagem-movimento, quer dizer, uma imagem que é ela mesma movimento e, por isso, sustenta Deleuze (afastando-se neste ponto de Bergson), o corte cinematográfico é um “corte móvel do movimento”¹⁷⁵. Neste sentido, a câmara não pode ser confundida nem com uma consciência nem com um olho humano. A câmara permite libertar formas de sensibilidade e formas de percepção que não correspondem a um olhar humano. O movimento cinematográfico não está centrado numa consciência nem num olho. É, em primeiro lugar, movimento descentrado.

¹⁷⁴ Essa definição muito simples estabelece a posição de Deleuze em relação às especificidades do cinema. A questão, para ele, não é se o cinema articula a tensão entre o narrativo e o não narrativo (ou, como diz às vezes, entre a narrativa verídica e a falsificante ou, ainda, entre narração e descrição). Essa tensão é o resultado de ter atingido um regime de imagem, a imagem-tempo, que não pode se compreender sob a estrutura da continuidade temporal do passado, presente e futuro, mas por sua crise. Nesse sentido, para o pensador francês a narratividade é, no cinema, decorre das imagens e não ao inverso. A respeito das críticas a essa posição deleuziana, pode-se consultar PARENTE, André; “Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica”; em RAMOS PESSOA, Fernão, *Op.Cit.* 2004. Parente tenta mostrar que a narratividade é anterior a imagem (haveria uma espécie de pulsão narrativa no homem) e que a imagem- tempo é uma de suas modalidades. Desse modo, o autor procura uma “lógica da narração” que segue os passos de uma “lógica do sentido”. Assim o narrativo seria sempre excedente às imagens. Para além dessa controvérsia, na minha perspectiva, a questão é que tipo de visibilidade permitem os regimes de imagens e que têm para dizer da experiência que fazemos do mundo e do modo de nos criar uma *incomunidade*.

¹⁷⁵ Deleuze fala neste sentido do *dividual*: aquilo que não se divide sem mudar de qualidade. O movimento e a duração não fazem parte do divisível senão do *dividual*.

Esse movimento sem centro é atingido pela multiplicação dos pontos de vista que o cinema permite¹⁷⁶. Na medida em que a câmara não é identificada, nem com o olho, nem com a consciência humanas, o dispositivo libera visões que atingem modos de existência não centrados na forma Homem:

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada (Deleuze; Gilles, 2007, p.178)¹⁷⁷

Nesse sentido, cada existente é, ele mesmo, um ponto de vista no qual o mundo se organiza (a “subjativa indireta livre¹⁷⁸” do cinema parece ser o esforço por alcançar esses pontos de vistas não humanos que produzem outras visibilidades¹⁷⁹). A proposta de Deleuze quer resolver, ao mesmo tempo, dois problemas que vimos indicando ao longo deste trabalho. Em primeiro lugar, transformar a esquizofrenia em um ato criativo; não se trata de um estado clínico que nega simplesmente o real (devir fascista da doença) senão que, convertida em uma possibilidade do pensamento, no perspectivismo cinematográfico,

¹⁷⁶ O cinema se afasta assim da forma da representação moderna segundo a qual o quadro era uma janela e a visão fixada num olho único.

¹⁷⁷ Deleuze continua assim sua virada antifenomenológica na trilha iniciada por Nietzsche e Bergson: para este último não se tratava de construir um “método” (que separaria irremediavelmente objeto e sujeito) senão de atingir a “intuição filosófica” pela qual se acompanhava o movimento da vida visto a partir da vida. Desse modo, os conceitos são singulares, quer dizer, apenas servem para se aplicar a uma coisa singular num momento singular (o que Deleuze chamava “haecceidades”).

¹⁷⁸ A respeito, MULLER, Adalberto. “A semiologia selvagem de Pasolini”; em *Devires: Cinema e Humanidades*; Vol. 3, N 1; Janeiro/Dezembro 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas; UFMG, 2006.

¹⁷⁹ Por isso não basta, com faz a fenomenologia, com produzir o mundo a partir do corpo sem antes questionar a unidade perceptiva do corpo: só assim, detrás das percepções será possível liberar “perceitos” não humanos e detrás das afeições será possível liberar “afetos puros” que alcancem pontos de vista para além dos modos Humanos da *aesthesis*.

é uma passagem necessária para a criação da verdade (daí que um ato criativo é indiscernível da verdade que ele mesmo produz). Em segundo lugar é possível, também, se desviar dos modos de unificação do olhar dos agenciamentos industriais: cada vez é um mundo novo que nos olha. Por isso, não faz sentido tentar estabelecer que seja representado pela imagem: cada imagem apresenta a totalidade do mundo sob uma perspectiva. Cada ponto de vista apresenta a totalidade de um mundo que o próprio ponto de vista organiza (e que, desde sua perspectiva é verdadeiro, embora desde outro ponto de vista seja, ao mesmo tempo, também falso)¹⁸⁰.

Do mesmo modo, sendo a Duração um tempo que está além da mensurabilidade cronológica, tempo no qual se inscreve a presença de uma memória pura, o regime das imagens-tempo se apresenta como índice da diferenciação e da transformação de tudo o que é por relação a si mesmo. Nas imagens-tempo acontece o desequilíbrio pelo qual a Memória não cessa de se falsificar, exigindo a abertura do pensamento para além das condições da verdade.

Assim, entre os movimentos a-centrados e os tempos falsificantes, não há vínculo possível que estabeleça, a partir de uma unidade perceptiva, a integração do mundo e da visão como comunidade. Pelo contrário o vínculo se realiza na multiplicação dos movimentos sem centro e no interior do tempo que se falsifica como experiência da dispersão que, nos limites do cinema, nos permitem percorrer nossa *incomunidade*.

D) Resumo do problema: Em que acreditar?

¹⁸⁰ O cinema se apresenta assim, sob a perspectiva deleuziana como parte de um pensamento pelo qual a relação não apenas é anterior aos indivíduos senão que os constitui: não há sujeitos, nem indivíduos que não estejam sempre engajados e produzidos por alguma relação (Spinoza e Peirce, Nietzsche e Bergson, Leibniz, Lucrécio e Simondon, fazem parte dessa genealogia de pensadores da qual os cineastas seriam herdeiros). Estas considerações serão relevantes para o desdobramento de nossa análise do cinema no capítulo 3.

Tentei apresentar a diferença aberta entre palavras e imagens como duas modalidades do tempo (História e Memória) se confrontando em nosso presente (duas modalidades do tempo que fazem do presente o resultado desse confronto, que fazem dele uma fenda). Decorrente da materialidade da escrita, a História produz o tempo como continuidade causal e sucessiva articulando pontos de uma linha e, decorrente da materialidade das imagens, a Memória o produz como relação entre fragmentos descontínuos que tem que se colar segundo uma lógica que reconfigura cada vez as posições do passado o presente e o futuro. Narração e montagem resultam as operações específicas no interior de cada uma dessas modalidades. Por isso mesmo parece desnecessário tentar comparar as qualidades pelas quais essas operações se apropriariam do tempo (de fato toda a questão é que eles não disputam o mesmo tempo senão como afastamento): a disputa entre os limites do narrativo e o não narrativo, articulando o percurso entre uma origem e um fim, apenas tem sentido no interior da experiência literária. No interior da experiência cinematográfica a questão estará marcada pelas possibilidades das imagens para fazer visível e fixar, numa identidade visual, a condição aberta da Memória.

O problema apresenta-se, desse modo, como um índice do acontecimento pelo qual o tempo está “fora dos seus eixos”: liberado do movimento que media, ele mesmo perde agora sua própria medida, ele mesmo é sem medida, ele é uma fenda incomedurável¹⁸¹ (essa que lançou Édipo ao deserto - e a Hölderlin ao interior de uma solidão sem palavras¹⁸²).

¹⁸¹ Na sua interpretação de Kant, Gilles Deleuze demonstra que a expressão “the time is out of joint” apresenta a experiência do tempo que nos concerne: se afastando da definição clássica segundo a qual é “o número do movimento” o tempo é, para o pensador alemão, uma “forma pura”: somos interiores ao tempo e nos conformamos no interior do tempo, porém, o tempo, não tem forma.

¹⁸² HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo. Observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Para o poeta alemão, a tragédia do homem moderno começa quando o homem e os deuses se afastam entre si: Édipo não pode retornar à pátria e fica perambulando num exílio cujo cume está fixado pela morte. O

Porém se abre também para nós, nesse movimento que afasta nossas bordas, outro problema: a perda dos eixos do tempo é também a perda do sentido da justiça (como mostra Derrida, a expressão “The time is out of joint” foi traduzida por Gide como “os tempos são desonestos”¹⁸³). Num tempo que não tem eixos, num tempo no qual não há Oriente e onde a sentença dos deuses não organiza o destino, num tempo onde a vida parece sem justificativa, o problema será como saber o que é justo ou injusto¹⁸⁴. Em que crer, em que acreditar, a que dar crédito, em que ter confiança, como consentir¹⁸⁵? Sem a unidade do tempo, como julgar?¹⁸⁶

História e Memória compartilham também duas “epistemologias”: uma que diz respeito à verdade dos fatos; outras que diz respeito ao sentido dos acontecimentos. Uma que diz respeito à possibilidade de Julgar. A outra que diz respeito às condições em que se afirma a crença. Na primeira, os fatos são estabelecidos segundo a unidade do aqui e o agora próprios do tempo histórico que lhes fornece identidade. Na segunda, os acontecimentos não se situam numa dimensão espaço-temporal e não obedecem as relações estabelecidas pelo princípio de causalidade (na memória, o sentido é inesgotável). Do fato

tempo em que os deuses asseguravam o destino e a vida se perdeu e agora o Homem tem que inventar-se a si mesmo diante de um tempo sem final.

¹⁸³ DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.

¹⁸⁴ Como veremos depois, esse será o ponto de partida da experiência cinematográfica de Lucrecia Martel.

¹⁸⁵ São os sentidos possíveis dos verbos “crer” e “acreditar”. Como se pode ver, todas as entradas chamam a atenção para a questão do tempo: todas supõem uma relação com um porvir que assegura a crença.

¹⁸⁶ A última das grandes críticas de Kant, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, está consagrada a essa questão. Segundo Deleuze, é justamente aí que a empresa kantiana atinge seu próprio extremo e experimenta seu fracasso. Desde então já não é possível Julgar. Porém, para além desse limite, para além do fracasso do Juízo e justamente como resultado desse fracasso, numa perspectiva nietzschiana, é necessário “avaliar” as condições da existência (o juízo supõe sempre um valor fora da vida, um valor contra a vida, é o modo niilista de se vingar partindo de um valor transcendente à vida; a avaliação é uma tentativa de afirmar o mundo “tal como ele é” segundo um modo imanente de sopesar as forças criativas da vida). DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993

ao acontecimento, das condições causais da verdade ao sentido inesgotável e sem causas o presente (nosso presente) oscila no paradoxo político pela qual os tempos se recusam¹⁸⁷.

Desse modo, a distância entre palavras e imagens não determina apenas uma disputa pela forma do tempo sem organizar também, nesse mesmo vazio, a questão política da vida em comum. História e Memória não apenas tentam se apropriar da unidade do tempo, senão também do modo de pensar uma comunidade. Os tecidos das palavras e os fragmentos do visível apresentam modos diferentes de criar uma vida em comum. São, nesse sentido, tentativas de totalizar o existente seja como universalidade de língua, seja como identidade dos olhos. Literatura e cinema percorreram, nas beiras dos tempos aos quais pertencem, os limites pelos quais se apresenta a insuficiência das totalizações políticas: nem todo será enunciável, nem tudo será visível. Trata-se do movimento pelo qual, palavras e imagens, atingido as fronteiras dos tempos que elas produzem, abrem a fuga do incomum e realizam a experiência da *incomunidade* no movimento de uma dispersão que elas não retêm.

¹⁸⁷ Chama-se de “acontecimento” àquilo que se apresenta sem relação causal com um passado, quer dizer, que não pode ser explicado como um desenvolvimento de causas anteriores. Neste sentido, o acontecimento é uma interrupção do tempo. Um acontecimento não depende de causas: ele inaugura uma ordem temporal. Por isso Deleuze sustenta que temos que poder distinguir as causas de um fato do acontecimento que ele inaugura. Há causas históricas para a escrita de Clarice Lispector ou para o cinema de Lisandro Alonso, mas não para a emergência do acontecimento da experiência da literatura e do cinema que eles fazem surgir, para sua irrupção. Temos que distinguir, no tempo, as energias que são liberadas num acontecimento, das causas que o provocam como um fato. Para Deleuze, esta distinção tem também um interesse político: uma revolução não se mede segundo o seu sucesso ou seu fracasso senão pelos vínculos que foram pensados por ele.

Capítulo 2

A experiência-Lispector da literatura: a História para além das palavras

...Recém-chegado e ignorando totalmente as línguas do Levante, Marco polo só podia se exprimir extraindo objetos de suas malas: tambores, peixes salgados, colares de dentes de facoqueros (sic) e, indicando-os com gestos, saltos, gritos de maravilha ou de horror, ou imitando o latido do chacal e o pio do cocho (...) Mas o que Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidas por seu inarticulado informante era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras(...) Com o passar do tempo, nas narrativas de Marco, as palavras formam substituindo os objetos e os gestos: no início, exclamações, nomes isolados, verbos secos; depois, torneios de palavras, discursos ramificados e frondosos, metáforas e imagens (...) E, enquanto o vocabulário das coisas renovava-se com o mostruário das mercadorias, o repertório dos comentários mudos tendia a se fechar e se estabelecer. O prazer de ambos em recorrer a eles também diminuía; em suas conversas, permaneciam a maior parte do tempo calados e imóveis.

Calvino; Italo, 1990. p. 42-43.

A) A procura do inumano

Quero o inexpressivo, quero o inumano dentro da pessoa

(Lispector; Clarice; 1998b, p. 157)

1) A loucura do sistema

A literatura é uma experiência que põe à prova nosso presente através da linguagem. Uma experimentação sobre aquilo que somos partindo da língua. O material de experimentação da literatura, o material com que a literatura tenta transgredir o presente são as palavras que dizem o mundo. Até que ponto é possível dizer o que temos para expressar? O que a linguagem expressa?

Mediante a linguagem tenta-se fazer com que o mundo seja Humano. Apropriar-se do existente, reduzindo-o a um nome, a um enunciado, para sujeitar o múltiplo numa única identidade, inventando-lhe uma substância para que permaneça. E, da mesma maneira, dar-se um nome próprio, inventar-se para si uma subjetividade, construir-se uma identidade, para poder ter um Eu que seja sempre o mesmo no decorrer do tempo: eis o sonho almejado do Homem, o sonho do mundo apropriado da linguagem. O Eu que põe nomes, que nomina, pode colocar o Outro no extremo da linguagem. Ter a capacidade de pôr nomes, de o-pôr-se ao Outro tecendo as bordas onde se fixam as diferenças e se tramam os espaços de sua distribuição. Desse modo cria-se um Outro interiorizado: os particulares se disputam uma parte do direito universal. Reconhecer é fazer do Outro um Eu, “outorgar-lhe palavra”, fazê-lo inteligível e, assim, constituí-lo como parte do comum, do que tem parte no limite em que o Eu permite falar. A armadilha do reconhecimento: para ser um Eu, o Outro terá que deixar de ser Aquilo que é.

A linguagem é quem “cura” de nós, e quem nos cura de nós. Quem nos cuida e nos dota de saúde, quem nos protege e vela nossos sonhos¹⁸⁸. Por isso, ultrapassar o limite da linguagem, ultrapassar as fronteiras do enunciável conduz à perda da subjetividade, à perda do Humano. Para além do Eu, ficam os restos arrojados fora das redes onde habita o que recusamos reconhecer em nós mesmos (abjeto). Retirado da linguagem, colocando-se fora da comunidade, o inumano está fora de seu “cuidado”: faz parte do mundo inominável, do mundo sem pertencimento, do que não se compartilha e do que não tem direitos. O inumano é emudecido e forçado ao silêncio onde não conta, destituído numa voz que nada diz, numa penumbra na qual apenas pode ser uma curiosidade, ouvido como uma ameaça e, então, designado como um perigo, um caso de estudo, uma estranheza, uma anormalidade. É o modo de pensar a diferença como uma negatividade, uma pura ausência sem positividade. O singular despossuído de todo direito¹⁸⁹.

Porém, talvez a inumanidade esteja inscrita no interior da língua interrompendo as suas regras e tirando do lugar certo as palavras e os enunciados, pondo-os a funcionar de um modo novo e fazendo que retornem a um fluxo onde entram em outras conexões. Inumanidade literária que coloca o sistema fora de si, fazendo vibrar nele a força do que desvia e faz chiar à máquina da significação. Experiência através da qual aparece, detrás de

¹⁸⁸ Segundo a etimologia, curar é “estar ao cuidado”, “velar pela saúde”. Assim o curator era aquele que cuidava pelos interesses dos incapacitados, crianças, loucos, doentes. Serão os críticos de arte aqueles que cuidam da saúde tanto da obra como dos leitores? A respeito do curador como um arconte da cultura NAVALLO, Laura. *Op. Cit.* 2014.

¹⁸⁹ Se reconhecer como membro de uma comunidade é compartilhar um horizonte linguístico. Impor uma língua unificada faz parte de todo projeto imperialista. Os Estados Nacionais modernos têm esse alvo como uma de suas primeiras tarefas: submeter os dialetos locais por meio da unidade de uma língua única que apaga as diferenças que as linguagens carregam, (o Estado impõe a sua língua como meio administrativo de se dirigir a ele). Os dialetos são informais, não têm forma. É preciso, no mínimo, impor-lhes um sistema para fazê-los inteligíveis, traduzíveis: a língua é a expressão imperialista do pensamento estrutural de ocidente. Pasolini sabia muito bem dessa questão e se propunha a resgatar as especificidades dos dialetos contra o imperialismo do italiano. Aliás, foi depois da segunda guerra mundial, com a criação da RAI, que esse projeto de unificação foi consolidado (DUFLOT, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama, 1971). Um fenômeno similar pode se ver associado a aparição dos meios massivos de comunicação audiovisual na América Latina.

de todo palavrório humano, aquilo que a língua não pode nem sequer sonhar. Não uma “língua-outra”, não a língua do Outro, não o Outro na língua, mas aquele Outro da língua. A diferença apresentando-se sem palavras no interior das palavras. A diferença como pura e simples positividade que escapa do sistema.

Loucura que percorre a experiência literária nas margens da linguagem e se debruça sobre o lugar onde ela não tem domínio. O fato de nos dirigirmos para o inumano exige que nos mantenhamos no limite que (des) orienta esse devir: apenas assim vai se poder aludir a isso que ultrapassa a vida humana, que a linguagem condiciona, e que não tem um nome que o designe. Apenas quando nos mantemos no limite do devir, as forças não humanas podem ser referidas pela experiência literária. Liminaridade da literatura, nos umbrais da linguagem, tentando construir, uma *incomunidade* inumana do mundo¹⁹⁰.

2) O deslocamento da língua

Não é possível alcançar a vida alheia ao mundo dos nomes, senão tentando deslocar o sistema que estrutura os signos linguísticos e sacrificando, assim, a linguagem para o que ela não é. A língua nos fornece regras da articulação: apenas cabe-nos repetir o que o sistema já já antecipou como possibilidade. Não há espaços para a criação na medida em que o sistema, a priori, estabeleceu o que é autorizado dizer: eis o caráter fascista da língua, que consiste não tanto em proibir, mas em nos obrigar a dizer sempre as mesmas coisas. A língua nos conforma numa familiaridade que ignoramos. Somos estranhos falando uma

¹⁹⁰ Devir não é alcançar uma nova identidade, mas se desfazer de todas as identidades. É se manter nessa estranha fronteira onde não cabem os nomes. A forma da identidade é aquela do sujeito homem. O devir é o se desfazer da existência humana. A forma da identidade reduz o tempo a uma sucessão da qual a própria identidade é o garante. O devir desfaz a sucessão do tempo. O devir não tem antes nem depois. Como veremos logo, o silêncio e o grito são experiências do limite histórico da narração: Não há antes nem depois, não há princípio, meio e fim no interior do silêncio e do grito. Eles suspendem a língua, suspendem as articulações e assim suspendem a sucessões nas quais a língua significa.

língua que nos constitui. Agindo pelo mandato da língua, apenas exteriormente temos a aparência de dominar a linguagem, sendo que, na verdade, todo o nosso fazer é comandado por sua força imperativa. Sob esse império nossa vida se desenvolve num estado de automatismo¹⁹¹.

Para isso, a literatura procede a um deslocamento do sistema, pondo-o em suspense, destruindo o equilíbrio que normaliza os enunciados (acontece cada vez que uma criança - no interior da língua- começa a balbuciar: a língua treme). Num sistema desequilibrado, num sistema “desarticulado” as palavras ficam privadas de seus significados, desamparadas diante da sua própria intensidade, sua própria afetividade. Num sistema “fora de seus eixos”, o tempo que nele se reconhecia fica também liberado de suas articulações e aparece um tempo afetivo, feito de intensidades sem medidas.

Para o sistema, o tempo afetivo é suportável só no âmbito da fala (a palavra pode ser “afetual”, afetada, afetiva, o sistema é, tem que ser, desafetado: como poderia regular a fala um sistema submetido às teimosias do tempo, submetido à afetividade, submetido às paixões do que arrasta e nos converte no que não somos?)¹⁹². O afeto marca a presença de um tempo que não se deixa dominar que não é atingido nem pode ser mensurado pelas regras estruturantes da língua. Mas, então, o que a linguagem literária cria para nós? O que fica além do oceano de palavras que limitam o horizonte das significações humanas¹⁹³?

¹⁹¹ A ideia de que a língua é fascista é desenvolvida por Barthes na Aula inaugural. Neste sentido, como também sustentava Foucault, o poder nunca é repressivo mas produtivo: a língua nos produz como sonâmbulos e autômatos no seu interior.

¹⁹² A crítica tradicional faz do tempo, do afeto, do intenso um “caso”, uma falha, na ordem da fala convertendo todo desequilíbrio numa “loucura” exterior ao sistema -no escritor, nas personagens- marginalizando os efeitos do desequilíbrio como contingências, como um erro da aplicação das regras. Mas o que acontece se o sistema é o próprio desequilíbrio, se o sistema é uma fuga e não faz mais do que fugir (sobre o sistema como fuga, voltarei logo).

¹⁹³ Que o Homem está na linguagem como um peixe está na água, é uma imagem utilizada por Wittgenstein em seu *Tractatus logico-philosophicus*. Aliás, essa imagem poderia resumir muito bem o sentido geral da chamada virada linguística. Será que as imagens são hoje o mar onde mergulhamos?

Temos um reino da liberdade além da linguagem? E se a linguagem comunicativa fornecia não apenas um modelo de significação senão também um modelo de temporalidade, o que acontece quando acordamos do sonho linguístico? Qual temporalidade atingimos fora do governo da língua? A criação literária se realiza e vive nesse desequilíbrio. Na loucura do tempo escorregando entre as palavras que já não falamos. Palavras incomuns pelas quais já não podemos designar coisas.

3) *As palavras sitiadas na cidade*

Os livros de Clarice Lispector apresentam uma contínua preocupação para não se tornarem expressivos demais, narrativos demais, discursivos demais, exibindo os limites de uma língua que não alcança significar mais nada e que descobre a sua própria essência vazia. Mas, na ausência do discurso, na perda das significações, na experiência dos limites, temos que assumir um grande risco. Ninguém pode abater a linguagem e, logo depois, seguir falando: “Sonhou que sua força dizia alto e para o longe do mundo: quero sair dos limites de minha vida, sem palavras, só a força escura dirigindo-se [...]. Ela entregaria o próprio coração para ser mordido, ela queria sair dos limites de sua própria vida como suprema crueldade” (Lispector; Clarice 1999^a. p.66). Sair dos limites da linguagem é sair dos limites da vida humana que ela faz possível; é sair do oceano e ficar sem ar para respirar. Crueldade extraordinária diante de uma vida sobrecarregada de palavras estereotipadas que acompanham os percursos das personagens. O estereótipo é a última tirania da linguagem num tempo de ruínas, num império arruinado¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Estereótipo, etimologicamente quer dizer “modelo sólido”: a experiência literária de Lispector vai conduzir à linguagem da solidez à solidão. A respeito da solidão, ver acima, capítulo um.

Em *L'empire des signes*, Roland Barthes mostra a potência de saída própria ao sistema dos signos: “Cependant, ici comme dans d’autres ensembles sémantiques, le système vaut par ses points de fuite [...] Ou encore – autre fuite du code – des combinaisons inattendues sont decouvertes” (Barthes; Roland, 2005; p. 129¹⁹⁵). Essa saída aberta no interior do sistema, esse desequilíbrio do código, provocará um movimento “esvaziante” e tirará o signo de suas funções tradicionais (e no limite, questionará o próprio estatuto do signo¹⁹⁶): “[...] trouver l’objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe, c’est le jeter: ce que les Japonais transportent, avec une énergie formicante ce sont em somme des signes vides” (Barthes; Roland, 2005; p. 129¹⁹⁷). Mas o que é esse vazio que o signo indica?. O que acontece com o sistema da língua agora que seus signos são apresentações do vazio? Não é que o próprio sistema começa a ser ele mesmo, vazio?

Em *A cidade sitiada*, a experiência do vazio atinge um dos seus pontos centrais na imagem da estátua grega que Lucrécia Neves encontra numa revista e com a qual acaba se identificando. Uma estátua sem braços (que, assim, nada “indica”), que foi tirada de seu local (pertencendo a um mundo que já não está) e que por isso só remete a si mesma como à ausência do mundo: signo que designa o nada, signo do nada que designa. Dupla ausência, vazio duplo que se nos apresenta no signo: aquela do mundo que se perde na vertigem das transformações do subúrbio, e aquela dos signos que só indicam o seu próprio vazio nesse mundo em perpétua mudança. Signos que representam o nada no mundo; signos do mundo retirando-se para o nada. Como a estátua, os signos calam num mistério que já não esconde enigmas. Ou cujo enigma não exige já resolução. Signos que se

¹⁹⁵ “Porém, neste caso como em outros conjuntos semânticos, o sistema tem valor por os seus pontos de fuga (...) Ou ainda – outra fuga do código – combinações não esperadas são descobertas”.

¹⁹⁶ No final de sua tarefa, Barthes vai questionar de todos os modos possíveis o estatuto do signo estrutural para propor uma “semioclastia”.

¹⁹⁷ “Encontrar o objeto que está no pacote ou o significado que está no signo, é recusá-lo: o que os japoneses transportam, com uma energia extraordinária são, resumindo, signos vazios”.

tornaram superfícies opacas. Talvez porque, nessa ausência duplicada, a resolução dos segredos seja a sua dissolução (sabe-se: “o sólido se dissolveu no ar”). Quando o sistema se esvaece no movimento da fuga, os signos se calam no mutismo da pedra: a proliferação de signos serve só para travestir o vazio que os anima. Signos que, como simples mercadorias, se esgotam no seu consumo. Signos para serem eles mesmos consumidos¹⁹⁸. Os signos, tanto como os objetos, esgotam-se no instante do consumo; o seu destino é se abolir e a sua existência proliferante só se sustenta na concorrência geral que os iguala extraindo deles um valor do cambio no mercado. Lucrécia é assaltada pelo temor de ser ela mesma “indicada” pelo dedo do Homem e convertida num objeto consumido no comércio do mundo: “Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho. E de um homem com um anel de brilhantes no dedo médio: Mateus. Seria imobilizada se esse dedo a apontasse” (Lispector; Clarice, 1971, p. 61.). Fixada depois à figura da esposa pelo olhar do Homem, assume o modelo da vida social convencional: Lucrécia Neves será Lucrécia Correa e já não poderá se encontrar em local nenhum: sua vida esvaziada a converterá em “a esposa”: uma pura exterioridade sem interior nenhum¹⁹⁹. Levada à grande cidade, nada lhe pertence e ela não pertence a nada: sempre imprópria e sempre desapropriada, é recusada pela cidade (essa rejeição da cidade foi também experimentada por Virginia e será aquela de Macabéa ambas morrendo na fúria do movimento inútil e perpétuo do trânsito). Como estátuas sem braços, as personagens de Lispector (a experiência-Lispector da literatura) não chegam a designar nada com as palavras que dispõem. Elas já não podem narrar os movimentos que as transbordam. Como estátuas sem braços, as palavras estão

¹⁹⁸ Bataille mostra que o consumo se realiza na desapareição, quer dizer, na morte. Deste fato os signos da linguagem se realizam se cancelando.

¹⁹⁹ Como aquelas outras esculturas vazias de George Segal que pegavam o molde estereotipado e esvaziavam todas as marcas da individuação....

sempre disponibilizadas no movimento que as agencia: nada pode significar nada. Apenas pela destruição absoluta (morte ou exílio das personagens) poderemos, talvez, recuperar os nomes míticos das coisas, esses nomes que as mulheres criam no início do mundo: “E então de novo se precisasse de que um dedo apontando lhes desse os antigos nomes. Assim seria pois o mundo era redondo” (Lispector Clarice, 1971. p. 88). *A cidade sitiada* exhibe assim a novíssima situação da linguagem incapaz de estabelecer laços certos nos meios urbanos nascentes: a cidade é o sitio da linguagem e da narração, atravessadas pela destruição da experiência, na emergência hipertrofiada das urbes: como fazer uma polis, como “viver juntos” nesses meios disparatados, como encontrar ali os elos de uma comunidade que se dispersou, como tramar aí os fios do que do que se desborda? O que dizer nesses mundos em que tudo é apenas um fluxo sem identidade e no qual as coisas e os signos, como o capital, apenas significam na medida de sua circulação, na medida em que fazem parte de agenciamentos maquínicos? Nos novos tempos de São Geraldo, a experiência literária mostra a incapacidade da linguagem para se restituir um futuro ao qual ela mesma já não pertence (esse será o destino da interrupção literária: ser ela mesma um resto de um tempo ao qual não pertencemos)²⁰⁰. A escrita de Lispector faz a trágica experiência da linguagem confrontando-se com aquilo que provoca o seu fracasso, exibindo o vácuo de tudo aquilo que circula como valor, de todo aquilo que só extrai o seu valor da circulação....²⁰¹

A experiência literária de Lispector está atravessada por essa prova de deslocamento: Martim para o campo onde tem de fazer um novo aprendizado da vida; Virgínia, entre a vida familiar de Brejo Alto e a vida amorosa na cidade; Lucrécia, perdida

²⁰⁰ Para a compreensão do capitalismo como sistema de fluxos decodificados, DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix; *Op. Cit.* 2000.

²⁰¹ Tópicos semelhantes foram levantados por Benedito Nunes. Porém, sendo nosso ponto de partida diferente daquele, as consequências de nossa análise também vão se diferenciar. NUNES, Benedito. *O Drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

entre o novo e o velho subúrbio; G.H., atraída fora da vida convencional pela força do indefinido; a “protagonista” de Água viva, entre a pintura e a literatura, tentando escrever o que nem sequer se pode pintar; Macabéa, sendo expulsa tanto do nordeste como do Rio de Janeiro; as funções da literatura se deslocando na construção dos personagens - *Um sopro de vida (pulsações)*- e até a própria Lispector (essa que, às vezes, assina livros que chegam a ser publicados) se evadindo de todas as funções autorais nas quais a crítica deseja enquadrá-la - por exemplo, na epígrafe de *A hora da estrela*. Tanto as personagens como a própria literatura parecem estar sempre extraviadas no interior de uma comunidade que não as reconhece, no meio de um exílio sem fim, numa fuga sem sucesso e não encontrando nunca nem as palavras nem os locais precisos para dizer o que é apropriado:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo (Lispector; Clarice, 1998^a, p. 21)

As personagens se extraviam almejando essas vidas alheias, ansiando uma outra vida, procurando uma experiência de “conversão” que só poderia se abranger por meio de uma nova linguagem que não encontram e que expõe à linguagem ao vazio do qual foge diante das coisas²⁰²:

Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa (Lispector; Clarice, 1998b, p.140)

Joana, Martim, Lucrecia, Virgínia, estão sempre em busca de uma vida que exige uma forma não linguística, nem comunicativamente estruturada para ser atingida. Elas

²⁰² Sobre o tema da conversão, voltarei no próximo capítulo.

passaram por uma experiência que não tem linguagem para ser traduzida. Essas provas são tão radicais que não podem se conformar às obrigações sociais (por isso, a literatura tem que romper com as convenções gramaticais que a língua impõe como condição da comunicação - *Água viva*, *Um sopro de vida (pulsações)*). Mas não conseguem: amarradas demais à linguagem, ancoradas demais ao que recusam, ligadas aos nós das redes da comunidade, as personagens acabam voltando para o mundo das palavras, seja por covardia, seja para refazer um mundo (ou, como já foi dito, em *A hora da estrela* e em *O lustre*, são, no extremo de suas experiências, interrompidas pela morte) e terminam aceitando as palavras dos outros através das quais se expressam, respeitando as regras de uma linguagem imposta (talvez porque, no limite, a literatura reconhece, ela mesma, o alvo que não pode transgredir): Martim, G.H., Lucrécia, retornarão ao mundo do qual fugiam abraçando-se, atando-se à linguagem da qual escapavam, restabelecendo o laço que a prova literária queria soltar. A linguagem é a traição que as personagens não podem deixar de cometer para com suas próprias experiências. O intervalo impossível de evitar. Ficar fora da linguagem é sempre um preço caro demais para elas. Por exemplo, Martim, quem é finalmente seduzido pela tentação e acaba retrocedendo para a vida da qual pretendia se afastar, sendo guiado pela palavra do pai sem poder, no final das contas, se desviar e sendo reduzido ao mundo das frases feitas, aos lugares comuns da linguagem que já nada significam (quase como nas tragédias gregas, Martim parece comparecer diante do oráculo que tinha se traçado no início do romance: ele fugia das leis que o procuravam, mas todo o seu percurso, todas as suas peripécias, não fazem mais que conduzi-lo para a punição desse crime que não foi).

A experiência-Lispector da literatura, a experiência que exhibe o vazio, mostra desse modo que não há terra prometida no deserto da linguagem em que se mergulha a escrita.

Não há redenção pela literatura, nem salvação para a linguagem: “Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida” (Lispector; Clarice, 1998^a, p.134). A literatura não descobre para nós um reino de liberdade sem fazer da liberdade o inferno do Homem. A literatura não tem para onde ir fora da linguagem. É a traição que a experiência literária tem de fazer consigo mesma: escrever para deixar de escrever. Mas isso mesmo é o que obriga a continuar escrevendo: “Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor” (In Borelli; Olga, 1981, p.114). Como preencher o vazio em que fica a língua no deslocamento afetivo que altera os tempos do sistema?

B) *O inexpressivo como condição da linguagem*

*Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras?
Esgotaram-se ossi.*

Na saída da vida ao domínio do sem palavras, no deslocamento da língua, encontra-se um dos temas secretos da escrita de Lispector, o que ela segreda, a “linha de baleia” que a leva para além de suas fronteiras e que a conduz ao encontro do que não procurava²⁰³. Esgotados os significados, no esvaziamento do sistema, apresenta-se a condição da linguagem:

Eu, que tinha como meu tema secreto o inexpressivo [...]. Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar (Lispector; Clarice, 1998b, p.142)

²⁰³ Deleuze sustenta que cada pensador tem de inventar e seguir sua própria “linha de baleia”, linha de fuga, tomando a ideia do romance de Melville, *Moby Dick*. Os pensadores, como o capitão Ahab, são arrastados na busca daquilo que não se deixa capturar. DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2011.

A tentativa de acompanhar essa “força escura dirigindo-se”, própria da experiência literária de Lispector não se faz, porém, de uma vez e para sempre. A “força escura dirigindo-se” dos primeiros textos (por exemplo, em *A cidade sitiada*, onde Lucrécia se identifica com os cavalos) será o “inexpressivo secreto” apenas a partir de *A paixão segundo G.H.*. E ainda, essa descoberta será inconclusa e retomada nos livros seguintes. Esse achado tem que ser trabalhado, percorrido, lentamente. No inexpressivo, entra-se aos poucos. Atingi-lo exige um longo e cuidadoso trabalho, um trabalho de ascese e despojamento. Uma busca de palavras mínimas. Palavras que digam, tão pouco o quanto seja possível; alguma coisa do “real”: “Para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam” (Lispector; Clarice; 1999b. p. 43)²⁰⁴.

Chegamos a um mundo que está superlotado de escrituras, pleno de caracteres. Criar é um trabalho subtrativo; um trabalho de supressão²⁰⁵. Na peregrinação da escrita, não há vertigem da página em branco, mas pelo contrário, a confrontação com uma página cheia de palavras que a experiência literária tem que apagar. Ao inexpressivo chega-se, mais do que descrevendo, mais que escrevendo, “desescrevendo” a língua, desescrevendo os nomes, apagando as palavras (o que, como veremos logo, tornará as palavras letras mudas como meras inscrições numa valise ou na forma primordial da voz se lançando ao vazio). O mundo não acontece no livro. A matéria do mundo e a matéria do livro não têm correspondências. O mundo não está feito só de matéria textual. “Desescrever” o mundo dirige a escrita para onde ela já não tem lugar: para fora do texto.

²⁰⁴ Que outra coisa são as palavras-sucata, senão apenas “restos” da linguagem? O que dele resta como matéria a-significante?

²⁰⁵ Como veremos logo, no cinema de Martel e de Alonso também se trata de um trabalho de subtração de imagens.

Por isso, a experiência-Lispector da literatura não conduz para uma linguagem autêntica; ela não desvela nem revela nada por trás da linguagem comunicativa; só afirma que toda linguagem é sempre uma “velação”, uma máscara²⁰⁶. O mundo, que sofre a velação da linguagem, é um mundo no qual a experiência literária acomete uma dupla violência: uma, destruindo as “velações” da linguagem comunicativa pelas quais nos é dado um “mundo verdadeiro”, outra, fazendo novas “velações” e mostrando que, na verdade, não há “mundo verdadeiro”²⁰⁷.

Apenas assim, pelo trabalho que imola as palavras nas palavras, a literatura pode chegar a ser experiência inexpressiva. Expressar, pôr fora, é uma possibilidade, uma invenção da linguagem comunicativa. A distinção exterior-interior só é possível na língua que estrutura e separa desse modo o limite entre o humano e o não humano. Deixar do lado à linguagem expressiva é deixar de lado as dualidades estruturais decorrentes dessa primeira (ser-nada, vida-morte, masculino-feminino, homem-animal, orgânico-inorgânico, etc.): o inexpressivo suspende essas distinções, as difere e deixa o sistema no ar²⁰⁸. No mesmo sentido, o ato criativo nada tem a ver também não com a imaginação (a imaginação é sempre expressiva demais: puxa fora aquilo que estava dentro): “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a

²⁰⁶ O livro não é lugar da verdade. Não há misticismo na experiência lispectoriana, mas o limite em que a materialidade do texto vai ser substituída pela materialidade da imagem como novo espaço da verificação. Será que o cinema é o mundo? Será que não sendo o mundo um teatro de representação nem um texto para ser lido, seja agora uma tela de projeção, de inscrição de imagens? Mundo onde a palavra já não representa nada? Será a crise da representação o resultado da emergência das imagens e sua materialidade não linguística? Do teatro ao livro, e do livro à tela, as matérias carregam para novas dimensões.

²⁰⁷ E, como diria Nietzsche, também não há mundo falso.

²⁰⁸ Se fosse possível dizer que a escrita de Lispector é “feminina”, é apenas no sentido em que ela recusa a oposição masculino-feminino imposta pela Forma Homem. A sua escrita não é uma afirmação Da Mulher. Mas uma anulação do lugar Da Mulher como local Humano (quer dizer, posto pelo Homem). Dessa maneira, o Homem fica deslocado pela escrita “feminina”. Mas esta apenas afirma isso: não há identidades, portanto, não há Mulher nem Homem. Para uma aproximação mais detalhada da problemática do feminino e das consequências que têm para uma ética e uma política do gênero, pode-se consultar HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUFF, 2010.

vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, e é? correr o grande risco de se ter a realidade” (Lispector; Clarice, 1998b, p.21). O ato criativo tem que se confrontar à vida para extrair dela uma realidade que não é ela mesma vivível. Eis o limite da experiência literária: se abandonar à presença do não relatável; se abandonar às forças que ficam para além da imaginação²⁰⁹; se abandonar à vida como pura potência criadora (é assim que a literatura, como foi dito antes, não é uma “resposta”).

O inexpressivo da linguagem não é apenas aquilo que não se expressa por carecer de nomes: é a mais estranha qualidade do que fica para além das palavras, no interior das palavras e o que as palavras perdem tentando nomear. O que “é” e, como veremos logo, apenas “é” e somente acontece. Se in-expressar é o modo de ser daquilo que é só uma força se desdobrando. Sem outro mistério que aquele que envolve a própria presença. Criar é o movimento inexpressivo do acontecimento da linguagem. Escrever se apagando, descrever é seguir esse movimento sem origem nem fim. Esse é o modo como através do qual Lispector pretende capturar a vida em movimento, a vida se movimentando, a vida secretando o seu movimento inexpressivo²¹⁰: “Quero escrever movimento puro”, sustenta Clarice Lispector na epígrafe a *Um sopro de vida (Pulsacões)*. E em *Água viva*: “Esta é a vida vista pela vida”, “Sim esta é a vida vista pela vida”. E que outra coisa é a paixão de G.

²⁰⁹ Uma dupla possibilidade se abre para nós: a imaginação não consegue dar forma ao tempo fora da História: este se apresenta como uma presença inimaginável e, nesse sentido, “sublime”. Mas também, como foi dito acima, a Imaginação parece ceder o seu espaço para os meios técnicos de produção de imagens: isso que a linguagem não consegue imaginar, isso que fica para além da imaginação das palavras, essa imagem do tempo que a linguagem não produz é feita por meios técnicos. Mas essa imagem do tempo técnico nada tem a ver já com a História, ficando para além das capacidades da língua. Será que a linguagem não faz parte já da formação, *Bildung*, da Cultura?

²¹⁰ Como foi dito antes, o vivo é, já desde o século XIX, aquilo que se move e o gesto é o mudo movimento da vida. Como já vimos, Aby Warburg sustentava essa equivalência entre imagens e gestos, ambos portadores de uma temporalidade que recusa a cronologia histórica.

H. senão aquele movimento que a tira da existência humana levando-a para a vida alheia das baratas?²¹¹.

Será que se a palavra fosse apenas uma coisa, encontraríamos aquela que diga algo do mundo? Quer dizer, uma palavra que faça visível e acompanhe o devir do mundo, manifestando-o²¹²? Será que essa palavra desejada tem que se identificar finalmente à corporeidade da coisa mesma? Uma palavra que ofereça o sentido do corpo, que tenha o corpo do sentido, o corpo sentido, que incorpore e devore o sentido? Uma palavra que esteja tão unida ao objeto que possa finalmente inexpressar a sua realidade; uma palavra cuja sonoridade, cujo barulho silencioso consiga mostrar a realidade do nomeado²¹³. Uma palavra que seja apenas o “segredo do um ruído”²¹⁴? Aquilo que a língua não pode apalpar (a realidade tátil como dimensão inacessível para a língua)? Essa inexpressividade da vida vai ser o motivo das travessias e dos exercícios das personagens lispectorianas: como tatear o mundo que a língua afastou?: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (Lispector; Clarice, 1992, p.12)²¹⁵. Essa busca de uma unidade objetiva conduz a Martim a se assemelhar com as vacas do curral, mas também a se retirar apressadamente dessa possibilidade: “Mas se essa tentativa de inocência o levava a uma objetividade, era à objetividade de uma vaca: sem palavras. E ele era um homem que precisava de palavras” (Lispector; Clarice, (s/d), p.128). As personagens de Lispector não deixam de se confrontarem com os animais. Esses animais

²¹¹ Lispector parece chegar assim ao limite bergsoniano em que a linguagem se perde no movimento da vida.

²¹² O devir coisa visível da palavra, para além de suas dimensões rítmicas e expressivas era também o alvo do chamado “concretismo”. Mas justamente, nesse momento, a palavra vira coisa para ser vista e já não lida (voltarei sobre isso logo). A peculiaridade da experiência- Lispector da literatura é ficar explorando o limite inexpressivo do literário.

²¹³ Essa tentativa não é, certamente, nova e pode se rastrear o seu nascimento no Crátilo de Platão.

²¹⁴ Impossível não me lembrar do famoso ready made de Duchamp “A bruit secret”.

²¹⁵ Sobre a possibilidade háptica da linguagem na escritura de Lispector volaremos depois

que, como sustentara Nietzsche²¹⁶, não deixam de provocar a inveja do Homem porque, na sua existência muda, não sofrem a experiência da história e, fora da ordem da linguagem, não tem consciência do tempo fugitivo; que fora da ordem da linguagem não têm consciência do fugitivo e fazem a experiência do tempo inexpressivo para além da História. O limite do devir animal dos homens é a palavra se articulando antes virar silêncio ou puro resmungo. O Homem precisa de palavras para falar: eis o seu fado e a sua perdição. Por isso, no curral, Martim procura não apenas a unidade, mas também a inocência perdida: a inocência que a própria linguagem constituiu como perda. Essa inocência que, como foi dito, a literatura não consegue nos devolver. Então como, ao falar, atingir a palavra decisiva, última e primordial?

1) O caminho indireto para o inexpressivo.

Mas sobre o caule também ela era intocável, o mundo indireto. Inútil ser imóvel: a flor era intocável. Quando começasse a murchar, já se poderia olhá-la diretamente mas então seria tarde; e depois que morresse, se tornaria fácil: podia-se jogá-la fora tocando-a inteiramente

(Lispector; Clarice, 1971; p.67)

Parece, então, que por esse caminho fracassamos: numa vida que não é relatável não há palavra primordial para ser dita. A experiência literária fica às portas do que procura: nessa unidade absoluta do nome e do nomeado, nessa fronteira indiscernível onde as palavras estão quase que afixadas às coisas, nessa instância suprema não é possível falar sem descolar o objeto e a palavra, separando o que, com tanto esforço, tínhamos tentado

²¹⁶ NIETZSCHE, Friederich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

unir²¹⁷. O inexpressivo passa entre as palavras e as coisas, mas não se fixa em nenhuma delas. Há sempre uma distância, por mínima que seja, que mantém o mundo afastado. Distância na qual o mundo e a linguagem não podem se encontrar. Distância que torce a linguagem para um objetivo que ela mesma desconhece.

Do inexpressivo já não se pode se falar direito, não há caminho reto que nos conduza para ele e sempre teremos que tomar os desvios, as interrupções da linguagem como modo de nos aproximarmos dele: “Poderia contar todos os fatos, mas do que sentira não poderia falar: há mais sentimentos que palavras. Ao que se sente não há modo de dizer. Pode-se misteriosamente aludi-los” (Lispector; Clarice, 1998d; p.77). Para o inexpressivo temos que ir por caminhos tortos, de soslaio, pelo viés, de modos pervertidos²¹⁸. Porque a vida é torta e oblíqua: “A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada” (Lispector; Clarice, 1998d. p.64).

O mundo é indireto. Desse modo a escrita literária terá que ser tão indireta como o mundo, imprópria como o mundo: “Mas tudo de novo intocável. O mundo era indireto” (Lispector; Clarice, 1971, p. 54). O indireto é o princípio que recusa toda intimidade, que faz impossível todas as junções, nos deixando sempre longe das coisas, nas suas costas, afastando-as em cada nome que tenta dizê-las, em cada enunciado que tenta pronunciá-las:

²¹⁷ Quando o aprendizado, quando a peregrinação e a conversão são bem sucedidas, ficam recusadas para o leitor: *Uma aprendizagem. O livro dos prazeres* acaba com dois pontos onde se silencia a vida nova das personagens... Lori já não tem nada para nos dizer. Ou aquilo que tem para nos dizer exige ser lido e ouvido partindo do silêncio do livro que foi *des-escrito*...

²¹⁸ Assim como a linguagem fracassa quando tenta ir direito ao mundo, também o olho fracassa quando tenta olhar direito ao mundo. Também o olhar tem de ser indireto, alusivo. Para um estudo mais abrangente do olhar e, especificamente do olhar em *A cidade Sitiada*, PONTIERI, Lucia. *Clarice Lispector. Uma poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. Um tema similar aparece nos filmes de Lucrecia Martel. Essa questão voltará a ser discutida mais à frente.

as coisas do mundo são intocáveis. Mundo indireto e linguagem desviada. O inexpressivo nunca fica onde quisermos encontrá-lo e deixa num impasse a nossa capacidade de pensar:

...ele terminou se perguntando se tudo o que ele enfim conseguira pensar, quando pensara, também não teria sido apenas por incapacidade de pensar uma outra coisa, nós que aludimos tanto como máximo de objetividade. E se sua vida toda não teria sido apenas alusão. Seria essa nossa máxima concretização: tentar aludir ao que em silêncio sabemos (Lispector; Clarice, s/d, p. 152)

Nem sequer quando os existentes morrem poderemos atingi-los. Num mundo da pura matéria se desdobrando e se dobrando, a linguagem tem também de desdobrar-se, dobrar-se, des-obrar-se até que a perda seja total²¹⁹:

Não usar palavras é perder a identidade? E se perdem nas essenciais trevas daninhas? Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável, mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente (Lispector; Clarice, 1998d, p.65).

Existir sem garantias, “se sair” da vida. O Homem tem se protegido bastante com a sua linguagem, tem trabalhado muito para impor a sua boa Forma ao devir. Linguagem humana, humana demais, para poder ser ultrapassada sem riscos e perigos. Reduzir tudo à linguagem, dizer “alguma coisa”: eis o que o Homem pede para nos recolher na sua comunidade dialógica, a condição de que o diálogo esteja o suficientemente regulamentado:

As coisas obedecem ao sopro vital [...] Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? ‘É exatamente isto, você é um eu’, responde-me o mundo terrivelmente (Lispector; Clarice, 1999d, p, 19).

²¹⁹ Ao longo de seus diversos trabalhos, Maurice Blanchot fala da tarefa da escrita como um des-fazer : se o próprio do homem é produzir o seu mundo por meio do trabalho, do fazer (e a linguagem atinge o estatuto humano como “fazer”) o próprio da arte é des-fazer. A literatura tem que des-fazer essa linguagem comunicativa.

Lutar contra essas regulamentações sociais, essas regulamentações que fazem com que sejamos um Eu, com que tenhamos um nome: é a questão de Lori, fazendo a aprendizagem para sair da vida ao encontro dela mesma, para além si mesma²²⁰.

2) O inexpressivo e a afirmação do impessoal

Mas, como ele era pessoa difícil de ser derrubada, pensou o seguinte: 'não tem importância porque, se com essa frase eu pelo menos cheguei a sugerir que a coisa é muito mais do que consegui dizer, então na verdade eu fiz muito: eu aludi!'. E então Martim ficou contente como um artista: a palavra 'aquilo' continha em si tudo o que ele não conseguira dizer

(Lispector; Clarice, s/d, p. 156)

E voltamos, assim, à insuficiência da linguagem, à ambiguidade para dizer o único aspecto que nos resulta importante: “Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É” (Lispector; Clarice, 1998d, p.26). Mas uma letra é uma palavra? “É” é, na verdade, uma palavra? Ou mais bem apresenta a emergência do “chamado abismal” que interrompe a ordem estruturada da linguagem? A emergência que afirma, duplamente, a presença do impessoal que destoe a língua? O inexpressivo como a pura afirmação. Aliás, dupla afirmação. O é que se afirma no é²²¹. Afirmação modal de um tempo que passa pela linguagem, que se faz verbor e que não se deixa sujeitar: última forma da língua antes de

²²⁰ Lori é, se sabe, um nome que remete as sereias, a tradição das ninfas, ao movimento contraditório da vida que apresenta tanto o desejo sexual como a perdição no desejo (Warburg). O aprendizado de Lori atinge o seu cume quando a personagem decide se afogar no mar e renasce de suas profundezas (numa imagem que remete ao Nascimento de Vênus).

²²¹ Essa dupla afirmação do “é” apenas acontece como possibilidade no interior da língua portuguesa. Ela não apenas diz que alguma coisa “é”; também equivale à afirmação que responde à pergunta pelo ser: “o ser é? É”. O sotaque próprio do português fica nessa insistência pela qual, a cada pergunta, retorna o verbo como movimento da linguagem.

terminar de calar²²². Nada, na experiência literária de Lispector, quer se dar como negatividade. Nada, nela, deixa-se tentar pelas forças reativas da língua:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou (Lispector; Clarice, 1998, p. 11).

Neste sentido, o que se afirma, atravessando os existentes, os dispersa numa insistência impessoal: é. O inexpressivo insiste, demonstrando que, longe de qualquer identidade, o Mundo e o Eu estão sempre envolvidos pela vertigem do devir. O que permanece logo depois deste despojamento? O que resta, o que nos resta, quando tentamos renunciar a fazer uso da linguagem que nos fala? No meio dessa busca, os textos de Lispector produzem o encontro determinante com “aquilo”, o it, neutro e impessoal que é uma última instância de tentar nomear o inexpressivo. Seguindo os fios que procuravam encontrar a unidade da linguagem com o mundo, encontramos o “aquilo” que não pertence às palavras e que cruza e desfaz a rede comunicativa:

Eu, reduzida a uma palavra? mas que palavra me representa? De uma coisa sei: eu não sou o meu nome. O meu nome pertence aos que me chamam. Mas, meu nome íntimo é: zero. É um eterno começo permanentemente interrompido pela minha consciência do começo. Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio (Lispector; Clarice, 1999b, p.128)

O it apresenta uma existência que não é subjetiva, que não é individuada. O it é, antes de mais nada, um puro processo²²³. Um it, um “aquilo” que põe em questão a vontade

²²² Para Bergson, a afasia era um movimento da língua pela qual, primeiro se perdiam os substantivos (as coisas), depois os adjetivos (as qualidades) para finalmente ficar apenas com os verbos (movimentos do mundo). A respeito: BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

humana de se apropriar do mundo. Há, no mínimo, um it, um “aquilo”, alguém da comunicação, além dos destinatários das mensagens, longe de qualquer público e de qualquer publicidade, que desfaz todo horizonte linguístico da comunidade e diante do qual a língua não tem nada para estruturar. Um it que contamina, que polui, que adoenta a linguagem. Um it que não é matéria lingüística, nem matéria do sistema. O it é só um “isso”. Isso que se afirma e é. O it é.

O inexpressivo é o “aquilo” que não tem nome próprio, o impróprio de toda linguagem, o seu ruído quase inaudível. Que é sem começo nem fim, que é sempre pela metade, que não tem história e suspende o a narração. O it é um “isso” que não pode ser chamado (aquilo que se procura sem nomes na solidão do deserto). Signo do impensado pelo Homem, o inexpressivo não pode ser representado na língua, porém, pode-se apresentá-lo como a sua condição não enunciável, sua condição de impossibilidade. O afeto sem nome. A língua sente esse horror do qual se afasta e nos afasta: essa é a função curatorial da língua: afastar-nos do horror do it impessoal que nos chama quando o movimento nos arrasta para um além.

A experiência literária é a crueldade pela qual ficamos expostos ao vazio da linguagem. Crueldade que, no trabalho de subtrair, nos afunda no barulho material de uma escritura feita de sons. Sair sem palavras da vida Humana que a língua condiciona, sair da vida feita de palavras, salienta que, por trás delas, as palavras são apenas ferro-velho “sucata”: 1) objeto metálico inutilizado e que, refundido, é de novo lançado no mercado; 2) ferro-velho; 3) qualquer objeto deteriorado²²⁴. O que fazer com essa sucata, com essas palavras inúteis e deterioradas? Como poderiam ser refundidas e lançadas de novo ao

²²³ A vida sem forma, a vida sem fim, como processo de individuação. Lispector se aproxima desse modo a Simondon. A respeito ver nota 175.

²²⁴ De acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*.

mercado? Que valor de câmbio teriam agora estas palavras, por que coisas poderiam ser permutadas? Poderíamos, ainda, trocá-las por coisas? Não será que o encontro com a sucata interrompe o comércio da língua? Não será que, despidas e nuas, as palavras ficam incapazes para serem parte dos negócios do mundo?

A experiência literária desemboca na sucata das palavras, expondo ali o silêncio e o ruído como limites da linguagem diante da força inexpressiva do tempo e da vida.

3) *O silêncio inexpressivo da linguagem*

Na medida em que a experiência literária apresenta a linguagem se esvaziando como pura materialidade ela pode se tornar tão inexpressiva como aquilo que busca. Toda vez que ela renuncia à compulsão de contar uma história ela se aproxima, tanto como pode, ao tempo inexpressivo que foge da narração. Então ela mesma pode de ser um *it*, um “isto”, um “aquilo”. “Pois num equilíbrio perfeito, acontecia que se ele não tinha as palavras, tinha o silêncio” (Lispector; Clarice, s/d; 154). Não será, finalmente, que se nenhuma palavra contém nem o mundo nem o Eu, se nenhuma palavra diz o inexpressivo, a saída para este paradoxo talvez seja ficar num silêncio expectante?: “Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto essencial” (In Borelli; Olga, 1981, p.85) ²²⁵. Um livro feito sem palavras, um livro silencioso, livro de silêncio puro atravessado pelas forças que anulam as palavras e que nada têm para contar, em face de um relato que “não conta”, que nada tem que

²²⁵ O inexpressivo é a essencial falta de assunto. O inexpressivo é chato, não serve para ocultar no barulho da opinião a ausência de significado. Já Benedito Nunes salientou (segundo uma perspectiva existencialista) o lugar central do silêncio na obra de Lispector.

possamos considerar a sua estrutura narrativa é o modo em que a experiência literária de Lispector tenta atingir um tempo que não aparece na História²²⁶.

A relação entre o inexpressivo, o silêncio e o tempo abrange boa parte de *A paixão segundo G.H.*: já desde o apagamento do nome da protagonista, reduzido a duas letras inscritas numa valise, podemos observar o louco percurso que vamos acompanhar. A “protagonista” vê na valise duas letras, G.H., que não revelam nada para ler, nem sequer um nome próprio, e que tenta recusar toda articulação que provem das palavras. Duas inscrições que são signos para serem vistos mais do que para serem lidos. Aliás, uma das letras parece se modular como um puro gemido, mais próxima do animal do que do humano: G.²²⁷. A outra nem sequer pode ser modulada sem traí-la reduzindo a linguagem à caverna vacilante da boca. Nomear a H é apagar o silêncio que nela cala, é destruir o que se nos aparece para ver. Letra que suspende a ordem articulada da voz, que cancela as suas flexões e apaga as junções fonéticas (aí radica também a importância gráfica do ponto que separa as letras: impede que elas formem o mais o mínimo fonema e ficam expostas uma como ruído, outra como silêncio –Lispector sempre está atenta a esses pequenos desvios que a materialidade gráfica da escrita permite: não pode nos caber dúvida, essas letras não formam uma palavra). Como “ler” essa inscrição sem abjurar dela? Como dizer o silêncio que faz do rosto apenas um gesto mudo²²⁸? Borda na qual a língua e o olho, em que o enunciável e o visível quase se tocam, quase se roçam, porém se mantêm na mínima distância que os separa. Limite que a própria língua produz no seu interior:

²²⁶ Na música contemporânea, John Cage compõe 4.33', uma obra musical feita de silêncio. São 4,33 minutos nos quais os músicos ficam no palco sem fazer soar os seus instrumentos enquanto o diretor fica parado na frente sem fazer movimento nenhum. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E>. Há também “versões para piano”, através das quais o músico fica sem fazer nada perante o instrumento.

²²⁷ Não essa G. a que primeiro gargalhamos quando a língua nos é estrangeira?

²²⁸ Como no caso da dupla afirmação do “é”, o silêncio da letra “H.” também é uma possibilidade do português (embora neste caso não restrita apenas a ele).

Ah mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho [...] O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem (Lispector; Clarice, 1998b, p.175-176)

O silêncio só é possível para a linguagem, mas a linguagem não pode exprimi-lo. Limite que, no ponto de fricção com o mundo que nele se tece, desenha a sua fronteira exterior sendo interior às palavras. O silêncio é aquilo que o tecido não pode cobrir. É aquilo que acolhe pelo avesso, do revés, às tramas. O que atrapalha a linguagem é o que a linguagem mesma cria. O impossível para a linguagem é o que a linguagem torna possível. É pela ausência de palavras que a linguagem atinge seu limite indizível e é perpassado pelo tempo que no silêncio lhe escapa²²⁹. Chegar à mudez é, desse modo, chegar ao coração silencioso, às pulsações, ao sopro vital de uma linguagem que é apenas uma voz duvidosa a partir da qual apenas podemos falar “como surdos e mudos” com as mãos.

A incandescência do silêncio atinge o seu ponto de máximo esplendor no encontro com o “instante já” que é o modo temporal do acontecer inexpressivo. O “instante já” pode ser compreendido de muitas formas, mas não pode ser confundido com a extensão – por mínima que seja - de um ponto numa linha do espaço. O “instante já” é aquela intensidade

²²⁹ As imagens visuais não atingem o silêncio procurado pela linguagem: a experiência do silêncio é apenas possível na própria linguagem. As imagens terão de ser pensadas sob as suas próprias condições e em relação aos seus próprios limites.

do tempo afetivo que a linguagem apenas alude porque não consegue narrar (apesar de que o texto fale às vezes de “agora”). O “instante já” é o começo que recomeça. Início sempre reiniciado. Puro evento inaugural. Há o “instante já”. Há a ocorrência do que há. Desse modo, o “instante já” é a impossibilidade do presente como clausura do tempo garantindo a existência do impessoal: é o “tempo despossuído”, o tempo que desposui, tempo louco que enlouquece. O “instante já” é a “força escura se dirigindo”. Inexpressividade do tempo para além da História. G.H. (a experiência que leva inscrita como monograma G.H.) insiste sobre esse aspecto: o “instante já” não tem promessa: não há utopia, não há História. Num único “instante já”, passado e futuro passam pelo presente. Num único “instante já” o presente se enche do passado e do futuro. A totalidade que no “instante já” afirma apenas uma coisa: “é”, recusando-se a contar qualquer História²³⁰. Podemos, então, perceber a vida silenciosa inscrita na existência neutra dos bichos, na presença muda das pedras e nas ruínas que serão (essas ruínas que sendo o presente do agora são também já o futuro de hoje e, por isso mesmo, também já o passado de amanhã). Nesse sentido, a barata condensa no seu corpo todos os séculos. Mas não poderemos contá-la: é a experiência que “não conta” para a História. É apenas um hieróglifo:

Também eu estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível; também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. Segura minha mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre – sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva (Lispector; Clarice, 1998b, p. 60)²³¹.

²³⁰ A ideia do instante como contendo a totalidade do existente e como sendo, por isso mesmo, perfeição, pode ser encontrada nos textos estoicos. BREHIER, Emile. *Le théorie des incorporels dans l'ancienn estoïcisme*. Paris: Vrin, 1997.

²³¹ O tema “egípcio” é recorrente neste texto tanto como outro que percorre todo o livro: o dar e o soltar a mão: Se libertar, no direito romano, era soltar a mão. Deixar livre era soltar a mão. A cada instante a “narradora” oscila entre dar e soltar a mão, entre ficar livre (porém, na mais extrema solidão) ou se manter na segurança da mão alheia (a cerimônia de entrega e petição de mãos tem aqui sua origem). Outro tema

O trato como esse limite da História inaugura uma existência que excede a forma do Humano: tempo inexpressivo e que no silêncio de “instante já” desfaz a continuidade de G.H. Esse “instante já” é o que a literatura não pode escrever sem torná-lo expressivo demais, sem fazê-lo narrativo demais: *Água viva* tem que expor o “instante já” e assim perdê-lo no que escreve (quanto tempo “dura” essa narração?). E o mesmo acontece em *A hora da estrela*, onde três (no mínimo) “instantes já” coexistem no livro, enquanto o relato tem que apresentá-los como sucessão: aquele que ocupa a voz da narração, aquele dos protagonistas do narrado, aquele onde o narrado e a narração se conjugam apagando-se na morte de Macabéia. E qual seria História que atravessa as pulsações de *Um sopro de vida* (*Pulsações*)? Serão, na verdade, dois “instantes já” que apenas se conectam no que foge da atração do discurso do outro, o que se resiste a bater no coração do outro? E ainda “uma mulher come uma barata” parece narrativo demais diante do simples evento de uma mulher comendo uma barata...

Há um mundo em movimento silencioso. Há um mundo em movimento perpétuo (e que a cada “instante já” afirma só uma coisa: “é”), há um mundo em que as coisas existem apenas em si mesmas recusando toda nomenclatura. A esse mundo corresponde-lhe bem um pensamento sem palavras, um pensamento que é só um zumbido, apenas um ruído.

Sentada junto à mesa, olhando os dedos sozinha no mundo, pensava confusamente com uma precisão sem palavras que valia como movimentos leves e delicados, como um zumbido de pensamento: os pensamentos sobre as coisas existem nas próprias coisas sem se prenderem a quem as observa; os pensamentos sobre as coisas saem delas como o perfume se desprende da flor, mesmo que ninguém a cheire, mesmo que ninguém saiba sequer que essa flor existe[...] o pensamento

recorrente é aquele da desorganização. No âmago da experiência de G.H. está inscrita essa experiência da desorganização do humano, do corpo, da visão, etc. Essa desorganização faz com que G.H. possa ser apenas uma molécula, uma simples proteína, um existente sem qualidades, neutra, impessoal.

da coisa existe assim tanto como a própria coisa, não em palavras de explicação mas como outra ordem de fatos; fatos rápidos, sutis, visíveis exatamente por algum sentido, assim como só o olfato percebe o perfume da flor – soava ela (Lispector; Clarice, 1999^a, p 147)

Que pensar seja apenas zumbir: eis um dos destinos possíveis para a linguagem: descobrir no seu próprio afogamento o silêncio inexpressivo da vida.

Zumbido das coisas antes de elas mesmas se tornarem “referentes” do mundo, zumbido dos existentes antes de se estabilizar no espaço articulado pelos lábios. Vamo-nos aproximando ao inexpressivo como a um pré-pré-pensamento que nos faz deparar com um mundo anterior às palavras (o que quer dizer, literalmente, pré-histórico). Atrás do pensamento o que é que há? Não havendo palavras resta o mundo neutro e impessoal do inexpressivo, mundo sem centro nem periferia e feito da força do tempo não histórico, linguagem sem discurso nem narração, feitiço de letras soltas que não se leem, experiência que não se deixa apanhar na língua e que a língua apenas beira quando fala.

Percorrendo a potência da linguagem, encontramos o inexpressivo, o it como sua própria condição. Por esse viés, a linguagem se confronta com o silêncio como o seu limite: o que cala nas palavras apresenta um aspecto do neutro e do impessoal e um primeiro signo de um tempo além da forma humana da História. O “instante já” que não pode se narrar. Mas agora é necessário continuar, porque embora o silêncio destee as tramas narrativas, temos que escrever (ainda que escrever atrapalhe: “Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever” (Lispector, Clarice, 1998e p. 10) .É necessário provar outros modos de escrever o inexpressivo. Um modo mínimo de acompanhá-lo. Nessa busca, a experiência Lispector da literatura se depara com o grito, com os mundos gritantes, deixando-se arrastar pelo devir silencioso do que nele escapa.

4) O grito atonal

E há também às vezes a exasperação do atonal, que é de uma alegria profunda: o atonal exasperado é o vôo se alçando – a natureza é o atonal exasperado, foi assim que os mundos se formaram: o atonal exasperou-se.

(Lispector; Clarice, 1998, p.142)

É possível criar com a sucata das palavras? É possível fazer com elas algo mais do que apenas afundarmos no silêncio? A experiência literária de Clarice Lispector quer extrair dessa sucata um som harpejado e agreste²³²: o inexpressivo, que se apresentava como caminho ascético perpassando as palavras em silêncio, pode também se mostrar como um som metálico (aliás, um supersom) que, surgindo de uma linguagem adoecida, se torna a atonalidade da vida: “Porque o tédio é insosso e se parece com a coisa mesma. E eu não fora grande bastante: só os grandes amam a monotonia. O contato com o supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera. Os grandes têm a qualidade vital da carne, e não só toleram o atonal, como a ele aspiram”(Lispector; Clarice; 1998b, p.141). Como a hóstia em *A paixão segundo G.H.*, o insosso é o gosto peculiar do neutro na escrita de Lispector, indicando a falta de qualidades próprias do inexpressivo (embora seja a realidade de Deus). Encontrar o gosto insosso de Deus é experimentar o gosto insosso da barata, dos objetos, da vida. O inexpressivo tem que se entender, neste sentido, como “sem qualidades”²³³.

²³² Segundo o sentido figurado em Houaiss; Rio de Janeiro: Ed. Objetiva Ltda, 1999: “O que é contrário e que fica fora das convenções sociais”. O agreste é, nesse sentido aquilo que vai para além da comunidade, que sai da vida urbana da cidade, que abandona o tempo do cultivo e da cultura, pulando os limites do aceito e se abrindo para a vida animal...

²³³ Há uma forte presença de Spinoza na obra de Lispector, seja de modo direto ou de modo indireto. Para referências a estas questões, o livro de MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Na perspectiva assumida pela escritora, a música atonal é o som que se corresponde a essa experiência sem qualidades, na medida em que abala as funções tônicas da música ocidental e permite uma composição não hierarquizada inaugurando um caminho de experimentações que questiona a diferença entre o musical e o ruído. Aliás, a falta de tônica tem também como consequência a impossibilidade de predizer o fim da composição, e por isso, da vida que ela acompanha. O atonal é a recusa da ordem narrativa musical que tenta agora capturar também o “instante já” das “forças escuras se dirigindo”²³⁴.

Assim, de um lado, a atonalidade oferece a Lispector a possibilidade de pensar uma escrita que faz do ruído e da comoção das hierarquias um modo inerente à criação da vida (a natureza é atonal), e por outro lado, a atonalidade criativa da vida que se apresenta na exasperação, se manifesta como uma violência, uma força incontida, uma potência excessiva que não se pode assegurar nas malhas do sistema. Intensidade que quebra os equilíbrios e as coerências da língua. Violência neutra, violência do neutro, violência que faz com que se mostre o neutro: “Porque é violenta a ausência de gosto da água, é violenta a ausência de cor de um pedaço de vidro. Uma violência que é tão mais violenta porque é neutra” (Lispector; Clarice, 1998b, p157).

Disruptiva, a exasperação nos introduz mais uma vez na ordem violenta do acontecimento impessoal, colocando ao Homem fora de si mesmo e arrojado num estado que o aproxima da sua própria inumanidade. Quando as palavras se exasperam, o sistema e

²³⁴ A música contemporânea está marcada por essas transformações. John Cage faz experimentações com ruídos amplificados, deformados, misturando, às vezes, esses ruídos com trechos de peças reconhecidas da tradição ocidental. Por sua vez Edgar Varesse compõe as suas obras partindo de registros de ruídos de fábricas, de buzinas de carros, de sons ambientes urbanos. Também a partitura deixa de ter a estrutura linear legada pelo século XII (a possibilidade da música tonal surgiu quando, nos mosteiros do fim do medievo, a música começou a ser desenhada numa linha em vez de memorizada nos seus modos antigos. Desse modo, compor começou a ser distribuir a ordem melódica numa sucessão cronológica). Nem do ponto de vista sonoro, nem do ponto de vista visual, a música contemporânea segue a ordem espacial da tonalidade moderna. O surgimento de meios eletrônicos e digitais mudou o modo de concepção musical e, assim como no cinema, podemos hoje falar de montagem não-linear de sons.

lançado fora de si. Louca, a língua experimenta o devir animal que a atravessa em cada palavra, em cada letra que, do fundo do existente surge na boca desarticulada que grita. A experiência literária se torna o grito exasperado que não consegue nomear isso que o texto pôs para fora da linguagem. A criação começa com um grito.

Porém, não é fácil começar a gritar. Gritar é começar uma experiência que pula para fora da linguagem, que não tem significado na linguagem e conduz à solidão do excepcional, do que não pode permanecer na ordem da cultura e desliga nosso pertencimento ao mundo social:

‘Grite’, ordenei-me quieta. ‘Grite’, repeti-me inutilmente como num suspiro de profunda quietude [...] Mas seu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim [...] Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante (Lispector; Clarice, 1998b, p62-63).

O grito é uma questão que atravessa a experiência-Lispector da literatura. De um texto a outro o grito inexpressivo das palavras tentando atingir o limite da linguagem vai explorando suas possibilidades. Às vezes, o grito toma a forma de um pesadelo, quer dizer, de uma experiência onírica em que a continuidade do Eu fica em suspenso²³⁵. Às vezes, é um lamento calado²³⁶. Às vezes, não são as pessoas que gritam, nem também não as coisas, e o grito é apenas uma emanção do mundo²³⁷. Às vezes, o grito serve para marcar a

²³⁵ “Como o grito impossível num pesadelo, nenhum som se ouviu e as nuvens deslizavam rápidas no céu para um destino” LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit*, 1999^a. p. 10.

²³⁶ “Não quero que a coruja pie, gritou-se num soluço sem som” LISPECTOR, Clarice. *Ibid.*; p.12.

²³⁷ “Um grito de café fresco subia da cozinha misturado ao cheiro suave e ofegante de capim molhado” LISPECTOR, Clarice. *Ibid*, 1999^a. p.16.

passagem da subjetividade se afundando nos objetos²³⁸. Às vezes, grita-se para indicar o limiar do enunciável²³⁹. Às vezes, no vislumbre da morte²⁴⁰. Às vezes, para mostrar o limite entre o humano e o não humano (seja selvagem ou divino)²⁴¹. Às vezes, para apelar a um tempo ancestral²⁴². Às vezes, para indicar o que temos de entender por uma arte boa²⁴³. Às vezes, como reclamação de um direito fundamental²⁴⁴. Às vezes, como temor da liberdade²⁴⁵. As coisas gritam, em sonhos se grita, na angústia se grita, para criar se grita. Mas, sempre o grito abre para alguma coisa além do Humano: grito-limiar entre a vigília e o sonho, entre o divino e o diabólico, entre o êxtase e o sofrimento, entre o animal, o vegetal, o mineral e o humano, entre a vida e a morte: no meio das coisas, confundido-se entre elas e deflagrando os limites que as distinguem. O grito é a intemperança da língua, sua desesperação, sua impaciência. A língua não temperada. O modo de abandonar o seu lugar habitual e calmo para entrar numa aventura em que a voz que grita e tudo o que grita na voz serão indiscerníveis. O grito é a maneira pela qual o movimento da vida irrompe, o modo

²³⁸ “Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita (...) Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto-urgente” LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit*, 1998d. p.79.

²³⁹ “Para Virginia, porém, tudo o que se pudesse dizer depois daquele grito seria pobre e usado” LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit*, 1999a. p. 37.

²⁴⁰ “E de súbito não saberia se era gelado êxtase ou de sofrimento intolerável – porque nesse único instante para sempre ele a ganhara e a perdia – de súbito, numa primeira experiência de vergonha, ele sentiu dentro de si um movimento horivelmente livre e doloroso, um vago ímpeto de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento” LISPECTOR, Clarice. *Ibid*. p. 271.

²⁴¹ “Eu – eu quero quebrar os limites da raça humana e tornar-me livre a ponto de grito selvagem ou ‘divino’” LISPECTOR Clarice. *Op. Cit*, 1999b. p. 76.

²⁴² “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho” LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit*, 1998d. p.45.

²⁴³ “... pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito” LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit*, 1998b. p.143.

²⁴⁴ “Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola” LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit*, 1998e. p.13.

²⁴⁵ “Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade” LISPECTOR, Clarice. *Ibid*.. p.37.

pelo qual a disposição das palavras é interrompida, e já não temos então nada para entender, senão apenas ouvir o uivo que se apresenta na impureza de uma violência extrema.

Experiência que resulta determinante nos textos de Lispector, que por essa interrupção põe à prova as margens através das quais a experiência literária submete a língua em bloco, salientando o sentido ético do trabalho de escrever. Porque a experiência do grito abala as comodidades próprias das relações sociais renunciado a fazer da linguagem o local calmo do laço da comunidade (quando uma escrita não presta o seu acordo às regras, quando um pensamento não segue as linhas traçadas de antemão, se diz que “faz ruído”, que “atrapalha”, quando uma voz não acompanha a linha melódica se diz que mais bem “grita”. Daquele que é destemperado se diz que não obedece a formas e formalidades).

O atonal exasperado é a voz do it se engendrando, a voz gritante dos mundos se formando que a experiência literária tenta acompanhar. Esses mundos se formando não têm, também não, uma tônica que guie a sua gênese, não têm hierarquias porque não há um Fim que os organize. Não acabam no extremo último de uma linha e não conseguem nunca se completarem, se fazerem plenos: a vida é desorganizada; é tão-só a deriva de uma força se desdobrando. São mundos divergentes que apresentam a potência própria do vivo, mundos se construindo e se esvanecendo num processo perpétuo, num permanente devir: do inorgânico ao homem, a exasperação atonal cria gritando em todas as direções e se atualizando em todas as dimensões disponíveis.

A experiência literária tem que fazer de seu próprio devir a prova do limite “tônico” da linguagem (neste sentido, a escrita literária nunca é de “bom tom”, nunca segue as regras, sempre mexe nos bons costumes da linguagem e põe em crise a ordem cotidiana de

uma comunidade) de acordo com a atonalidade inexpressiva da natureza, deixando exaustas as possibilidades da literatura na tentativa de pegar aquilo que escapa e foge no grito.

Procurar o grito atonal inexpressivo é parte da tarefa diaforalógica, trabalhando nas “pequenas diferenças” da escrita²⁴⁶. Não há, não poderia haver, unidade formal nesta escrita, proteica e dispersiva. Não poderia haver valorações ou hierarquias estilísticas nem entre os livros, nem no interior de cada uma deles. Não há “forma” expressiva onde encurralar a “matéria” inexpressiva: o inexpressivo é uma unidade indiscernível de forma e conteúdo²⁴⁷: “Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita” (In Borelli; Olga, 1981, p 82). Cada livro proporciona uma experiência específica do modo inexpressivo e singular da criação.

Cada livro é um modo de testar o movimento da vida se fazendo, o movimento da “força escura se dirigindo”. Cada livro quer apresentar o inexpressivo que atravessa a tarefa criativa querendo modular o grito que a inicia. Tentando escrever o movimento puro, a vida partindo da vida, temos que admitir agora que não há vida “conforme”: eis o incômodo da literatura.

De um a outro livro, os meios de abordagem se multiplicam, se fazem e se desfazem determinando que a própria escrita seja sempre divergente e tenha de inventar cada vez vários “estilos”: escritos em primeira pessoa, em terceira, com a forma de um diálogo, como monólogo, com um estilo direto, fazendo uso do discurso indireto livre, separados em capítulos (retomando, como no caso de *A paixão segundo G.H.*, o final de cada capítulo no

²⁴⁶ Na diáfora há a dispersão: os livros de Lispector constituem (cada um e entre eles) uma unidade dispersiva e heterogênea desenhando um espaço heteróclito da experiência literária. Escrever é se dispersar é se perder na experiência da língua.

²⁴⁷ “Escrever indudavelmente não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura se decanta para o informe, para o não acabado, como dizia Gombrowicz. Escrever é um assunto de devir, sempre não acabado, sempre em curso e que transborda qualquer matéria vivível ou vivida” DELEUZE, Gilles. *Op.cit.*, p.11

começo do outro), como um único discurso contínuo, como discurso duplamente interrompido (porque o texto já começou antes de chegarmos a ele ou porque continua logo que a leitura acabou – *Uma aprendizagem. O livro dos prazeres, Água viva*).

Para além das semelhanças e das reiteraões, o que cada um deles encena é esse trabalho contra as formas estereotipadas (ainda contra a própria forma já alcançada, como confessa nas primeiras páginas de *A hora da estrela* ou na boca do “escritor” de *Um sopro de vida (Pulsações)*). Lutar contra as formas prévias e impostas pelo “bom escrever”. Gritar contra a escritura. Eis uma marca própria da diaforologia de Lispector. Desfazer o estilo visando ao inexpressivo. Fazer-se ela mesma imprópria no interior de sua experiência. Nessa instância é todo o sistema da língua que grita as puras “forças escuras dirigindo-se”. É o grito estremecido da língua. O grito intempestivo da literatura. Criação heterogênea que permite uma multidão de mundos coexistentes. Mundos de baratas, mundos moleculares, mundos de cavalos, mundos inorgânicos, mundos mudos e cheios de ruídos estranhos, mundos-curral, mundos feitos apenas de aromas cheirosos, mundos onde o diabólico e o selvagem e o divino se misturam: tantos mundos, como possibilidades tem o inexpressivo de se desenvolver. O “instante já” do tempo inexpressivo é atonal e não hierarquizado; nele temos a unidade perfeita do que se afirma gritando: é. De cada “instante já”, desses mundos atonais, apenas podemos sustentar uma coisa, podemos gritar uma coisa: é.

C) Paixão de imagens. Paixão de gesto.

*E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são
mais um gesto que voz*

(Lispector; Clarice, 1998d, p.22)

Finalmente, o grito e o silêncio aproximam a escrita às experiências gestuais e visuais da linguagem onde esta parece querer desaparecer²⁴⁸. Numa nova tentativa a experiência literária de Lispector vai tentar se aproximar tanto quanto seja possível àquilo que ela não é: as imagens e o gesto tentando conseguir um estatuto “háptico” para mostrar o que é²⁴⁹. Na pintura se diz que a dimensão háptica é evocada quando desloca as funções visuais do olho e tenta lhe outorgar funções táteis. Esse seria o caso da pintura barroca, na saída do Renascimento. Se, no classicismo, o mundo fica estabelecido na distância do olhar (fazendo das coisas objetos a serem contemplados), as técnicas barrocas pretendem aproximar tanto como seja possível a coisa representada do corpo do espectador, para dar a sensação do toque (porém nunca terminam anulando a distância). Neste sentido, dir-se-ia que a experiência literária de Lispector pretende um movimento semelhante àquele em que a língua, deslocando-se das funções da fala, poderia finalmente adquirir intimidade com o mundo (ter as coisas na ponta da língua: é o mínimo que a língua procura)²⁵⁰.

Na linha de outros escritores (Michaux, Barthes²⁵¹) encena-se, nos livros de Lispector, a tensão entre a capacidade mostrativa da pintura e o diferimento sempre

²⁴⁸ A oposição entre olhar e falar é recorrente na escrita de Lispector. A mesma aparece em *A cidade sitiada* onde a todo momento a palavra tenta se equiparar ao olho. Em *A paixão segundo G. H.*, essa questão é determinante: há, nesse livro, um acúmulo de referências ao olhar, à visão, ao ficar cega, etc. que poderiam se equiparar ao não poder falar, ao não encontrar palavras, ao ficar muda.

²⁴⁹ Háptico provém do verbo “hapto” que em grego quer dizer “ter relações íntimas com” Eurípides (*Las Fenicias*, 953). Desse modo, háptico não é apenas tocar as coisas, mas entrar em intimidade com elas anulando as distâncias (agradeço ao Licenciado Jorge Lovisolo essa indicação).

²⁵⁰ Uma longa tradição opõe a imagem plástica à escrita. Porém, nos inícios da civilização grega, essas duas experiências culturais eram vistas como iguais: a mesma palavra, *graphein*, indicava o ato de gravar, pintar, desenhar e escrever (Vernant, J.P.). Aliás, quando Platão recusa à escrita, no *Fedro*, ele diz que os signos escritos são enganosos porque se parecem às imagens dos pintores. Lembro aqui das letras iniciais inscritas na valise de *A paixão segundo G.H.* O cinema e as artes audiovisuais contemporâneas retornaram a esta unidade do pictórico e o escritural (notadamente na obra de Godard) devolvendo a escrita o seu caráter plástico. Barthes faz parte deste movimento pelo qual a escrita e a imagem se tornam indiscerníveis: “... c’est au contraire l’acte d’écriture qui subjugue le geste pictural, en sorte que peindre n’est jamais qu’inscrire” (Barthes; Roland, 2005 p. 119).

²⁵¹ Numa nota em rodapé de *Masculino, feminino, neutro*, podemos ler esta afirmação de Barthes que testemunha essa tensão: “Ao contrário da pintura, e ainda mais da escultura (não é com certeza gratuitamente

presente na escrita, através dos quais a ascensão das imagens testemunha a queda e a insuficiência da linguagem diante daquilo que se afirma no silêncio que puxa a vida dos homens para a força do cosmos, que faz da vida uma força²⁵².

As imagens são a paixão das palavras. Essa paixão é a que as arrasta e as leva para o que elas não são. Isso foi o que aconteceu, ao que me parece, com as descobertas barthesianas do terceiro sentido, do obtuso, do punctum: em todos esses casos para o pensador francês a linguagem foi acometida, arrebatada, queimada pela presença das imagens. Ela foi abismada pela incandescência do tempo que chegava nas imagens, e que as palavras não conseguiam nomear, pela distância irreduzível que afastava as imagens da língua, pelo que nelas se abria para além da fala, pelo que nelas não se deixava fazer “corpus” e desmembrava a linguagem para além de toda organização. O tempo de uma escrita para além da História foi o tema que Barthes tentava pesquisar no seu último seminário, A preparação do romance. Nesse seminário, são recorrentes as referências à fotografia e ao haikai: “click” e “flash” são alvos da literatura (tanto quanto a literatura é alvo do click e do flash: A Busca do tempo perdido se transforma para Barthes num haikai através do qual o escritor francês teria capturado o instante na memória do romance, no romance da memória). O projeto de Barthes continuava (num próximo seminário) com uma análise das fotos das supostas personagens da obra de Proust. Talvez, o que Barthes assinalava é uma coisa que os livros de Lispector também nos mostram: a força do

que Sarrasine é um escultor), a escrita não pode nunca reunir o corpo: está condenada ao detalhe sucessivo: a linguagem pode dar apenas a dimensão da beleza, não a beleza” (Barthes; Roland e outros, 1976, p. 12).

²⁵² Nestas questões quer se ver uma inspiração da mística judaica que percorreria o trabalho da escritora. Porém, os livros de Lispector oferecem uma inversão das cenas tradicionais da escritura religiosa: principalmente no que diz à relação entre pecado, culpa e redenção. As personagens de Lispector atingem, na maior parte das vezes, a redenção pelo pecado: assassinato de Martim, o comer da maçã de Lori, ingesta da barata em G.H., entrada e saída do mar de Lori (quem, aliás, é redimida pelo sexo, etc.) Aliás, muito longe da recusa das imagens do Antigo Testamento, parece que a palavra quer ela mesma ser redimida pela imagem.

inexpressivo é a força de um tempo imensurável para a História. O inexpressivo que nos desfaz num tempo que não tem medida histórica.

Trata-se de atingir um estado tal que as palavras não sejam já necessárias para pensar. Trata-se de atingir um estado tão anterior que, não sendo humano, não se possa identificar com as palavras do homem: "Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és" (Lispector; Clarice, 1998d, p.27).

O inexpressivo transluz na transparência e no efeito multiplicador do cristal. O cristal interrompe a luz. Nele, os raios se descompõem, se desviam em direções a partir das quais se dispersam em vários movimentos. Variações da vida. A vida em variação contínua. Neste êxtase cristalino do é-se, do sou-me mais uma vez a aparência de unidade mostra-se múltipla e multiforme.

Será então que, do lado da das imagens, nessa paixão das imagens poderemos atingir uma palavra tal que seja a coisa mesma se desviando de si? Será a linguagem capaz de se atingir ela mesma numa imagem como entrada ao inexpressivo? Um devir cristal da linguagem? Será que encontraremos uma palavra que nos deixe de olhos abertos, como na frente de um quadro que, na sua mudez absoluta ofereça aquilo que a linguagem em vão procura? Poderíamos encontrar uma palavra que fosse tão poderosa como uma imagem?

Por isso, o “detrás do pensamento” parece encontrar às vezes o seu espaço nas imagens fotográficas: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (Lispector; Clarice, 1998e, p. 17). Um devir fotografia da linguagem na procura da intimidade? Na fotografia, retorna o anonimato de uma existência neutra, de uma existência em que todos os rostos são um mesmo rosto inexpressivo:

Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e, por sua vez, dado de volta aos objetos. Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa (Lispector; Clarice, 1998b, p. 27)²⁵³.

Assim, o que a fotografia parece oferecer na experiência literária de Lispector é um modo de visibilidade que é perfeitamente alheio às palavras e que poderia nos dar aquilo que a linguagem não atinge: à pergunta do inexpressivo Lispector responde com a pergunta das imagens.

O que a imagem captura, no movimento perpétuo da vida, é a diferença do objeto consigo mesmo: a imagem fotográfica, fragmento de um tempo sido apresenta isso que a literatura de Lispector procura: o movimento da força escura se dirigindo. Diante do aparelho fotográfico é que Lucrécia se revela, para si mesma e para os seus filhos, como evidência de uma imagem que se oferece a ela como modelizadora (é Lucrécia quem tem que se parecer com a imagem):

“Mas cada vez mais a fotografia ia se destacando do modelo, e a mulher a procurava como a um ideal. O rosto na parede, tão inchado e digno, tinha no sonho sufocante um destino, enquanto ela mesma... Tal vez tivesse caído no maquinismo das coisas, e o retrato fosse a superfície intangível, já a ordem superior da solidão – a sua própria história que, desapercibida por Lucrécia Neves, o fotógrafo captara para a posteridade” (Lispector; Clarice, 1949, p.145).

E também por isso, no final do livro, Lucrécia encontra uma única saída: se encontrar com o seu retrato: “Não entendo! Interrompeu-se Lucrécia sobressaltada – que desejava ainda sua fotografia? Passando dias com a carta no seio. E afinal resolvendo vender o sobrado e iria reunir-se ao retrato” (Lispector; Clarice, 1949, p.195). A diferença de Lucrécia, em

²⁵³ Aliás, o que é um retrato, senão uma cabeça sem corpo, uma cabeça desmembrada, uma cabeça que tem perdido o seu lugar?

relação a ela mesma, fica evidenciada na imagem que tem fugido no tempo capturado e que já não é imagem de Lucrecia que nela se olha.

Finalmente o grito e o silêncio se apresentam como um gesto²⁵⁴: Boca aberta, músculos tensos, ar contido esperando sair na violência de um sopro vital ou boca fechada tensa na sua incapacidade de dizer o que é. O silêncio como corpo tornando sobre si mesmo, retido e se retirando na língua; o grito como presença do corpo atravessando-a. Assim, falando de um quadro pintado por ela, diz:

*É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro (In Borelli; Olga, 1981, p57)*²⁵⁵

A escrita se afunda no corpo. Signos-gestos do devir do inexpressivo da vida: A veia no pulso²⁵⁶ como local onde a vida se manifesta como o sangue que corre, como o sangue se movimentando: é “um sopro de vida”. O pulso como gesto mudo que indica o tempo que passa. Tempo inexpressivo que se move e vai marcando sua presença. Signo que é apresentação de si mesmo. Signo-gesto de vida feito de vida, feito de tempo, de todo o tempo, de tempo se acumulando e se escorrendo nas veias: as pulsações do mundo. Como os signos linguísticos poderiam apanhar esse movimento sanguíneo que trasborda a cada momento o seu próprio ser senão sacrificando suas funções?

²⁵⁴ Que o signo seja apenas um gesto é o que procura sustentar por sua vez Roland Barthes em *L'empire des signes*.

²⁵⁵ Os quadros de Lispector (assim como uma versão mais completa de sua descrição pela própria Clarice) estão reproduzidos no livro de IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

²⁵⁶ Esse foi um dos títulos possível de *A maçã no escuro*. Ver LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Porém, as imagens e os gestos não são escrita. Eles não encontram lugar no sistema, nem na língua nem na fala²⁵⁷. A linguagem não pode se tornar háptica senão deixando de ser linguagem. Mas a literatura não pode parar de escrever. A fenda não pode, assim, se fechar; a distância é inabordável. Há uma exasperação própria do signo linguístico que tenta se converter em coisa para ser olhado, foto, gesto ou quadro. Paixão de imagem na tentativa de tocar o que não se encontra na boca. Exasperação do signo que em vão tenta fixar a vida em devir. Exasperação do signo, loucura do silêncio, signo “delirante” que, ele mesmo, não quer “significar” senão ser a vida em movimento. Signo que grita silencioso porque já não tem nada para dizer.

D) No que resta das palavras

Tentei percorrer o caminho pelo qual a experiência literária de Lispector, confrontando-se com o inexpressivo, transita pelos limites da escritura, da história e da comunidade descobrindo, no desdobramento que ela produz, o inexpressivo que a funda. O inexpressivo no qual se afunda: o inexpressivo onde nada mais temos para dizer. Nesses recorridos, a experiência literária exhibe aquilo que ela não pode alcançar: o toque do mundo, o toque com o mundo do qual ela mesma produz o desvio. A materialidade textual é incapaz de atingir a intimidade que procura. A língua tece, mas os seus tecidos muito longe de acobertá-lo, afastam-se do mundo. Os textos apenas falam de si mesmos. Mas é aí, justamente, no limite que Lispector percorre com minuciosa perversão, que a literatura se apresenta como o resto que ainda insiste no meio das imagens. Como o que nos resta da língua diante daquilo que se dá para o olhar.

²⁵⁷ Quando ainda hoje se fala de “linguagem gestual”, de “linguagem visual” de “linguagem do corpo” é por um procedimento inverso pelo qual se sacrifica o gesto, o visual, o corpo ao império da linguagem e desse fato se nega o que essas outras experiências têm para nos oferecer como sentido do mundo.

Há uma insuportável violência nos povoando. Insuportável violência humana, falsamente humilde, da que temos que nos desfazer. E, para isso, é preciso gritar e calar: é um aprendizado. Quem grita ou cala não fala direito e articuladamente porque falar é um ato de boa modulação: nem alto demais, nem rápido demais, nem baixo demais, nem lento demais: falar é uma questão de bom ritmo, de justa intensidade, de melodia tônica, de temperamento. O grito o silêncio são os extremos da intemperança, da falta de paciência, da desarmonia, da inquietude, da paixão desarticulando as boas enunciações da linguagem e de seu tempo organizado. Gritar é não aceitar as regras convencionais do significado: grito agreste que pula para além dos sulcos e da cultura. E que a terra trema, que a sólida estrutura da língua fique fraturada, quebrada pelo puro estalido de uma voz, furada por um zumbido que, como uma faca, fende a coesão plena dos tecidos e transforma o seu rosto tranquilo no gesto exasperado da dor ou da alegria extremas como modos de interessar a língua, de afetá-la até o seu limite. Até onde o tempo narrativo da História se defaz e onde a comunidade não consegue ouvir. O que o sistema não pode conter nem contar. O arrepio do sistema no vibrar de um timbre sem partes e que não compartilha partes. Um uivo que “interessa” à unidade narrativa e à ordem que ela institui em face das coisas. Trabalho improdutivo da comunicação, gasto inútil da energia da linguagem (como sustentaqva Bataille, uma economia do gasto improdutivo). A energia se esgotando, a energia se desviando dos lucros nas interrupções do fluxo do trabalho comum. A literatura como incomunicação A língua como *incomunidade*. Esse é o empenho da experiência literária de Lispector: esforçar-se até o limite em que já não tem nada para gastar e receber em troca os benefícios do que para nada serve, do incomum. O trabalho como empenho inútil, (como dívida) gasta o que não tem. É nisso que repousa a experiência literária de Lispector, a potência da arte.

Essa experiência Lispector da escrita apresentando estilhaços de palavras manifesta um direito irreduzível diante de qualquer tentativa de “nos conformar” na boa subjetividade. Lispector não reclama o direito a ter a palavra -a tomar a palavra- mas, muito mais radicalmente, exige um direito anterior. “Há o direito ao grito” e a literatura afirma esse direito. Direito a ter uma existência fora da linguagem, direito do que não fala, do que fica além da ordem articulada da palavra. Direito que grita: “É” e que emudece: G. H. Direito que não pertence a um Sujeito (“sujeito de direito”) porque é o que no Sujeito não se deixa reconhecer. Eis o caráter ineditamente político da literatura de Lispector: reclamar um direito ao não reconhecimento, um direito sem Eu, direito ao que não se fixa na ordem regulamentada das leis, ao que não tem lugar na comunidade organizada pela História. Um direito incomum, direito à *incomunidade*. Direito à inumanidade. Direito do que grita e cala: pedras, baratas ou moléculas. Para além das palavras que nos fixam a uma identidade (e cancelam o movimento da vida), há um direito à voz. Direito à singularidade da voz. Direito à voz coletiva da multidão que reclama uma existência da qual as palavras não podem dar conta, porque para as palavras essa voz não conta. É o grito silencioso da mais extrema solidão. *Incomunidade* dos gritantes, dos que não falam, dos que vão para além das formas articuladas, *incomunidade* atonal de ruídos, daquilo que não é possível ouvir nos estreitos limites da comunidade humanamente linguística.

No que nos resta da literatura, nos restos da literatura, aquilo que dela nos resta, reserva-se nesse grito e nesse silêncio, nesse direito que funda uma outra maneira de “viver juntos”, nessa impossível distância que a experiência-Lispector da linguagem tem oferecido como testemunha da *incomunidade* desse tempo que ainda nos habita, embora esteja deixando de ser.

Capítulo III

A experiência do tempo para além das imagens

O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana (...) Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só poder ser pensado (...)

O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade (...) É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu. Por isso, é o vínculo que deve se tornar objeto de crença: ele é o impossível, que só pode ser restituído por uma fé (...) A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. Repetidas vezes já se perguntou qual a natureza da ilusão cinematográfica. Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim) Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo. É toda uma conversão da crença.

Deleuze; Gilles, 2007, p. 205-207

A) A errância como limite do tempo

O nosso sonho de viver ia adiante de nós, alado, e nós tínhamos para ele um sorriso igual e alheio, combinado nas almas, sem nos olharmos, sem sabermos um do outro mais do que a presença apoiada de um braço contra a atenção

entregue do outro braço que o sentia. A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos, como se houvéssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos... Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenara-se-nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte haveria alguma coisa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá às coisas que existem?...

Na clepsidra da nossa imperfeição gotas regulares de sonho marcavam horas irreais... Nada vale a pena, ó meu amor longínquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena...

O movimento parado das árvores: o sossego inquieto das fontes; o hálito indefinível do ritmo íntimo das seivas; o entardecer lento das coisas, que parece vir-lhes de dentro a dar mãos de concordância espiritual ao entristecer longínquo, e próximo à alma, do alto silêncio do céu; o cair das folhas, compassado e inútil, pingos de alheamento, em que a paisagem se nos torna toda para os ouvidos e se entristece em nós como uma pátria recordada — tudo isto, como um cinto a desatar-se, cingia-nos, incertamente.

*Fernando Pessoa, Na floresta do alheamento*²⁵⁸

1) O cinema fora de seus eixos

O cinema é uma experiência que põe à prova nosso presente através de imagens. Uma experimentação sobre aquilo que somos, partindo do que acontece como visibilidade. O material de experimentação do cinema, o material com que o cinema tenta transgredir o presente, são blocos de movimento e duração²⁵⁹. Até que ponto é possível fazer visível a Memória? O que as imagens expõem para olhar?

Apropriar-se do mundo numa imagem; ter, através dela, um acesso imediato às coisas; pegar, numa imagem, a mais fina substância, a qualidade íntima do real: eis o sonho do Homem se realizando através das imagens técnicas pelas quais a totalidade do existente pode ser atingida como visibilidade. E, da mesma maneira, nos fazer visíveis, nos oferecer

²⁵⁸PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

²⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003.

para a luz, nos dar um rosto Humano para nos reconhecer como Comunidade, para fazer visível o Homem como totalidade. No interior das imagens, constrói-se a identidade do olhar como normalidade da visão. Estamos aos cuidados da luz, curados por ela, na saúde que oferece seu fulgor. Apenas aceitando essa lucidez ofuscante que fixa o movimento da vida podemos garantir nossos direitos. Apenas como um rosto, teremos existência social²⁶⁰. Pouco importa o que queiramos, pouco importa o conteúdo de nossos apelos: temos que aparecer, temos que nos fazer reais numa tela que nos captura e nos dá unidade; temos que deixar-nos ver no interior da Comunidade Visual. Reconhecer-se como membro de uma comunidade é fazer parte de um horizonte visível comum, é compartilhar um espaço no qual nos fazemos visíveis. Por isso, atravessar esses limites conduz a uma loucura do olho. Sair dos limites do visível traz os perigos de uma vida que não se deixa iluminar, o encontro com a noite que nos habita, a descoberta de uma zona escura da qual temos que nos afastar. O que não é visível, o que não tem face, o que não aparece segundo os movimentos calculados das luzes, se afoga na espessura das trevas, na qual nada pode brilhar. Para além do horizonte do visível, fica o que não faz parte, o que não se vê, o que não se pode compartilhar. Quando se habita nessa abjeção do olho, nesses negrumes, não há razões para reclamar. Eis a armadilha da visibilidade: iluminados por um olho que não conseguimos olhar, temos que nos submeter à incandescência deslumbrante de uma luz que não podemos situar.

A estabilidade da cultura contemporânea depende da produção de uma visão que, repartindo-se na multidão dispersa do mundo, extrai, dessa agitação desordenada da vida, as regularidades que normalizam nosso olhar. Para isso, nos modos industriais de

²⁶⁰ Segundo Deleuze e Guattari, por detrás do rosto, aparece a cabeça, que desorganiza a identidade social: conjunto de ossos e carne se deformando e se tornando desconhecido para a Comunidade. A alternativa política ao capitalismo teria como estratégia desfazer o rosto.

agenciamento visual, os movimentos são pensados como uma viagem pela qual, nos trasladando no espaço, percorremos metodicamente um caminho para chegar a algum lugar. Essa orientação espacial dos movimentos (garantida pelas operações da montagem) permite estabelecer a ordem dos fragmentos na dispersão temporal. Organizando-se em função de uma imagem que (na sua pura identidade fragmentária) temos que relembrar, o passado se torna objeto de uma rememoração que a própria imagem permite resguardar. Poderá haver vários pontos de vista organizando o sentido do lado, porém, nessa variabilidade de pontos de vista, a imagem se apresenta como verdade inalterável do que foi: a imagem retorna, obcecada (nos obcecando), para nos apresentar a realidade dos fatos (para nos apresentar os fatos como Realidade). A fragilidade do tempo é assegurada como verdade da Imagem que nos redime²⁶¹: atingir a Imagem é atingir o Tempo como Visibilidade. A viagem (embora seja longa, embora seja tortuosa, embora fracasse) determina um ritmo compassado pelo qual o trabalho que restaura o sentido do Tempo, restitui, também, sua utilidade. A memória se apresenta segundo um ritmo “tonal” pelo qual a disparidade dos instantes é produzida como unidade. Todos os movimentos serão, então, agenciados como parte de um movimento único (movimento do mundo industrial, movimento industrial do mundo): na tela, ilustram-se os princípios e se garantem os lucros de uma cultura universal. Desse modo, o vínculo entre os pedaços incoerentes do mundo, o vínculo perdido na multiplicidade fragmentária do tempo pode se restabelecer como partes do movimento geral. No interior do sistema visual, o olho vê aquilo que foi produzido para olhar. No interior do sistema visual, o olho é sujeitado pelas regras que ele tem que aprender a

²⁶¹ A experiência cinematográfica de Lucrecia Martel, na procura de uma justificação da existência, se confrontará com a ausência de Verdade nas imagens, com a renúncia a Redenção que as imagens, por si mesmas, não estão já em condições de nos outorgar.

observar²⁶²: se as imagens técnicas geram crença como obediência²⁶³, se o cinema é fascista (assim como a língua é fascista) não é pelo que nele se proíbe ao olho: é porque nele apenas temos sempre as mesmas coisas como única possibilidade de olhar. No interior do sistema técnico não há espaço para a imprevisibilidade.

Porém, o que acontece quando, diante desse movimento organizado, diante das rememorações do tempo, se produz alguma falha e não alcançamos a Imagem que restitui a Verdade? O que acontece quando o que se tem para lembrar é de uma natureza tal que o passado, que nelas se ausenta, não pode se rememorar? O que acontece quando o tempo organiza os movimentos de um não reconhecimetro inicial? O que acontece quando a continuidade espacial dos movimentos se fratura e aparece, nas próprias imagens, algo que não conseguimos organizar? O que acontece quando os movimentos se abandonam a uma deriva pela qual não temos ponto de partida, nem temos aonde chegar?

Nessa instância, sem rumo, desorientado, dirigindo-se, talvez, para o seu desastre, o cinema não faz apenas a experiência de uma perda. A perda é um tipo de movimento que faz parte da economia do cinema. É uma contingência das viagens em que, as personagens e as imagens, atravessando as peripécias pelas quais o tempo desdobra suas aventuras, recuperam o bom sentido do caminho para alcançar o seu lugar. Nesse sentido, esses extravios se medem pela certeza de ter aonde chegar: embora a viagem não termine e as personagens apresentem assim a experiência do seu fracasso, o cinema interioriza esses movimentos como possibilidade que ele pode suportar.

²⁶² Como foi dito no capítulo 1, na perspectiva de Crary, observar é “seguir regras”; quer dizer que não apenas contemplamos as imagens: temos que seguir regras de condutas, temos que obedecer as regras para aprender a olhar. Como veremos neste capítulo, diante dessas regras a experiência cinematográfica produz todo um leque de potencialidades pelas quais desfazer essas regras e, assim, destituir a disciplina implícita no ato de olhar.

²⁶³ Para uma análise histórica da vinculação entre crença e obediência em torno a questão da imagem: MONDZAIN, Marie-José. *Op. Cit.*, 2013.

Pelo contrário, a errância é o movimento que não parte de lugar nenhum, nem se dirige a nenhum lugar (a errância é o movimento dos que não têm parte, dos que não fazem parte do mundo organizado da comunidade visual, dos que não partilham o olhar). Não é uma perda interiorizada como possibilidade do cinema, senão um percurso pelo qual tanto a câmara como as personagens se abandonam a uma deriva que não tem nem origem nem fim. Algo passa entre as imagens, que o próprio cinema não pode controlar. Algo passa entre as imagens, que desfaz as linhas de continuidade e faz nascer, na tela, um vazio pelo qual o cinema não consegue se orientar. Já não são as personagens ou as imagens que se perdem: é o próprio cinema quem começa a errar. A errância atesta a presença de um afeto que o cinema não pode mensurar. Colocada como a condição mais íntima das imagens, diante da errância, o observador não pode saber qual “regra seguir” para guiar o seu olhar. O cinema não tem já ferramentas para nos curar, não há montagem possível para suturar essas feridas, esses cortes, de uma Vida que ele não pode tolerar.

Assim, através das experimentações sobre as imagens, talvez seja possível mostrar que há, inscrita nas imagens, a presença de uma certa inumanidade; talvez seja possível, no interior da luz mais brilhante, extrair o movimento de uma *incomunidade*²⁶⁴; talvez seja possível mostrar que, interrompendo as formas organizadas do visível, e, para além dos rostos e das faces, para além das máscaras que nos iluminam, é possível colocar as imagens em relações que o olho não consegue mensurar. Talvez a máquina cinematográfica seja capaz de extrair, nas imagens, uma loucura na ordem do visível, atravessando-a com uma energia que essa ordem não consegue suportar. Talvez possamos descobrir, nos limites extremos do que nos olha, a linha de fuga na qual, inesperadamente, possamos nos refugiar.

²⁶⁴ “A lucidez é a ferida mais próxima do sol” diz um verso de René Char. A tradução me pertence.

Talvez haja, na liminaridade da experiência cinematográfica, algo que, na vitrine incerta do que não se exhibe, atinge a luz no momento em que ela se retira²⁶⁵.

2) *Errando no coração do nada*

-¿Pero vos no sos Vargas?
 -Parece que sí
 -Supe que estuviste preso
 -No, no me acuerdo más, me olvidé de todo
 -Supe que estuviste preso, que mataste a tus hermanos
 -Sí, pero ya me olvidé. Ya pasó todo

Lisandro Alonso, *Los muertos*²⁶⁶

Os filmes de Lisandro Alonso realizam a prova segundo a qual, interrompendo-se a continuidade organizada entre as imagens, emerge, nos limites da tela, a presença de um movimento que desloca as funções do olhar.

Afastados de si mesmos, atravessando a experiência de um deslocamento que não pode acabar, tanto as personagens quanto a câmara são capturadas por uma força que o cinema não pode organizar. Parece que os filmes começaram muito antes do início, num fora de campo infinito que a câmara não conseguiu registrar (por que Misael está escondido no mato em *La libertad*)? Por que Argentino Ledesma assassinou aos seus irmãos (*Los muertos*)? Como Misael e Argentino chegaram ao teatro (*Fantasma*)? Faz quanto tempo que Farrel não está com sua filha (*Liverpool*)? Os filmes parecem começar como um corte, como uma interrupção, de uma sequência cuja imagem primeira não regressará. E, no mesmo sentido, marcam-se, no seu desenvolvimento, as descontinuidades que escandem os movimentos em unidades que não poderemos “colar”: cada sequência se apresenta como parte indivisível de um movimento fragmentário e sem continuidade, estabelecendo um

²⁶⁵ Será que a experiência cinematográfica inverte, na prova de seus limites, aquela outra do poeta perdendo sua namorada nas profundezas inacessíveis da escuridão?

²⁶⁶ -“Você não é Vargas?” -“Parece que sim” -“Soube que esteve preso” - Não, não me lembro mais. Esqueci de tudo” -“Soube que você esteve preso, que você matou os seus irmãos” -“É, mas já esqueci. Já acabou tudo”.

vazio entre as imagens que não poderemos preencher (essa zona vaga entre as imagens indica a distância entre os vínculos fraturados que o cinema não pode organizar?): vazio pelo qual Argentino está na cadeia (*Los muertos*); vazio pelo qual não acompanhamos os percursos de Misael no teatro (*Fantasma*); vazio pelo qual Farrel perambula no deserto frio de um território que o quer expulsar (*Liverpool*). Por isso, de modo complementar, parece que os filmes não acabam e apenas se cortam, como numa nova interrupção, se abrindo, outra vez, para um fora de campo infinito onde acontece o que o cinema não consegue olhar (quase como na música atonal, não sabemos quando o filme terminou, porque não há marcas que antecipem o final). Desse modo, parece que o que o cinema queria filmar fica num lugar que se torna inacessível para a câmara, num espaço exterior á lente cinematográfica e numa região onde o olho já não pode enxergar (será que o cinema atinge dessa forma o caminho pelo qual ele mesmo vai desaparecer na imagem que não consegue registrar, tanto como a literatura se move para um espaço que as palavras não podiam nomear? Atingir esse espaço em que o cinema desaparece, fazer desaparecer ao cinema nesse espaço, fazer das imagens o movimento de desaparecimento cinematográfico, como veremos logo, será a nota marcante do cinema de Daniela Seggiaro e de Abertina Carri). Assim, a câmara chega para capturar as personagens no meio de uma errância, cujo sentido não poderemos adivinhar (talvez por que a errância não reconhece origem nem fim, sendo sempre um movimento feito “pelo meio”): errância de Misael Saaverdra (*La libertad*) que não deixa de ir e vir no interior do mato; errância de Argentino Ledesma (*Los muertos*) ao longo do rio para chegar a um destino que não o espera; errância de ambas as personagens no interior do Teatro San Martín (*Fantasma*); errância alcóolica de Farrel (*Liverpool*) que não consegue ele mesmo se encontrar. Por sua vez, a câmara, arrastando ao cinema a uma errância própria (a uma errância imprópria), chega sempre desfasada às cenas (sempre um

pouco antes, sempre um pouco depois) e, se recusando a se identificar com o olhar das personagens (não há nunca um ponto de vista subjetivo pelo qual na tela esteja interiorizada a visão dos “protagonistas”), perambula criando um espaço que só ela pode atravessar. Por isso, nessa discrepância (discrepância entre o olhar da câmara e o olhar das personagens, discrepância entre o espaço afetivo da câmara e o espaço onde se acolhe nosso olhar), as personagens, longe de organizar uma paisagem “humana”, fazem parte de uma paisagem fílmica que os homens, tanto ocupam como podem se retirar (esse parece o caso de *La libertad*, em que, aproveitando um cochilo de Misael, a câmara realiza uma espécie de voo que, interrompido por cortes que acentuam a descontinuidade dos movimentos, apresenta uma deriva fílmica totalmente gratuita e sem nenhuma necessidade; ou, em *Liverpool*, em que a câmara abandona Farrel, (até então o “protagonista” do filme) para permanecer perambulando no território que aquele acaba de abandonar e testemunhando uma vida da qual ninguém vai participar.

Assistimos nos filmes, tanto seguindo a vida das personagens, tanto nos deslocando nos movimentos da câmara, as errâncias no “coração do nada”, na incerteza de um percurso no qual não temos nada para procurar, nos labirintos sem centro para nos conter e nos quais não há mistério para se revelar²⁶⁷. Longe também de qualquer Odisseia, a errância é o movimento que não retorna a seu lugar, apresentando, assim, as alternâncias de uma existência sem peripécias: os filmes não têm um ponto de inflexão pelo qual os movimentos, numa virada inesperada, se organizariam em direção a um fim. A errância se constitui de um tempo inflexível, indivisível e fragmentário, que não articula as partes em que flui uma vida sem astros para organizá-la.

²⁶⁷ Neste sentido, as personagens de Alonso não são como aquele de Conrad que, na Fé numa tarefa civilizatória, mergulha nas trevas para levar uma nova luminosidade. CONRAD, Joseph. *O Coração das trevas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

Aos poucos, percorrendo os limites destes movimentos sem flexões, o cinema faz a experiência pela qual a errância se eleva na tela, não como uma qualidade do movimento, senão como uma condição do tempo. Assim, no barraco onde mora Misael Saavedra (*La libertad*) podemos ler “Los errantes”: não somos errantes pelas longas viagens que realizamos; Misael não é errante por uma “pulsão” a retornar a monotonia de um trabalho repetido. Ele é errante, porque se encontra no interior de um tempo sem forma, de um tempo que, ele mesmo, não cessa de se transformar, de um tempo que, ele mesmo, não cessa de “não se conformar”²⁶⁸. Deixando se atravessar pela emergência desse tempo sem intencionalidade (o que quer dizer, como sustentava já Bergson, não humano e a-subjetivo), deixando se ferir pela presença desse tempo que tudo transforma, desse tempo dessemelhante que não se deixa medir, a experiência-Alonso do cinema atinge o limite que despoja as imagens de qualquer fim, tornando-as gratuitas e sem utilidade²⁶⁹, desfazendo o próprio cinema numa errância que arrasta ao olho fora de si diante da experiência desse tempo sem imagens, diante da Memória da Vida. As imagens, desprovidas de qualquer justificativa, (encenando, assim, uma vida que não pode se justificar), podem, porém ser avaliadas segundo as potencialidades que elas permitem atualizar (desse modo, as marcas nas árvores que Misael vai deixando ao longo de seu percurso pelo mato, são tanto as testemunhas do trabalho humano se confrontando com natureza, quanto o rastro da vida de Misael (o rastro de *uma* vida da qual essas marcas são o mais eminente sinal). A Memória é o tempo no interior do qual estamos sempre deixando de ser o que somos (no interior do qual temos que refazer o que somos). A experiência cinematográfica descobre o

²⁶⁸ Neste sentido, a liberdade não é resignação diante dos fatos da vida, senão a afirmação do tempo como força vital.

²⁶⁹ As tornando “singulares”: como na música contemporânea, as imagens valem pelo que elas apresentam, pelas tensões que por si mesmas se realizam, tanto como pelas relações que vêm a instaurar.

acontecimento pelo qual há o tempo que não se deixa assimilar a nenhuma imagem. Há Vida Errante: há a errância do tempo. Assim, o que atravessa as imagens, o que nelas treme e as faz errar, o que as tira do centro do movimento e desarticula as junções das partes é a presença desse tempo que excedendo (e desfazendo) as próprias imagens; que excedendo (e desfazendo) a consciência; que excedendo (e desfazendo) o mundo, destitui, no olho, toda identidade visual, abrindo a percepção para isso que fica para além da Humanidade: há o tempo inumano que assombra à Comunidade. Todo o problema dos agenciamentos industriais é querer fixar a errância da Vida, a errância da Memória a uma imagem. A prova cinematográfica de Alonso, a experiência-Alonso do cinema, pelo contrário, tenta ultrapassar o limite em que a força do tempo da Memória não tem imagem onde se fixar. Descobrimos, assim, na prova das imagens, a errância que constitui nossa existência no interior do tempo. Porém, descobrimos também, no interior do tempo, a errância que institui nossa existência como não-identidade.

Atingido pela presença de um tempo que fende as imagens, o cinema se confronta com uma fissura que não pode suturar, com uma energia que não pode controlar. Abre-se, em todos os níveis, a distância pela qual qualquer reconhecimento e qualquer pertença são contestados: em *Los Muertos*, Argentino Ledesma se encaminha para um mundo no qual não tem lugar; em *Liverpool*, Farrel é recusado pela família que procura; em *Fantasmas*, tanto Argentino Ledesma como Misael Saaverdra erram no interior do mundo da cultura que não os aceita. O cinema descobre, para nós, a radical prova de que somos constituídos por um não reconhecimento inicial. Que somos sempre estranhos numa terra sem identidade.

Essa ausência de reconhecimento atinge também as relações entre palavras e imagens que conformam séries que não estão destinadas a se encontrar. No final de

Liverpool, a câmara se aproxima do chaveiro (com o qual Farrel presenteou a filha) onde podemos ler “Liverpool”: ao contrário do que acontecia com *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, em que as letras queriam ser olhadas, Alonso oferece-nos agora uma imagem para ler, e não para olhar. Porém, a leitura dessa palavra não é a chave do filme²⁷⁰. Símbolo do desencontro, do não reconhecimento, a palavra não é a chave das imagens: elas não revelam a verdade perdida da Memória²⁷¹ (quantas vezes o cinema mostrou o fracasso desta aliança entre palavras e imagens, quantas vezes fez dessas palavras-imagens, o recurso para expor o que não pode alcançar?). Entre as palavras e as imagens, na disjunção do que nada diz e do que não se pode ilustrar, na abertura dessas séries sem unidade, fica o tempo errante que o cinema não pode capturar. Essa palavra-coisa, essa palavra-imagem, essa imagem-palavra se converte na paradoxal lembrança do esquecimento, como única e contraditória afirmação de um mundo que nem palavras, nem imagens podem recuperar²⁷².

Assim, a experiência-Alonso do cinema apresenta, no limite de um tempo que nos ultrapassa, na prova da errância que nos desfaz, a fronteira em que, para além das imagens que nos olham, para além dos olhos que nos ordenam, para além das normas que controlam a visão, para além dos movimentos organizados das viagens, se abre, no meio das multidões iluminadas, no meio dos movimentos regulamentados, a vida incerta da solidão. A solidão não é apenas não ter nomes para serem chamados. Na experiência do cinema de Alonso, a solidão pela qual não seremos mais reconhecidos, é a solidão pela qual as imagens desfazem o rosto pelo que somos distinguidos, solidão pela qual não seremos

²⁷⁰ Tanto como “Rosebud” não define a vida de Kane, no filme de Orson Welles, a presença dos objetos não desvenda os mistérios de uma vida exposta, se queimando no fogo, se esquecendo do mundo e do que nele podia se encontrar.

²⁷¹ Essa era a função dos símbolos na perspectiva de Warburg: apresentar, não a unidade sintética das formas, senão o movimento de sua dispersão, de sua heterogeneidade irresolúvel.

²⁷² Esse paradoxo atravessa toda a errância de Argentino Ledesma em *Los muertos*: para todos aqueles que perguntam, ele sustenta que ele não é aquele que assassinou a seus irmãos. Ou, que sim, que ele é aquele, porém, que “já se esqueceu de tudo”.

vistos, nem se nos poderá identificar. No interior do deserto da noite, o cinema se lança para além dos limites da visibilidade.

Não será esse o limite do cinema desaparecendo na imagem do tempo que ele não consegue capturar? Não é essa errância o limite em que o cinema se desfaz, coincidindo com o limite das vidas que ele não pode já acompanhar?²⁷³ A Memória é o tempo das errâncias incessantes, sem imagem e sem sínteses (nela não há Deus, nem Espírito, nem Autor cuja presença ubíqua e onisciente se desdobraria assegurando a unidade do Mundo). O cinema de Alonso apresenta, no limite do visível, um território que se faz fora das imagens: nesse extremo de uma Memória sem forma, atingimos a *incomunidade* que nos dispersa na escuridão (essa que aparece quando a tela se apaga e já não temos o que olhar). Separados de nós mesmos pela força de um tempo que nos transtorna, não apenas somos estranhos, alheios em relação aos outros. Não apenas estamos afastados (nos afastando) uns em relação aos outros: convertemo-nos em alheios a nós mesmos, atravessados pela fissura de um tempo que nos arrebatava. Expulsos no interior da vida, expulsos no interior do tempo, afastados nas imagens, alheios a nós mesmos. Somos os errantes. Nos movimentos de uma vida sem rumo, na "floresta do alheamento"²⁷⁴, erramos, sem rosto, no interior de nossa solidão.

3) A errância como cegueira cinematográfica

Se pudesse ser descrito (contradição nos termos) seria o próprio ser do haiku japonês: gesto anafórico, sem conteúdo

²⁷³ Aliás, será o destino da arte não ser reconhecido no interior da cultura? Não é isso o que apresenta a imagem de Argentino Ledesma assistindo, quase sozinho, ao filme que ele protagonizara e olhado, com curiosidade, pela funcionária do teatro e o lanterninha do cinema, enquanto Misael perambula nos corredores do teatro (*Fantasma*)? Não é essa a solidão que ocupa a arte no interior da cultura? Não é a Arte a errância da cultura?

²⁷⁴ Tomo essa expressão de Fernando Pessoa, como vimos na epígrafe.

significativo, espécie de cicatriz com que o sentido é marcado

(Barthes; Roland, 1984 p. 54)

O movimento da errância indica o limite pelo qual o cinema se dirige para o seu desaparecimento. Porém, será também esse extremo uma fronteira material indicando a insuficiência do dispositivo cinematográfico para ir para além do que ele cria como visibilidade?

Nosilatiqj, A beleza, de Daniela Seggiaro, se desenvolve em torno de uma trança de cabelo (o crescimento imperceptível desse cabelo, equivalente ao crescimento imperceptível das árvores, nos mergulha nos lindes imperceptíveis de uma memória que une a vida atual da protagonista, Yolanda, à vida das mulheres de um passado longínquo e remoto) objeto da cobiça da dona de casa que a cortará para utilizá-la como enfeite para a festa do aniversário da filha. Esse corte, a posição do corte, a ferida que o corte provoca, a separação que o corte instaura, abre ao filme para a interrogação que percorre o limite do cinema como tentativa de costurar o que ele mesmo rasgou (lembro, como foi dito no início deste trabalho²⁷⁵, que o celuloide foi –segundo a lenda- descoberto por acaso, como um modo de curar feridas, como um modo de fechar, de cicatrizar a abertura do corpo): pode o cinema, preencher esse vazio pelo qual a vida passa, escorregando, para um passado onde as imagens não podem chegar? O pertencimento desse cabelo, esse cabelo roubado (essa apropriação do passado), encena o gesto pelo qual o cinema se apropria dos restos e os converte em mercadorias no interior da indústria cultural? Pode o cinema ir para além de si mesmo conservando como imagens esses restos sem visibilidade? Será que se indica, assim, o corte fundador da cultura técnica contemporânea, como uma ruptura com aquilo

²⁷⁵ Prólogo para antes de começar a ler.

que ela não pode olhar? O filme se situa diante de um paradoxo: como, através de uma ferida cinematográfica, dar presença àquilo que o olho técnico consegue perceber só a partir de sua própria violência destrutora²⁷⁶? Como o cinema poderia capturar essa memória que mergulha para além dos cortes técnicos que produzem nossa visibilidade? Como o cinema poderia acolher *uma* vida que se perde nas disjunções que as imagens pretendem ignorar²⁷⁷? Não serão esses restos o ferimento que se inscreve no cinema? A experiência-Seggiaro do cinema se desenvolve a partir de então, ao redor de um ponto cego que aparece inscrito no interior do dispositivo visual. Percorrendo a cegueira como condição própria das imagens (não como seu exterior impossível, senão como a condição íntima da invisibilidade) o cinema expõe o movimento pelo qual, no momento em que alguma coisa é extraída para o reino do visível, alguma coisa não admite se mostrar. Há a cegueira através da qual o cinema se exhibe como incapacidade extrema: linha de fuga em que a vida (*uma* vida) aparece como interrupção na continuidade do olhar. A presença do tempo errante, deslocando o olho, faz aparecer, se espalhando no interior da tela, a cicatriz que as imagens não conseguem suportar: invisibilidade de um tempo intolerável que não podemos enxergar.

Para se confrontar com essas questões, para fazer visível a experiência dessas marcas, desses vestígios que desfazem o cinema, o filme vai a proceder à interrupção

²⁷⁶ Como vimos antes, essa era a força negadora do trabalho como produção e da arte se opondo a ela. (Blanchot, Bataille). Dessa maneira, aparece, na tela de Seggiaro, a presença inumana do tempo como força da qual o trabalho não se pode apropriar, como trabalho impróprio destinado sempre a fracassar: o cinema, na linha que marca suas feridas, será então, um longo exercício pelo qual as imagens se expõem como modo certo de fracassar.

²⁷⁷ Para esta questão, remeto-me a “A imanência, uma vida”, artigo derradeiro de Gilles Deleuze em DELEUZE, Gilles. *Deux Régimes de fous et autres textes (1975-1995)*. Paris: Minuit, 2002. Nesse artigo, Deleuze oferece uma última versão das questões que relacionam, no seu pensamento, a imanência com a crença. Neste sentido, o artigo indefinido *uma*, resulta fundamento do ato criativo. Só acompanhando as intensidades que constituem *uma* vida, pode se atingir o refugio da singularidade sem transformá-la no representante abstrato de um universal.

mediante a qual se pode atingir o limite cinematográfico do visível, evidenciando a insuficiência do cinema quando não pode fixar, nas imagens, o que tem que se lembrar:

Nesse sentido, a experiência de Seggiaro, vai se dirigir contra o aparelho, tentando criar, no interior do dispositivo e contra ele²⁷⁸, uma suspensão do tempo unificado das rememorações (há uma imagem, no mínimo, que nunca poderá aparecer na tela, há uma imagem que a tela não poderá suportar: a imagem de Yolanda retornada no tempo ausente, a imagem do tempo não cinematográfico da vida): as lembranças da vida se afundam fora dos limites técnicos da câmara, marcando o desvio pelo qual o cinema fracassa na sua tentativa de capturar aquilo que só aparece nos deslocamentos do olhar. O cinema não atinge *uma* Memória, sem reduzi-la a sua própria condição técnica (convertendo, desse modo, *uma* vida em uma representação da vida em geral: imagem do Povo, da Revolução, do Destino, do Oprimido...). Desse modo, quando se acendem as luzes para as câmaras, o tempo começa se apagar. Por isso, os vínculos com o tempo e as crenças que se compõem no filme, antes de serem dados como evidência na tela, são interpelados por ela. Para isso, Seggiaro, utiliza o procedimento de “pinhole” no processo da filmagem (o “pinhole” ou câmara estenopeica consiste em tirar a lente e registrar “diretamente” a luz se inscrevendo no fundo da câmara, produzindo, desse modo, uma visão incongruente com as normas da “boa representação” - é um modo de capturar imagens de “modo não técnico” e foi encenado no filme *Histórias que só existem quando lembradas* de Julia Murat) permitindo o ingresso de um passado pré-cinematográfico (e até pré-fotográfico) no interior do cinema, obtendo imagens que não estão “fora de foco”, mas “sem foco”; não desfocadas, mas sem identidade focal, imagens em que o olho se dispersa na superfície da tela, provocando

²⁷⁸ FLUSSER, Vilém. *Op. Cit.*, 1985. Como foi dito, para o filósofo checo, a arte é a invenção de uma jogada inesperada no interior do aparelho transformando assim os gestos redundantes que lhe são próprios em gestos informativos que deslocam ao próprio aparelho de sua comodidade.

distanciamento e inquietude para quem busca alguma identidade visual: sem nos identificarmos com a câmara, não conseguimos saber o que temos que enxergar (a própria câmara não sabe o que oferece para olhar), nem podemos nos reconhecer no mundo que ali se nos apresenta (o cinema não pode já organizar o que temos que ver). Através desse modo não focalizado, o filme da presença, de modo indireto (no que dela não se permite nos mostrar), a uma memória (pertencente aos povos wichis) como um modo não focalizado de lembrar (o que não quer dizer “marginal” senão fora da compreensão e se confrontando ao tempo Ocidental) e que o próprio cinema não consegue ilustrar²⁷⁹. Presença de *uma* vida que se percebe no fluir de um tempo que não se pode medir, e cuja beleza reside na calma desmesura do cabelo crescendo, nesse corte que finalmente o cinema não poderá curar. Presença de um tempo que só se pode perceber no ponto cego que desequilibra nosso olhar. Assim, tudo foge (a protagonista, as imagens, os intervalos, nós mesmos) para um território que o próprio cinema só consegue apresentar nos limites em que deixa de ser cinema.

4) A memória como ausência de imagens

No mesmo sentido, *Restos*, de Albertina Carri, se inscreve neste campo de tensões no qual é preciso confrontar, na experiência do visível pelas imagens, a relação íntima e paradoxal entre a capacidade de registro do aparelho, o tempo como errância que atravessa

²⁷⁹ O trabalho contra a ilustração não é apenas uma tendência nas experimentações cinematográficas. Na pintura, Francis Bacon tentava chegar por sua vez à “Figura” tirando as imagens que povoavam a tela. Pintar, para o artista, é tirar as imagens que saturam a tela. Trata-se, por esse meio, de extrair os componentes não narrativos da pintura. Bacon quer atingir esse ponto em que a pintura não é ilustrativa, não é narrativa e se apresenta a penas como imagem pura, sem história nem relato. Na pintura americana dos anos 40, Barnett Newman manifesta também o mesmo impulso por arrancar a pintura de suas funções ilustrativo-narrativas. Esse impulso o leva a tentar fazer do quadro um espaço em que acontece “a presença” como acontecimento puramente pictórico. Ao respeito SYLVESTER, David. *La brutalidade de los hechos. Entrevistas com Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 2009. NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*; Madrid: Síntesis, 2006. Uma aproximação à questão da presença na obra de Barnett Newman em LYOTARD, Jean François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

o cinema, e a tarefa política diante das imagens ausentes da memória (para nos confrontar, assim, com a ausência da memória das imagens como desafio vital)²⁸⁰.

O que pode fazer o cinema quando, diante dos horrores e da violência organizada do mundo contemporâneo, não temos nem sequer “quatro retângulos para salvar a honra do real” (como queriam Godard e Didi Huberman²⁸¹)? Quando esses retângulos (eles que eram clandestinos) foram clandestinamente aniquilados do espaço da visibilidade? Como salvar o acontecimento do apagamento sem traí-lo, como fazer comparecer o que foi excluído do olhar? Para tentar responde a essas questões, no início do filme, uma voz feminina em off pergunta: “Acumular imagens é resistir? É possível agora lhes devolver o gesto desafiante?” No final, a mesma voz afirma “Acumular imagens é uma forma da memória. Torná-las disponíveis é necessário para limpar os rastros pelos quais seguir andando”.

Mas, será que o cinema é um meio capaz para acumular essas imagens e para lhes devolver o seu gesto desafiante? Não será, talvez que ele é insuficiente, impotente, e que a simples acumulação não consegue fazer voltar o gesto político do tempo? Esse gesto político será agora a aceitação rigorosa da incapacidade do cinema de apresentar o real que foi apagado²⁸²? *Restos* têm como alvo fazer visível aquilo que, com máximo cuidado, o regime militar que governou a Argentina entre 1976 e 1983 tentou ocultar: o desaparecimento de pessoas. Para que essa violência extrema fosse possível, era necessário um procedimento complementar: apagar as marcas, eliminar os vestígios, destruir os restos

²⁸⁰ Este filme, faz parte do projeto “25 miradas, 200 minutos”, organizado pela Secretaria de Cultura da Nação do governo argentino por ocasião da comemoração do bicentenário do primeiro governo pátrio.

²⁸¹ DIDI HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

²⁸² Ao longo de filme, a voz vai acompanhando as imagens com um discurso de forte militância política e sustentando a necessidade de recuperar e compreender o sentido do cinema feito na clandestinidade nos anos 60 e 70: um cinema onde ser espectador, afirma-se, ra uma covardia. Era um cinema feito para propagar uma revolução, para chamar a agir na história e não para ser apenas observador de fatos. Entre a voz e as imagens da ausência vai se criando uma tensão que apresenta o paradoxo que o próprio cinema não consegue, talvez, resolver.

para, desse modo, denegar o crime impondo um passado neutro, sem fissuras, nem traumas²⁸³. Como acreditar que essa violência foi possível uma vez que não deixou marcas e que, na ausência das imagens, organizou o apagamento da memória?

A questão se amplia, então, para a qualidade ética do tempo como ausência incomensurável: a ausência não deixa de permanecer como tal na memória, constituindo-se num tempo que baliza e desloca o próprio presente. Esse tempo como ausência na memória tem que se inscrever como imagem política no cinema: é a fenda interior à memória e às imagens que marca nelas o movimento pelo qual, “viver juntos” é viver junto a essa ausência no horizonte da *aesthesis*, que será, agora, sempre incompleta (que destitui, assim, qualquer “comunidade” das imagens do presente). Que vínculo é possível estabelecer partindo dessa ausência? Que imagem seria capaz de capturar a desmesura dessa violência sem pisadas? Como fazer visível e disponível para a memória o insuportável da violência técnica organizada?

Para responder a estas questões, o filme não vai se tentar representar a imagem da ausência (um procedimento habitual nos filmes que tentam reconstruir esses anos de ditadura); pelo contrário, apresentará a ausência das imagens como limite do cinema (a violência ativa dessa ausência no cinema). Desse modo apresenta a ausência como ponto de vista sobre o presente: a ausência como *ritornello* inscrito no cinema pelo qual no presente somos capturados pela errância de um tempo inesquecível. Somos olhados, assombrados por isso que se apagou nas imagens, somos constituídos pela ausência das imagens, somos

²⁸³ É o que indicam as palavras do ex-general e primeiro ditador do governo militar, formulando o essencial dos discursos negacionistas. Numa coletiva de imprensa, diante do questionamento da política de direitos humanos do regime, ele sustenta: “Enquanto esteja como tal, o desaparecido é uma incógnita (...) Se o desaparecimento se converterá em falecimento, terá um tratamento x. Mas, enquanto esteja desaparecido, não pode ter um tratamento especial. É uma incógnita, é um desaparecido. Não tem entidade, não está nem morto, nem vivo, está desaparecido”, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc>.

olhados pela ausência²⁸⁴. Somos feitos por isso que não reconhecemos em nós (esquecer não é apagar: nessa diferença, o filme de Carri parece sustentar toda a crítica aos meios de comunicação visual). No curta-metragem, a violência que apaga a memória se apresentará como violência destruindo as imagens do cinema, como violência exercida sobre o corpo cinematográfico, como violência exercida sobre a pura matéria das imagens cinematográficas: assistimos, na tela, aos celuloide se dissolvendo em água sanitária, queimando, misturando-se ao lixo, e também às imagens convertendo-se apenas em cores ocupando a tela; assistimos a um velho aparelho de edição, uma câmara antiga, rolos de imagens se enferrujando... (nesse sentido, o curta-metragem de Carri exige nos lembrar de que a violência abstrata do cálculo técnico se exerce sobre corpos singulares que sofrem os seus efeitos diretos: esses efeitos que, justamente por não poderem se mostrar, exigem o esforço e o sacrifício de imagens): restos que o cinema não registrou e pelos quais a ausência das imagens se apresenta como ficção sem representação. Em *Los Rubios*, Carri apresentava também, mediante a encenação ficcional, sua própria memória de filha de desaparecidos; e isso acontecia de duas formas: por um lado, apresentando uma atriz no papel de Albertina Carri, e esta última, por sua vez, aparecia na tela fazendo-se de diretora; por outro, mostrando, através de bonecos com os quais elas brincava quando criança, o sequestro dos pais, como modo de recuperar também a infância, momento em que eles desapareceram. Nesse sentido, alguns filmes de Rithy Panh, especialmente *A imagem que falta* tem muitos pontos de conexão com as propostas de Albertina Carri. Nesse filme, o

²⁸⁴ Atingir um ponto de vista não centrado sobre o Homem era, como foi visto acima, a condição para tentar escapar às formas Humanas da visão na perspectiva de Deleuze. Também expressa o modo em que Bergson pensava sua filosofia. A “intuição filosófica” não é um “método”: é um esforço do pensamento por atingir o movimento da vida a partir da vida (quer dizer para ultrapassar a divisão entre sujeito e objeto). A questão colocada pelo filme de Carri é que esse movimento da vida é um ponto da vista em que a ausência espalha a sua sombra de dúvida sobre o modo de nos construir no interior do tempo. Ausência e presença, passado e presente não cessam por isso de se reconfigurar, politicamente, diante disso que não pode se deixar de lembrar.

diretor apresenta, através da encenação de bonecos, aquilo que é insuportável para as imagens do cinema: a violência sem limites exercida pelo regime dos Khmer Vermelho, no Camboja. Como para Carri, para Panh também resulta em indispensável procurar essa ausência de imagens que abisma as vidas dos sobreviventes e que, no entanto, resultam em imprescindíveis para sobreviver. Em ambos os casos, a própria sobrevivência depende da sobrevivência das imagens. Surge também, entre os dois realizadores, uma questão central: onde esteve o cinema quando essa violência acontecia? Para Panh parece claro que o cinema esteve sempre do lado da organização técnica da Morte. Parece claro que o cinema sempre encenou as imagens publicitárias dos regimes totalitários, mas não registrou suas vítimas. Assim: por trás de qualquer inocência, não é todo cinema uma encenação de imagens ao serviço de algum agenciamento? Não é, desse fato, toda encenação, desde o início, uma ficção política? Não é o cinema, no final das contas, um modo técnico de produzir uma ficção política pelas imagens? E o cinema não faz parte de essa violência extrema que ele mesmo não é capaz de registrar? Há uma cumplicidade do cinema, como organização política do olhar e como organização política da memória, com aquela violência que nele não aparece? Parece que o limite do cinema é também agora o limite da violência que ele mesmo não pode suportar. A violência insuportável como cegueira das imagens inscrita no olho cinematográfico.

A experiência cinematográfica de Seggiaro e Carri exhibe a ferida pela qual se expõe o vazio que o cinema não pode preencher: as imagens fogem para um espaço no qual já não têm lugar (as imagens desaparecem, esse parece ser o destino do cinema, como já fora o destino da literatura, segundo Blanchot²⁸⁵). Os celuloides se queimam ao passo de uma ausência que as arrebatam: as imagens não são já capazes de assegurar a ordem da

²⁸⁵ Voltarei a essa epígrafe, especialmente no seu sentido político, na conclusão.

visibilidade. Nos limites da experiência cinematográfica, o mundo não se consoma, nem se deixa consumir, nas imagens. A matéria fílmica revela sua incapacidade. A memória nos olha desde um lugar alheio ao visível. Na intimidade das imagens, como o ponto cego do olho normal, o tempo não se esgota no que o cinema nos oferece para olhar. Não há Redenção para o cinema, nem parece que as imagens consigam nos liberar. Porém, é nesse fracasso que o cinema deve se trair, continuando a filmar.

5) *Lucrecia Martel: o cinema perdendo as cabeças*

Pero cuando, por distintos caminos, alguien llega a la conclusión que tal Arquitecto no existe, al menos en esos términos de 'voluntad divina', el mundo se revela en su misterio, en su injustificada existencia
*Lucrecia Martel*²⁸⁶.

No caminho de regresso para casa, Verónica dirige o seu carro (*La mujer sin cabeza*). Impressas nas janelas fechadas, percebemos as marcas das mãos de umas crianças, (a infância tem um lugar impreciso no cinema de Martel, passando sempre inadvertida e silenciosa no mundo dos adultos). Toca o celular. Verónica se distrai. A distração é a presença das forças nos levando em sentidos contrários, presença que arrasta e dissipa as forças: será que o cinema condensa o gesto pelo qual ficamos distraídos no mundo incerto da experiência?²⁸⁷. Olhar ou ouvir: duas séries marcando a distância que o cinema não poderá ultrapassar, mostrando a esquizofrenia pela qual o mundo nada tem para nos

²⁸⁶ MARTEL, Lucrecia: *La niña santa*, apresentação do filme disponível <http://www.laninasanta.com/entrevista.html> “Mas quando, por distintos caminhos, alguém chega à conclusão de que o Arquitecto não existe, no mínimo, não nesses termos de ‘vontade divina’, o mundo se revela no seu mistério, na sua injustificada existência”. Devemos lembrar, aqui, que o mundo, para Nietzsche, é justo e injusto e, em ambos os casos, igualmente justificado. Em Deleuze, a problemática da crença aparece no capítulo *O pensamento e o cinema*, no qual as referências a Nietzsche são constantes. Segundo o pensador alemão, a existência apenas se justifica como acontecimento estético, como obra de arte. DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

²⁸⁷ A respeito da distração como tema de preocupação nos finais do século XIX e inícios do século XX, CRARY, Johnatan. *Suspensões da percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna*. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2013.

comunicar. O carro pula (a câmara pula com o carro). Os óculos caem. O motor se detém. Verónica treme. Olha pelo espelho. O que observa no reflexo da luz? A câmara, fixa do lado do acompanhante, apresenta, de perfil, o corpo incerto da protagonista (tornando incerto o destino do filme), nos negando a visão que ela tem dos fatos. Nunca usar uma “subjetiva”, nunca identificar olhares: será uma regra no cinema de Martel contra as tendências ilustrativas do agenciamento industrial. Ao longo do filme, essa imagem no espelho não retornará (ficará perdida para ela e para nós); nunca cruzaremos com a imagem que atravessa Verónica. Nunca saberemos de que tempo longínquo chegam as luzes que abalam uma vida. Nunca poderemos medir a força dessa energia que a arrebatava. Toda a violência política do cinema fica contida nos movimentos pelos quais, a violência que aguardamos não se mostra na tela (violência das sensações versus sensacionalismo da violência). Verónica duvida: descer do carro e prestar socorro. Confrontar-se com o privilégio da imagem ou, pelo contrário, tentar ignorá-la? (que privilégio é aquele que as imagens nos outorgam? Por que as imagens atingiram esse privilégio entre nós?). Verónica liga o motor. A câmara gira sobre si mesma enquanto o carro avança se afastando do lugar (Verónica tenta se separar do tempo que a procura, desse tempo que, porém, não deixa de se prolongar no presente do qual queremos nos afastar; os fantasmas nos acompanham durante a fuga; não importa quão velozes sejamos, não conseguimos nos afastar do tempo que habita em nós, não podemos nos separar do tempo que nos concerne; o tempo não pertence ao movimento; o tempo apenas aparecerá como corte, como descontinuidade, como ruptura, como diferença do movimento: o tempo é o que nos está sendo, é o modo de estar-nos sendo). Percebemos, através da janela traseira do carro, pelo velo da poeira, o corpo de um cachorro na estrada. A câmara retorna ao perfil de Verónica. O que ela viu e o que a câmara nos mostrou coincidem? Há talvez uma pequena fissura, uma pequena greta

entre os olhos (entre os olhos de Verónica, nossos olhos e a lente da câmara), um pequeno desvio dos ângulos, que não permitem que vejamos as mesmas coisas. A visão é uma questão de pequenos ângulos, de pequenas distâncias. Lembrar ou esquecer dependem sempre de uma pequena defasagem, de uma pequena dissimetria: uma anamorfose do tempo, um modo de curvar o sentido das coisas, um modo de aglutinar o passado atravessa as experiências do tempo no cinema²⁸⁸. Uma questão de posição, de tomada de posição, da posição da tomada, da posição das imagens, da posição diante das imagens²⁸⁹. E também de posse das imagens: de sermos possuídos por elas ou de possuí-las: na ambiguidade desse transe, dessa magia da posição possuída, a câmara perde a cabeça, nos faz perder a cabeça: o cinema, mais uma vez, começa a errar²⁹⁰. Gostaríamos de assistir, gostaríamos de conferir, gostaríamos de olhar essa imagem que ficou capturada por uns segundos na superfície polida do espelho. Impossível: ela escapou no tempo. Produzira-se uma dessemelhança nos olhares, um vão na continuidade das imagens. Simples, mínimo furo no movimento da câmara que nos deixa à beira das percepções que se cruzam (será que o cinema passa por esse furo?). O filme se carrega de dúvidas. Imagens-dúvida. Quem foi atropelado, cachorro ou adolescente? Somos jogados na pura ambiguidade. Que vida foi extinta nesse pular da câmara, nesse tremor de imagem, nesse corte, nessa ausência que passa entre as coisas? Essas perguntas não terão respostas. Verónica perdeu a cabeça. Não era tudo isso o que os recursos iniciais de Méliès antecipavam; a vida e a morte unidas na diferença mínima e abrupta dos planos, a perda da cabeça como encenação privilegiada do cinema, como loucura dos cortes, como ausência dos vínculos, como incapacidade de reagir

²⁸⁸ Bergson sustentava que o presente é o círculo mais estreito do tempo, BERGSON, Henri. *Op. Cit.*, 1999.

²⁸⁹ DIDI HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Barcelona: Antonio Machado Libros, 2008.

²⁹⁰ A bruxaria do cinema é a de nos possuir com suas imagens. Não é essa também a magia do transe (do cinema em transe) pela qual a câmara não sabe já o que tem que mostrar com sua lente de ciclope enlouquecido?

aos fatos do mundo, como assombro da crença? O que interessa é como os acontecimentos ficam inscritos no corpo dela. Como a memória fica gravada nos corpos. Como o tempo afeta (como o tempo desorganiza) os corpos (como o tempo desorganiza o cinema, como o cinema faz a experiência da desorganização dos corpos, como o cinema é o mais evidente corpo desorganizado: no limite do cinema aparece esse deserto absoluto, esse deserto impossível, esse deserto definitivo que acaba por arrojar o cinema à solidão²⁹¹). Uns segundos depois, Verónica detém o carro, desce. Caminha para frente. Vai para o lado. Começa a chuva: apagam-se todas as pisadas (as pisadas do carro na estrada, as pisadas das mãos na janela, as pisadas dos corpos no passado). Tudo será jogado na incerteza. Há a ambiguidade do tempo²⁹². Há a precariedade das coisas. O pequeno interstício onde a vida se perde. A breve fronteira em que a razão é substituída por seu contrário. A débil e luminosa superfície da confusão. A luminosa confusão das imagens. É o próprio corpo do cinema afetado pela presença de um tempo que não se origina nas imagens audiovisuais mas que corre entre elas, invadindo-as no intervalo do que não se diz, do que não se consegue enxergar. O tempo Errante, Ausente, Cego: o cinema não tem cabeça para organizar o que passa através das imagens, o cinema não tem como observar além da visibilidade. Eis o limite do cinema: o acontecimento do tempo excede as imagens; o sentido não se deixa organizar no que elas podem nos mostrar. Para Verónica a

²⁹¹ No início de *A câmara clara*, Barthes sustentava que a semiologia fracassava diante das imagens pelo fato que estas não se organizam como um corpus. Isso parece ser mais certo diante do cinema: os filmes não fazem corpo das imagens, nem constituem corpos entre si (este capítulo com suas repetições e suas incertezas, com sua falta de ordenação entre as partes, testemunha essa falta de organicidade do "objeto" em questão). Penso que a constatação barthesiana não diz só respeito a insuficiência da semiologia. O século XX faz a experiência (por causa da emergência técnica) da perda do corpo, da perda do corpo próprio como unidade sensório-motora que organizava nossas percepções. Será assim o cinema o modelo mais geral para pensar um "corpo sem órgãos" como queriam Deleuze e Guattari?

²⁹² Ao respeito da ambiguidade como resultado do encontro com a imagem, ver acima pag. 36 e sgtes.

perlaboração é impossível²⁹³. A memória fica paralisada: assistir à fita de vídeo da festa de casamento não garante a revelação do passado. Nas imagens técnicas, fixa-se uma memória que não nos pertence; uma memória que a vida desfaz com suas próprias imagens ausentes. Talvez, por isso, as imagens técnicas sejam incapazes de perlaborar o passado e fiquem presas da pulsão à repetição da rememoração sendo inúteis para a reparação da vida²⁹⁴. É a esquizofrenia pura do cinema, a esquizofrenia desfazendo toda identidade. As cisões do mundo (do ouvido e do olho como já foi dito, mas também as cisões do tempo que não organizam uma unidade²⁹⁵) não conseguem se fechar. A procura de Verónica pela verdade numa imagem é supérflua. A energia atravessa as imagens e vira sua força contra a protagonista: o ressentimento marca a vida²⁹⁶. Verónica, exausta, perambula pelo que resta de sua vida, perambula pelo resto da vida, perambula numa vida sem restos (todos os traços do acontecimento, todas as marcas do acidente, serão prolixamente apagados). Na ambiguidade dos movimentos interrompidos, detidos, desviados, que organizam as camadas das suas várias vidas se perdendo ao longo do filme, Verónica voltará ao mundo do qual nunca saíra: esse que fica protegido pela muralha de vidro, pela fronteira aquosa,

²⁹³ Seguindo Freud, Lyotard sustenta que, diferentemente da rememoração, a perlaboração consiste no fato característico da memória de “inventar”, “fabular” o passado, de fazê-lo útil para a própria vida, entanto, a rememoração pretende a recuperação (sempre inútil e que conduz à repetição do Mesmo) dos fatos “originais” e “verdadeiros”. Nos filmes de Martel a rememoração conduz às condutas obsessivas das personagens e ao recalamento dos traumas. LYOTARD, Jean François. *Op. Cit.* 1998. A respeito do tema da memória e da sua reconstrução como núcleo do cinema argentino, MÜLLER, Adalberto, *Lembrar e esquecer. Notas sobre Lucrecia Martel e o cinema argentino atual*, em Artesesc, Primeiro Semestre, 2010, 42-45.

²⁹⁴ Também em *Los rubios*, de Albertina Carri, os meios audiovisuais não cinematográficas são apresentados como ferramenta contrária à recuperação da memória perdida do passado.

²⁹⁵ Será que a existência não é já esquizofrênica. Será que o quadro gnosográfico que define o mundo vindouro seria a bipolaridade?

²⁹⁶ Para uma análise da vingança e o ressentimento como forças esgotadas e incapazes de se afirmar criativamente, DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*; Oporto: Res, 2001. Para uma análise desta problemática no cinema brasileiro, MÜLLER, Adalberto; “(Re)sentimentos e afetos no cinema brasileiro contemporâneo”, em SARTINGEN, Kathrin-UGALDE, Esther Gimeno (org.). *Perspectivas atuais em Lusitanística. Literatura, Cultura, Cinema, Língua*. Munich: Martin Meinderbauer Verlag, 2011.

pela superfície densa que mantém às personagens dentro do círculo fechado da família.²⁹⁷ Há, nos filmes de Martel, sempre uma muralha - porta, parede, piscina - que separa, que faz impossíveis as passagens, que cancela as linhas de fuga das personagens e que a própria câmara não pode ultrapassar. Abrigada no confortável apagamento de todas as lembranças, ela não pode ser outra coisa para além do que já é. Nada mais.

Assim, o foco do trabalho de Martel serão as interrupções dos movimentos naturalizados do cinema visando se desviar de qualquer tentativa de ilustração em todos os níveis possíveis de sua realização: “En ese seminario sistematicé algunas ideas que tenía sobre el montaje. Básicamente el gran descubrimiento era la elipsis. Puede parecer una obviedad, pero para mí fue la salvación”²⁹⁸. A elipse é um cálculo perverso, cálculo pervertido, dos cortes cinematográficos, trabalhando propositalmente contra a ordem rigorosa da continuidade tonal e que, nas suas diversas operações (elipse como interrupção entre as imagens visuais, como desvio entre a componente visual e a sonora, como dessemelhança entre o que se diz e o que se olha), vai sistematicamente contrariar nosso desejo de olhar.

Em primeiro lugar, mostra-se que a procura das imagens, muito longe de garantir a salvação, conduz à morte ou a desilusão das personagens²⁹⁹: em *La ciénaga*, Luciano e a procura da imagem do “rato-africano”, ou a procura inútil daqueles que não podem acreditar mais em nada, e para os que a aparição da Virgem apenas é um acontecimento

²⁹⁷ A família, nos filmes de Martel, é sempre o grande círculo de clausura. Todas as personagens têm relacionamentos familiares, todos se conhecem e compartilham os pequenos segredos de um passado que se esforçam por recalcar. Nesse sentido, a câmara de Martel assinala, o tempo todo, esses efeitos de recalcamiento familiar: no espaço da família, o trauma longe de se resolver, vai se repetir de geração em geração.

²⁹⁸ “Nesse seminário, sistematizei algumas ideias que tinha sobre a montagem. Basicamente, a grade descoberta foi a elipse. Pode parecer uma obviedade, porém para mim foi a salvação”. Disponível na edição em DVD de *La ciénaga*, seção “Especiales”, “comentarios”.

²⁹⁹ Atingimos com a experiência-Martel do cinema uma inversão inesperada, uma mutação de todas as energias, aquela pela qual em vez da promessa da vida, as imagens oferecem a Morte em seu lugar?

mediático, uma curiosidade que ninguém leva em conta: “Cada uno ve lo que puede” sustenta Tali ³⁰⁰ (as personagens de Martel, já não podem nada, não conseguem enxergar nada, não acreditam em nada): olhar é uma operação de crença, uma questão de capacidade, uma questão de organização da vida (no que olhamos no cinema se nos mostra a nada em que acreditar). No final (tempo que copia o início: o som da tormenta, as cadeiras se arrastando, a indiferença dos corpos deitados: o tempo na sua monotonia de morte), Momi diz, com alguma tristeza: “Fui adonde se aparecia la Virgen. No vi nada”³⁰¹. Decepção também diante da imagem inacessível da vocação religiosa (em *La niña santa*). O encontro com a imagem é apagado na tela. Tal vez porque o acontecimento nunca é a verdade da imagem, nunca ocorre como verdade da imagem; porque o acontecimento não fixa o seu sentido na imagem. O visível que nos procura, não aparece como pureza numa imagem³⁰². Os cortes são uma cicatriz do tempo que aparece como cegueira na imagem. O cinema de Martel trabalha o tempo no estatuto dessa cicatriz, nesse estigma que passa entre elas³⁰³. O que temos que olhar não está nessa superfície luminosa senão no que ela não pode alcançar.

Em segundo lugar, a montagem elíptica interrompe as relações normalizadas entre plano e contraplano que organizam a continuidade ilustrativa dos movimentos cinematográficos:

El torbellino de las conversaciones de una familia numerosa no podía narrarse en plano-contraplano. Esta puesta era discursiva, la cámara iba y venía siguiendo a quien tenía la palabra. Nadie puede disimular el dolor o el placer, pero sí puede mentir o engañarse cuando habla de las cosas que los provocan. Si la cámara sigue a los que hablan, no se entera uno de nada de lo que sucede en un

³⁰⁰ “Cada um olha o que pode” E isso é válido também para a câmara: a câmara apenas vê o que ela pode.

³⁰¹ “Foi aonde se aparecia a Virgem. Não vi nada”.

³⁰² Essa era, como vimos acima, uma das ideias de Warburg: nunca há uma imagem pura.

³⁰³ Daí toda a tensão com o sagrado que atravessa os filmes (o que aproxima Martel de Bresson).

diálogo (...) Y así, todas las reuniones familiares y ruidosas se podían descomponer en unos pocos planos en donde lo que se decía y el cuerpo entraban en contradicción y entonces era posible saber algo acerca de lo que estaba sucediendo en ese lugar ³⁰⁴

As palavras e as imagens estão destinadas a não se encontrar nos filmes, fazendo desse desencontro o lugar paradoxal onde aparece o corpo como verdade contraditória do tempo: o intervalo entre o enunciável e o visível dos acontecimentos (o trauma de Verónica que não se diz nem se olha). Ou em *La niña santa*, por exemplo, na cena onde o Dr. Jano e Helena fazem o ensaio da peça de teatro, contrapondo a artificialidade do que se diz aos signos eróticos dos corpos: corpos que quase se tocam, mas que se retiram. Desse modo, o “ensaio” apresenta um fracasso duplo: fracasso do encontro amoroso, fracasso da empresa do diagnóstico que tem que se representar para finalizar o colóquio médico: Helena não ouve o mundo tanto como não é ouvida por ele. Os acontecimentos são indecidíveis e a interpretação dos seus signos cinematográficos parece sempre se malograr. No limite, tanto a linguagem como as imagens são impotentes para nos devolverem o que se perdera trabalhando a dessemelhança no interior da tela: palavras e imagens se afastam entre si cada vez que parecem se aproximar.

Em terceiro lugar, a elipse, com seu cálculo de inversões perversas, fazem com que as personagens, que procuravam uma imagem que os liberte, estejam, na verdade, desde o início, possuídos por uma imagem que ignoram e que não podem tolerar (imagem insuportável de sua própria banalidade, imagem da insuportável banalidade, como

³⁰⁴ “O turbilhão das conversações de uma família numerosa não podia se narrar em plano-contraplano. Essa encenação era discursiva, a câmara ia e voltava seguindo quem tinha a palavra. Ninguém pode dissimular a dor ou a prazer, porém pode mentir ou se enganar quando fala das coisas que os provocam. Se a câmara segue aos que falam, não nos enterramos de nada do que acontece num diálogo (...) E assim, todas as reuniões familiares e barulhentas se poderiam descompor nuns poucos planos onde o que se falava e o corpo entravam em contradição e então era possível saber alguma coisa do que estava acontecendo nesse lugar”, *ibid.*

sustentava Deleuze). Isoladas em espaços fechados (carros, quartos, hotéis, piscinas) e desligados por movimentos desconectados, capturados por planos fragmentários, não conseguem perceber o que os constitui: por exemplo, em *La ciénaga*, onde não se trata dos diversos pontos de vista dos protagonistas ao redor do pântano, senão da ascensão, na tela, do próprio pântano como ponto de vista se espalhando sobre as personagens, descrevendo, organizando, promovendo os encontros e desencontros da vida atravessada pela lama (essa Ascensão que se atesta na queda da escada de Luciano)³⁰⁵. Surge na tela o tempo impessoal do pântano se lançando sobre nós. Nas suas ondas viscosas, nem sequer conseguimos nos afogar, e permanecemos sempre nessa superfície que nos retém no limite do vivível. Somos apanhados pela imagem do tempo clausurado, do tempo como clausura: eis o ponto de vista que nos conforma, o ponto de vista do tempo sem mudanças, o ponto de vista das obsessões impedindo nos transformar. Nos filmes, mais que uma estrutura circular, trata-se do presente retornando como presente: em *La ciénaga*, Mecha ficará deitada na cama, tanto como a sua própria mãe ficou já uma vez deitada até a morte; em *La mujer sin cabeza*, Verónica perde a memória tanto como sua mãe, aliás, deitada na cama, a perdera também³⁰⁶. A clausura aberta pela elipse apresenta assim, na decomposição dos corpos, o acontecimento do tempo. Incapazes para responder, sem força para reagir, os corpos se abandonam a sua lenta destruição: corpos alcóolatrás que se arrastram, corpos deitados em cama, corpos que mergulham no lodo da piscina (*La ciénaga*), corpos que não ouvem, corpos sempre adoentados pelas palavras que os transpassam e sempre paralisados pela incapacidade de reagir aos acontecimentos que os assediam (*La niña santa*), corpos que são

³⁰⁵ Para uma análise da descrição como característica das imagens-tempo, DELEUZE, Gilles; *A imagem tempo. Cinema 2*; São Paulo: Editora brasiliense, 2007.

³⁰⁶ As enfermidades da memória, da perda da memória como sintoma do pensamento contemporâneo. A loucura como ausência e paralisia da memória, nos extremos de Funes e Verónica.

acompanhados pelos movimentos horizontais da câmara que os enclausura nos seus planos fechados.

É o tempo sem conversão, detido na obsessão da repetição. A conversão é o ato pelo qual criamos uma vida: um ato radical de nascimento, o nascimento como radical diferença com o passado. Para Santo Agostino e Dante Alighieri – *Confissões*, *Vita Nuova* - a experiência da conversão supõe uma mudança tal que o novo Eu não pode se reconhecer como continuidade do anterior, porque a conversão é o advento de um tempo que não tem lugar no tempo do ontem. O convertido nasce para uma vida nova, porque cria um tempo novo da vida³⁰⁷. Pelo contrário, as personagens de Martel são incapazes desse renascer e parecem ter saudades de uma vida que não foi: em *La niña santa*, a dona do hotel e o seu chamado vocacional para o teatro ou para a natação; o irmão e a perda da vocação paterna; os médicos e a perda de sua vocação medicinal; a fisioterapeuta que trabalha na cozinha; a professora de religião que não pode ensinar o que é a vocação para umas meninas que procuram seu destino...

Na extrema fadiga que os domina, as personagens não podem mudar, não podem construir outro vínculo, não podem enxergar outra vida: é a doença como ponto de vista, a doença procurando doentes: o niilismo como modo única crença. Assim, passa entre as personagens a tristeza de um presente que se repete. Perpassa entre eles a penosa ausência de um tempo que não se pode mudar. Há a angústia irremediável do que retorna igual. Há o desespero frio do que não se alterará. Incapacitadas para se converter, as personagens não conseguem nascer, não conseguem se abrir para uma nova vida, e, assim, ficam cativas de um tempo sem redenção, afogando-se nas águas fétidas da vida familiar. Enclausurados

³⁰⁷ Para esta condição do tempo como conversão radical em Santo Agostino: LYOTARD, Jean François. *La confesión de San Agustín*. Madrid: Losada, 2002. Para uma análise do tema da conversão em Dante, BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Rio de Janeiro: Martin Fontes, 2005.

num regime de imagens luminosas em que ficam brilhando no triste esplendor de seus silêncios sombrios.

Reclamamos das imagens a verdade perdida dos fatos, reclamamos de uma imagem que seja verdade e que nos redima das culpas: eis a indignação do mundo contemporâneo. Diante disso, o cinema de Martel afirma a presença de uma cegueira constitutiva: há o intervalo entre as coisas, a diferença das séries, a dessemelhança dos olhos, os cortes nos movimentos, o tempo que não se deixa medir, a pequena diferença do olhar, a anamorfose do passado, a elipse. Essa era a questão, como vimos, em Godard: não é desejável mostrá-lo todo, não temos que explicá-lo todo³⁰⁸. Há, no cinema de Martel, um direito a não mostrar (nos), um direito a reservar (nos) do tempo, um direito que destitui, no interior dos movimentos da câmara (e contra eles), as expectativas pelas quais tudo tem a obrigação de se expor.

O mistério do mundo se encontra no fato de que sua existência (nossa existência) é injustificada: o grande e incomensurável fato de existir. Esse intervalo é sem garantias e acaba com a morte (Pasolini)³⁰⁹. O cinema de Martel parece depor a ordem das imagens na sua tentativa de orientar a vida. Talvez esses filmes apresentam para nós uma “condição transcendental de impossibilidade” ou uma “condição de impossibilidade transcendental” como experiência extrema de nossa finitude e como máxima exigência política: neste mundo sem Oriente, sem Arquiteto, nesse mundo desorientado, desnorteado, todos os esforços (e especialmente os esforços das câmaras) fracassam na sua tentativa de organizar o movimento geral do mundo em redor de uma imagem redentora. Todos os esforços fracassam para organizar a Comunidade na certeza de uma Imagem.

³⁰⁸ As mesmas ideias podem se encontrar no texto de BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era, 1979.

³⁰⁹ Veja-se a respeito de Pasolini e a morte: MULLER, Adalberto. *Op. Cit.*, 2006.

Diante dessas tentativas, o cinema de Martel responde com o pequeno desvio, a pequena diferença, que apresenta, como uma cicatriz no corpo dos filmes, o tempo que não se alcança a olhar, a *incomunidade* que não se pode capturar.

B) Nos que resta do cinema: o direito à invisibilidade

Hay que explicar de qué se trata el montaje. Dadas dos imágenes, en el medio, dado que es imposible unir las imágenes, queda un espacio hueco y en ese hueco surge una tercera imagen invisible, que es lo real. Yo creo fehacientemente en imágenes invisibles. Aby Warburg no opinaría lo contrario, y Godard, si me escuchara, me alabaría, diría '¡eso es montaje!'. El montaje no tiene nada que ver con la unión, con la fusión de imágenes. Porque las imágenes son autónomas como las mónadas de Leibniz. Entre ellas existen abismos: hacia arriba y hacia abajo, hacia los costados, se ven horizontes. La bondad de un medio público reside en que los espectadores rellenen esos espacios huecos y realicen el montaje. Cuanto mayor es el contraste entre las imágenes, más fácilmente surge el tercer elemento: la epifanía. Más de una vez me sucedió, durante charlas posteriores a las proyecciones, que se nombraran imágenes que no aparecían en la película. Las personas me cuentan algo que no está en la película, pero no puedo decir que sea falso, sino que ha sido evocado por el film.
(Kluge; Alexandre, 2010, p.299-300)

Nos limites em que o cinema desaparece na procura do visível, somos devolvidos a uma existência anterior as imagens e onde o humano já não é possível: afogadas no brilho de uma luz excessiva ou se liberando para uma noite sem sombras, a vida escapa das imagens que ficam no meio desses extremos (como foi dito antes, a imagem é uma penumbra entre esses extremos: a imagem é uma superfície media entre dois extremos de invisibilidade, entre duas impossibilidades). No percurso pelos limites das imagens, o cinema faz a experiência do sacrifício do visível alcançando, nas interrupções do dispositivo, aquilo que não podemos olhar. Para além das rememorações que fixam o

passado a uma Imagem obcecada, para além da Imagem da Memória, há a presença de um tempo sem imagem, a ausência como imagem do tempo, as lembranças que não configuram uma comunidade visual. Há a errância do tempo que as imagens não conseguem fixar. A força do tempo passando entre as imagens e apagando-as. A Imagem do Visível (a Imagem que é condição do Visível, a Imagem como Redenção do Visível) apenas poderá se expor, paradoxalmente, como invisibilidade da imagem, como imagem da invisibilidade³¹⁰.

Os filmes, como as palavras, não respondem às perguntas: os filmes, como as palavras, são um modo de perguntar. Com o cinema, atravessamos a experiência pela qual, não menos que com a literatura, o homem tem que se deparar com uma decepção que não cessa de se renovar: as imagens não apresentam o mundo na sua “pureza original”. As imagens, não menos que a linguagem, nos afastam desse mundo do qual, com tanta ânsia, desejamos nos apropriar. As imagens, não menos que as palavras, impõem sua distância com o mundo (não só para que, através delas, tomemos distância do mundo, senão que elas mesmas são a distância no mundo³¹¹). Como com as palavras, a presença acontece como distância, acontece como afastamento que não se pode eliminar³¹². O cinema pode se compreender como um exercício pelo qual, nos desviando do que nas imagens se apresenta como evidência, recorremos a cicatriz pelo qual nos afastamos, irremediavelmente, daquilo

³¹⁰ Era o que acontecia também com o procedimento warburguiano configurando o Atlas: o princípio que organiza as imagens passa entre elas desorganizando-as: daí a necessidade de tirar, a cada vez, uma nova fotografia, uma nova imagem que estabilize uma constelação onde nos refugiar. WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

³¹¹ Distância dupla que se realiza nos movimentos que nos alongam e no tempo que não deixa de nos transformar.

³¹² Segundo Didi Huberman, nas artes plásticas contemporâneas essa distância atualiza o conceito benjaminiano de aura (afastamento irredutível das coisas por mais perto que elas estejam). Para o pensador francês, a aura já não remete a um mundo religioso, senão à experiência da inevitável distância entre o homem e o mundo. A respeito; DIDI HUBERMAN, Georges.; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; Paris : Minuit, 1992. Também DIDI HUBERMAN, Georges ; *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*; Paris : Minuit, 2009.

do que quiséramos nos aproximar. A Imagem é o que não podemos ver. O mundo é um estigma que não podemos tocar.

No que resta do cinema, no que dele nos resta como insuficiência das imagens, na experiência de seu fracasso aparece, porém, o direito que o cinema (que as artes audiovisuais) sustenta diante do mundo exuberante, que não cessa de nos iluminar. Um direito a nos tornar invisíveis e a não nos exhibir; um direito que inscreve, na cegueira nas imagens, no alheamento da vida, a abertura infinita onde nos ocultar. Um direito que desorganiza a visão e nos oferece um refúgio em que a luz não consegue nos encontrar. Um direito a existir na *incomunidade* dos olhos, na solidão que nos pertence, na invisibilidade que nos contorna, como testemunha do que as imagens não consegue olhar.

Conclusão

O que nos resta dos tempos, no que nos resta dos tempos

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me

destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El 'mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges

*Jorge Luis Borges, Nueva refutación del tiempo*³¹³

Rodrigo S. M. está abalado pela fadiga de ser ele mesmo³¹⁴. Está abalado pela fadiga de se repetir: ele inventou uma escrita característica, uma escrita que todos reconhecem, uma escrita que se apropriou dele. Agora quer se desfazer desse ritmo, quer se desfazer dele mesmo, quer recomeçar, quer poder voltar a escrever (quer, talvez, libertar as pulsações, quer “soltar a mão” da escrita³¹⁵). Quer escrever de modo que os críticos não saibam, que ninguém saiba, que esse Rodrigo S. M. é o autor deste romance de tantos títulos. Nada de hermetismos, nem jogos arriscados da linguagem. Nada de travessuras gramaticais, nem de proezas gráficas. Quer ser sóbrio: apenas escrever uma história, uma narração, tão intensa, tão direta, que todos os leitores possam, finalmente, compreender.

³¹³ “O tempo é a sustância da que estou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, desgraciadamente, é real; eu, desgraciadamente, sou Borges.”

³¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit.*, 1998a.

³¹⁵ A respeito do “dar a mão”, ver capítulo dos.

Quer, numa última instância, escrever, simplesmente, *uma* vida. Para isso, a literatura faz o que melhor sabe fazer: inventa uma personagem. *A hora da estrela* é antes de tudo a história que a escrita tenta escrever³¹⁶. Macabéa surge desse sonho da escrita, desse desejo da literatura de tecer uma vida, dessa ânsia das palavras por ligar as coisas, desse desejo da linguagem de ter algo para contar. Não são necessários muitos fios para elaborar a vida de uma nordestina que mora no Rio de Janeiro e que leva sobre si as marcas das rejeições socioculturais: “Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto da coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representado com obediência o papel de ser” (Lispector; Clarice, 1998^a, p.36). Ser datilógrafa, virgem e adita à coca cola. Três vetores possíveis uma vida. Três séries que abrem para o destino do mundo. Três modos de se vincular com o mundo através das palavras: o trabalho, o sexo, o consumo, três modos de obedecer a um papel. Porém, para além desses vetores e cruzando esses vectores, a personagem é tomada por um afeto que não pode deixar de seguir: Macabéa acredita nas palavras. É isso o que define Macabéa: feita de palavras, personagem de uma escrita, Macabéa faz tudo o que as palavras pedem dela. É, talvez, a última personagem que faz da crença na linguagem a força de uma vida. Macabéa é a força arrastada pelas palavras. A força das palavras invadindo a vida. É a vida acreditando nas palavras. Não importa se as palavras a ferem, a avergonham, a humilham, a iludem. Macabéa crê na palavra do namorado, na palavra do chefe, na palavra da rádio, na palavra da colega da oficina, na palavra das companheiras de quarto, na palavra da vidente: amor, amizade, trabalho; a palavra perpassando os ouvidos, a palavra cruzando seu corpo, a palavra capturando os olhos. Confiante nas palavras que prometem e abrem a

³¹⁶ Esse parece ser o sentido da versão feita em *Cena Aberta* (ciclo conduzido por Regina Casé, exibido em 8 de novembro de 2003, na rede Globo).

vida para um futuro alucinado, na certeza de que a vida é o que a palavra viu, morre atropelada por um carro, ignorada pelo silêncio que ganha espaço ao redor. Rodrigo S. M. se detém: a narração da vida é atingida por um acontecimento exterior às palavras e que cala nas palavras, entretanto as grita. A história se interrompe agonizando no silêncio da escrita. A literatura já não pode crer no seu destino, não pode organizar seu tempo, não pode tecer seus fios, não pode redimir as vidas. As palavras se esgotam. O livro, inesperadamente (previsivelmente) acaba sem atingir o seu fim.

Luciano, distraído, passeia no seu triciclo pela casa. A mãe, absorta pela presença insólita de uma música inesperada (que só se ouve num ponto preciso do quarto das crianças) não presta atenção nele. Um cachorro late. Late para Luciano. É o som que o assombrou ao longo de sua vida (*La ciénaga* se define por três ruídos: tormenta do céu, barulho da piscina, latido do cachorro). Luciano vai seguir essa chamada; não tem outra possibilidade senão seguir essa voz: é sua vocação. Ao longo de todo o filme, ele só procurou uma imagem para essa presença assustadora. O “cachorro-rato”, o “rato-africano”, atravessa sua infância. Ele, despossuído das palavras, é conduzido por elas para o desejo da imagem. O som continua. O latido continua chamando. O ouvido acredita, mas Luciano precisa olhar. Precisa da segurança de uma visão. Precisa ter uma Visão. Luciano precisa da imagem que corresponda às histórias que circulam ao derredor desse fantástico animal (que coisa mais fantástica do que ouvir algo que não se vê, que medo mais intenso senão aquele dos barulhos da noite³¹⁷?). Precisa da imagem respondendo à palavra, do olho acompanhando o ruído (é essa unidade perdida o que assombra ao cinema). Nessa distância, pela qual a presença das coisas se divide entre o ouvido e o olho, o cinema

³¹⁷ Na imagem, na visão da imagem, na empatia com a imagem (no duplo movimento pelo qual a incorporamos e somos incorporados por ela), apropriamo-nos da força estranha: era uma das funções das imagens para Warbrug.

encontra o seu limite. Luciano só tem uma coisa a fazer: subir uma escada e invadir o pátio do vizinho; precisa apenas olhar para esse outro lado, precisa unir o que foi separado (a câmara captura esta sequência na distância pela qual parece não querer se comprometer: em plano médio). O que é a escada, senão a promessa da Ascensão, o caminho para o Céu, a Redenção³¹⁸? O que é a escada, senão o que simboliza os ritos de passagem que inauguram uma nova vida, uma mudança no estado das coisas, uma conversão? Luciano sobe para, finalmente, se libertar nessa imagem, para acabar com sua angústia, para lhe colocar rosto ao horror, para encarar o monstro (essa era, como mostrei antes, a função antropológica das imagens, segundo Aby Warburg: liberar-nos dos temores da vida). Porém, a escada trai e os seus degraus apresentam o desmoronamento fatal: inversão energética do cinema diante do trabalho das imagens: a Ascensão se converte em queda, a redenção em condenação, a libertação em prisão, a vida em morte (mais uma vez, o cinema repete o que anunciava já o simples e involuntário corte de Méliès?). O brilho das imagens cega; elas não são o fulgor da verdade, senão o retiro para a escuridão. A câmara mostra agora os espaços vazios da casa: o cachorro já não late, o silêncio e a imagem finalmente coincidem no vazio. O olho e o ouvido se encontraram. Num último plano vemos, no fundo, o corpo morto da criança. Depois, ninguém sabe o que dizer. As cadeiras se arrastam, Deus não chega. Fica, passando entre as imagens, a errância cega do tempo, presença inesquecível disso que não se consegue olhar.

1) O que nos resta dos tempos

Ao longo desta tese, quis formular a pergunta pelas condições de nosso presente. Nesse percurso, tentei demonstrar que aquilo que somos fica no meio de uma abertura. Na

³¹⁸ Warburg sustentava que a escada apresenta a ânsia do homem por chegar ao céu. WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent*. Paris : Macula, 2003.

fenda incomensurável indicada pelo movimento que afasta as palavras e as imagens, o presente faz a experiência da colisão da História e da Memória, mostrando que o tempo perdeu a unidade. Somos a experiência dessa perda. Na distância desses tempos que se separam, irreconciliáveis, fica contida nossa contradição: essa pela qual Macabéa é atropelada pelo silêncio, enquanto Rodrigo S.M se perde nas palavras que a literatura não pode escrever. Essa pela qual Luciano cai atravessando a fronteira incerta para o invisível e que, na diferença mínima entre os planos, o cinema não consegue filmar. Essa questão, que indica nossa dispersão no interior dos tempos, se traduz como questão política da crença. Como tentei mostrar, no momento em que o tempo fica “fora dos eixos”, no momento em que “os tempos são desonestos”, no momento em que “perdemos o juízo”, sem a reconciliação prometida, sem o porvir redimindo o presente, o pensamento se defronta com a urgência destas questões: como ter Fé no mundo? Como nos vincular entre nós quando os tempos não conseguem se organizar, quando nosso trabalho se perde no vazio que eles abriram? Em que nos garantir quando os fios se destecem e os fragmentos não se colam?

No umbral de descontinuidade que a literatura e o cinema não cessam de encher, nos movimentos de suas interrupções, tem se mostrado que a linguagem e as imagens estão elas mesmas fendidas por um limite que as constitui e que marca sua finitude. As palavras e as imagens não responderam às perguntas, não conseguiram nos devolver a unidade do tempo, não puderam nos devolver nem o juízo nem a crença. Todas as palavras (a linguagem como totalidade), todas as imagens (a totalidade como imagem) são insuficientes. Nem tudo é dizível, nem tudo é exibível. As palavras mentem, as imagens são falsas (que as palavras mintam era o escândalo que, segundo Foucault, abria a linguagem para o seu exterior; que as imagens falsifiquem é o escândalo que abre o cinema para o seu

exterior, segundo Deleuze³¹⁹). No meio, entre as imagens, entre as palavras, entre as palavras e as imagens, se desdobram os tempos que entre elas não cessam de se (nos) perder. Nos extremos da literatura e do cinema, apresenta-se nossa “condição transcendental de impossibilidade” (ou uma “condição de impossibilidade transcendental”) como experiência positiva da finitude e como máxima exigência política aberta por nosso presente. Longe de toda resignação, no meio das palavras que se esvaziam, levanta-se (do lado da literatura) um direito de infantes, um direito ao grito e ao silêncio, direito a não nos articularmos. Direito incomum que nos desloca para além das palavras que capturam a voz. E, no meio das imagens que esgotam a visibilidade, levanta-se (do lado do cinema) um direito à invisibilidade de uma errância cega, um direito a não nos exhibir, a não nos mostrar. Direito incomum que nos desloca para além das imagens que fixam o olho. Direito do inesquecível silêncio em que somos alheios. Esse direito, alcançando o que cala nas palavras, no mesmo momento em que as imagens começam a se apagar, atinge, quem sabe, a experiência de nossa *incomunidade*.

2) Onde restam os tempos?

El contraargumento ante el contraargumento dice, según esto: puede ser que la lectura de letras se haya tornado innecesaria para la conciencia actual y que sea innecesario asimismo para un pensamiento lingüístico orientado en oposición a esta nueva conciencia. Pero esto dice únicamente que, la lectura de letras se ha hecho un lujo que sólo algunos podrán darse (una elite venidera de literatti). Y nosotros, los que estamos aquí reunidos, somos capaces de darnos ese lujo no porque seamos “reaccionarios” que no aceptamos las nuevas técnicas, al contrario: nosotros nos damos el lujo de leer letras, precisamente, porque las nuevas técnicas lo hacen innecesario. Pues las nuevas técnicas transforman la lectura de letra en aquella actividad que ella era originariamente: una empresa cómoda, contemplativa y elitista. Leemos letras no porque sea algo de utilidad, sino al revés, para escaparnos del negocio utilitario. Y esto es lo

³¹⁹ FOUCAULT, Michel. La pensée do dehors; em *Dits et écrits 1 (1954-1969)*. França: Gallimard, 1994.

*que dice también originariamente la palabra “academia”:
un lugar para la inspección. Gracias a las nuevas técnicas
comienza nuevamente a academizarse la lectura literal*

(Flusser; Vilém, 2005; 109)

Porém, cabe também outra possibilidade: esses extremos da finitude não são alcançados sem serem também atingidos os limites das materialidades da escrita e das imagens. Será que as bordas nas quais a literatura e o cinema desaparecem (talvez na procura de sua essência, como queria Blanchot) apresentam o ocaso das materialidades que as produziu? Desse modo, se a escrita era a materialidade da História e as imagens, a materialidade da Memória, os limites dessas materialidades indicam as fronteiras onde desaparecem também os tempos que elas permitiam? A insuficiência das respostas indicadas acima, a insuficiência das palavras e das imagens, será o resultado de uma mutação pela qual o presente se dirige para uma experiência do tempo que ainda está por se configurar? Um porvir em que as materialidades literárias e cinematográficas (tal e qual hoje as concebemos) não terão mais espaço e do qual História e Memória, narração e montagem, terão desaparecido?

Há algo que a matéria escrita não pode dizer (acontece rápido demais para o tempo da mão se demorando sobre as páginas). Há algo que a matéria visual não pode mostrar (é demasiado incandescente para a viscosidade inflamável dos olhos). O presente não comparece nessas materialidades, que ficam obsoletas diante do que não precisa de suportes (diante da banalidade de uma realidade feita da mais simples e brutal violência). Só porque temos feito a experiência do desaparecimento, só porque a matéria da escrita e a matéria das imagens desaparecem, só porque as novas técnicas produzem o desaparecimento arrastando a existência a presença sem lugar, surge, no pensamento

contemporâneo a preocupação (estética e política) por estabelecer as condições da sobrevivência. Só porque o mundo, tal e qual o conhecemos, se dirige para um espaço onde não temos lugar, a questão da sobrevivência foi colocada como tema chave para nos pensar³²⁰.

Desse modo, o movimento pela qual literatura e cinema atingem o seu limite, acompanharia o movimento pelo qual nosso presente está se desfazendo (será então que esta tese fala, agora, do passado?). O que nos resta dos tempos da História e da Memória, desses tempos literários e cinematográficos, hoje que aquelas materialidades que as produziam parecem se eclipsar na tela abstrata (e quase desnecessária) do mundo digital? A unidade simbólica do *graphein* tem agora o seu inesperado espaço de reencontro, no gesto pelo qual escrever e produzir imagens são os efeitos de um cômputo comum, de um cômputo que os faz comuns? Será que a presença do mundo (o seu toque, a sua *Stimmung*) é resolvida na poeira digital que nos começa a conformar?:

*Esto no sólo nos impone una nueva ontología, sino también una nueva antropología. Nos obliga a vernos a nosotros mismos –“a nuestro sí mismo”- como una “dispersión digital” del tipo descrito, como una concreción de posibilidades gracias a una densa dispersión (...) Esta nueva antropología que se remonta a la tradición judeocristiana, para la cual el hombre no es más que polvo, no sólo debemos trabajarla epistemológicamente (...) sino que también debemos llevarla a la práctica (Flusser, Vilém in Yoel; Gerardo, 2004, p.361-362)*³²¹

³²⁰ Como sustentava Flusser, se a guerra total é possível, então, acontecerá.

³²¹ “Isto não apenas nos impõe uma nova ontologia, mas também uma nova antropologia. Obriga-nos a nos olhar a nós mesmos – ‘a nosso si mesmo’- como uma ‘dispersão digital’ do tipo descrito, como uma concreção de possibilidades graças a uma densa dispersão (...) Esta nova antropologia que se remonta à tradição judeu-cristã, para a qual o homem não é mais que poeira, não temos que trabalhá-la apenas epistemologicamente (...) mas também devemos levá-la à prática”.

Na revolução informática perceber é um cálculo de probabilidades. Reduzido a bits de informação, o real é um conjunto de dados (os dados são a indiferença da significação, a significação indiferente). O controle é efeito de operações executadas por um código binário: 1-0. Assim, na rede digital, todos os cálculos já foram feitos e os movimentos antecipados. Harum Farocki analisa, ao longo de seus filmes, o processo pelo qual os movimentos mais díspares- de prisioneiros na cadeia a compradores no supermercado, das viagens nas estradas às lutas revolucionárias- encontram uma equivalência e podem ser estudados homogeneamente na aparência digital. Só por uma metáfora estranha as máquinas informáticas podem abrir “janelas de diálogo” e se apresentar como “interativas”³²².

De qualquer modo, parece que voltamos ao velho esquema, muito humano, de um pensamento de simples oposições: 1-0, bem-mal, vida-morte, verdadeiro-falso, visível-invisível, existente-inexistente. No coração da tecnologia contemporânea, apenas há o mais velho dos modos Humanos de pensar: a lógica computacional não é distinta daquela com que Platão expulsava aos artistas. Velha moral de branco e preto, de heróis e vilões. Talvez, por isso, o cinema de aventuras faz ainda tanto sucesso, porque, no fundo, não deixa de apresentar sempre, com mais e novas tecnologias, as formas simplesmente Humanas de reduzir o real. Basta um breve desajuste do organismo receptor para que a codificação da mensagem e a imagem sejam distorcidas. Basta um breve desajuste para que a emissão seja

³²² Nas novas tecnologias lúdicas, mediante um procedimento de scanning, podemos estar no interior do aparelho, “dentro” do jogo, “dentro” da tela, “interagindo” com ela. Grande parte dos desenvolvimentos tecnológicos visa transformar as telas em dispositivos táteis. Apalpar na tela um mundo que fica para sempre intocável é o desejo paradoxal das tecnologias. No mesmo sentido, as telas se apresentam agora como feitas de “plasma”- o plasma é o “quarto estado da matéria”, anterior ao gasoso e, também o componente principal do sangue dos mamíferos superiores (90%): a tecnologia não deixa de unir, nas suas metáforas de seus nomes, os extremos da vida. Também as artes pretendem trabalhar as condições da percepção sob “ambientes imersivos” mediante o trabalho sobre a luz...

alterada. Basta recalcular para que o corpo e sua imagem, a imagem do corpo e o corpo da imagem mudem o seu modo de aparecer.

Que tempo será esse que nos aguarda na dispersão digital? Que tempo será aquele por vir? Onde restam os tempos? Em meio de que ruínas seguiremos escrevendo? Em que olho procuraremos nossas imagens? Como sobreviveremos?

3) *No que nos resta dos tempos*

*Não mostres todos os aspectos das coisas/reserva para ti
uma margem de indefinição
GODARD, Jean Luc; Histoire(s) do Cinema*

Muito longe de ser revelado pelas imagens ou acolhido nas palavras, o mundo fica perdido, dissolvido, varrido nas telas que nos rodeiam. Nelas, inscrevem-se as modalidades em que se produz o que somos hoje: efeitos de uma onda de luz evanescente, sempre dispostos a morrer no instante de seu máximo esplendor. O mundo é efeito de um cálculo brilhante e indiferente: somos apenas poeira luminosa. Estamos, a cada instante, varridos por uma breve intensidade, por um fulgor do tempo. Talvez por isso, Clarice Lispector podia se perguntar, no final de *A hora da estrela*: “quanto pesa a luz?” Parece que, em última instância, a isso se reduz nossa vida: ao preciso instante em que uma luz oscila na noite e devolve-se (nos devolvendo) à escuridão³²³.

Somos feitos de luz. Somos uma magia digital. Isso não é melhor, nem pior do que outras definições. Mas, exige que possamos pensar as novas lógicas, as economias de seu funcionamento, sua genealogia. Trata-se, como sustentava Deleuze, em nossa epígrafe inicial, de estudar as especificidades de nossa sociedade para produzir as interrupções nos

³²³ Talvez, essa seja ainda a pergunta que a literatura e as artes audiovisuais não podem responder. Talvez essa pergunta marque o limite entre isso que não podemos dizer e isso que não podemos olhar.

fluxos que nos conformam, nos desviando, no detendo, nos escapando. Há algo mais apavorante que um *black out* –energético-elétrico-informacional-, algo de mais arrepiante que uma interrupção total dos fluxos, fazendo que nada flua, no mundo pós-capitalista? Há algo de mais alarmante para as redes, que não nos encontrar nos seus gráficos quadriculados, que não nos encontrar interconectados? Se a percepção é simplesmente um ato de codificação de dados dispersos, as artes (o pensamento como arte) têm, nesse lugar, o seu desafio. Não se trata de combater as tecnologias, mas de encontrar nelas o que não foi ainda pensado, para libertar a vida das redundâncias pelas quais somos estereotipados. Temos de quebrar os brinquedos, como queria Benjamin; inventar a jogada nova, segundo Flusser; criar os afectos e perceptos puros, segundo Deleuze e Guattari. Se nossas crenças se fundam nas telas que nos rodeiam, se o verdadeiro e o falso encontram nelas o seu local de realização, se a comunidade está intermediada por cálculos digitais, se, enfim, nossa experiência da cultura está feita de imagens e as palavras computadas, a tarefa estética e política das artes seja, talvez, a produção de novas crenças e novos direitos, de crenças que a tecnologia não produz, de direitos que não pode reconhecer e de sobrevivências que não pode calcular.

Contra a ilusão de visibilidade total que esses meios tecnológicos impõem, temos de lembrar o que Foucault sustentava em *Vigiar e Punir*: a visibilidade é uma armadilha³²⁴. Ou aquilo que, no limite, era para Deleuze e Guattari o ato decisivo: devir imperceptíveis. Ou, talvez, se trate de capturar esse ponto cego em que a cultura se desfaz, em que um “punctum” nos desvia iniciando uma errância oblíqua que quebra a boa ordem dos dígitos; uma interrupção que provoca o vazio dos cálculos, fazendo com que não consigam nos computar. Uma fenda que os números não podam calcular. Nos tempos que nos atravessam,

³²⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

no interior dos dispositivos que nos governam, só aqueles que querem exercer a violência de sua força têm a obrigação de se mostrar. Os outros temos o direito ao silêncio e à invisibilidade.

O desvio pela literatura e o cinema, o desvio pelos tempos contraditórios das palavras e das imagens, nos coloca, assim, diante de uma encruzilhada: quando essas materialidades, tanto tempo sobreviventes, acabem finalmente por desaparecer, em que restos vai se resguardar o tempo? Em que restos nos lançamos para o porvir? O que dará testemunha das coisas? Onde se conservará nossa presença espectral? Onde sobreviverá isto que somos? Desde onde voltaremos para nos conjurar?³²⁵ Como será possível criar outra *incomunidade*? Talvez, na noite mais escura do universo digital, o direto a não nos expormos, a devir imperceptíveis, a não ser visíveis, a ficar calados, a gritar, a interromper os fluxos, seja, finalmente, a exceção em que a arte pode trabalhar contra a luz asfixiante da cultura.

Uma tese sobre literatura e cinema pode parecer, no início, muito afastada dessas preocupações. Pode parecer muito longe das multidões e do ruído e dos holofotes que invadem as ruas. Porém, há outra coisa que mereça o esforço de pensar (embora seja de modo muito alusivo, muito torto, embora seja pelas vias mais indiretas e os caminhos mais longínquos, embora seja pelo viés das luzes que se apagam na errância das imagens), senão essa violência que arrebatou o que somos? Há outro interesse, para além dessa urgência, que marca o limite do nosso presente? Há outra coisa para pensar, senão a força dos tempos que nos passam?

³²⁵ O conjuro exigido pelo pai de Hamlet é o conjuro dos tempos: uma vingança, uma restituição de justiça e um ato de bruxaria. Os tempos por vir contêm, no seu mistério, o segredo de uma magia. Talvez, neste ponto, tenhamos que reconhecer, como nos ensinara Warburg, que a magia não pode ser simplesmente afastada do horizonte de nossa vida e que crer seja, hoje, de certa forma, uma magia laica.

O presente por vir encontra, nisso que nos resta, no que nos resta do tempo, o seu desafio.

Bibliografia

AAVV. *La Nouvelle Vague*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

AAVV (sous a direction de Eric Alliez). *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. França: Synthélabo, 1998.

AGAMBEM, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris : Armand Colin, 2007.

ARENDT, Hannah. *Entre pasado e futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. España: Icaria, 1994.

ATTALI, Jacques. Ruidos. *Ensayos sobre la economía política de la música*. Barcelona: Siglo XXI, 1978.

AUMONT, Jacques. *El ojo interminable*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

------(org). *La mise en scène*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

----- *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Martins Fontes, 1984b.

----- *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Edição Liberdade, 2003.

----- *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

----- *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

----- *L'empire des signes*. Paris. Seuil, 2005b.

----- *Inéditos. Vol 3-Imagem e moda*. Martins Fontes; São Paulo, 2005c.

----- *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007a .

----- *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia do colégio de França*. São Paulo: Cultrix, 2007b.

----- *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland e outros. *Masculino, feminino, neutro. Ensaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

BATELLA GOTLIB, Nadia. *Uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2006.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Éditions du Cerf, 1958.

BELLOUR, Raimond. *Entre imágenes*. Foto. Cine. Video. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1996.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. France: Librairie Félix Alcan, 1939.

----- *As duas fontes da moral e da religião*; São Paulo: Almedina, 2005.

----- *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martin Fontes, 2006.

----- *A energia espiritual*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987a.

----- *La escritura del desastre*. Monte Avila; Caracas, 1987b.

----- *Michel Foucault como o imagino*. Oporto: Relógio d'Água; 1987c.

----- *O livro por vir*. São Paulo: Martin Fontes, 2005.

----- *A conversa infinita 2*. São Paulo Escuta, 2007.

----- *A conversa infinita 1*. São Paulo: Escuta, 2010

----- *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BREHIER, Emile. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. France : Vrin, 1997.

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era, 1979.

BURROUGHS, Williams. *La revolución electrónica*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2009.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

CACCIARI, Máximo. *El Dios que baila*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CEZANNE, Paul. *Correspondences*. Paris: Grasset, 2006.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.

----- *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona: Gedisa, 1995.

CONRAD, Josep. *O Coração das trevas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

CRARY, Jonhatan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

----- *Suspensões da percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna*. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2013b.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. France: Flammarion; 1999.

----- *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*. Buenos Aires: La Marca, 2008.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Losada, 2004

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

----- *Conversações: 1972-1990*; Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

----- *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34. 1999.

----- *Diferença e repetição*. Lisboa : Relógio D'água, 2000.

----- *Deux Régimes de fous et autres textes (1975-1995)*; Paris: Minuit, 2002.

----- *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*; Buenos Aires: Cactus, 2003a.

----- *Kafka. Para uma literatura minor*; Assírio Alvim: Lisboa, 2003b.

----- *Proust e os signos*; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003c.

----- *A imagem-movimento. Cinema 1*; Lisboa: Assírio Alvim, 2004.

----- *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

----- *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras; 2006.

----- *Cinema II. A imagem-tempo*; São Paulo: Editora Brasiliense, 2007a.

----- *Lógica das sensações*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

----- *Kant y el tiempo*; Buenos Aires: Cactus, 2008.

----- *Sobre o teatro. Um manifesto de menos. O esgotado*; Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

----- *Crítica e clínica*; São Paulo: Editora 34, 2011.

----- *Lógica do sentido*; São Paulo: Perspectiva, 2013a.

----- *El saber. Curso sobre Foucault*; Buenos Aires: Cactus, 2013b.

DELEUZE, Gilles.-GUATTARI, Felix. Mil Platôs. *Capitalismo e esquizofrenia*; São Paulo: Editora 34, 2000.

----- *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010a.

----- O que é a filosofia?; São Paulo: Editora 34, 2010b.

DELEUZE, Gilles. -PARNET, Claire. *Diálogos*; Lisboa: Relógio D'água, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.

----- *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, 2011.

DERRIDA, Jacques.-DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle Convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990.

----- *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.

----- *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*; Paris: Minuit, 2002.

----- L'image est le mouvement. In *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, nº 3. Montréal, 2004

----- *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005b.

----- *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008.

----- *Remontages du temps subi*. Paris: Minuit, 2010.

----- *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizontes: UFMG; Belo Horizonte, 2011.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*; São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DUFLOT, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama, 1971.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARGE, Arlette. *La vida frágil. Violencia, poderes y solidaridad en el siglo XVIII*. México: Instituto Mora, 1998.

----- *Le gout de l'archive*. Paris: Seuil, 1997.

FAROCKI, Harum. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: La caja negra, 2013.

FENOY, Liliana. (dir). *El espacio textual (entre literatura, psicoanálisis y filosofía)*. Córdoba: Alción, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Editora Huicitec, 1985.

----- *La sociedade alfanumérica*, In *Revista Austral de Ciencias Sociales*; Santiago de Chile; 2005.

----- *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

----- *A escrita. Há um futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

FOCCROULLE, Bernard et al. *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martin Fontes, 1891.

----- *Vigiar e Punir. Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

----- *Dits et Ecrits I-IV*. France: Gallimard, 1994.

----- *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

----- *El pensamiento del afuera*. Barcelona: Pre-textos , 1997.

----- *História da sexualidade Vol. 1. A vontade de saber*; Rio de Janeiro: Graal, 1998.

----- *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

----- *História da sexualidade vol. 2. O uso dos prazeres*; Rio de Janeiro: Graal, 2003.

----- *Isto não é um cachimbo*; São Paulo: Paz e terra, 2008.

----- *Microfísica do poder*; Rio de Janeiro: Graal; 2012.

GAUDREAULT, André.-JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: EnB, 2009.

GODARD, Jean Luc. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: La caja negra, 2007.

GODARD, Jean Lucp- ISHAGPOUR, Youssef. *Archéologie du cinema et mémoire du siècle*. Dialogue. Tours: Farrago, 2000.

GREENBLATT, Stephan. *Shakespearean's Negotiations*. California: University of California Press, 1998.

GUMBRECHT, Hans. Ulrich. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GURGEL, Lirio Gabriela. *A procura da palavra no escuro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

HABERMAS, Jurguen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

HARDT, Michel. *Gilles Deleuze. Un aprendizaje filosófico*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niteroi: EdUFF, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. España: Ed. del Serbal, 1994.

----- *La experiencia del pensar*. Argentina: Ediciones del copista, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo. Observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

IANNACE, Roberto. *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

JAMESON, Frederick. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editoria da UFRJ, 2006.

JANIC, Alain.-TOULMIN, Stephan. *La Viena de Wittgenstein*. Buenos Aires: Taurus, 1998.

KANT, Emanuel. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Avila, 1992.

KANT, Emanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. trad. Valério Rohden & António Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KLUGE, Alexander. *120 Historias del cine*. Buenos Aires, Caja Negra 2010.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

----- *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KRACAUER, Sigmund. *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona: Gedisa, 2008.

LA FERLA, Jorge. (org). *Medios audiovisuales. Ontología, historia y praxis*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1999.

----- (org). *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*. Buenos Aires: Libros del Rojas 2001.

----- *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

LE CLEZIO, J.M.G. *El buscador de oro*. Buenos Aires: Norma, 2008.

LEMAGNY, Jean Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: La marca, 2008.

LINHARES BORGES, Maria Eliza. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998a.

----- *O lustre*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999a.

----- *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1971

----- *A maçã no escuro*. São Paulo: Círculo do livro s/d.

----- *A paixão segundo G .H..* Rio de Janeiro: Editora Rocco 1998b.

----- *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora, 1998 c.

----- *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998d.

----- *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco; 1998e.

----- *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999b.

----- *Correspondências*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

LYOTARD, Jean François. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

----- *Lecturas de Infancia*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

----- *Moralidades posmodernas*. Madrid: Tecnos, 1998a.

----- *Lo inhumano. Charlas sobre el tempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998b.

----- *La confesión de San Agustín*. Buenos Aires: Losada, 1999.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARRATI, Paola. *Gilles Deleuze. Cinema y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 2003.

MARTONI, Alex. *S. Ficção fantástica, materialidades, efeitos estéticos*. [tese de doutorado em Literatura]; Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense; 2013.

MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHAUD, Phillipe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie Joseph. *Imagem ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOSER, Benito. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MÜLLER, Adalberto. “A semiología selvagem de Pasolini”, em *Devires*, V 3, nº1. Belo Horizonte, 2006.

----- “Lembrar e esquecer. Notas sobre Lucrecia Martel e o cinema argentino atual”, em *Artesesc*, Primeiro Semestre, 2010.

----- *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

-----“(Re)sentimentos e afetos no cinema brasileiro contemporâneo”, em SARTINGEN, K. -UGALDE, E. (org.); *Perspectivas atuais em Lusitanística. Literatura, Cultura, Cinema, Língua*; Munich: Martin Meinderbauer Verlag, 2011.

MÜLLER, Adalberto e SCAMPARINI, Julia. (org.). *Muito além da adaptação. Literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

NANCY, Jean. Luc. *La comunidad inopertante*. Santiago de Chile: Arsis, 2000.

NASCIMENTO, Edilson.-CASTELLÕES DE OLIVEIRA, Maria Clara. (org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

NASCIMENTO Edilson.-GLENADEL Paula. (org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

NAVALLO, Laura. *Festivais internacionais, política cultural e performatividade em torno à dança contemporânea no Brasil* [tese de doutorado em Antropologia Social]. Rio de Janeiro: PPGAS-MN-UFRJ; 2014.

NEWMAN, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Schwarcz, 1992.

----- *Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. trad. M.A. Casa Nova, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

----- *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e a vantagem da História para a vida*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

----- *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral*. São Paulo: Hedra, 2008.

NUNES, Benedito. *O Drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

OLINTO, H.-Schollhammer, Karl. (org.). *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

OUBIÑA, David. (comp). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*. Cuatro miradas sobre Hisoire(s) du cinema. Buenos Aires: Paidós, 2003.

----- *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Barcelona: Alianza, 1985.

----- *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1999.

----- *Sobre el estilo*. Barcelona: Paidós, 2000.

PAPONI, María Susana. “Filosofía de la cultura. Resignificaciones de la subjetividad”, en: VV.AA.; *Lo Humano en Entredicho. Ensayos de Filosofía de la Cultura*. Gral. Roca: Publifadecs, 2008; pp. 17-49.

PARENTE André. (org). *Imagem-maquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. *El caos. Contra el terror*. Barcelona: Crítica, 1981.

----- *Las películas de los otros*. Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1999.

PASOLINI, Pier-ROHEMER, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1976.

PEIRCE, Charles. *Escritos lógicos*. España: Tecnos, 2002a.

----- *Ciencia de la semiótica*. España: Imago Mundi, 2002b.

PEPPIAT, Michel.-BACON, Francis. *Anatomía de um enigma*. Barcelona: Gedisa, 1999.

PERRONE, Leyla. *Falencia da crítica. Um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Editora Persepectiva, 1973.

----- *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERRONE-MOISES, Leila.-CHAVES DE MELLO, Maria Elizabeth. (org.). *De volta a Roland Barthes*. Niterói: EdUFF, 2005.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector . Uma poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

QUIGNARD, Pascal. *Retórica especulativa*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2006.

----- *Albucius*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

----- *Butes*. Buenos Aires: Sexto Piso, 2012.

RAJMANN, John. *Deleuze. Un mapa*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

RAMOS PESSOA , Fernando (org). *Teoria contemporânea do cinema vol. I Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005.

----- *Teoria contemporânea do cinema 2. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

RANCIERE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

----- *A fábula cinematográfica*, São Paulo: Papyrus, 2001

----- *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

----- *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

----- *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

----- *A distância das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

REIS DE ARAUJO, Hermetes (org.) *Tecnociencia e cultura. Ensaio sobre o tempo presente*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SCHEFER, Jean Louis. *Du monde et du mouvement des images*. Paris :Cahiers Du cinema, 1997a.

----- *L'Homme ordinaires du cinéma*. Paris : Cahiers Du cinema, 1997b.

SCHORSKE, Carl. *La Viena de fin de siglo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

SIMÓN, Gabriela. *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción, 2010.

SIMON, Gabriela-MILONE, Gabriela (coord..) *Variaciones sobre Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Córdoba: EDUVIM, 2013.

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

----- *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus-La cebra, 2009.

SOBCHACK, Vivian. *The addres of the eyes*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmitificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

----- *A literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG 1998.

SYLVESTER, David. *La brutalidade de los hechos. Entrevistas com Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 2009.

TARKOVSKY, Andre. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

ULM, Hernán. *Historia, ética y actualidad en Michel Foucault*. Salta: EDUNSa., 2006.

----- “De la mimesis a la experimentación. Arte y resistencia” em *Cuadernos del sur* 37. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2008.

----- *Cuestión de imágenes. Charlas de arte y filosofía*. Salta: Fedro, 2011.

VANCHERI, Luc. *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*. France : Armand Collin, 2007.

VASARI, Giorgio. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México: W.M. Jackson, 1976.

VAUDRAY, Patrick. *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada, 2009.

VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma 1. Logistique de la perception*. Paris: Cahiers du cinema, 1991.

----- *A arte do motor*. São Paulo: Estação liberdade; 1996.

WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent (introduction par Joseph Leo Koerner et textes de Fritz Saxl et de Bernardetta Castelli Guidi)*. Paris: Macula, 2003.

----- *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

----- *Atlas Mnemosyne*. Madrir: Akal, 2010.

----- *A renovação do paganismo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

XAVIER, Ismael. (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

----- *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

----- *O discurso cinematográfico. Opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e terra, 1977.

YOEL, Gerardo. (comp). *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004a.

----- (comp). *Pensar el cine II. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004b.

FILMOGRAFIA

ALONSO, Lisandro. *La libertad*. Argentina, 2001.

-----, *Los muertos*. Argentina, 2004.

-----, *Fantasma*. Argentina, 2006.

-----, *Liverpool*. Argentina, 2008.

CARRI, Albertina. *Los rubios*. Argentina, 2003.

-----, *Restos*. Argentina 2010.

MARTEL, Lucrecia. *Rey Muerto*. Argentina, 1995 (curtametrage).

-----, *La ciénaga*. Argentina, 2001.

-----, *La niña santa*. Argentina, 2004.

-----, *La mujer sin cabeza*. Argentina, 2008.

SEGGIARO, Daniela. *Nosilatiqj, La belleza*. Argentina, 2012.