A CISÃO DO PRESENTE: A EXPERIÊNCIA ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

THE SPLIT OF THE PRESENT: THE EXPERIENCE BETWEEN WORDS AND IMAGES

Hernán Ulm[1]

RESUMO: Se o problema central para o pensamento, segundo Foucault, é pensar aquilo que somos, o presente trabalho quer compreender as condicões da experiência contemporânea, tomando como chave de leitura, as diferenças entre palavras e imagens. Segundo se propõe, tais diferenças, decorrentes das materialidades e das tecnologias, que são próprias às palavras e às imagens, apresentam duas modalidades do tempo, que não podem concordar: do lado da linguagem, o tempo como História, do lado das imagens, o tempo como Memória. Pensar as qualidades desses tempos só resulta possível a partir da literatura e do cinema, tanto em um trabalho com e contra as palavras, quanto com e contra as imagens, respetivamente. Há, no presente, alguma coisa de irreconciliável. Esse irreconciliável não é um acaso, senão a condição mesma aberta pela cisão dos tempos como marca determinantes disso que somos.

Palavras-chave: cisão; experiência; Literatura; cinema; incomunidade.

ABSTRACT: If the central problem for thought (Foucault) is to think of what we are, this paper aims to understand the conditions of contemporary experience, taking as a reading-key the differences between words and images. According to what is proposed, such differences present, arising from materialities and technologies that are proper to words and images, two modalities of time that cannot agree: on the side of language, time as History, on the side of images time as Memory. The exercise of thinking on the qualities of these times is only possible if it is from Literature and cinema perspectives, both egagged with and against words as with and against images respectively. Thus, there is at the present time something irreconcilable. And this is not a matter of chance, but the very condition generated/opened by the split of the times as a determinant mark of what we are.

Keywords: split; experience; Literature; cinema; incommunity.

[1] Diretor do IICA - Instituto de Investigaciones en Cultura y Arte e Professor de Estética da UNSA - Universidad Nacional de Salta. Doutor em Literatura comparada (UFF).

A cisão do presente: a experiência entre palavras e imagens

> *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 foram 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, 1990, p. 42-43).*

Introdução: o umbral do presente

Desde a segunda metade do século XX, parece claro que já não podemos confiar a realidade do ser e do pensar à linguagem: ela não mais define para nós o sentido de todo o que podemos pensar. E isso porque, na saída da virada linguística, que atravessou grande parte do século passado, o pensamento contemporâneo tem encontrado nas imagens outras economias, outras lógicas e outras determinações não linguísticas de configuração do sentido. E se, durante um tempo considerável, as imagens foram pensadas como um tipo especial de língua, aos poucos essas análises se mostraram insatisfatórias. As imagens eram concebidas como portadoras de uma força, como configuradoras de uma experiência que, aquém ou além da linguagem, passava irreconhecível para ela.

Por isso, não se trata aqui das relações que "em geral" mantém palavras e imagens, senão do modo específico em que se coloca essa relação hoje (nesse sentido, essa relação, tal e como quero falar neste artigo, não diz respeito às relações que poderiam ser pensadas na perspectiva antiga do ídolo ou do ícone ou na perspectiva moderna da representação e suas correspondentes filosofias da linguagem). No que me importa, há uma especificidade da relação palavras e imagens a partir de um duplo acontecimento determinante, para pensar uma genealogia de nosso presente (quer dizer, para tentar compreender o modo pelo qual chegamos a ser "isso que somos" e a "atualidade" disso que somos, como sustentaria Deleuze na sua interpretação de Foucault): a emergência da produtividade técnica das imagens, de um lado e o pensamento vitalista que considera a imagem como uma efetuação da vida (Bergson, Warburg), do outro, configuram o umbral a partir do qual nosso presente pode ser compreendido.

Neste sentido trata-se, também, de uma mutação na estrutura mesma da imagem (do modo como a construímos — e do como ela nos constrói; do modo em que a pensamos — e ela nos pensa; e do modo como agimos diante delas — e do modo como sofremos suas ações). Do lado técnico, elas aparecem produzidas sob as condições do afastamento da mão humana, da automatização e da proliferação serial da ordem do visível. Do lado

vitalista, as imagens são uma condensação de energias configuradoras do sentido que nelas encontra uma "vida póstuma" — *Nachlebem* — (Warburg) ou a matéria mesma do devir do mundo, como movimento e duração (Bergson).

Para além das diferenças entre ambas dimensões do acontecimento, que coloco no umbral de nossa atualidade, tanto do lado da emergência técnica como da filosofia da vida, as imagens não são nem a reprodução ou o duplo do mundo, nem a representação da consciência, nem a projeção da vida interior do espírito e, nem sequer, o resultado de expressão da faculdade da imaginação como exaltação da produtividade humana. Embora não seja o objeto deste artigo (uma análise precisa dos desdobramentos técnicos e vitalistas do pensamento em/das imagens exigiria um desenvolvimento que excede os limites da reflexão que ora fazemos). Pensar nosso presente é levar em conta que a questão das imagens e de suas relações com a linguagem estão, elas mesmas, atravessadas pelas questões técnicas e vitalistas de produção de sentido.

A questão do presente como cisão

Nossa experiência do presente se encontra atravessada por uma dualidade, por uma ambiguidade pela qual, de um lado, continuamos sendo obrigados a falar (de nós, dos outros, do mundo, das coisas, de nossos sonhos e de nossos desejos mais íntimos num murmúrio incessante e de contínuo atordoamento); e, do outro, somos forçados a produzir imagens (de nós, dos outros, do mundo, das coisas, de nossos sonhos e de nossos desejos mais íntimos numa projeção perpétua de luzes que nos cegam constantemente). Aquilo que somos (para falar à maneira de Foucault: aquilo que podemos dizer, aquilo que podemos fazer, o modo de nos reconhecermos a nós mesmos no interior dos dispositivos de saber-poder) encontra-se cindido entre duas modalidades bem diferenciadas: uma pela qual somos feitos por palavras, outra pela qual somos feitos por imagens.

Nessa distância entre palavras e imagens acontece nosso presente. Decorre disso uma espécie de esquizofrenia que não cessa de se aprofundar. Constituídos no meio de uma dobra (a dobra pela qual as imagens e as palavras disputam o horizonte do verdadeiro e do falso, a dobra pela qual acreditamos ora nas palavras, ora nas imagens), não conseguimos nos equilibrar entre esses dois mundos que se abrem no interior de nós mesmos. Somos lançados pelas palavras contra as imagens e voltamos para as primeiras sem poder nos recolher na experiência das segundas. Há, no fundo, uma experiência dupla, que temos de percorrer incessantemente, tentando estabelecer os vínculos (im)possíveis entre essas bordas que se afastam. Essa não-adequação das regras da língua e às regras do Olhar, esse movimento pelo qual somos sussurrados nas palavras e exibidos pelas imagens, definem a condição do que somos.

O irreconciliável

Desse modo, nosso presente se apresenta como uma configuração estranha, curiosa (embora, como sustentava Borges, todo presente se apresenta estranho e curioso para aqueles que habitam nele). Nele as palavras e as imagens se afastam, muito embora uma tensão as mantenha juntas. A questão se diferencia 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 ou da política, palavras e imagens organizam também o estatuto das representações do Sujeito. Hoje, porém, as questões que se disputam entre palavras e imagens atingem outros níveis de complexidade. As palavras não explicam as imagens, que por sua vez, não ilustram as palavras. Nem sobredeterminação nem subordinação . Abre-se entre elas, então , uma cisão (uma "não-relação ", parafraseando a Blanchot) que as mantém juntas e que exige que as pensemos na sua "não-complementaridade".

Nesse sentido, a questão não se apresenta como uma opção excludente que permitiria escolher entre as imagens *ou* as palavras (como se pudéssemos, por um esforço de nosso espírito, nos conformar com umas sem prestar atenção às outras), senão como a exigência por pensar juntas (nas junções que se disputam) as imagens *e* as palavras e o que entre elas tem se aberto como condição de nossa experiência (nesse sentido não há virada "icônica": não se trata de afirmar que as imagens têm ocupado o lugar das palavras, senão que as imagens têm aberto outro lugar para o pensamento, diferente daquele das palavras, que por sua vez, persistem com sua lógica própria).

Talvez essa seja a questão mais perturbadora para a compreensão "do que somos": o fato de que o pensamento possui duas lógicas incomparáveis, duas economias sem equivalência entre si e que, no entanto, compartilham o movimento do pensar. Nesse sentido, a língua não deixa de existir no interior do regime de imagens tanto como as imagens permanecem no regime da língua, estabelecendo no interior de cada uma, incompatibilidades e fricções. Como sustenta Michel de Certeau (2011), a passagem de uma experiência da cultura para outra exige pensar as emergências, as desaparições e os deslocamentos de práticas e de objetos tanto como sua re-localização no novo modelo empírico.

Nesse sentido podemos dizer que aquilo que somos tem que ser compreendido na tensão entre um "devir legível das imagens" e "um devir visível da linguagem": 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 visual, deixa de lado sua função de significação para exigir, como se fosse uma imagem, ser também olhada. Assim como as imagens, se deslocando para o campo da linguagem, deixam de se exibir apenas como experiência visual e exigem ser lidas. Porém, nesses devires o que aparece são os limites que esses regimes não permitem ultrapassar: quando a imagem vira língua ou quando a palavra vira imagem se modifica, também, o estatuto de sua compreensão. Nossa condição de possibilidade é a abertura pela qual palavras e imagens expressam a distância que moramos sem encontrar nunca o local certo onde nos abrigar. Uma distância na qual umas e outras não se deixam reconhecer.

De certo modo, toda a questão parece muito simples: temos descoberto que as imagens não são palavras. Porém, em que consiste exatamente a diferença entre palavras

e imagens? Qual é sua especificidade? Como essa diferença resulta decisiva para podermos pensar no interior do presente no qual somos? E, finalmente, como pensar essa diferença.

A condição em questão. literatura e cinema: transgressões e materialidades do sentido

> *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'œuvre d'art, de son côté, apparaît alors réellement comme expérimentation.*[2] *(DELEUZE, 1969, p. 300)*

Sempre que tentamos pensar as condições que configuram o horizonte de nosso presente, se revela um paradoxo: de que modo pensar essas condições nos mantendo no interior delas? Como permanecer na imanência do que essas condições determinam e, ao mesmo tempo, acompanhar o movimento do que nelas se configura? Enfim, como fazer uma análise de nosso presente sem nos afastarmos imaginária ou utópica ou idealisticamente dele?

O fio condutor das tentativas de resposta a estas questões é oferecido por uma análise dos limites estéticos de nossa experiência. Fazer uma experiência do mundo é se conformar aos limites consolidados do sensível (como estruturação do espaço e do tempo). Porém, eles não são universais nem estão prefigurados ou estruturados por uma consciência "geral" (qual espaço? qual tempo?). Pelo contrário, esses limites (e os modos de nos constituir como "consciência" no interior deles) são históricos e dependem, cada vez, de modos precisos de agenciamento de nossa sensibilidade.

Deste modo, o que chamamos de "mundo comum" é apenas o gesto repetido, que tem como efeito a produção de uma sensibilidade feita cotidiana no interior desses agenciamentos (cada agenciamento produz um tipo de espaço e tempo que lhe são próprios). Por sua vez, sustentamos uma definição (que tem uma dívida óbvia com o pensamento de Deleuze (ANO)) segundo a qual as artes são o trabalho do pensamento interrompendo os fluxos cotidianos da sensibilidade. Interromper não quer dizer ir para além desses fluxos senão, melhor, afirmá-los e desviá-los, levá-los para outro lugar, detê-los e configurá-los, colocá-los em suspenso (dentre outras possibilidades). Por essa atividade de interrupção, as artes, podem, ao mesmo tempo, exibir as condições do "mundo comum" produzido pelo agenciamento do presente e mostrar outros modos do "real", partindo do que o presente oferece: interromper é um modo de transformar uma experiência em uma "experimentação" do sensível. Enfim, interromper é nos manter no interior dos limites do presente, extraindo desses limites as fugas que permitem sair dele.

---

2 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, das condições da experiência real; a obra de arte, por sua vez, aparece então realmente como experimentação.

Assim, um índice para percorrer os limites de nossa experiência, como afastamento e diferença entre imagens e palavras, fica constituído pelo que, de modo muito esquemático e muito clássico, tem se chamado o problema da "adaptação" entre literatura e cinema (pensados eles como interrupções da linguagem e da produção de imagens cotidianas, respectivamente). Logo no início, é possível perceber que as palavras da literatura não se adaptam às imagens do cinema e que as imagens cinematográficas não se adaptam às palavras literárias. Alguma coisa de insatisfatório (um excesso, uma falta) permanece nessa tentativa de se passar o legível para o visível ou este para aquele.

Poderíamos pensar que o problema é somente um acento de caráter "hermenêutico": palavras e imagens sendo apenas modalidades de um sentido único, que se interpreta segundo as regras da boa enunciação ou as regras da boa visibilidade. Seria suficiente, então, refinar as regras da interpretação para que entre palavras e imagens encontremos um eixo comum, um sentido único, se desdobrando como leitura ou como visão. cinema e literatura poderiam se articular e serem analisados conforme princípios homólogos.

Porém, as diferenças entre palavras e imagens que aparecem entre literatura e cinema são de outra ordem e dizem respeito às materialidades de expressão. Como sustenta Deleuze, as materialidades não são neutras nem puras e o sentido que nelas se expressa não é alguma coisa que apenas viria a se encarnar nelas. Pelo contrário, as materialidades são elas mesmas expressivas de um sentido que lhes pertence (e só a elas pertencem). Assim a diferença entre literatura e cinema obriga a pensar nas materialidades próprias de cada prática, e ao que essas materialidades expressam cada uma por seu lado: não apenas sutis modificações de um sentido único, senão a produção de um tempo e de um espaço (como condições do sensível), que a outra não pode compreender. Que sentido seria possível na condição espaço temporal da materialidade das palavras e da materialidade que exigem as imagens?

No mesmo intuito, Vilém Flusser (1985) tem mostrado que as tecnologias comunicativas produzem cada vez, modulações da sensibilidade segundo a qual se produzem descontinuidades nas formas de pensar e conceber as relações espaço-temporais. Decorrentes destas tecnologias, Flusser identifica três épocas diferenciadas: uma pré-histórica, uma histórica e uma pós-histórica, sendo a primeira aquela da tecnologia das imagens analógicas (vinculada à magia), a segunda aquela da emergência da escrita (vinculada ao desenvolvimento das imagens em linhas: a escrita) e a terceira aquela da emergência das imagens digitais (na qual o tempo não responde mais às condições narrativas da História). Vejamos o que disso interessa para o nosso problema:

Do lado das palavras estas criam, no desenvolvimento dos seus signos gráficos, um espaço homogêneo e um tempo contínuo. A escrita aparece assim como uma linha se desenvolvendo e construindo o sentido como sucessivo, causal, narrativo, histórico: o antes e o depois, o passado e o futuro têm no presente seu ponto de divisão. O presente é resultado do passado acumulado e guarda nele o futuro por vir. A escrita produz o espaço como homogeneidade e o tempo como continuidade configurando o sentido como História.

Ter uma experiência do mundo é se colocar no ponto preciso em que passado e futuro coincidem: aqui e agora. Desse modo se cria também uma comunidade tecida a partir dos fios que lançam as palavras. Fazer parte, tomar parte da comunidade é

pertencer à comunidade de diálogo pela qual nos é fornecida uma identidade: falamos a mesma língua (no limite a Humanidade, para além do aspecto "Babel", fala alguma língua). Assim, a análise que se debruça sobre a linguagem identifica as estruturas repetidas do homogêneo e do contínuo (nas quais uma Comunidade se dá a si mesma como sempre presente): essas estruturas organizam a ordem do discurso e asseguram as identidades dos sujeitos falantes no interior delas.

Qual é o limite da linguagem? A literatura contemporânea tem trabalhado com afinco na transposição desse limite. Clarice Lispector tem mostrado as fronteiras do inexpressivo que ameaça toda palavra: o grito e o silêncio, quer dizer, a desarticulação do que a linguagem tenta expressar, o limite do que a História pode narrar. A ausência da estrutura: eis o abismo das análises literárias: não encontrar no fundo do que se lê uma estrutura comum às Línguas. A literatura se revela como a borda da Linguagem e como incapacidade da História para articular as partes do tempo: fora do que se diz, fica "o que não conta". A literatura mostra que no limite do "comum" aparece, como um fantasma que não cessa de nos assolar, uma *incomunidade*: aquilo que não se deixa capturar nas redes nem no tecido da estrutura narrativa.

Do lado das imagens não há linhas retas, nem pontos, nem continuidades sequenciais: há "blocos de luz" (sejam estes blocos produtos da emergência técnica ou do devir infinito da vida) construindo fragmentos de espaço heterogêneos e de tempos descontínuos, não causais. Desconectados entre si, esses fragmentos fornecem uma visão ela mesma cindida em e pelo que se vê. Fragmentos que são tirados fora de qualquer narração e produzindo um sentido não-histórico da temporalidade: no presente coexistem o passado e o futuro e as relações entre eles não são de estrutura mas de montagem. Trata-se de duração, não de sucessão.

O "agora" das palavras é substituído pelo "durante" das imagens. As imagens fragmentárias produzem o sentido como memória. Uma comunidade de visíveis, não uma comunidade de língua. Ser parte da comunidade não é falar, mas se dar a olhar num horizonte comum de visibilidade. E isso, segundo uma modalidade que não responde aos critérios temporais do antes e do depois. A comunidade do visível aquela que compartilha um modo de se apropriar da Memória, segundo uma relação dialética entre lembrar e esquecer. Já não se trata de encontrar estruturas por detrás do que se diz, senão de produzir montagens que, a cada vez, reconfiguram o valor do presente segundo essa dialética pela qual algumas coisas merecem ser lembradas e outras devem permanecer na escuridão do esquecimento.

Qual é o limite das imagens? O cinema tem mostrado isso de duas maneiras: 1) como incapacidade das imagens de estar presentes e de nos mostrar aquilo que foi (limite das imagens para registrar as condições do visível), como é o caso do cinema de Rithy Panh tentando reconstruir o passado na ausência das imagens. 2) mostrando os paradoxos da montagem: se a Memória aparece como dialética entre lembrar e esquecer, o cinema nos mostra que essa dialética não cessa de se reconfigurar; a cada vez, emerge alguma coisa na tela que causa o desaparecimento de outra. O cinema mostra assim: a) que nem tudo se deixa apanhar pelo brilho da luz da tela que nos cega e que, talvez, o que importa seja aquilo que não se deixa olhar e b) que aquilo que se dá ao olhar na tela está, ele mesmo, habitado pelos fantasmas que nela não se mostram. Uma *incomunidade* da visão, que não encontra lugar nos dispositivos da visibilidade contemporânea.

Resumindo, cinema e literatura apresentam não o mesmo tempo nem o mesmo espaço em duas modalidades. Mas dois tempos e dois espaços diferenciados. E, assim, dois sentidos e duas formas de compreender nossa experiência: um que fixa nossa sensibilidade aos princípios do aqui e do agora, outro que o faz devir da lógica, pela qual lembranças e esquecimentos se superpõem numa duração sem fim. Um tentando recuperar o passado para legitimar o presente visando ao porvir, outro inventando o passado para confabular o presente como porvir.

Podem se articular, partindo destas diferenças alguns princípios "metodológicos" para aqueles que pretendem analisar as relações entre imagens e palavras (entre cinema e literatura), como chave para a compreensão da experiência de nosso presente: em *primeiro lugar*, não procurar aproximações entre a literatura e o cinema. Pelo contrário, recusar toda tentativa de encontrar semelhanças ou similitudes entre as formas literárias e as formas cinematográficas: fica claro que, se o estruturalismo é possível como ferramenta para nos confrontar com a experiência da escrita (embora se confrontando como o limite em que a literatura desfaz toda tentativa estrutural), o cinema pensa em termos de relações de montagem, isto é, de "colar e pegar" fragmentos de uma realidade heterogênea como modo de fazer aparecer na tela um "visível comum"). Embora o cinema confronte essas análise com a incapacidade de fazer do olhar um princípio fundador da Comunidade Visual.

Em *segundo lugar*, tentar, tanto e quanto for possível, elaborar modos de análise que respondam às peculiaridades materiais assinaladas: nem fazer um "estudo cinematográfico" dos livros, nem fazer uma análise "narratológica" dos filmes 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 exemplo, a questão que diz respeito à noção de "presença" parece pertencer, em sentido estrito, às considerações derivadas das imagens audiovisuais mais do que às derivadas da linguagem literária. O que equivale dizer: mais voltada para o problema da duração dos tempos do que para a articulação entre passado e futuro).

Essa questão é central para delimitar também o tipo de análise dos filmes: não se trata, neste caso, nem de se tomar como objeto a narração (nem de eleger o seu contrário complementar: a não narração), senão de algo que as palavras não poderiam reconhecer na frente do que elas não são. Como sustenta Deleuze (INFORMAR ANO), no cinema o nível do narrativo é decorrente da organização própria das imagens e não o seu ponto de partida. Atingir a economia das imagens, exige renunciar a qualquer modo de aproximação que provenha da experiência literária, renunciando ao "narrar" ou ao "comentar" os filmes como se fossem um romance. Aliás essa exigência acompanha o cinema desde o seu nascimento: se afastar do que não é cinema (nem pintura, nem teatro, nem literatura) é o esforço comum de artistas como Gance ou Epstein , tanto como de teóricos como Munsterberg ou Canudo — só por citar alguns deles, e isso para além do que diz respeito ao caráter "impuro" do cinema.

Em *quarto lugar*, manter-se, tanto e quanto é possível, no movimento desse intervalo inicial, dessa separação, dessa "não relação" entre olhar e falar 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. O território de nosso presente

pode se pensar como o movimento que se abre entre literatura e cinema, nesse movimento que, irredutivelmente, afasta uma do outro.

Há um desafio sempre posto quando se pretende adaptar um texto a uma imagem, uma impossibilidade para se reduzir uma imagem a um texto constituindo uma cisão que não cessamos de enfrentar. Aparece, desse modo, uma caraterística da experiência de nosso presente que resulta, na minha perspectiva, marcante. Essa distância entre palavras e imagens é, ela mesma, o signo da não conciliação dos tempos e de nós mesmos no interior dos tempos. literatura e cinema mostram o caráter inconciliável do presente com ele mesmo e com os tempos que nele colidem. Temos de nos confrontar a nossa própria "inconciliabilidade": aquela pela qual diante de cada gesto, frente a cada acontecimento, se abre para nós uma legibilidade e uma visibilidade que não têm ponto em comum entre elas. Ao mesmo tempo nos desdobramos em um mundo de palavra e imagens manifestando uma "não-relação". Ou uma relação feita de duas heterogeneidades que não tem entre sim ponto comum.

Em que acreditar?

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 estabelecem no interior do presente uma cisão). Decorrente da materialidade da escrita, a História produz o tempo como continuidade causal e sucessiva articulando os muitos pontos de uma linha. E, decorrente da materialidade das imagens, a Memória o produz uma relação entre fragmentos descontínuos que se organizam segundo uma lógica que reconfigura, a cada vez, as posições relativas do passado, do presente e do futuro.

Narração e montagem resultam das operações específicas no interior de cada uma dessas produções. 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 do 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 de tornar visível e de fixar, numa identidade visual, a condição aberta da Memória que reconfigura o presente segundo as apropriações do passado.

O problema se apresenta, 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 medida, ele mesmo é sem medida, sendo a cisão que nos atravessa (essa que lançou Édipo ao deserto, segundo a interpretação de Hölderlin (2008): na perspetiva do poeta alemão, a tragédia do homem moderno começa quando este e os deuses afastam-se um do outro; Édipo não pode retornar à pátria e perambula num exílio cujo cume está fixado pela morte. O 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).

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 (1993), a expressão "The time is out of joint" foi traduzida por Gide como "os tempos são desonestos"). Num tempo que não tem eixos, num tempo no qual não há Oriente (tempos desorientados) 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 injusto. Em que podemos acreditar, a que dar crédito, em que ter confiança, como consentir quando o que se diz e que se olha não concordam entre eles?[3] Sem a unidade do tempo é ainda possível julgar?

Porém, isto poderia ser apresentado partindo de outra perspectiva: História e Memória se afastam também segundo suas 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 (no interior da linguagem se articulam as partes de um relato e se estabelecem as condições da verificação dos fatos: a linguagem diz: "É, não é."). A outra que diz respeito às condições em que se afirma a crença (no interior das imagens: elas dão a olhar, elas são testemunham da referência, pois dizem "isso foi"). Na primeira, os fatos são estabelecidos segundo a unidade do aqui e do agora próprios do tempo histórico que lhes fornece identidade. Na segunda, os acontecimentos não se situam numa dimensão espaço-temporal contínua e não obedecem as relações estabelecidas pelo princípio de causalidade, porém revelam uma dimensão que vai para além da distinção do verdadeiro e do falso: na Memória, trata-se do que faz sentido, do que permite a vida se tornar vivível). Do fato 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 recusam.

Desse modo, a distância entre palavras e imagens não determina apenas uma disputa pela forma do tempo, mas deflagra também, nesse mesmo vazio, a questão política da vida em comum. A questão da experiência do que somos, do que podemos dizer e fazer no interior da distância que tem se aberto entre as palavras e as imagens. História e Memória não apenas tentam se apropriar da unidade do tempo, senão também do modo de pensar uma comunidade. Do presente no qual a comunidade é pensada. Os tecidos das palavras e os fragmentos do visível apresentam modos diferentes de criar uma vida em comum. Estamos no meio desses tecidos mas, também e "ao mesmo tempo", no meio desses fragmentos. Estamos entre eles, tentando reconstruir o fio perdido nas palavras, tentando costurar o elo perdido nas imagens. Sem esperança de totalizar o existente seja como universalidade de língua, seja como identidade dos olhos. literatura e cinema percorreram, nas beiras dos tempos a que pertencemos, os limites pelos quais se apresenta a insuficiência das totalizações políticas: nem tudo 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 e realizam a experiência da *incomunidade* no movimento de uma dispersão que elas não retêm. Essa *incomunidade*, essa cisão do inconciliável é a marca pela qual palavras e imagens tornam perceptível a contradição disto que somos.

[3] 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.

Referências Bibliográficas

CALVINO, I. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DE CERTEAU, M. **História e psicanálise:** entre ciência e ficção. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

DELEUZE, G. **Logique du sens.** Paris: Minuit, 1969.

____.; GUATTARI F. **O que é a filosofia?** São Paulo: 34, 2010.

DERRIDA, J. **Spectres de Marx.** Paris: Galilée, 1993.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Huicitec, 1985.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martin Fontes, 1891.

____. **Dits et Ecrits.** France: Gallimard, 1994. v. 1-4.

____. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

____. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

____.**O uso dos prazeres.** In.: ____. (Org.). História da sexualidade. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; Revisão técnica: José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

HÖLDERLIN, F. **Observações sobre Édipo. Observações sobre Antígona.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Submetido em 14 de junho de 2017
Aceito em 19 de setembro de 2017