
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A FENDA INCOMENSURÁVEL: LITERATURA, CINEMA

Hernan Ulm (Universidad Nacional de Salta)
e Adalberto Müller (UFF/CNPq)
adalbertomuller@gmail.com

RESUMO: Em vez de buscar alguma convergência que aproxime literatura e cinema, este ensaio busca compreender o que separa essas mídias. Quando observadas em sua materialidade, e reconhecendo-se as suas distintas temporalidades e materialidades, tanto a literatura quanto o cinema podem se afastar a tal ponto que já nenhuma comunicação é possível, e portanto não se pode constituir uma comunidade. Esse é o ponto em que uma fenda, uma fenda incomensurável, separa a imagem e a memória, a linguagem e a narrativa.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura e cinema; adaptação; materialidade; memória e imagem.

Sempre que pensamos em relações de aproximação entre literatura e cinema, convém lembrar também, por um exercício de honestidade intelectual, que há relações de afastamento, de incongruência, de incompatibilidade, as quais derivam de uma diferença mais fundamental ainda, aquela que se verifica entre a palavra e a imagem. Queremos pensar, aqui, portanto essa diferença, que pode ser assim enunciada: há uma fenda, incomensurável, entre as palavras e as imagens. Há alguma coisa entre elas que não se deixa medir, e que, portanto, as afasta irremediavelmente. Há 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 visto. As palavras faltam, e ficamos mudos diante das páginas do livro que se fecha. As imagens não conseguem nos mostrar o que procuramos e ficamos no escuro da sala sem nada para ver diante da tela vazia. A desmesura do tempo – dos tempos – faz com que as palavras emudeçam, com que as imagens se apaguem. Tornar legíveis as imagens, e fazer imagináveis as palavras, é atravessar a fissura que se abre entre duas experiências que, inutilmente e com extrema fadiga, tentam se amoldar (Didi-Huberman 2002; Warburg 2003; Flusser 2008; Deleuze 2004).

Uma desadaptação dos tempos se transfere 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 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 memória. 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 essencial seria comum a todas as artes e práticas culturais. No entanto, como mostram os trabalhos de Roger Chartier (para o caso da leitura), de Arlette Farge (para o caso das culturas populares no século XVIII), de Vilém Flusser (para o caso da escrita e as imagens técnicas), e os estudos de intermedialidade (Müller 2011), as práticas culturais e suas significações não podem ser pensadas fora das materialidades que as produzem, e dos meios – ou mídias – nos quais surgem: tanto a palavra como os meios audiovisuais conheceram diversos suportes materiais que provocaram alterações semânticas: do pergaminho à imprensa, do registro analógico da película à produção digital. Também os modos de apropriação correspondem a materialidades que não são estranhas a tais processos: não é a mesma coisa 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 (Chartier 1996; Farge 1998; Müller 2012). 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 da materialidade (da mídia, do meio). Por isso, não há hierarquia, nem subordinação dos princípios de uma prática sobre os princípios 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. Reconhecer essa fenda pode ser o princípio de um pensamento que opera menos sobre comparações, e mais sobre *encontros*. Como os filmes de Bresson encontram Dostoiévski, mesmo quando não o adaptam. Como a literatura de Faulkner encontra o cinema, mesmo que não se refira a nenhum diretor ou procedimento cinematográfico. Claro que, para operar intelectualmente, analiticamente, sobre esses encontros (e desencontros), exige do leitor/espectador um mergulho profundo na especificidade de cada materialidade, de cada mídia, muito mais do que o voo rasante da mera comparação, que, no mais das vezes, nada mais faz do que empobrecer a riqueza de cada meio específico em nome de um “significado” comum.

Neste sentido, escrita e imagens, História e Memória, constituem regimes de temporalidade *heautônomicos*: as regras que regem um regime não servem para o outro. 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 regime *autônomo*, em que se elaboram leis

para objetos “exteriores” ao próprio sistema. Kant pretendia que a estética fosse *heautônoma* na medida em que não fosse regida pela objetividade (nem pela razão/entendimento), mas, antes, pela subjetividade (que, por sua vez, deveria tender ao “universal” intersubjetivo). 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 1993; Deleuze 2005). 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.

Fraturo dos tempos incomunicáveis, 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 pode ser entendido como 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 dizer. Esta violência não é “linguística”; ela marca a irrupção de uma presença material na linguagem, figura sem nome (ruído, silêncio), agramatical e a-significante, que está 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, de alguma coisa que se ausenta: é a presença do que não pode se nomear. Jean-François Lyotard (1997) chama de “infância” 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 (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 (Lyotard 1979). Nem a representação é a função originária da linguagem, nem a consciência é o lugar privilegiado do pensamento. Nesse limite agramatical e a-significante, faz-se a prova da língua, a experiência da escrita. 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 tomadas 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 cinematográfica e audiovisual.

INTERPRETAÇÃO: MUITO ALÉM DA HERMENÊUTICA

As relações entre tempo, presença e materialidade, tensionam o pensamento contemporâneo - de Didi-Huberman (1990) a Gumbrecht (2012), de Blanchot (2007) a Nancy (2000), de Lyotard (1997) a Barthes (1984a), de Flusser (2008) a Kittler (2015) – 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”. Essa presença afetiva pode ser pensada como “tempo puro” (Deleuze 2007) ou segundo o seu caráter espacial e espacializante (Nancy 2000), ou, ainda, pelo modo como as mídias se entrelaçam e apagam fronteiras espaciais e temporais (Kittler 2015). 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 luz reverberante. *Good bye Dragon Inn* (2003), de Tsai Ming-Liang, por exemplo, expõe exatamente esse desequilíbrio, que, aliás, está em todos os filmes desse diretor, em que se abre ainda mais a fenda que separa a imagem da palavra. O mesmo se dá em outro filme cuja “ação” (na verdade, a falta de ação) se passa dentro de um cinema: *Fantasma* (2006), de Lisandro Alonso.

O declínio das questões hermenêuticas (vinculadas ao eclipse do privilégio da linguagem como modo de organização do tempo), o que Gumbrecht anuncia como “adeus à hermenêutica” (Gumbrecht 1998), bem como a questão da presença como procura de um “toque”, de uma aproximação com o mundo, vêm acompanhados da ascensão das imagens e dos sons, como enclaves em que se realizam os modos contemporâneos da experiência e das atmosferas (Martoni 2015). As imagens não se deixam analisar, para esses autores, a partir da lógica do discurso, pois, vistas por esse prisma, as artes audiovisuais não podem se reduzir a uma linguística estrutural, nem a uma narratologia; e os rolos de filme resistem à hermenêutica e à análise do discurso (Kittler 2015). Trata-se de um triplo esforço do pensamento “pós-histórico” se afastando da virada linguística, se deslocando para fora da história como compreensão única do tempo, e elaborando uma lógica das imagens em que se produz a modulação não narrativa do tempo, dos tempos.

Em suma, a abertura, a fenda 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” 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 (Foucault 2003). 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, assim como resulta impossível estabelecer critérios éticos razoáveis para os personagens de Orson Welles. Neste sentido, o regime contemporâneo de veridicção está contido 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 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* que desenvolvem uma pela outra dessas bordas. 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 tecem 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 recusa. Todo um jogo da borda e do que transborda, 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, marcam a irreducibilidade 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. Ao contrário do mero estudo comparativo das adaptações, que buscam uma ideia de comunidade baseada na comunicação (no que a comunicação tem de repetição e nivelamento), a fenda que se abre com o pensamento das materialidades (e das mídias) reconhece a diferença, o estranhamento, a incomunidade, onde nada se comunica. Onde a comunicação falha, e a comunidade se distancia, talvez só reste entender as diferenças através da tradução. Não apenas da tradução de um sentido por outro, o que seria mera troca (comunicativa), mas na tradução de uma materialidade na outra, com a outra. Transdução, como quer Simondon (2009).

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 tempos. 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 submetendo-a 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? É nessa fenda que se movimentam as *Histoires do Cinema* de Jean-Luc Godard, isto é, na fenda que se abre entre o *toi* (tu) de *histoires* e o eu da memória (só recuperável aporde uma heustória, como grafava Glauber Rocha)

Um modo de superar a distância é tentar atravessar os limites que nos encerram, transgredindo-os. Esse movimento duplo de afirmação e ultrapassagem é realizado pelas 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.

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 um incômodo. O incômodo é aquilo que, nos arrancando de nosso cômodo, não admite nos hospedar nem nos sentir hóspedes, nos deixando por fora de toda hospitalidade (Derrida 2003): signo que diagnostica a fratura que cindiu 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 textos e das telas). O Ser fugiu das palavras e já não nos acolhe nas imagens. Não há “casa do Ser” 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”: Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar*), Céline (*Viagem ao fim da noite*), Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Clarice Lispector (*Água Viva*), entre outros, chegaram a esse limite da literatura. 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 escuridão e tudo parece estar “mal olhado”. O cinema torna problemática a questão da 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 lembranças. O conceito de “fabulação” é utilizado por Deleuze, partindo de Bergson, para indicar um processo pelo qual o trabalho com do 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 (1939), é a função desrealizadora do real). Por meio do conceito de “fabulação”, Deleuze (1992) se afasta definitivamente, tanto em termos estéticos quanto políticos, da fenomenologia em todas suas possibilidades (Bergson 1978).

Essa falta de moradia, essa falta de comodidade, essa *incomunidade*, tudo isso são signos que a obra de arte lança se deslocando de todos os lugares triviais: em que sentido, por exemplo, Louis-Ferdinand Céline ou Clarice Lispector poderiam pertencer a uma comunidade literária? Em que consistiria essa comunidade? Como encontraria espaço nela as experiências da escrita de Céline ou de Lispector, uma vez que não deixam de se afastar do “comum literário”, recusando o seu cômodo no interior da literatura, recusando serem acolhidas nessa morada, não sendo possível acomodá-las nos seus limites? Como colocá-las numa categoria, sendo que os próprios livros ultrapassam permanentemente as categorias onde os gostaríamos de acomodar? Não será que essa experiência Céline e de 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 que sentido Lucrecia Martel (*O Pântano*), Lisandro Alonso (*Los Muertos*), Albertina Carri (*Los Rubios*) ou Paz Encina (*Hamaca Paraguaya*) 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 guardar *Los rubios*, de Albertina Carri, que não cessa de se deslocar entre registros materiais que mudam o local das imagens? Onde situar a recusa da encenação e da montagem no cinema oralizante de Paz Encina? 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, somos assaltados sempre um incômodo, do qual preferimos 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 inseto 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 à 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 aparece negativamente na sua confrontação com o cinema (com o que ela não é) e a condição do cinema aparece 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*.

Logo, e enfim, se há alguma saída (ou entrada) para os estudos de literatura e cinema, e para os estudos interartes, ela terá que levar em consideração a relação entre sentido e materialidade, o que significa não esquivar-se da fenda, mas antes penetrá-la, rasgá-la, liberando assim o prazer que se busca em toda aproximação, em toda abordagem, em todo contato.

OBRAS CITADAS

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

BERGSON, Henry. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2*. São Paulo Escuta, 2007.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento. Cinema 1*. Lisboa: Assírio Alvim, 2004.

- . *Cinema II. A imagem-tempo*; São Paulo: Brasiliense, 2007.
- . *Conversações*; Rio de Janeiro: 34, 1992.
- . *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, J. & DUFOURMANTELLE, A. *Anne Dufourmantelle Convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIDI -HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990.
- . *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- FARGE, A. *La vida frágil. Violencia, poderes y solidaridad en el siglo XVIII*. México: Instituto Mora, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOUCAULT, Michel . *História da sexualidade vol. 2. O uso dos prazeres*; Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- GUMBRECHT, H. U. *Corpo e Forma: Ensaio para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- . *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KITTLER, F. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- . *Lecturas de Infancia*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- MARTONI, Alex. S. *Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2015.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inopertante*. Santiago de Chile: Arsis, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *L'imagination*. Paris : Alcan, 1936
- SIMONDON, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus-La cebra, 2009.
- WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent*. Paris: Macula, 2003.

THE IMMEASURABLE SLIT: LITERATURE, FILM

ABSTRACT: Instead of looking for some convergence approaching literature and film, this essay searches for the understanding of what seclude these media. When observed in their materiality, and recognizing their distinct temporality and spatiality, both literature and film can withdraw to a point where no communication is possible, therefore no community can be constituted. This is the point where a slit, an immeasurable slit, separates image and memory, language and narrative.

KEYWORDS: Literature and Film; adaptation; materiality; memory and image.

Recebido em 12 de agosto de 2015; aprovado em 10 de outubro de 2015.