



Irene Danowski Viveiros de Castro

FORMAS DO INFAMILIAR

Configurações do simulacro no tempo

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Rodrigo Guimarães Nunes

Rio de Janeiro,
novembro 2020



Irene Danowski Viveiros de Castro

Formas do infamiliar: configurações do simulacro no tempo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Rodrigo Guimarães Nunes

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Luisa Severo Buarque de Holanda

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Ulysses Pinheiro

Departamento de Filosofia - UFRJ

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 2020

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Irene Danowski Viveiros de Castro

Graduou-se bacharel em Filosofia pela UFRJ em 2018.

Ficha Catalográfica

Castro, Irene Danowski Viveiros de

Formas do infamiliar : configurações do simulacro no tempo / Irene Danowski Viveiros de Castro ; orientador: Rodrigo Guimarães Nunes. – 2020.

98 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2020.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Infamiliar. 3. Unheimlich. 4. Deleuze. 5. Tempo. 6 Simulacro. I. Nunes, Rodrigo Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Esta dissertação também foi realizada com o apoio do CNPq.

Agradeço primeiramente aos membros da banca por terem gentilmente aceito o convite para participar da minha defesa. Agradeço à Luisa também pelo seu curso que assisti no meu primeiro semestre na PUC e que inspirou toda uma seção deste trabalho. Ao Ulysses, agradeço pelo apoio desde o início da minha graduação, pelas aulas e principalmente pela leitura crítica e atenta que me ajuda sempre a melhorar. Também agradeço ao Rodrigo, meu orientador, que esteve sempre aberto apesar da mudança no tema da minha pesquisa e de todos os imprevistos ao longo desses dois (quase três) anos.

Agradeço aos meus amigos, que tornam mais agradável essa tarefa difícil e muitas vezes ingrata que é escrever uma dissertação: Clara, Alice, Helena, Letícia, Antonio, Pedro, Manoela, Júlia, Alyne, Gabriel, Laís, David, Srijan e muitos outros colegas EuroPhilosophie. Tenho que (e quero, é claro) agradecer separadamente ao Rafael, que me ajudou a conceber o projeto inicial desta dissertação e com tantas mais coisas. O Rafael é um dos melhores amigos que alguém pode ter e eu tenho muita sorte de tê-lo por perto.

Agradeço à Gwen e ao Jean-Christophe por me receberem em Toulouse com tanta abertura, hospitalidade e carinho. Não sei como teria sido esse último ano se não fosse pela amizade deles.

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e pela leitura atenta e sempre tão interessada do meu trabalho.

Por fim, agradeço ao Daniel, que me acompanhou durante grande parte do processo de escrita com uma paciência excepcional, que sempre se interessa pelo que eu faço e cujo olhar levou minha pesquisa e minha vida para novos caminhos.

Resumo

Castro, Irene Danowski Viveiros de; Nunes, Rodrigo Guimarães. **Formas do infamiliar: configurações do simulacro no tempo**. Rio de Janeiro, 2020. 98p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação propõe uma análise do conceito de infamiliar (*unheimlich*) com o objetivo de encontrar suas condições de possibilidade em determinados tipos de discursos, nos quais esse sentimento ao mesmo tempo produz e é produzido por uma forma de tempo própria. Diz-se infamiliar aquele sentimento que emerge tanto no cotidiano como no contato com certas obras de ficção, como nota Freud em seu ensaio de mesmo nome (*das Unheimliche*), deslanchado por uma pequena distorção ou variação do familiar (isto é, daquilo que já é conhecido). O infamiliar diverge profundamente do familiar, ainda que mantendo com este último uma semelhança superficial, de aparência. Esta é sua principal característica, a saber, seu caráter de simulacro, de falsa cópia do familiar. Interessamo-nos, portanto, por entender melhor o tipo de discurso que se estrutura com base em um ou mais simulacros, notadamente o discurso sofista. O infamiliar também se caracteriza, na ficção, por vir frequentemente acompanhado de contradições cronológicas e por sugerir, portanto, uma distorção no tempo e no espaço das histórias. Veremos, enfim, como o discurso que opera por simulacros constrói uma forma do tempo específica e própria. Nosso objetivo é borrar os limites do que denominamos infamiliar, mostrando que ele nasce de particularidades da própria linguagem que estão presentes em todo tipo de discurso, que ele não nos é tão estrangeiro assim e nem tão particular a um grupo específico de gêneros literários.

Palavras-chave

Infamiliar; Unheimlich; Deleuze; Tempo; Simulacro; Discurso

Abstract

Castro, Irene Danowski Viveiros de; Nunes, Rodrigo Guimarães (Advisor). **Forms of the uncanny: configurations of the simulacrum in time.** Rio de Janeiro, 2020. 98p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation proposes an analysis of the concept of uncanny (from the German *unheimlich*; or “infamiliar”, the negation of familiarity) with a focus on finding its conditions of possibility in certain types of discourses in which this feeling both produces and is produced by a distinct form of time. The infamiliar is said to be a feeling which emerges both in daily life and in contact with certain works of fiction (as Freud notes in his essay of the same name, *das Unheimliche*), produced by a small distortion or variation of the familiar (that is, of that which is already known). It differs profoundly from the familiar all the while maintaining with the latter a superficial resemblance, that is, a similarity in appearance. This is its main characteristic, namely, being a simulacrum, or false copy, of the familiar. What follows is a deeper analysis of the types of discourse that are structured around simulacra, notably the sophist discourse. The uncanny is also characterized, in fiction, by often accompanying chronological contradictions which suggest a distortion of space and time in such stories. Therefore, we will also see how the type of discourse that operates through simulacra constructs a distinct form of time. Our goal is to blur the limits of the uncanny, showing that it is a product of certain particularities of language that are present in all types of discourses and so that it is neither very foreign to us nor restricted to a specific group of literary genres.

Keywords

Uncanny; Unheimlich; Deleuze; Time; Simulacrum; Discourse

Sumário

1. Introdução	9
2. Variações do infamiliar	13
2.1. O infamiliar	13
2.2. O ermo	20
3. Simulacro e discurso	28
3.1. O simulacro e o fundamento	30
3.2. O discurso do simulacro	40
3.2.1. Retórica e <i>logos</i>	40
3.2.2. O tempo do contraditório	51
4. A forma do tempo infamiliar	56
4.1. Simulacro, tempo e narrativa	57
4.2. Vertigem	63
4.3. Cesura	76
4.3.1. “O tempo está fora dos gonzos...”	76
4.3.2. “Eu é um outro”	82
5. Conclusão	92
6. Referências bibliográficas	97

“Beauty spins and the mind moves. To catch beauty would be to understand how that impertinent stability in vertigo is possible. But no, delight need not reach so far. To be running breathlessly, but not yet arrived, is itself delightful, a suspended moment of living hope.

Suppression of impertinence is not the lover’s aim. Nor can I believe this philosopher really runs after understanding. Rather, he has become a philosopher (that is, one whose profession is to delight in understanding) in order to furnish himself with pretexts for running after tops.”

Anne Carson, *Eros the Bittersweet*

Introdução

A presente investigação se iniciou com minha fascinação por histórias infamiliars (ou estranhas, ou inquietantes). Essa expressão, “histórias infamiliars”, não designa um gênero literário ou cinematográfico, apesar de poder ser confundida com os gêneros do horror ou do suspense. Trata-se, antes, de um afeto frequentemente provocado por obras ficcionais e que é essencialmente ambivalente, uma mistura de fascinação e angústia que convida o espectador a retornar e se envolver em uma trama paradoxal com o objetivo de tentar entendê-la, explicá-la, mas sabendo ao mesmo tempo que toda a sedução está em não poder fazê-lo: é preciso fracassar.

Observamos que esse afeto acompanha quase sempre uma (des)organização do espaço e do tempo da história. A angústia e o prazer que se dão no contato com essas narrativas poderiam ser explicadas pelo fato de que há algo de errado com o espaço e o tempo que impede o movimento dos personagens e dificulta o entendimento do sentido da história. A ausência de uma ordem cronológica simples e a intrusão dos espaços não-euclidianos abrem as portas para a contradição e o paradoxal (ou vice-versa).

O que se segue será, então, uma tentativa de entender melhor esse fenômeno. Para isso devemos ceder à sua sedução, a seu chamado a tentativas de explicação fadadas a fracassar (ou então a *explain away* toda a infamiliaridade). Nosso objeto de estudo não será, porém, as histórias em si, mas sim esses afetos de infamiliaridade e de estranhamento.

Nas narrativas infamiliars, a quebra com o mundo verossímil é sutil e inesperada. Parte-se de início do pressuposto de que haveria uma continuidade entre o mundo do leitor ou espectador e o da história, que, no entanto, não se realiza por completo. O mundo dessas histórias parece ser uma cópia malfeita do nosso: a diferença com relação ao nosso está, a princípio, em detalhes *estranhos* que acabam, entretanto, e por fim, suscitando uma infamiliaridade com o mundo por inteiro.

A divergência com relação ao nosso mundo (mais precisamente, ao mundo que, por costume, *esperamos* ver) parece ser uma consequência da organização espaço-temporal “infamiliar” da narrativa. Trata-se de um espaço e um tempo

fragmentados e divergentes (compostos de linhas espaço-temporais não unificadas e por vezes aparentemente contraditórias). Se a convergência dos espaços e dos eventos em um espaço-tempo unificado e contínuo é impossível nessas histórias é porque falta algo nelas que unifique e faça convergirem esses fragmentos. Nosso intuito aqui será investigar como uma narrativa constrói esse tipo de espaço-tempo, no lugar de um que seja congruente, contínuo e verossímil.

Não é sempre claro, desde o princípio, quando estamos diante de algo infamiliar. Ao contrário, é próprio do infamiliar que ele comece nos enganando, fazendo-nos crer que é familiar. A distinção, portanto, entre esses dois termos é sutil; eles são mais próximos do que parecem, são como um duplo um do outro. Poderíamos dizer ainda que o infamiliar é o simulacro do familiar, a sua cópia malfeita que apenas *aparenta* ser como ele para enganar o observador. É uma semelhança superficial, pois, se olharmos mais de perto, vemos que há muitas coisas fora do lugar.

Começaremos esta investigação delimitando melhor o conceito de infamiliar a partir do ensaio de Freud de mesmo nome (*Das Unheimliche*), ressaltando a sua proximidade com um simulacro, e também explorando suas nuances e variações na ficção. Veremos o que Freud chamava de infamiliar e como esse fenômeno se apresenta de maneiras diferentes em obras de dois artistas muito diferentes, ainda que guardando sempre certas qualidades em comum, como, por exemplo, distorções no espaço e no tempo que aparecem pela presença de contradições e paradoxos na trama, ou então na própria descrição do cenário da história.

É nossa hipótese que essas distorções são produto do caráter de simulacro do infamiliar. Se ele é um simulacro do familiar, como defendemos acima, é porque a sua regra de organização e distribuição dos corpos e eventos é o simulacro. O segundo capítulo, então, versará sobre o simulacro. A partir da leitura que Deleuze faz (em *Diferença e repetição* e em *Lógica do sentido*) de Platão, trabalharemos a relação do simulacro com a cópia e a Ideia; veremos como ele apresenta uma ameaça ontológica à Ideia e à função que ela cumpre no sistema platônico, a saber, de um fundamento para a identidade do ser e a objetividade do conhecimento filosófico.

É a partir dessa análise que chegaremos a um aspecto muito importante do nosso trabalho: como o infamiliar surge no discurso e pela linguagem. O simulacro é uma categoria tanto ontológica quanto discursiva; ele ameaça ontologicamente a

Ideia, mas o faz pelo discurso. Ele causa uma perturbação à identidade e congruência dos discursos e dele se segue uma concepção diferente da linguagem e da retórica do que aquela que corresponderia à vulgata da filosofia platônica.

Em um estudo do discurso sofista, veremos nele as influências e os traços do simulacro: o uso deliberado da produção do falso e do contraditório para provocar efeitos no mundo, para criar um mundo. Encontramos aí as condições de possibilidade das narrativas infamiliars.

Se o familiar é o verossímil, aquilo que se pauta por uma tentativa de representação da realidade, então o infamiliar opera por pequenas distorções à verdade, produzindo o falso, o contraditório, o paradoxal. O simulacro insere divergência em tudo o que toca, interrompendo qualquer continuidade de movimento, qualquer tentativa de contar uma história verossímil e plenamente coerente. Ele produz linhas de fuga e convida nosso olhar a se mover sempre em direção a algo novo e que será prontamente interceptado.

Veremos como um discurso que se orienta pela verdade e um que produz o falso e o contraditório implicam, cada um, em uma forma diferente do tempo. O tempo que corresponde ao infamiliar está fora dos eixos¹ (ele não é subordinado ao movimento) e esta é uma das peças que explicam o fascínio que ele provoca nos que o experimentam. Trata-se de um tempo em que passado e futuro já não rimam mais um com o outro, deixando de formar um círculo perfeito. Do passado, não se segue o futuro: o tempo é uma linha interrompida. Há uma profunda tortuosidade no tempo dessas histórias; se ele não deixa de ser circular, passa a ser um círculo corrompido em que há um retorno vertiginoso do diferente.

Nosso objetivo neste trabalho será mostrar que o infamiliar é a consequência afetiva e estética da experiência do simulacro e de suas séries divergentes e mostrar como a produção sistemática do falso e a eliminação de um padrão verdadeiro de referência produz uma angústia na ficção. Será, então, como já dissemos, uma tentativa de investigar as condições de possibilidade do infamiliar no discurso. Será preciso entender também a direção da causalidade entre tempo e discurso na ficção, e como um influi no outro.

Nessa investigação em torno do conceito de infamiliar e das suas condições no discurso, seremos tentados a expandir a sua definição, pois encontraremos

¹Cf. Deleuze, 1997, p. 36

germes do infamiliar além dos limites dos gêneros do horror e do absurdo, por exemplo no teatro de Sófocles e na pintura de Velázquez. Veremos então que na ficção mais tipicamente infamiliar, como a de Samuel Beckett e de David Lynch que descreveremos no próximo capítulo, esses mesmos germes são levados a um extremo, que eles são instruídos a contaminar o espaço físico/imagético da obra de modo que as distorções espaço-temporais se tornem o mais literais possível. Esse efeito é o que nos perturbou e fascinou, o que nos fez dar início a essa pesquisa ao indicar um certo caminho de investigação e colocar determinadas questões.

No entanto, terminaremos por ver que há distorções no espaço-tempo do mesmo tipo ocorrendo, talvez sem que o percebamos, fora dos gêneros do horror e do absurdo. Logo, após encontrar as origens do mecanismo do infamiliar, a questão pelo que caracteriza esse sentimento distinto se tornará ainda mais complexa.

2

Variações do infamiliar

2.1

O infamiliar

Começaremos lembrando de um diálogo do filme *A estrada perdida*, de David Lynch (1997), que nos parece ser um bom exemplo do que Freud chamou de *infamiliar* em seu ensaio de mesmo nome (*Das Unheimliche*), e que traz a tema uma característica particular do infamiliar: o duplo. Há aqui um estranhamento decorrente da presença de uma série de duplicações que se dão na história; esse estranhamento, por sua vez, ultrapassa o próprio objeto e contamina todo o filme. Frequentemente, ele produz apreensão no espectador e medo nos personagens, e por isso é tão comumente associado ao gênero de horror.

[Em uma festa]

Mystery Man: Já nos encontramos antes, não?

Fred Madison: Acho que não. Onde é que você acha que nos encontramos?

Mystery Man: Na sua casa. Você não se lembra?

Fred Madison: Não, não me lembro. Tem certeza?

Mystery Man: Claro. Na verdade, estou lá agora mesmo.

Fred Madison: Como assim? Você está onde agora?

Mystery Man: Na sua casa.

Fred Madison: Que porra doida, cara.

Mystery Man: Me ligue. Disque o seu número. Vá.

[Fred disca o número de sua casa e o Mystery Man atende]

Mystery Man: [voz no telefone] Eu lhe disse que eu estava aqui.

Fred Madison: [entretido] Como você fez isso?

Mystery Man: Me pergunte.

[A expressão facial de Fred muda de entretida para séria; ele claramente está se lembrando das fitas com filmagens de dentro de sua casa, que recebeu anonimamente]

Fred Madison: [ao telefone, irritado] Como você entrou na minha casa?

Mystery Man: [voz] Você me convidou. Não é do meu costume entrar onde não fui convidado.

Fred Madison: [ao telefone] Quem é você?

[Ambos os Mystery Men, na casa de Fred e na festa, riem de forma mecânica]

Mystery Man: [voz] Me devolva meu telefone.

[Fred devolve o telefone para o homem na sua frente]

Mystery Man: Foi um prazer conversar com você.²

O sentimento despertado no filme por esse diálogo é de apreensão e estranhamento, de que há algo que parece inexplicável porque contradiz a estrutura

² Tradução nossa do diálogo original.

do espaço e do tempo em que nos movemos – e em que o personagem principal (Fred, aquele que participa do diálogo) pensa se mover – uma vez que o *Mystery Man* parece estar em dois lugares ao mesmo tempo. A apreensão de Fred não é sem razão: além da conversa com o *Mystery man*, ele também havia recebido um VHS com filmagens do interior de sua casa e escutado uma voz dizer em seu interfone que um homem que ele não conhecia, Dick Laurent (que estava vivo), estava morto.

Quando o filme começa, temos a impressão de que uma vida que era normal acabou de ser palco de um acontecimento infamiliar que agora a ameaça. Mas essa infamiliaridade que toma conta da vida de Fred Madison não começa no início e nem logo antes do início da trama representada no filme – não foi com o anúncio da morte de Dick Laurent, nem com o VHS ou no encontro com o *Mystery man*. Chegados esses acontecimentos, todo o seu passado e o seu futuro são contaminados pela qualidade da infamiliaridade. A sua história se repete e se reescreve de maneira infamiliar; mesmo que em algum momento tenha sido normal, agora isso já não importa: agora ela sempre foi infamiliar. *Mystery man* já o conhece, Dick Laurent já morreu.

O filme contém duas histórias que parecem paralelas, que parecem envolver personagens que são duplos uns dos outros, mas que ao mesmo tempo se cruzam e formam uma narrativa de tipo circular (um círculo certamente tortuoso, quebrado, vertiginoso) em que o final reencontra o início, engendrando uma espécie de repetição macabra. Fred é preso depois de assassinar sua esposa Renée (coisa que ele não lembra de ter feito, apenas toma conhecimento do fato ao vê-lo gravado em mais um VHS) e é substituído em sua cela por Pete, um jovem mecânico também da região de Los Angeles. O filme seguirá então a história de Pete, que conhecerá certos personagens também importantes na vida de Fred (mesmo que este não soubesse de sua importância): ele terá um caso com uma mulher chamada Alice, interpretada pela mesma atriz que interpreta Renée, e conhecerá Dick Laurent; ambos trabalhavam em filmes pornô, junto com a esposa de Fred. Ao longo da história, *Mystery man* reaparece diversas vezes (ele é amigo de Dick) e está sempre com a câmera em mãos, acompanhando e observando o que acontece. Pete e Alice, em uma espécie de ato romântico de fuga e desejo de começar uma nova vida juntos, fogem de Laurent em direção a um barraco no meio da estrada, em busca de um homem que lhes permitirá escapar. Na espera desse homem, vemos uma cena de sexo entre os dois personagens em que Pete diz a Alice que a quer, ao que ela

responde “você nunca me terá” – e desaparece na estrada. No lugar de Pete, reaparece agora Fred, que se empenha em matar Dick com a ajuda do *Mystery man*. O filme termina com Fred dizendo no interfone de sua casa: “Dick Laurent está morto” e, fugindo dos policiais que o perseguem (e que estavam perseguindo Pete desde que este havia substituído Fred na cadeia). Fred retorna à estrada.

As histórias de Pete e Fred se sucedem e, no entanto, a de Pete parece conter diversas das condições para a de Fred; Pete se lembra do assassinato de Renée, ele conhece Dick Laurent, Fred o mata. A história de Pete fornece todas as informações que Fred não tinha no começo do filme. A segunda história começa onde a primeira termina, mas o contrário também é verdade – a não ser pelo fato de que a polícia já suspeitará de Fred (o que não é verdade para a primeira história). É um ciclo que se repete, mas parece quebrado. Ele não está aberto a um recomeço, mas também não está completamente fechado.

Como bem aponta Safatle em sua análise de *A estrada perdida*, a história ali é regida por uma lógica tosca de *road-movie*, uma espécie de romance de formação do século XX:

Nós seguiremos alguém que irá fazer uma viagem e chegará ao seu destino, mas, neste trajeto, ele irá se deparar com um *acontecimento* que destruirá seu antigo e limitado horizonte de compreensão. Desta destruição, ele sairá transformado em outra pessoa. Depois desta viagem, o personagem encontrará o verdadeiro *ponto de chegada* e nunca mais será o mesmo, ele mudará de identidade. (Safatle, 20--, p. 2)

O que o filme encena, porém, é a impossibilidade de uma transformação completa ou satisfatória. Ao invés de uma história linear de progresso, temos uma história de repetição em que o tempo parece mais uma fita de Möbius defeituosa. Os acontecimentos em torno dos quais se cria a dobra no tempo da vida de Fred não levam à destruição de seu antigo eu, mas a um retorno a ele.

Esse retorno é tecido e percorrido pelo *Mystery man*, que está em todos os acontecimentos cruciais de dobra temporal da história, filmando tudo o que acontece. Ele é a caricatura de um vilão: o rosto pintado de branco, a maquiagem; os demais personagens também são caricaturas, assim como a temática da história. Figurinos e personagens desenhados para se encaixarem em um filme qualquer de Hollywood, tão toscos que quase poderiam estar trabalhando em um filme pornô. É no meio desse filme qualquer, porém, que Lynch constrói um ambiente infamiliar – ou melhor, tão familiar que *é preciso que haja* algo fora de lugar. A vida de Fred

parece uma vida normal, mas não é; assim como *A estrada perdida* emula um filme normal sem o ser.

Mesmo que reconheçamos que há algo estranho nessa história e nesse mundo (o mundo ali apresentado), ele próprio parece correr como se não houvesse impedimento algum a seu ritmo – ou sua disritmia – porque *tudo* está fora de lugar. Isto é, não há um elemento que se destaque, a ameaça não é algo monstruoso que surge e interrompe uma determinada ordem que precisaria (ou poderia) ser restituída. Ao contrário (e como é comum em narrativas infamiliars), quando algo irrompe, mostra justamente que não é possível restituir a ordem que pensávamos existir.

É esse estranhamento que ultrapassa um determinado objeto e contamina todo o mundo ao seu redor que nos remete ao conceito de *infamiliar* estudado por Freud em *Das Unheimliche*. O conceito freudiano de infamiliar não se refere simplesmente àquilo que é desconhecido em meio ao conhecido, mas sim a algo que provoca uma sensação de quebra da familiaridade que o sujeito tem com todo o mundo ao seu redor. Essa quebra é muito sutil, pois o infamiliar é um duplo do próprio familiar: “o *infamiliar* é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (Freud, 2019, p. 33).

Freud observa, analisando o conto *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann, que o autor provoca uma incerteza no leitor a respeito da natureza do mundo em que se passa a história: seria ele semelhante ao nosso, seguindo as mesmas leis e mesmas regras, ou um mundo fantástico? Essa incerteza estaria na raiz do sentimento do infamiliar. Há algo que rompe a ordem natural das coisas, mas de uma forma suficientemente sutil para que seja difícil atribuir essa ruptura à fantasia, à existência de todo um novo conjunto de regras e a uma nova ordem. Nesse sentido, o infamiliar levanta sempre a pergunta sobre o que aconteceu, por sua origem (ou seja, de onde vem essa infamiliaridade?), mas ao mesmo tempo a resposta a essa pergunta *não aponta para nenhum lugar, evento ou sentido definitivos*.

É assim nas obras de Lynch, e por isso escolhemos *A estrada perdida* como um primeiro exemplo para nos ajudar a esclarecer o que entendemos por infamiliar. O filme é repleto de duplos: a história se duplica, o personagem principal se duplica e se torna outro, a sua esposa tem um duplo que se revela, aos poucos, indiscernível dela própria. O *Mystery man*, que parece ser como o *voyeur* do conjunto do filme, percorre todos os momentos da história tecendo entre eles um espaço e uma

temporalidade impalpáveis ao espectador. A estranheza do filme, assim, como dissemos antes, não pode ser explicada pela violação de um determinado conjunto de regras, mas, antes, por uma infamiliaridade e uma angústia que afetam tanto os personagens que acompanhamos quanto nós enquanto espectadores. Tudo é ao mesmo tempo conhecido, familiar, mas afetado por uma dessemelhança interna profunda.

Um duplo é algo entre o um e o dois, é como uma repetição, um retorno do mesmo. Como Freud também observa, a duplicação de uma pessoa, o confronto com seu duplo, provoca uma confusão ou uma divisão do Eu, e a sua consequente dissolução.³ A experiência de uma repetição de lugares ou de números, uma coincidência de eventos, por sua vez, provocaria também no sujeito uma sensação de infamiliaridade, associada, aqui, à paranoia e à superstição. Ver o mesmo número repetidas vezes, em diferentes ocasiões; retornar involuntariamente para um mesmo lugar, quando o que buscamos é a saída; deparar-nos com a repetição de uma sucessão aparentemente arbitrária de eventos — são situações que fazem com que nos perguntemos se há algo “por trás” que seja a razão dessa coincidência, se há uma ordem desconhecida da realidade que está se revelando paulatinamente.

Freud sugere que essas coincidências, repetições e duplicações nos aparecem por causa de um fundo animista⁴ em nosso pensamento: só acharíamos que essas repetições são infamiliars porque teríamos uma tendência a acreditar que haveria uma razão por detrás delas, que haveria alguma forma de agência naquilo que se repete. Não se trataria de um animismo explícito, mas já recalcado, isto é, não acreditaríamos realmente que essa fosse a explicação, mas suspeitaríamos, como se houvéssemos visto um espírito no canto do olho. No fundo desse sentimento, haveria, para Freud, um grande narcisismo, pois só acreditamos que as coincidências “não são por acaso” quando pensamos que todo o real, assim como nós, age com razões determináveis e em vista de certos fins (um real que nos teria, então, em seu centro). Reconheceríamos nos eventos infamiliars, então, uma lógica particularmente familiar para nós, sem, no entanto, conseguirmos discernir

³ “A identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu — e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações” (Freud, 2019, p. 69).

⁴ Cf. Freud, 2019, p. 83-85.

de onde viria a agência por detrás dessa lógica. Estaria aí o infamiliar: o que há de mais íntimo e de mais humano, mas onde não deveria estar.

Há uma mensagem sendo enviada pelos números repetidos? Quando eu digo que desejo algo que está fora do meu alcance, e esse algo acontece, fui eu que o realizei à distância? Apenas agência (dotada de intencionalidade) poderia explicar tais coincidências porque só ela pode aproximar duas coisas aparentemente distantes, organizar mensagens e símbolos. *Esses são exemplos, porém, da vida cotidiana.* Na ficção, como Freud também observa, um mundo habitado por espíritos não provoca um efeito de infamiliar. O animismo serviria, nesse caso, de explicação para o que pareceria fora do nosso normal; ele já não seria recalcado, mas explícito, e formaria o cenário de uma história fantástica.

Na ficção, então, o que fica como infamiliar são apenas as aproximações do que não deveria estar próximo, as repetições, os duplos. Qual seria, aí, a origem do infamiliar? Observamos que não há um evento específico, até então desconhecido, que explicaria essas duplicações, repetições e coincidências. Ao que parece, essa infamiliaridade é, ao contrário, fruto da sugestão de uma dissolução da unidade e continuidade do espaço e da linearidade do tempo. Há um espaço e um tempo dobrados por uma agência que não existe. O que fica, então, são essas dobras. Enquanto o animismo nos faria crer que tudo gira em torno de nós, o infamiliar na ficção também sugere que tudo gira, mas em função de certas dobras no espaço-tempo.

O que provoca angústia é o fato de a identidade nos escapar constantemente nessas histórias infamiliars, isto é, de que quando tentamos dar um sentido, uma explicação ou tecer uma ordem entre os eventos, sempre fracassamos. Nas histórias infamiliars, não há uma explicação para as aparentes contradições, incoerências temporais, duplicações; e se não há um fenômeno que o explique, nossa própria ideia de causalidade deve ser revista. Haveria, portanto, uma quebra das expectativas do leitor ou espectador, que buscaria organizar os eventos e o espaço de maneira coerente. “Ao final do livro, quando se acrescentam *a posteriori* os pressupostos da ação até então indisponíveis, o resultado não é o esclarecimento do leitor, mas sim uma total confusão” (Freud, 2019, p. 67).

Um tema comum às narrativas infamiliars é o simulacro. O simulacro é como uma cópia malfeita de um original: eles se assemelham, mas apenas de um único ponto de vista, dos demais o simulacro não passa de um artefato enganoso.

Poderíamos dizer que o infamiliar é um simulacro do familiar. Ele é como o seu duplo; a princípio eles se parecem, mas aos poucos vamos descobrindo que nunca foram o mesmo, e nem semelhantes, pois toda semelhança era ilusão. Chamamos de simulacro, seguindo Deleuze em sua análise da teoria platônica das Ideias,⁵ uma imagem de algo que difere deste original em sua essência. Ele se distingue da cópia, que também é uma imagem do original, mas que busca emular sua essência. O simulacro, por sua vez, guarda a imagem e perde a essência.

As cópias seriam julgadas segundo um princípio de identidade e estariam organizadas em torno desse princípio de acordo com o seu grau de semelhança. O simulacro quebra essa organização, não tanto porque é essencialmente diferente do princípio regente, mas porque se assemelha superficialmente a ele. O simulacro engana, se insere no meio dessa organização e a desestrutura, provocando diversos outros enganos e produzindo mais simulacros em torno de si. Se imaginamos a organização segundo o princípio de identidade como sendo um círculo concêntrico cujo centro é seu fundamento (isto é, cujos pontos todos convergem em torno de um mesmo centro), podemos então dizer que o simulacro produz divergência ao quebrar esse círculo.

Temos um simulacro quando há um duplo “infamiliar” (por assim dizer) de um indivíduo, mas também quando nos deparamos com um mundo que parece ser como o nosso e que, no entanto, se mostra deslocado da realidade por uma dissimilitude interna profunda e irremediável. Estes são casos de histórias angustiantes (mas não necessariamente narradas no gênero do horror) que provocam a sensação de que há algo fora do lugar, um desajuste que não pode ser explicado, mas que é justamente o que nos mantém intrigados. Não há uma identidade por trás sustentando a unidade e o sentido da história.

Quando o simulacro destitui o modelo (aquilo que dá às cópias a sua legitimidade) do seu lugar, ele provoca a substituição da convergência das séries de imagens pela sua divergência. É assim que ele também implica a constituição de um espaço e um tempo dissolvidos, desestruturados. É essa dissolução da identidade que está na raiz da angústia dessas histórias, que estrutura o seu tempo e explica o fato de que, em um espaço infamiliar, há uma incapacidade de prolongar os movimentos.

⁵ Cf. *Diferença e repetição*, capítulo 1; *Lógica do sentido*, apêndice I.

Parafraseando Deleuze em *Diferença e repetição*, poderíamos dizer que, em lugar de ter a identidade como fundamento, as séries de simulacros têm a diferença como princípio. É por isso que os simulacros são sempre como uma cópia infamiliar; eles divergem sempre internamente daquilo de que são imagem – se ligam às outras imagens por uma semelhança superficial, mas simultaneamente destroem essa relação por causa de sua dessemelhança interna profunda.

Essa dessemelhança profunda do simulacro tem como consequência a subversão da autoridade do original sobre suas outras versões, sobre suas imagens (sua autoridade de modelo e referência). O simulacro subverte, portanto, tanto a cópia quanto o original; ou seja, também aquilo que serve de modelo e medida para o julgamento e estabelecimento da hierarquia de semelhança. É por isso que ele infecta toda a história infamiliar.

Se familiaridade é justamente poder reconhecer o mundo à nossa volta, saber o que esperar dele, então o infamiliar implica o fracasso de nossas expectativas. É porque ele nasce de um confronto de expectativas que é tão frequentemente associado às sensações de horror, de desamparo e de estagnação – não necessariamente só dos sujeitos/personagens (ou só na medida em que nos identificamos com eles), mas também do espectador/leitor que espera um determinado rumo para a história, que espera conseguir prolongar aquele espaço e nele inserir suas expectativas.

2.2

O ermo

Tradicionalmente o infamiliar é associado àquilo que *parece* familiar, mas não é. Como no conto *O homem da areia*, em que o protagonista se apaixona por uma marionete quase-humana, uma máquina que aparenta ser a filha do seu vizinho, mas que, uma vez vista de perto, se mostra desprovida de qualquer traço de humanidade. O que causa o maior incômodo é saber que a marionete não mudou em nada, que todos os traços que levaram ao engano estão lá ainda – a familiaridade não desaparece por completo para dar lugar ao infamiliar, ela se deturpa; mas a sua presença constante é o que dá ao infamiliar ainda maior angústia.

Em seu livro *The Weird and the Eerie*, Mark Fisher procura diferenciar o infamiliar do *esquisito* [*weird*] e do *ermo* [*eerie*]⁶, dois outros modos da ficção que, segundo ele, se preocupariam mais com o que está *fora* do familiar do que com aquilo que é engendrado de dentro dele (como o infamiliar). O esquisito nasceria de uma tentativa de aproximar duas coisas que não deveriam estar juntas, criando então uma vertigem que surge da tentativa de pensar o divergente – seja o tempo divergente, seja o espaço divergente, etc. O ermo, por sua vez, estaria presente em paisagens já desocupadas pelo homem, ou ao menos parcialmente desocupadas. A ausência no ermo o tornaria um pouco como o contrário do esquisito, que é provocado pelo excesso; isto é, pela presença de algo que não deveria estar lá, pois não cabe em nossas categorias e não sabemos como representá-lo.

O ermo acontece ora quando “há algo presente onde não deveria haver nada, [ora quando] não há nada presente onde deveria haver algo.” (Fisher, 2016, p. 61⁷) A ausência e o vazio são, portanto, essenciais para pensar o que Fisher chama de *eerie*. Tudo que há de sinistro e ominoso no ermo se segue da ausência. Quando há algo onde não deveria haver nada (e vice-versa), aquilo que por fim aparece suscita uma pergunta pelo que está por trás dele: este algo traz à cena a *possibilidade* de uma rede de causas e efeitos que estaria escondida do nosso olhar, que desconhecemos e que não podemos saber de onde vêm. Por isso, a associação frequente do ominoso no ermo ao deserto, à noite, a paisagens de vazio e vastidão.

Escolhemos não trabalhar com a distinção entre esses três termos sugerida por Fisher, pois acreditamos que dentro do próprio conceito de infamiliar há lugar tanto para o esquisito quanto para o ermo e ominoso. Estes são dois de seus mecanismos: sugerir semelhança onde não pode haver semelhança e presença ou ausência onde deveria haver os seus contrários. Nossa escolha se deve parcialmente ao fato de que não trabalharemos com os mesmos gêneros de ficção que Fisher. Não nos interessamos particularmente pela ficção científica e nem somente pelo horror. Queremos antes ver como os mesmos mecanismos que produzem angústia e

⁶ Escolhemos traduzir *weird* por *esquisito* porque Fisher distingue o *weird* do *strange*, que estaria, este, mais próximo do nosso *estranho*.

Na tradução do termo *eerie*, também fomos influenciados pela proximidade sonora entre *ermo* e *eerie*, embora saibamos que *eerie* estaria tradicionalmente mais próximo de *sinistro* ou *ominoso*. A palavra ermo sugere um desconforto com relação ao deserto e a espaços desabitados. Veremos como Fisher utiliza o termo *eerie* para se referir justamente a esse tipo de paisagem, enquanto ao mesmo tempo apontando o seu caráter ominoso.

⁷ Sempre que a bibliografia indicar um livro em língua estrangeira, a tradução citada será de nossa autoria.

fascinação nesses gêneros estão presentes também em outros. O conceito de infamiliar nos permitirá fazer uma investigação a respeito do simulacro na ficção, levando algo de infamiliar até mesmo aonde não deveria haver.

A definição que Fisher dá do ermo, no entanto, nos parece muito interessante e nos remete particularmente à peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett. Mais do que isso, por toda a obra de Beckett há algo de ermo. Suas histórias se situam em espaços bem delimitados e que ao mesmo tempo nos remetem a um cenário apocalíptico, devido à impossibilidade de estabelecer-se uma continuidade entre esse cenário descrito e o mundo que conhecemos. Diferentemente do que vimos com David Lynch, em Beckett o infamiliar surge da ausência de sentido, e não do excesso; ele surge nos cenários em que sentimos que *falta algo*. O conceito de *ermo*, portanto, aponta justamente para essa variação do infamiliar em que a distorção do espaço e do tempo passa não pelo excesso de símbolos, de informação, de acontecimentos contraditórios e duplos, mas pela desertificação do espaço-tempo, assim como pelo esgotamento do possível.

Vemos ali um espaço esburacado, divergente e limitado: fora, não há nada e, por vezes, mesmo aquilo que vemos são detalhes descontextualizados. Pensamos aqui em *Fim de partida*, que se passa em um pequeno espaço delimitado, fora do qual não há nada senão o cinza (que não é nem preto, nem branco; nem luz, nem ausência de luz), e a própria ideia de que poderia haver algo – a possível presença de uma criança – é motivo para desespero. Ou então em *Company*, em que pequenos pedaços de espaços e tempos “comuns” (i.e., descrições de uma vida, uma infância, uma paisagem) aparecem, mas não encontram sentido ou lugar, e tudo que resta é uma voz falando no escuro, em um espaço cujas características são desconhecidas.

Suas características são desconhecidas porque trata-se de um espaço que não está medido ou predeterminado antes de ser ocupado. Ele só existe *ali onde há algo*, nos limites do que descrevem as palavras que o personagem de *Company* escuta, ou nos limites do cenário de *Fim de partida*. Para além desse espaço, não há nada; isto é, não é possível prolongá-lo indefinidamente porque não se sabe a priori se ele pode ser ocupado em todos os seus pontos (justamente porque ele não é conhecido e medido antes de ser ocupado, tal como um substrato homogêneo).⁸

⁸ Tal qual o espaço liso que Deleuze e Guattari descrevem em *Mil platôs* (Deleuze; Guattari, 2012, p. 57), ele deve ser ocupado antes de ser medido: o contrário de um espaço que é medido – e, portanto,

O espaço de *Fim de partida* e em *Company* é também um deserto. Nada no horizonte além de areia, terra, mar, gelo; ou então vazio, cinza – nada de definido, embora o espaço que os personagens frequentam seja inteiramente determinado (um quarto simples). É um espaço qualquer que pode ser ocupado de uma maneira completamente imprevisível, tendo em vista que ele não impõe limitações aos que o ocupam e é criado à medida que é ocupado. Trata-se, por fim, de um espaço sempre localizado, cujas características nunca podem ser expandidas indefinidamente, porque ele depende de sua ocupação; onde nada o ocupa, ele está vazio, cinza, inexistente. Ele não é contínuo, e por isso o qualificamos de divergente.

Esse espaço se constitui e varia à medida que o texto se desenrola. Ao invés de termos uma novela que começa, digamos, determinando-se em tal lugar e em tal ano, ou após tal evento fantasioso que seria então descrito no texto (indicando que imaginemos algo a partir daquilo com que já temos familiaridade), em Beckett quase nada é possível inferir sobre o lugar ou o contexto em que se passa a história, além do que é explicitamente dito no texto. É nesse sentido que o espaço se constitui à medida que é ocupado pelas vozes da peça. Beckett está tentando apagar todo e qualquer resquício de familiaridade, sem, no entanto, produzir um mundo fantástico. Para tal, é preciso jogar nos limites do familiar – ou seja, no infamiliar.

A associação da ideia de fim do mundo com a obra de Beckett é especialmente evidente em *Fim de partida*. Nessa peça, a infamiliaridade e a angústia com o funcionamento errático do espaço e do tempo estão, de alguma forma, relacionados ao fim da natureza e à morte de toda forma de vida:

HAMM: A natureza se esqueceu de nós.

CLOV: Não existe mais natureza.

HAMM: Não existe mais natureza! Você está exagerando.

CLOV: Nas redondezas.

HAMM: Mas nós respiramos, mudamos! Perdemos nosso cabelo, nossos dentes! Nosso brilho! Nossos ideais!

CLOV: Então ela não se esqueceu de nós.

HAMM: Mas você diz que não existe mais.

CLOV: [*triste*] Nunca ninguém pensou de maneira tão tortuosa quanto nós.

HAMM: Fazemos o que podemos.

CLOV: Não devíamos. (Beckett, 2010, vol III, p. 97)

Esse curto diálogo ilustra um aparente paradoxo comum a diversas obras de Beckett: nada deve existir, mas, nisso, fracassamos sempre, pois devemos continuar

conhecido – antes de ser ocupado. Um tal espaço seria, contrariamente ao que encontramos em Beckett, homogêneo e, portanto, teria a identidade como princípio.

aqui não existindo. No caso de *Fim de partida*, não há nada lá fora, o passado é desligado do presente e o futuro é a morte. No entanto, ela nunca chega: o tempo do presente se repete indefinidamente. Mesmo que, de direito, não haja mais vida lá fora, Clov encontra um rato na cozinha e uma pulga em suas calças.

Há algo de extremamente infamiliar no pós-apocalipse porque ele engendra essa contradição entre fim e presente, fim e continuação, morte de tudo e vida de algo; ele nos obriga a imaginar o que resta quando tudo que é familiar desaparece. O que resta também é familiar, mas apenas até certo ponto. Em *Fim de partida*, o fim não é explicado ou tratado de maneira muito explícita. Ele está implícito em parte devido a essa infamiliaridade. A peça encena esse momento desolador em que não há mais *quase* nada, em que tudo parece despedaçado e, ao mesmo tempo, perdura, e por isso nos remete à atmosfera desértica de um cenário pós-apocalíptico – isto é, quando tudo está morto e o mundo virou deserto, mas alguém continua vivo e deve lidar com o fato de que nada mais é como antes, a temporalidade e o espaço agora são outros.

Além da impossibilidade de prolongar o espaço para além de onde ele é ocupado, há também uma impossibilidade de imaginar o futuro. Em outras palavras, tanto o espaço quanto o tempo são desertificados. Estão implicados na história tanto o fim do futuro tal como o conhecíamos – progresso, transformação, esperança – quanto o fim do passado, uma vez que as memórias elas próprias se desprendem dos sujeitos que as tiveram e não podem se prolongar no presente em direção ao futuro. Há uma ruptura entre passado e presente: o primeiro tem lugar ainda na temporalidade e na espacialidade da esperança e do progresso, onde sujeitos têm sentimentos e suas vidas têm sentido. Já no presente, não há mais propriamente sujeitos e nem é possível ter expectativas com relação ao futuro.

É possível observar essa ruptura entre passado e presente quando Hamm decide contar uma história que tem lugar no passado em que ainda havia mundo, algo além do quarto em que se passa a peça, mas quando o fim do mundo já estava à espreita. É talvez a história de como Clov ficou sob seus cuidados, mas não há uma continuidade certa entre ela e o presente, pois ela é também apresentada como uma pequena crônica inventada por Hamm. Uma memória que não é de ninguém, que é inventada e que não tem mais lugar. Se, no passado, um pai poderia pedir que seu filho ficasse aos cuidados de alguém mais abastado, no presente essa memória perde sentido enquanto memória e se torna apenas uma história estranha, cômica e

triste ao mesmo tempo. Há uma descontinuidade, como se esse tempo deixasse de haver existido. “Digo para mim mesmo que a Terra está apagada, mas nunca a vi acesa.” (Beckett, 2010, vol III, p. 149).

O que cria a atmosfera é, portanto, a descontinuidade entre passado e presente e o consequente fim da ideia de futuro como progresso. A linguagem literária, porém, costuma depender da pressuposição de mundo; isto é, as histórias ora se passam em um mundo que é quase como o nosso e que, portanto, não precisa ser descrito por inteiro, pois ele já está implícito, ora é criado um universo inteiramente novo a partir de elementos presentes no nosso repertório de significações. O que Beckett faz é rejeitar totalmente esse movimento da linguagem que precisa se ultrapassar e que depende da possibilidade de um senso comum. Em sua obra, não se realizam possibilidades implícitas no presente e no senso comum, mas cria-se algo de inteiramente novo de dentro da própria linguagem. Em certo sentido, como diz Deleuze em seu ensaio *O esgotado*, é como esgotar o possível.

Sobre a linguagem literária comum, Deleuze escreve que,

Quando se realiza um possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências: calço sapatos para sair de casa e chinelos para ficar em casa. Quando falo, quando digo, por exemplo, ‘é dia’, o interlocutor responde: ‘é possível’, pois ele espera saber o que pretendo fazer do dia: vou sair porque é dia... A linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização. (Deleuze, 2010, p. 68)

Ou seja, o possível é aquilo que se realiza em função de um determinado objetivo. Lembrando de Bergson em seu ensaio *O possível e o real*, podemos dizer que, quando se realiza um possível, escolhe-se uma das alternativas para o futuro que já estavam no presente como possibilidade. Essas possibilidades são já conhecidas, não são novas, e, portanto, conseguir realizá-las pressupõe que nada mudará de tal forma que impeça a realização dessas possibilidades (nada que já não fosse, também, uma possibilidade). Pressupõe, então, que o espaço e o tempo são homogêneos e idênticos a si mesmos, que são convergentes e que já *estão dados*.

Beckett, por sua vez, não pressupõe espaço-tempo algum; ao contrário, ele procura desfazer aquele do senso comum com um esforço ativo de esgotamento do possível. Este procede da seguinte maneira:

Bem diferente é o esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação. Não é mais para sair nem para ficar, e não se utilizam mais dias e noites. Não mais se realiza, mesmo que se conclua algo. Sapatos: fica-se; chinelos: sai-se. Não se cai, entretanto, no indiferenciado, ou na famosa unidade de

contrários, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada. (Deleuze, 2010, p. 69)

Nenhum possível se realiza; eles se esgotam. É preciso um objetivo ou um sentido para que uma possibilidade seja realizada, pois ela está intimamente entrelaçada com o presente no ato de sua realização. Beckett esgota tudo aquilo que há potencialmente no real, inclusive as possibilidades para o futuro. As condições de possibilidade para que se realize algo à imagem e semelhança de uma possibilidade não estão presentes em sua obra.

Essas contradições materiais no enredo, por sua vez, estagnam o movimento e retiram o significado do espaço, o separam de sua utilidade motora e de sua continuidade. A limitação do movimento enquanto deslocamento no espaço através do tempo é uma maneira de extinguir o espaço homogêneo que “recebe” o movimento do corpo. Se as personagens não conseguem se mover, é porque o espaço não o permite – no espaço divergente não há deslocamento, pois, como não há espaço homogêneo, não é possível desenhar os pontos entre os quais um objeto se move.

A sensação de infamiliaridade nasce do contato com o contraditório, que experimentamos também ao ver a impossibilidade do movimento, ou mesmo a limitação do espaço. Essa estagnação suscita uma angústia, um desejo de realizar o movimento que a personagem não consegue realizar, de completar o espaço da peça, de realinhar o tempo. O esforço de Beckett está em evitar o sucesso desse desejo, em sempre criar mais divergências, produzir mais falta de sentido.

Estas são sensações nada desconhecidas e que com frequência aparecem em nossos pesadelos, mas também na vida cotidiana. Enquanto sensações mundanas, porém, elas permanecem sempre ligadas a uma rede de significados. O infamiliar está em desliga-las dessa rede, em representá-las sem que haja qualquer linha de fuga que possibilite a reestruturação do espaço, do tempo e do significado.

Se não é possível realizar algo à imagem e semelhança de um possível já presente, pois há um total desprendimento do tempo e do espaço comuns, é preciso uma outra maneira de criar. As descrições de Beckett nos fazem imaginar algo do zero, algo desconectado de tudo. Restam, então, imagens voláteis de um espaço liso e de um tempo eternamente presente, nenhum dos quais pode ser prolongado indefinidamente.

Em Beckett, é a imagem que faz o espaço divergente. A imagem é definida por Deleuze, em *O esgotado*, como a representação de um movimento do espírito que só é possível se o corpo permanecer imóvel. “Movimento no mundo do espírito” significa aqui, antes, uma outra forma de movimento que aquele que pensamos no senso comum, isto é, um deslocamento no espaço através do tempo. Nesse sentido, a imagem pode (e deve) ser fugidia, algo que surge e logo se apaga. Como o presente de *Fim de partida*, que deve se repetir indefinidamente, a imagem não se prolonga porque o movimento do espírito não é desse tipo.

Trata-se de um movimento sem deslocamento, uma repetição de um mesmo instante indefinidamente e que se propaga ao longo de toda a narrativa, de todo o espaço e tempo que podemos ver. O presente de *Fim de partida* contamina também o seu passado e o futuro. Não há um começo determinado para o infamiliar porque não há algo que o anteceda e que permaneça imune a ele e ele também não pode ser ultrapassado, pois, caso o fosse, poderia ser explicado, reduzido, e se tornaria familiar novamente. O que temos nessa peça é um momento de eterno “começo” que se repete sem passado e sem futuro, consumindo assim todo o tempo.

O efeito da imagem é, por isso, notável. Ela se impõe e faz ver uma profundidade de vida que logo desaparece, pois só contém intensidade sem extensão. O movimento do espírito que conta, na obra de Beckett, é esse que a imagem mostra, e por isso não interessa o crescimento das personagens, a transformação, a esperança, a narrativa. A imagem pura e fugidia esgota o mundo. Para além dela, “não há mais imagem, nem espaço: para além do possível há apenas escuridão” (Deleuze, 2010, p. 103) Junto da grande profundidade da imagem, vem a escuridão, o vazio, o nada.

A natureza divergente do espaço e do tempo em Beckett não é, portanto, anterior à narrativa; ela não é descrita como tal, não é o cenário de uma história fantástica. Ela é o produto das imagens, tão importante quanto todos os eventos que ocorrem na obra. Observamos que há um esforço da parte de Beckett para impedir que esse espaço se torne convergente e familiar, e o denominamos, com Deleuze, de um esforço de esgotamento do possível.

Simulacro e discurso

No início de seu ensaio sobre o infamiliar, Freud busca a definição de *familiar* no dicionário para então entender melhor o que seria o seu oposto. Ele observa, porém, que o próprio familiar (*heimlich*) já continha, em alguns de seus usos em alemão, uma certa ambiguidade e podia significar o seu próprio contrário: “[...] familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*.” (Freud, 2019, p. 47-49) *Heimlich* tanto seria algo “fechado e impenetrável à investigação”, quanto “o local livre do fantasmagórico” (Grimm *apud* Freud, 2019, p. 45-47). Assim, desenvolveu-se a partir do conceito de *heimlich*, “o conceito de algo que está afastado de olhos estranhos, algo oculto, secreto” (idem, *ibidem*, p. 45).

A proximidade do familiar e do infamiliar sugere uma história de origem e de condição de possibilidade mútua; um depende do outro e eles se instauram mutuamente. Esforços ativos são necessários para distinguir um do outro, tanto para sustentar o momento de repetição do infamiliar quanto para impedir o seu surgimento em um meio familiar.

Começaremos este capítulo reconstruindo a leitura que Deleuze faz de Platão em *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido* e faremos o caminho desde a ideia de fundamento até a sua dissolução, da identidade à diferença. Descreveremos a função e a operação do fundamento e da representação na filosofia de Platão, segundo Deleuze, para esclarecer seu papel constitutivo na natureza do tempo.

É essencial mostrar a passagem entre esses dois polos, o fundamento e o sem-fundamento, porque o que nos interessa aqui é a relação entre eles. O infamiliar e o familiar são conceitos correlatos, ou seja, só têm sentido em sua mútua oposição. É comum vermos, na obra de Deleuze e nos seus escritos com Guattari, a apresentação inicial de um dualismo cujos polos acabam, com o desenvolvimento do texto, se embaralhando. Isso se dá não porque os dois se tornam uma só coisa, mas sim porque os autores revelam haver uma interdependência que acaba com qualquer hierarquia entre eles. Em geral, os dois lados de uma dualidade correspondem um ao movimento e outro à estagnação, um à multiplicidade qualitativa e outro à

quantitativa, um a um movimento de interiorização que submete todos os seus elementos à convergência, outro à pura exterioridade, à vivência de uma pura divergência. Em *Mil platôs*, por exemplo, a dupla *aparelho de Estado e máquina de guerra* repete esse tipo de relação, em que as partes, embora distintas, são mutuamente necessárias: o primeiro termo é aquele que coloca limites aos movimentos do segundo, e este o que surge sempre fora desses limites. Assim, a máquina de guerra seria tudo aquilo que está *fora* do Estado – que não é só fora *do* Estado, mas *fora* em si – e que não foi conquistado por ele, capturado por sua função de interiorização que submete todos os espaços por ele conquistados às suas regras de organização.

O infamiliar também tem uma relação intrínseca com o familiar. Reproduzindo a relação de captura que o aparelho de Estado tem com a máquina de guerra (e vice-versa), podemos dizer que o infamiliar é justamente aquilo que subverte toda familiaridade, que consome toda familiaridade – isso porque, mesmo que o infamiliar pareça vir em segundo lugar, como a negação do familiar, devemos lembrar que eles perseguem e ameaçam um ao outro. Ainda que ele subverta e consoma toda familiaridade, portanto, ele não deixa de também ser caoticamente e sombriamente familiar. Se nos interessamos pela questão da dissolução do fundamento, não é porque dele desejemos derivar o sem-fundo, mas sim para compreendermos melhor o caráter de assombração do infamiliar, por que e como ele não só consome a familiaridade, mas também a persegue.

A pergunta sobre o fundamento – com que direito posso afirmar algo como verdadeiro? O que funda a pretensão à objetividade? – é essencial para Platão, segundo Deleuze. Este insiste na pergunta pelo fundamento, mas não para encontrar um que seja melhor e sim porque é essa insistência que nos faz ir além de qualquer fundamento, rumo à sua dissolução. O sem-fundo surgiria, para ele, como um simulacro do movimento que procura por um fundamento. Ou seja, parece um fundamento, mas não é.⁹

O simulacro aparece nesse contexto como uma categoria ontológica, mas veremos que ele também é uma ferramenta discursiva, que ele é engendrado no discurso. Seus efeitos ontológicos, por assim dizer, têm origem em um aspecto estético ou discursivo seu, a saber a sua aparência e a sua capacidade de enganar

⁹ Cf. Lapoujade, 2015, capítulo 2.

aquele que o observa, fazendo-o crer que é uma cópia verdadeira. Ele pertence, segundo Platão, ao domínio da sofística, e esta o utilizará para confundir os ouvintes e embaralhar os limites entre falso e verdadeiro. Na seção seguinte, então, faremos uma investigação acerca do lugar do falso no discurso sofista, procurando entender a relação deste com a filosofia. Segundo Barbara Cassin, Platão e Aristóteles reduziam a sofística à retórica e ignoravam a potência criativa do seu discurso.

Veremos, então, os efeitos de um discurso que não tem a verdade e a identidade como princípios. Como o discurso sofista pode comportar a contradição, se desenvolver justamente a partir da contradição, ele possui um germe de infamiliaridade. Encontramos nele as condições de possibilidade do infamiliar, pois suas contradições implicam em uma concepção diferente do espaço e do tempo em que se dá o discurso – tudo isso será levado ao extremo nas histórias infamiliars, que materializam as contradições em formas de duplos e dobras no espaço e no tempo.

3.1

O simulacro e o fundamento

Deleuze, em sua busca por desenvolver uma filosofia da diferença, vê Platão como um filósofo que pode ser, até certo ponto, um aliado, por não remeter a diferença necessariamente à identidade. Segundo ele, o conceito platônico de Ideia “ainda não é um conceito de objeto que submete o mundo às exigências da representação, mas antes uma presença bruta que só pode ser evocada no mundo em função do que não é ‘representável’ nas coisas.” (Deleuze, 2006, p. 97) Isso não significa que Platão seja um pensador da diferença, mas apenas que Deleuze vê uma abertura para a diferença em sua filosofia. Deleuze constituirá, então, seu conceito de simulacro a partir de uma leitura de Platão, em especial do diálogo *O sofista*. Procuraremos, aqui, entender melhor o próprio conceito de simulacro e como ele se situa no contexto da teoria das Ideias.

Para Deleuze, o papel essencial da Ideia platônica seria como um princípio de divisão e seleção – “o motivo da teoria das ideias deve ser buscado do lado de uma vontade de selecionar, de filtrar” (Deleuze, 2011, p. 259). A Ideia é o fundamento, pois possui uma identidade original que não pode existir nas coisas. A partir da Ideia, seria determinada a hierarquia segundo a qual os objetos participam mais ou menos

dessa identidade original. É nesse sentido que Deleuze define o que ele considera ser a verdadeira motivação do platonismo: o papel da Ideia na seleção dos pretendentes. Ou seja, a Ideia exerceria sua função de fundamento justamente porque determinaria quais imagens, quais objetos seriam verdadeiras cópias suas e quais seriam simulacros, i.e. imitações que não seguem a mesma proporção interna que a Ideia e que buscam enganar o observador, levando-o a crer que são cópias legítimas.

Diferentemente da Ideia, entretanto, o conceito de simulacro é pouco desenvolvido na obra de Platão, tendo maior importância explícita apenas no diálogo *O Sofista*. Apesar de pouco desenvolvido, porém, ele é parte essencial do *problema* que, segundo Deleuze, guiaria sua filosofia. Sobre a leitura que Deleuze faz de Platão, Valeria Sonna, no artigo *Deleuze lector de Platón*, argumenta que é uma leitura *sintomatológica*, ou seja, que o que importa não é apenas o que Platão de fato diz, mas o que ele quer com o que diz, quais forças estão em jogo. A pergunta de Deleuze é: qual a motivação do platonismo? E toda a sua “reversão do platonismo” será pensada em torno dessa motivação latente que ele encontra na obra platônica, a saber, responder à questão “quem é o melhor?”. A vontade de selecionar seria a motivação por detrás do método dialético. É justamente por isso que o simulacro seria de suma importância na sua obra, a saber por ser parte essencial do problema que guiaria a sua filosofia. O que Deleuze fará, argumenta Sonna, é perseguir as devidas consequências do simulacro enquanto conceito:

Na mesma linha, o simulacro é sintoma de um problema não formulado. O contexto problemático em que Deleuze o coloca para funcionar lhe dá a possibilidade de funcionar como um conceito. É sintoma porque, enquanto signo, torna visível uma nova configuração problemática. Abre-se para nós a possibilidade de um pensamento em que a identidade não é o princípio gnoseológico, mas sim a diferença. Se “apenas as diferenças se parecem”, a semelhança já não pode operar por analogia. Desse modo, rompe-se a base que articula a representação como modelo epistêmico. (Sonna, 2014, p. 222)

Assim, o simulacro serve como a linha de fuga que (poderíamos dizer, apropriando-nos de um termo do próprio Deleuze) desterritorializa o platonismo. Deleuze utiliza o simulacro para questionar a eficácia e os limites da Ideia como fundamento; ele encontra nesse conceito uma falha que rompe o círculo do fundamento.

O método da divisão como servindo à seleção de pretendentes é empregado nos diálogos *Fedro*, *O Político* e *O Sofista*. No primeiro, chega-se, pela divisão, aos dois diferentes tipos de loucura, a boa e a má, e quer-se determinar qual das duas é

a verdadeira loucura. No *Político*, temos uma diversidade de pretendentes à definição de político como pastor dos homens, e é preciso selecionar os pretendentes legítimos; ou seja, em ambos os diálogos, há uma espécie confusa – a espécie dos pastores de homens, a espécie das loucuras – que será dividida em linhagens puras. Ao contrário do método aristotélico, então, em que se vai do gênero às espécies puras, temos aqui espécies confusas a partir das quais será traçada uma linha pura em direção a uma Ideia, que a distinguirá do seu pretendente rival, que, por sua vez, pretende de maneira ilegítima à Ideia.

Nesses dois diálogos que descrevemos acima, a busca pelo bom pretendente é intermediada por um mito, e, como no caso do *Fedro*, ela chega a ser aparentemente interrompida por um contato direto com um *daemon* no momento em que a busca não parecia estar indo por um bom caminho. Segundo Deleuze, a função do mito em Platão seria fechar um círculo entre o fundamento (a Ideia) e o seu pretendente: mostrar o paradigma segundo o qual poderíamos encontrar o bom pretendente e então distingui-lo do mau, aquele que se pareceria apenas externamente ao bom e à Ideia, mas que deles diferiria internamente. O mito aparece, então, como um elemento que reorganiza o discurso: uma vez que há um impasse que poderia levar os filósofos ao caminho do simulacro, o mito – sempre como discurso de origem divina – impede a confusão entre o bom e o mau pretendente. Ele apresenta, então, o novo (e o bom) caminho a ser seguido no diálogo.

Contrariamente ao que ocorre nesses dois outros diálogos, no *Sofista* Platão não faz uso de nenhum mito. Seu objetivo aqui é distinguir entre o praticante da arte da produção de simulacros, de imitações ilegítimas, o próprio sofista, e aquele que investiga as boas cópias e quer distingui-las das más, o filósofo. O sofista é um simulacro de filósofo: ele imita a sua busca pelo saber, mas alega não haver uma hierarquia entre os simulacros e as boas cópias, pois não haveria como distinguir entre o falso e o verdadeiro. Tudo que há poderia ser objeto de conhecimento. Já a busca do filósofo pelo conhecimento, segundo Platão, quer opor-se à mera opinião, o que supõe necessariamente que haja uma hierarquia entre aquilo que é digno do conhecimento – que é, portanto, verdadeiro – e aquilo que é falso, mas que aparenta ser verdadeiro.

É preciso definir o sofista para distingui-lo do filósofo. Nesse sentido, o próprio objeto do diálogo é um simulacro, pois é isso que ele quer definir. Se seu

objeto é o simulacro, não há sentido em fazer uso de um mito para defini-lo. É por isso que, como veremos, o *Sofista* é um diálogo diferente dos demais: sem o mito e lidando com um objeto fugaz como o simulacro, Platão caminha por um solo mais escorregadio, onde há a possibilidade de que a própria busca pela boa definição de um sofista possa ser um simulacro.

O “saber” do sofista não tem fundamento, ele fala de todas as coisas sem conhecer nenhuma. Segundo o Estrangeiro, protagonista do *Sofista*, esses falsos filósofos justificam-se recorrendo a Parmênides: se o não-ser não existe e não pode ser dito, se apenas o ser é, então tudo que é dito é verdadeiro. A tarefa que Platão se coloca, então, é encontrar o modo de existência do não-ser para conseguir distinguir entre o objeto da sofística e o conhecimento filosófico.

É por isso que Deleuze defende que a *distinção* que tem maior peso na obra de Platão não é a que é feita entre a Ideia e as coisas sensíveis (ou seja, entre o original e as cópias), mas sim entre a boa e a má cópia, ou, melhor dito, entre a cópia e o simulacro. A diferença entre esses dois tipos de imagem, o ícone (a boa cópia) e o simulacro é que o primeiro segue as proporções internas daquilo que ele imita – sua aparência externa sendo uma consequência dessa semelhança interna – e o segundo só quer se *parecer* com aquilo de que ele é imagem, sem de fato procurar criar uma semelhança interna.

Hóspede de Eleia – Vejo nessa arte uma, a arte de copiar. É sobretudo ela mesma que se vê quando alguém começa a produzir a imitação seguindo as proporções do modelo, em comprimento, largura, profundidade, e ainda aplicando a essas medidas as cores convenientes a cada uma.

Teeteto – O quê? Nem todos os que imitam tentam realizar algo desse tipo?

Hóspede de Eleia – Certamente que não quantos modelam ou escrevem alguma grande obra. Pois, se aplicassem a verdadeira proporção das coisas belas, sabes que as coisas superiores pareceriam menores do que o necessário, e as inferiores maiores, porque umas são por nós vistas de longe, outras, de perto.

Teeteto – Perfeitamente!

Hóspede de Eleia – Por acaso, tendo renunciado ao verdadeiro, não aplicam agora os artífices aos simulacros não as reais proporções, mas as que parecem ser belas?

Teeteto – Perfeitamente! (Platão, 2011, 235d-236a)

Porque a sua semelhança ao original é apenas superficial, o simulacro é parecido com ele somente de um determinado ponto de vista. Isto é, trata-se de uma semelhança que busca enganar um ou mais espectadores que ocupam um ponto de vista, ao invés de reproduzir e copiar a essência. Diferentemente do simulacro, a cópia (a boa cópia) se funda em uma verdadeira objetividade e em um ponto de vista absoluto, a partir do qual todas as proporções podem ser respeitadas, e cujo

critério é a Ideia. Se, ao contrário, o simulacro fosse tomado como critério, haveria uma correspondência entre a cópia e o ponto-de-vista-qualquer porque não haveria o ponto de vista privilegiado da essência. O que se seguiria, então, seria uma série vertiginosa de simulacros que não convergem em torno de um critério de determinação da verdade. Ao tentar encontrar uma identidade, cai-se repetidamente em simulacros.

O que Deleuze pretende fazer com Platão é operar uma torção: colocar o simulacro como fundamento e observar as consequências de um fundamento diferencial:

É preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso, pois, que a coisa nada seja de idêntico, mas que seja esquartejada numa diferença em que se desvanece tanto a identidade do objeto visto quanto do sujeito que vê. É preciso que a diferença se torne o elemento, a última unidade, que ela remeta, pois, a outras diferenças que nunca a identificam, mas a diferenciam. É preciso que cada termo de uma série, sendo já diferença, seja colocado numa relação variável com outros termos e constitua, assim, outras séries desprovidas de centro e de convergência. (Deleuze, 2006, p. 94)

O que impede essa torção, em Platão, é a Ideia. Seu papel como fundamento é estabelecer a convergência das séries de boas cópias e empurrar todos os simulacros para fora do círculo do fundamento. A saber, então, segundo a leitura deleuziana, a Ideia teria como função justamente impedir que a coisa e o ponto de vista se confundissem – isto é, estabelecer uma hierarquia entre as cópias utilizando a Ideia como referência.

A Ideia é fundamento e, portanto, garante a primazia da identidade sobre a diferença, do modelo sobre o simulacro. O simulacro é *falso* porque ele não diz a Ideia. Porém não é possível dizer que o simulacro *não é*; ele existe e é por isso que é preciso distingui-lo do modelo. Poderíamos dizer, então, invertendo a causalidade da teoria das Ideias, que a Ideia existe porque o falso existia e era necessário distingui-lo do verdadeiro.

Platão faz uma distinção, afastando-se da compreensão absoluta do Ser de Parmênides, entre o que “não é” e o que “não é verdadeiro”:

Hóspede de Eleia – Quando, acerca da aparição, dizemos que ele nos engana e que a arte dele é de enganar, então, de duas uma, ou diremos que a nossa alma opina falsidades sob o efeito da arte dele, ou, o que podemos dizer?

Teeteto – Isso mesmo, pois que outra coisa poderíamos dizer?

Hóspede de Eleia – Então, a opinião falsa será aquela que opina coisas contrárias às coisas que são, ou como será?

Teeteto – Isso mesmo: coisas contrárias.

Hóspede de Eleia – Dizes, portanto, que a opinião falsa opina coisas que não são.

Teeteto – Necessariamente.

Hóspede de Eleia – Será que opina que as coisas que não são não são, ou que de alguma forma as coisas que são são?

Teeteto – Pelo menos, é preciso que as coisas que não são sejam, se é que alguma vez alguém poderá dizer alguma coisa falsa, por pequena que seja.

Hóspede de Eleia – O quê? Ele não opinará que as coisas que são de todo o modo não são de jeito nenhum?

Teeteto – Sim

Hóspede de Eleia – E que também isso é falso?

Teeteto – Também isso.

(Platão, 2011, 240d-240e)

Há uma dificuldade em distinguir os enunciados: “isto não é verdadeiro” e “isto não é”. Parmênides só pode afirmar que a diferença é negada pelo fato de que o não-ser não é e que só o ser existe porque ele opera uma confusão entre dois sentidos do verbo ser; a saber, ser x no lugar de y e simplesmente existir. Nesse sentido, quando Platão defende que o não-ser existe, o que ele quer dizer é que existe a diferença, que x pode ser outro que y . A existência e a mesmidade, a identidade, não são uma coisa só. A semelhança, porém, é concedida às cópias pela Ideia porque ela, sim, é uma com o Mesmo. Nesse sentido, Platão dá uma existência à diferença, ainda que seja uma existência paralela e inconciliável com a Ideia.

Os ícones expressam sensivelmente a essência inteligível da Ideia, essência esta que dá às cópias a sua identidade, diferenciando-as dos simulacros. Ou seja, elas são boas cópias, e não simulacros, porque expressam internamente a essência da Ideia. Ao contrário, as más cópias procuram fingir que se parecem com o original, mas sem reproduzir a sua essência. Elas dependem do ponto de vista do observador, que não enxerga os mecanismos de engano, enquanto que a boa cópia é sempre verdadeira, de qualquer ponto de vista.

No livro *V da República*, Platão define o conhecimento como dizendo respeito ao ser, como o saber das essências imutáveis das coisas. Ao não-ser corresponderia a ignorância – ou seja, não conhecer algo – e a opinião seria como um meio termo entre os dois, pois, uma vez que não seria possível ter uma opinião sobre nada, ela deveria habitar esse espaço entre ser e não-ser. Aqui, no *Sofista*, seu objetivo parece outro: quando ele define a ontologia desse não-ser como sendo diferença, e não *nada*, ele encontra uma outra maneira de estabelecer uma hierarquia entre o pensamento filosófico das essências imutáveis e o pensamento sofístico. O sofista de Platão alega que, como tudo que existe é, e todo discurso diz o ser, então todo discurso é verdadeiro; o filósofo, que concorda com as premissas, precisa então de

uma forma do não-ser que se aplique apenas ao discurso para determinar os seus limites. Para estabelecer uma hierarquia entre os discursos verdadeiros e os falsos, será preciso partir não de uma distinção entre ser e não-ser, mas sim entre identidade e diferença.

Por isso, o fundamento que possui a identidade de si é a Ideia, e não a existência. A tarefa do fundamento não é dar existência, mas sim possuir em primeiro lugar aquilo que as demais coisas só podem possuir de maneira secundária, a saber a identidade de si. Assim, seu papel é selecionar os bons pretendentes e expulsar os maus. Ela instaura um círculo em torno de si em que todos os pretendentes selecionados participam dela em alguma medida e são validados pela sua existência. “Todas as diferenças entre pretendentes se veem assim subordinadas à semelhança que elas mantêm entre si ao longo de uma escala eletiva, enquanto a semelhança se vê fundada na identidade de si da Ideia” (Lapoujade, 2015, p. 49). Apenas o simulacro, que não possui qualquer semelhança com a Ideia, que não participa dela em nenhum grau, fica livre desse círculo. Ele pertence a uma outra linhagem de imagens, como escreve Valeria Sonna:

O simulacro, por sua vez, pertence a uma linhagem de imagens que pertencem ao gênero do “diferente” (*tháteron*). Essa linhagem não tem um paradigma porque “o diferente” não se predica das Ideias. O resultado é uma linhagem de imagens que não se vinculam entre si pela semelhança (que é o critério de seleção das cópias da Ideia), mas esta acaba sendo um efeito exterior. (Sonna, 2014, p. 219)

Nesse sentido, *O Sofista* determina que a diferença – o “não-ser” no sentido de algo que *não é* x e que também não é nada, mas sim *outro* que x – é um gênero do discurso, mas que não participa da Ideia, pois a Ideia é o Mesmo, por definição oposto ao diferente. Seu objetivo é estabelecer uma hierarquia entre o ser idêntico e o diferente; ou, entre o que procura ser semelhante à Ideia e o que é essencialmente diferente da Ideia, o simulacro. O simulacro não é *relativamente* diferente, pois ele não é diferente *de algo* (uma outra cópia, por exemplo), e sim diferente do fundamento – ou seja, ele é essencialmente diferente. A hierarquia entre as boas e más cópias, o verdadeiro e o falso objeto de conhecimento, não é uma questão relativa, não é uma questão de ponto de vista, o simulacro é sempre um simulacro. A diferença não é *entre* duas coisas (entre cópia e simulacro, por exemplo, ou entre duas cópias); ela é o “fundamento” diferencial do simulacro, é o seu princípio de distribuição e ordenação.

O objetivo do *Sofista* não é definir o filósofo, o conhecimento ou a Ideia, pois seus objetos são o sofista e o simulacro. Ele está preocupado em “encurrular” esse objeto escorregadio que não possui uma essência inteligível imutável. Talvez por isso o *Sofista* tenha uma diferença fundamental com relação aos outros diálogos platônicos que empregam o método da divisão, a falta de um mito que interrompa o processo – e, diferentemente de diversos outros diálogos também, não tenta recorrer ao ou definir o mundo das Ideias pela reminiscência.

Em *Fedro* e *O Político*, “quando a divisão chega a esta verdadeira tarefa seletiva, tudo se passa como se ela renunciasse em cumpri-la e se deixasse substituir por um mito” (Deleuze, 2011, p. 260). Segundo Deleuze, apesar de o mito aparecer como uma interrupção da divisão, ele é, na realidade, o seu operador; é ele que realiza a tarefa seletiva. É o mito que “permite erigir um modelo segundo o qual os diferentes pretendentes poderão ser julgados” (idem, ibidem). Ele interrompe o método justamente no momento em que os pretendentes rivais aparecem. No *Fedro* (242c), por exemplo, pensamos no momento em que Sócrates é interrompido em sua vontade de seguir a investigação sobre o amor e a loucura por uma voz que o faz compreender que seu discurso, até aquele momento, ia numa má direção.

O mito constrói, então, um modelo que funda a pretensão e seleciona os rivais de acordo com o grau de sua participação na Ideia. Sem ele, não seria possível selecionar o bom pretendente, pois é necessário conhecer o referencial objetivo de identidade que funda as boas cópias. O mito tem forma circular: “é um círculo com suas duas funções dinâmicas, girar e retornar, distribuir ou repartir” (Deleuze, 2006, p. 101). Ele determina a divisão e a repartição da essência da Ideia, mas também julga a pretensão das imagens. Todas as boas cópias se distribuem em torno do fundamento, que tem o mito como o seu princípio de distribuição. No caso do *Político*, por exemplo, o mito dos tempos arcaicos (que já espelha o modelo circular em si próprio, com a alternância cíclica entre as duas formas de tempo) mostra como a definição de político que havia sido encontrada só cabe realmente ao deus arcaico (assim como a essência que não pode ser possuída de maneira primária senão pela Ideia), mas estabelece um critério para selecionar os pretendentes a políticos de acordo com os seus diferentes graus de participação no modelo mítico.

O mito dos cavalos alados no *Fedro* apresenta também uma imagem de um círculo que distribui e reparte: o grande circuito no qual as almas fazem seu percurso em direção ao conhecimento das formas puras. As almas humanas seriam guiadas

por cavalos alados que tentariam seguir os cavalos dos deuses no céu das Ideias. Os cavalos alados que puxam as carruagens das almas humanas, porém, não conseguem seguir as dos deuses e caem novamente no mundo sensível, onde as almas encontram um corpo para habitar. O destino das almas no mundo sensível reflete sua experiência no mundo das formas: é em função do quão bem cada alma pôde observar as formas, que lhes são atribuídos os diferentes “tipos” de homem no mundo sensível. Aos filósofos, correspondem as almas que melhor enxergaram as Ideias, e aos tiranos as que menos as conheceram.

Podemos ver nesse mito uma semelhança entre a imagem que ele apresenta e a própria teoria das Ideias: os seres sensíveis, imagens de Ideias, que tentam segui-las e imitá-las (como as almas humanas em suas carruagens) devem sempre cair na terra, onde seu valor é estabelecido pela proximidade que elas conseguiram ter em relação às formas.

A circularidade e a identidade são próprias do fundamento; a identidade é o critério de semelhança presente na Ideia e o tempo circular do mito é o princípio de distribuição dessa semelhança/diferença. “Residindo num passado imemorial, a Ideia subordina a linha do tempo ao Mesmo; o tempo se vê curvado num círculo em que cada presente que passa é julgado em suas pretensões a partir das alturas da Ideia” (Lapoujade, 2015, p. 49).

Não é só com a interrupção pelo mito que essa circularidade tem um papel na obra de Platão. Lembramos aqui do *Fédon* e do argumento da reminiscência. A anterioridade da alma ao início da vida corpórea seria demonstrada pelo fato de que possuímos conceitos inatos; ou seja, é também o contato com as Ideias que ajuda a selecionar a boa definição de alma. A imortalidade da nossa alma, que é a condição para a vida sensível, dependeria das essências inteligíveis e é no mundo inteligível das almas (anterior e posterior à vida corpórea) que se decidiria sua distribuição no mundo sensível, em diferentes tipos de corpos. O caráter cíclico da vida da alma e do tempo do mundo espelha a circularidade do tempo fundado pela Ideia. Cada instante presente depende do seu fundamento nas Ideias e é distribuído por um princípio inteligível. Nesse sentido, o tempo é inteiro dobrado em função desse fundamento; tudo converge na Ideia.

Para definir o simulacro, porém, Platão não pode recorrer a um mito ou às Ideias, pois, como vimos, a má cópia não é feita à imagem e semelhança da Ideia. Como já vimos, ela se parece superficialmente ao fundamento, mas difere dele

essencialmente – sua função é confundir, enganar aqueles que procuram uma boa cópia. Por isso, não é possível cercá-la e defini-la do mesmo modo que se definiria um ícone. Sem esse recurso, seria preciso conseguir distinguir a boa e a má cópia sensivelmente. Ou seja, seria preciso saber diferenciar a semelhança meramente externa e a semelhança verdadeira e essencial sem a ajuda do fundamento e do critério de seleção. O observador comum se confunde com o seu ponto de vista: ele não pode acessar a perspectiva da Ideia para ver as reais proporções internas das coisas. É isso que, segundo Deleuze, o *Sofista* não consegue fazer: verdadeiramente distinguir Sócrates do sofista¹⁰. Essa é a faísca, em Platão, para a dissolução do fundamento,

Mas, nesse sentido, é possível que o fim do *Sofista* contenha a mais extraordinária aventura do platonismo: à força de buscar do lado do simulacro e de se debruçar sobre seu abismo, Platão, no clarão de um instante, descobre que não é simplesmente uma falsa cópia, mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo. (Deleuze, 2011, p. 261)

É como se o sofista infectasse o diálogo. Não havendo como recorrer à Ideia para distinguir entre os pretendentes, as boas cópias estão em perigo. Como Platão não reduz a diferença a uma mediação entre duas identidades, mas sim a coloca como todo um gênero do discurso que existe à parte da Ideia, inteiramente distinto, ela acaba por representar uma ameaça: a diferença pode ficar à solta e tomar conta de tudo, produzir simulacros atrás de simulacros.

É com Platão que poderíamos afirmar que “só aquilo que se parece difere”. A diferença externa é uma diferença que diz respeito à identidade (x não se parece com y). Somente o que se parece externamente, mas difere internamente, é que realmente difere. Em outras palavras, é aí, no simulacro, que estaria a verdadeira potência da diferença: como aquilo que destrói a semelhança e a identidade. Essa confusão proporcionada pelo simulacro entre diferença e a mera repetição/semelhança é o que faz com que ele tenha em si a potência para negar o original e a cópia. Ele dificulta o reconhecimento do original, da cópia, ou a distinção entre o falso o verdadeiro;

Há uma espécie de empenho próprio do simulacro que faz com que, de um ponto de vista externo, ele mal se distinga da cópia. Só se distingue dela por uma diferença sub-reptícia, em profundidade, que atesta uma outra espécie de “direito”, uma outra espécie de reivindicação. Dir-se-ia que se trata, a cada vez, de extrair um duplo que

¹⁰ “A definição final do *Sofista* nos leva a um ponto em que não mais podemos distingui-lo do próprio Sócrates: o ironista operando, em conversas privadas, por argumentos breves” (Deleuze, 2011, pp. 261-262). Ver também Deleuze, 2006, p. 108.

reverte o original e a cópia, muito embora se mantenha o mais próximo possível deles. (Lapoujade, 2015, p. 52)

Assim como ocorre com o infamiliar, portanto, o simulacro se parece com o original, mas há um estranhamento que o acompanha. Há algo nele que aponta em outra direção e que desnorteia da busca pela verdade. As séries que vêm do simulacro não levam de volta ao fundamento. Ao contrário, elas o destituem; o simulacro quebra a série convergente que gira em círculo em torno da Ideia.

O que tornaria o sofista problemático para Platão seria, então, o fato de que ele dissolve a convergência e pretende substituí-la pela divergência das séries, impossibilitando o estabelecimento de uma hierarquia e a determinação de uma origem. “O sofista não é o ser (ou o não-ser) da contradição, mas aquele que porta todas as coisas ao estado de simulacro e as suporta nesse estado” (Deleuze, 2006, p. 107). O seu trabalho, portanto, é manter a divergência e impedir o retorno do fundamento. Isto é, destruir qualquer fundamento que venha a surgir, produzindo mais e mais simulacros.

3.2

O discurso do simulacro

3.2.1

Retórica e *logos*

Dizer que o simulacro se parece com a Ideia exteriormente significa que, nesse contexto, a semelhança é apenas uma ferramenta do princípio diferencial que rege os simulacros. Isto é, para que haja um tipo de objeto que só produz o falso, que nunca aponta para a verdade, é preciso que ele engane aquele que o percebe, que o faça crer que aponta para uma verdade. Parecer-se interiormente à Ideia é reproduzir a sua essência (não sem uma mínima degradação) de modo que, analisada de todos os ângulos possíveis, a semelhança ainda se sustenta. Por isso, um simulacro sucumbiria facilmente ao escrutínio de Sócrates, que testa os limites e as implicações de cada um dos conceitos que lhe são apresentados para ver se sobrevivem à comparação com a Ideia.

Interior, exterior, aparência são termos que nos remetem ao fato de que a oposição entre o simulacro e a Ideia faz parte de uma discussão sobre o discurso e

a capacidade de convencimento. Quando Platão fala no engano pelo simulacro, ele está fazendo uma crítica à retórica, a arte sofisticada do discurso, cujo objetivo principal seria a persuasão de seus ouvintes. Por isso a importância, para o sofista, da aparência dos conceitos, de sua semelhança superficial à Ideia, e a falta de preocupação com sua semelhança essencial.

Entendemos aqui que sofista seria aquele cujo discurso procede por um simulacro. Isto é, alguém que não opera segundo o regime da verdade, da objetividade e da não-contradição. Por mais que essa definição não seja contrária à que Platão faz do discurso sofista, o potencial criativo que Deleuze lhe atribui não está ali presente. Ao contrário, ao elaborar sua definição de retórica, o que Platão faz é, diremos parafraseando Barbara Cassin¹¹, tentar domar o *logos* sofista, reduzindo sua prática a uma arte do discurso, uma arte do convencimento e não do conhecimento.

Nesta seção, parece-nos interessante buscar compreender o regime do simulacro do ponto de vista, justamente, do discurso; entender o que acontece quando a diferença é o princípio de organização do discurso e não a identidade. Veremos, a partir da leitura de Barbara Cassin, que é preciso repensar a ideia de uma verdade objetiva exterior ao discurso e para a qual ele deveria apontar, pois um discurso produz efeitos sobre a realidade, de modo que a pergunta pela “verdade” perde algo de seu sentido. Em seguida, veremos como o *logos* sofista se estrutura segundo uma temporalidade diferente daquela da *retórica* a que Platão e Aristóteles opõem a filosofia. Essa temporalidade é consequência do objetivo de cada discurso e de sua concepção da verdade e do Ser.

Logos e retórica designam objetos que ao mesmo tempo se intersectam e divergem: o que Cassin chama de *logos* sofista é um discurso que procede por simulacros e que não tem como objetivo apontar para uma verdade externa a ele. Por vezes, quando usada de maneira pejorativa, *retórica* significa a mesma coisa, embora com um juízo de valor muito diferente. Isso porque retórica designa toda forma de discurso que tem o objetivo de *convencer* os ouvintes de algo, o que pode significar tanto ajudar a encaminhá-los ao conhecimento da verdade quanto enganá-los. A essas duas palavras correspondem definições muito diferentes do que é a linguagem, do que ela pode fazer e para que serve; é isso que veremos nesta seção.

¹¹ Cf. CASSIN, 2014, *Rhetorical turns in ancient Greece*.

No *logos* sofista, encontramos a condição de possibilidade do *infamiliar*: um discurso falseante e aberto à contradição, e que é levado ao seu extremo nas narrativas infamiliars, em que essas duplicações de sentido e torções temporais aparecem materialmente e literalmente em um mundo que esperávamos ser linear, verdadeiro e não contraditório consigo mesmo.

Em nosso trabalho, atribuímos ao discurso uma espécie de poder criativo na realidade, mas a palavra *retórica* carrega antes o sentido, segundo a entendiam Platão – e também Aristóteles –, de um discurso cujo objetivo é a persuasão e sedução dos ouvintes, não a transformação efetiva e duradoura da realidade, seja ela externa ou interna ao ouvinte. Nesse sentido, a retórica seria a arte que lida com afetos superficiais, mas que não trata diretamente da verdade do mundo externo – e aliás pode prejudicar a sua obtenção, se mal utilizada. Já o *logos*, dirá Cassin, age não só no interior dos ouvintes como também fora deles. Ele é a palavra que cria os sentidos, os valores e também, portanto, os objetos com os quais nos relacionamos.

Retornemos rapidamente à contra-definição de retórica dada por Barbara Cassin, em seu artigo já mencionado, como uma invenção da filosofia para domar o poder do *logos* sofista. Cassin começa por traçar a maneira como o tratamento que Platão dá à retórica evolui entre seus diálogos *Górgias* e *Fedro*. O sofista, dirá Platão, não sabia usar a retórica devidamente, mas seu potencial estava lá e devia ser extraído pela filosofia:

Ora a retórica é sofística, a “persuasora” (*peithous dêmiourgos*), que é o mesmo que dizer que ela não é nada, ou ainda menos que nada (...) Ora ela é a verdadeira dialética, ou seja, é a pura filosofia, deveras dialética, a qual nos dá o rei-filósofo. Nessa virada retórica, a retórica desaparece enquanto retórica. Duas retóricas, uma boa e uma má, fazem zero retórica. (Cassin, 2014)¹²

Em *Górgias*, Platão define a retórica como uma prática da persuasão¹³. Seria uma *prática* ou *rotina* (*empeireia, tribê*) da persuasão em oposição a uma *ciência*

¹² Tivemos acesso ao texto em questão apenas na versão *e-book*, por isso a ausência de paginação correspondente. Para eventuais referências, incluo nesta nota o trecho em sua versão original: “Either rhetoric is sophistical, a “persuasion maker” (*peithous dêmiourgos*), which is to say it is nothing, or less than nothing (...) Or it is true dialectic, that is to say, it is the pure philosophy, dialectic indeed, which provides us with the philosopher-king. In this rhetorical turn, rhetoric vanishes as rhetoric. Two rhetorics, one good and one bad, make zero rhetoric.”

¹³ “Sócrates – Quer parecer-me, Górgias, que explicaste suficientemente o em que consiste para ti a arte da retórica. Se bem te compreendi, afirmaste ser a retórica a mestra da persuasão, e que todo o seu esforço e exclusiva finalidade visa apenas a esse objetivo. Ou tens mais alguma coisa a acrescentar sobre o poder da retórica, além de levar a persuasão à alma dos ouvintes? Górgias – De forma alguma, Sócrates; acho tua definição muito boa. A persuasão é, de fato, a finalidade recíproca da retórica” (Platão, 1980, 453a)

ou uma *arte* (*epistêmê*, *tekhnê*)¹⁴, primeiramente porque ela é circunstancial e não essencial. A retórica estaria para a justiça assim como a cosmética estaria para a ginástica, ou a culinária para a medicina. Isto é, trata-se de uma prática paliativa, que lida com problemas específicos e pontuais à medida em que aparecem, mas sem pensar na totalidade ou mesmo na origem desse problema, e sobretudo sem pensar no bem maior para a alma ou para o corpo. Isso porque a retórica trabalha *au cas par cas*, caso a caso; ela depende das circunstâncias porque seu objetivo seria *agradar* uma audiência. E o agradável, segundo Platão, não é necessariamente uma forma do Bem. Sócrates diz a Cálicles:

E com relação à retórica que se dirige ao povo ateniense e ao de outras cidades de homens livres, que diremos que seja? És de parecer que os oradores falam sempre com a finalidade precípua do maior bem e que só têm em mira, com seus discursos, deixar virtuosos, quanto possível, os cidadãos? Ou, pelo contrário, só desejam agradar aos cidadãos e descuidam, no interesse próprio, dos interesses da comunidade, além de tratarem as multidões como a crianças, por só pensarem em lhes ser agradável, sem se preocuparem, no mínimo, se desse jeito eles virão a ficar melhores ou piores? (Platão, 1980, 502e)

Ou seja, aquele que utiliza a retórica não poderia defender que busca promover o bem na alma daqueles que o escutam, ou que a justiça será uma consequência do seu discurso. Agradar, isto é, provocar prazer, não necessariamente promove uma melhora na alma dos ouvintes, e nem os encaminha para um conhecimento maior da verdade, da essência das coisas. Um discurso desse tipo é, em suma, produtor de falsidades: seu objetivo é agradar e chamar a atenção do ouvinte, persuadi-lo, e não provocar uma reflexão mais complexa e duradoura, como faria o filósofo. Sócrates sabia que seria julgado como alguém que usa da retórica, alguém que manipula e corrompe a juventude, justamente, segundo ele, por agir de maneira contrária, isto é, por provocar incômodo e desorientação em seus ouvintes:

Se me acusarem de corromper os moços, com deixá-los desorientados, ou de desrespeitar as pessoas mais velhas por dirigir-lhes palavras amargas, tanto em público como em particular, não poderia nem dizer-lhes a verdade, a saber: Falo tudo

¹⁴ Cf. Cassin, 2014: “De um ponto de vista epistêmico, a retórica não é uma ciência (*epistêmê*), não é uma arte (*tekhnê*), mas uma *empeireia* (uma prática empírica), uma *tribê* (uma rotina – a palavra significa “esfregar” como ao fazer amor, desgastar, consumir, gastar...). De um ponto de vista ontológico, a retórica é uma *eidôlon*, uma imitação, um fantasma de *eidôs*.” No original: “From the epistemic point of view, rhetoric is not a science (*epistêmê*), not an art (*tekhnê*), but an *empeireia* (an empirical practice), a *tribê* (a routine—the word means “rubbing,” as when making love, wearing, wasting, spending ...). From the ontological point of view, rhetoric is an *eidôlon*, an imitation, a phantom of *eidôs*.”

aquilo por amor à justiça, e se assim procedo, juízes, é no vosso próprio benefício, nada mais podendo acrescentar. (Platão, 1980 522c)

A maneira como a retórica é definida no diálogo *Górgias* serve, segundo Cassin, para *domar* o poder do *logos*. Isto é, ao definir a retórica como a arte da persuasão, e delimitá-la como agente de uma persuasão que lida com afetos superficiais dos ouvintes, Platão reserva ao discurso filosófico a possibilidade de provocar uma mudança positiva nos ouvintes e de encaminhá-los à verdade. Isso porque a retórica age de maneira pontual e circunstancial, e então pode se contradizer. Ela não está organizada de maneira auto-consistente e nem orientada em torno de um único princípio. Produz contradições ao enganar seus ouvintes com o objetivo de agradá-los fazendo-os acreditar que se é bom quando não se é, que se conhece quando não se conhece. Esse engano produz simulacros da verdade e da Ideia. Logo, do ponto de vista de um discurso que este sim está orientado por uma busca pelo bem, pela verdade e pela justiça, a retórica é falseante, pois ela produz contradições e simulacros, e desvia o ouvinte do caminho da Ideia.

No *Fedro*, Sócrates é mais benevolente com esta forma de discurso e conclui que a sua dialética também é uma espécie de retórica, mas para os deuses: ele faz da filosofia a verdadeira retórica. Os sofistas não saberiam o que a retórica de fato é, e caberia ao filósofo mostrá-lo, porque “apenas conhecendo a dialética (*epistamênōi dialegesthai*, 269 B) é que se pode definir e praticar retórica, e produzi-la como um todo ou um sistema [*to holon sunistasthai*, 269 C].” (Cassin, 2014¹⁵) Essa seria a segunda maneira de domar a retórica, a saber tomando-a para a filosofia e despindo-a de seu caráter essencialmente diferencial e falseante.

Uma concepção similar desse tipo de discurso (ao menos do ponto de vista do recorte que fizemos até agora, de que a retórica é falseante e se opõe a um discurso verossímil) é o de Aristóteles em sua *Retórica*. Aristóteles vê a retórica como a arte do discurso cujo fim é a persuasão e a sedução dos ouvintes; esse seu poder, porém, deve e precisa ser usado conjuntamente ao *logos apofântico*, ao discurso da verdade, para ajudar a difundir o conhecimento verdadeiro. Este último é conhecido somente pela razão, a qual pode escapar ao movimento falseante das paixões e atingir as coisas como elas realmente são. A retórica seria necessária

¹⁵ Na versão em referência: “It is only when you know dialectic (*epistamênōi dialegesthai*, 269 B) that you are able to define and to practice rhetoric and to produce it as a whole or a system [*to holon sunistasthai*, 269 C].”

porque, enquanto razão e paixão podem ser distinguidas teoricamente, na prática elas se encontram entrelaçadas. O discurso que move as paixões é necessário para encaminhar bem a razão. Em outras palavras, a retórica serve para que a verdade não seja derrotada em um debate. Para tal, deve-se usar técnicas retóricas desenvolvidas logicamente a partir do conhecimento objetivo do funcionamento das paixões humanas.

A imagem que formamos da linguagem a partir dessa definição de retórica é de uma ferramenta cujo sentido é apontar para a realidade; logo, de que é possível dizer a verdade ou a falsidade do discurso com base em um critério exterior a ele próprio, pela sua correspondência com a realidade e pelo princípio da não-contradição. A verdade está fora das pessoas e a linguagem deve guiar-nos a ela. A retórica, porém, tem o poder de enganar e persuadir as paixões de uma forma não racional e prejudicial ao ouvinte. De falsear. Essa potência do discurso retórico deve ser limitada por critérios exteriores, por outras formas de discurso.

Os discursos retóricos são múltiplos, por vezes contraditórios, supostamente para atingirem seu fim de persuasão dos ouvintes, uma vez que cada orador tem o desejo de persuadir seus ouvintes de coisas diferentes. É por isso que essa forma de discurso que se permite a contradição e se guia pela finalidade da persuasão deve, para Aristóteles, se sujeitar ao discurso da verdade. Não é possível encontrar uma unidade por baixo de todos os discursos retóricos e, portanto, Aristóteles não pode aceitar que a retórica tenha outra finalidade que não servir de apoio ao discurso da verdade.

Em um trecho sobre a prática da tradução, Cassin define a concepção de linguagem compartilhada por Platão e Aristóteles,

Com Platão e Aristóteles, podemos descrever as coisas da seguinte forma: a linguagem é um *organon*, uma “ferramenta”, um meio de comunicação, e as línguas, como diz Sócrates no Crátilo, são simplesmente os materiais diferentes que podem servir para fabricar essa ferramenta, espécies de roupas de ideia. É por isso que temos que partir das coisas, do que é, não de palavras. Nesta perspectiva, traduzir é comunicar o mais rápido possível a coisa sob as palavras, produzir a unidade do ser sob a diferença das línguas, reduzir o múltiplo a um. (Cassin, 2009, p. 47)

Se a linguagem é uma ferramenta (seja para alcançar a verdade, seja para encaminhar-nos ao conhecimento das ideias), podemos dizer se sentenças são verdadeiras ou falsas, mas também encontrar sob todas as línguas uma mesma realidade. Enquanto a filosofia procura conhecer essa realidade, a retórica, ao

contrário, se alia a paixões que são levadas por movimentos complexos e que nem sempre seguem uma lógica que encaminha ao conhecimento da verdade. Seria daí que a retórica tiraria seu poder, enganaria e produziria uma visão falsa da verdade, além de criar a ilusão de que não há *uma* verdade.

É como se a filosofia tratasse das essências e a retórica apenas da superfície. Ou seja, a retórica teria como objetivo dar a aparência de verdade para convencer seus ouvintes, assim como – retomando o *Górgias* – podemos dizer que ela *parece* levar ao bem, superficialmente, quando de fato é apenas um prazer. Como um simulacro, portanto; a retórica dá a aparência de semelhança com a verdade, o bem, a Ideia, mas produz, antes, uma semelhança apenas superficial. Por trás dessa aparência, há uma série de contradições e falsidades e isso precisamente porque a busca por emular o verdadeiro (ou o sentimento de que se está em contato com a verdade, por parte dos ouvintes) não termina nunca por produzi-lo de fato, uma vez que ele não deve ser buscado dentro da linguagem. Tudo que esta poderia fazer é apontar para ele, procurar encaminhar-nos a ele.

Esta última afirmação, de que o verdadeiro não corresponde à linguagem, tem um sentido particular em Platão. A saber, essa não é uma afirmação que instaura um regime representativo da significação. É, antes, o contrário, pois não é a linguagem que seria exterior à verdade, mas o verdadeiro que seria apenas parte da linguagem. Platão entende que dizer é sempre dizer o ente, mas não que só seja possível dizer a verdade – uma afirmação que seria demasiado sofisticada. Ele deve, portanto, refutar a equivalência sofisticada (e de Parmênides) entre ser, dizer e verdade – “dizer é dizer algo; dizer algo é dizer o ser; dizer o ser é dizer a verdade; dizer é, portanto, dizer a verdade” (Cassin, 2005, p. 40). Lembramos, então, do que escrevemos na seção anterior sobre como Platão estabelece uma distinção entre ser e identidade, ser e verdade. O Estrangeiro refuta Parmênides, no *Sofista*, ao afirmar que o não-ser é e que, portanto, é possível dizer o falso. Ou seja, o ser não equivale à identidade, e nem o dizer equivale à verdade, esta é uma forma específica do ser que deve ser buscada pela filosofia; ele possui em si, não obstante, um princípio de diferença e de falsidade. O falso, portanto, existe no discurso e no ser¹⁶.

¹⁶ "Dizer acerca de algo", falar de algo, capturar algo com a rede da linguagem: trata-se dessa vez não mais de nomear, mas de "delimitar" (*ouk onomazei monon alia ti perainei*, 262 d2s.), entrelaçando entidades que são compatíveis ou não, operando bem ou mal conexões, e é aí que se introduz a "qualidade" do discurso (262 e9, cf 263 a11, b2): verdadeiro ou falso. Permanecemos no

Quando se diz retórica, portanto, faz-se uma distinção entre o discurso que diz a verdade e aquele que emula a verdade. Seu objeto seria diferente daquele da filosofia, que por sua vez não poderia ser manipulado pelo discurso justamente porque seria consistente, e não contraditório. Barbara Cassin procura quebrar essa distinção entre um discurso da verdade e um do falso ao dar o nome, à arte do discurso, de *logos* ao invés de retórica. Entenderemos melhor esse conceito se seguirmos o fio da análise de Barbara Cassin, começando pela definição de *epídeixis* por oposição a *apódeixis*¹⁷. Se *apódeixis* é a arte de demonstrar a partir do que é mostrado, levando do singular ao geral – é o discurso da ciência e da filosofia, o discurso que leva à verdade, segundo Aristóteles –, então a *epídeixis* é a arte de mostrar *a mais*. Trata-se, então, não de seguir o fio do pensamento racional que leva à verdade, deduzindo o geral do singular, mas sim de aprofundar-se nos detalhes do que é dito, na singularidade, levando a coisa ao lugar de paradigma. O foco, aqui, é no discurso como processo, e não como ferramenta. Ele cria seu próprio objeto na medida em que se produz, e segundo a maneira como se organiza. Como consequência do uso do *logos*, vê-se a possibilidade de que a coisa seja outra, de que algo novo seja criado; de que surjam novos valores e novos sentidos para aquilo que está sendo dito.

O que é dito, então, ao invés de ser colocado em uma relação lógica que limita o seu lugar e a sua potência, é deslocado e tem reveladas novas possibilidades de relação, as quais possibilitam que essa coisa adquira um novo sentido. Dizer que a retórica tem como fim a persuasão implica em entender o discurso como orientado por uma finalidade que o fecha em si mesmo e deixa de lado a produção de efeitos e valores que é concomitante ao processo discursivo; que não é o seu fim externo (i.e. o fim do discurso *no ouvinte*), mas sim o seu procedimento. É a forma epidítica do discurso, portanto, que dá conta de explicar o poder do *logos*.

Podemos lembrar aqui de Deleuze em *A imagem-tempo*, quando escreve sobre as diferenças entre o reconhecimento automático e o reconhecimento atento em Henri Bergson. O automático, em que a descrição do objeto operaria segundo uma ideia de correspondência da descrição a um objeto transcendente, e o atento,

ser, uma vez que há um ser do falso, uma vez que o falso existe realmente no discurso, mas não estamos mais necessariamente no verdadeiro” (Cassin, 2005, p. 43)

¹⁷ Cf. *Sofística, performance, performativo*. Anais de Filosofia Clássica, Rio de Janeiro, vol. 3 nº 6, p. 30-59, 2009, p. 36.

em que a descrição substituiria o objeto – ela é o seu próprio objeto, portanto. No reconhecimento automático do objeto, é percebido apenas aquilo que coloca o objeto em uma determinada relação com os demais, de modo a sugerir uma percepção voltada à ação. No reconhecimento atento, a percepção, ao invés de se prolongar em movimento, permanece no objeto, capta certos traços característicos e contornos do objeto, e então recomeça esse processo do zero. A descrição atenta, por fim, substitui o próprio objeto, apaga-o, enquanto sublinha apenas alguns traços específicos – é um ato de criação.

O discurso antecede o Ser na medida em que o cria e o transforma com as palavras; o elogio sofisticado, por exemplo, leva a atenção aos detalhes desapercibidos, tira do lugar as palavras para lhes dar um novo sentido, tal como no *Elogio de Helena*, de Górgias. É por isso que, parafraseando Cassin, podemos dizer que na sofística o que interessa não é ir da coisa ao seu dizer, mas do dizer ao seu efeito.

Enquanto a retórica tem reconhecida sua habilidade de mover as paixões interiores ao ouvinte, o logos tem para si o poder de transformar e de criar novos valores e uma realidade comum, exterior, pública. Um discurso como o *Elogio de Helena* embaça a linha entre descrição e performance. Ele cria valores novos e constrói uma nova imagem de Helena que vem à tona não como uma paixão interior aos ouvintes, mas como um objeto da vida comum. Não se trata de revelar a verdade sobre Helena, mas de criar uma nova verdade sobre ela. Esse é o efeito-mundo, como escreve Cassin,

De fato, é importante entender que a tirania, a demiurgia, a performance discursiva, como queiram dizer, é dupla: é um efeito sobre a alma, que passa de um estranho para um próprio, somente com palavras; mas é também e ao mesmo tempo um efeito-mundo, em que o objeto do discurso, a “ficção”, ganha consistência e se torna realidade. Como diz Jean-François Lyotard em *Le Différend*: “Seria necessário estender a ideia de sedução [...] Não é o destinatário que é seduzido pelo emissor. Este, o referente, o sentido, não sofre menos que o destinatário a sedução exercida” (Cassin, 2009, p. 36)

Antes dizíamos que a retórica persuade movendo as paixões dos ouvintes e agora dizemos que o logos seduz o referente. Não há, portanto, um efeito retórico sobre o destinatário, mas um “efeito-mundo”. Quando Górgias faz seu elogio a Helena, ele torna real a sua inocência, assim como já havia sido real a sua culpa. Isso implica que os afetos provocados pelo discurso têm maior relevância do que lhes concediam Platão e Aristóteles; e, portanto, que o Ser tem também a forma

destes afetos. Ou seja, ele é fluido, complexo, transformável e suscetível ao discurso. O mundo criado pelo sofista não é uma realidade paralela, criada como em um ato mágico, mas uma transformação de afetos já existentes, sempre imanente.

“Efeito-mundo” não significa, então, que o discurso transforma e cria, literalmente, objetos. Isto significa que, na prática, simplesmente dizer algo não o torna verdadeiro. Não se trata, portanto, de um subjetivismo, mas antes de reconhecer que o discurso não age dando eficácia a um objeto preexistente, mas sim produzindo algo *como* objeto¹⁸. Ele não transforma uma mentira em realidade, mas dá realidade, extrai consequências e produz efeitos a partir de uma *doxa*, uma opinião, um sentimento, um ponto de vista da realidade. Em certo sentido, pode-se dizer que o sofista dá um fundamento e a eficácia de uma verdade a uma *doxa*. Ele trabalha em torno de uma opinião, de algo que por definição não é fundamentado na “verdade”, e lhe dá raízes, implicações e explicações.

Em uma virada talvez um pouco platônica, podemos dizer que a condição para esse poder que o *logos* tem de provocar um efeito-mundo é o fato de que o não-ser existe e, portanto, de que o ser comporta a contradição. Tudo que separa Platão de um sofista, como já vimos, é o princípio de identidade que hierarquiza as cópias e as distingue dos simulacros. O sofista, ao contrário, reforçaria a diferença como princípio ao permanecer nos simulacros e dar-lhes existência, consequências, etc.

Abrimos um pequeno parêntese para notar que, mesmo que tenhamos insistido em dizer que o discurso sofístico lida com afetos, opiniões, visões de mundo, e não simplesmente busca dar ou tirar a realidade de objetos e eventos correntes (por exemplo, dizendo coisas como “não estou escrevendo no computador” quando sabe-se que o oposto é verdade), o mesmo não necessariamente é o caso da ficção infamiliar que buscamos analisar nesta investigação. A presente análise do discurso sofista é precisamente uma busca pelas condições de possibilidade do fenômeno do infamiliar, que leva, então, os princípios do discurso baseado no simulacro ao seu extremo. Uma história infamiliar faz literal e materialmente algo

¹⁸ “Não é um objeto preexistente que é eficaz através da palavra, é a palavra que produz imediatamente algo como um objeto: sentimento, opinião, crença nessa ou naquela realidade, estado do mundo, a realidade mesma, indiscernivelmente. Não para melhor permanecer ancorado em um anacrônico subjetivismo (“o homem é a medida de todas as coisas” no sentido em que minha opinião, a que induzem em mim, seria mais real do que o ser ou faria toda a realidade do real), mas para desmistificar a doação ontológica e mostrar como essa dita doação é uma produção discursiva.” (Cassin, 2005, p. 56)

que o *logos*, na sua prática efetiva, fazia de maneira muito mais sutil e nem sempre tão perceptível. O infamiliar, tal como o descrevemos, decorre justamente de contradições e de impossibilidades materiais (e, logo, as comporta): a existência de duplos dos personagens, a limitação do espaço físico, eventos que contradizem a cronologia da história, etc. Na ficção, é possível sim dizer “não estou aqui” – ou, como no caso de *A estrada perdida*, que descrevemos na introdução, “estou aqui e na sua casa ao mesmo tempo” – sem que isso seja uma mentira ou implique a existência de poderes sobrenaturais. Uma contradição explícita pode também ser a própria premissa de um texto, como em *Imaginação morta imagine*, em que Beckett descreve minuciosamente algo que devemos, nós leitores, imaginar. Ele começa, porém, lembrando: não há vida em lugar algum, não há nada,

Traço de vida em parte alguma, você diz, bah, dificuldade alguma, a imaginação não morta ainda, sim, bem, imaginação morta imagine. Ilhas, águas, azul, verdura, fixem-se, um vislumbre e fim, uma eternidade, omita. Até o branco inteiro na brancura, a rotunda. Sem entrada, entre, meça. (Beckett, 2013, p. 257)

O que pode haver nesse lugar sem entrada? Ele então descreve de maneira detalhada um espaço bem delimitado geometricamente, mas cujas características, conjuntamente, formam uma imagem que *quase* se parece com algo que encontramos normalmente, mas que causa um certo estranhamento. Uma luz extremamente branca, mas que emana de todos os pontos e não provoca sombra alguma. Pessoas deitadas no chão, nem dormindo, nem mortas; não se sabe por que estão lá. Não é estranho o suficiente para suscitar a pergunta por uma narrativa que explique a situação, mas também não é tão ordinário que já saibamos por que as coisas são assim. A pergunta pelo sentido se torna irrelevante quando é tudo bem descrito, tão detalhado e determinado, e, no entanto, carece inteiramente de uma explicação que dê um contexto maior – porque não há um. Não há mais nada, não há natureza, só há esse lugar que é um espaço *qualquer*, mas inteiramente determinado.

“Sem entrada, entre, meça.” Beckett estabelece um cenário em que contradiz uma negação que ele próprio propôs, para então criar um espaço, objetos, pessoas, um cenário. É a ocasião perfeita para vermos em andamento um efeito-mundo, no sentido mais literal e material possível – e que, contraditoriamente, só é possível dessa maneira na ficção.

3.2.2

Tempo do contraditório

Essas séries de contradições materiais, e não apenas de opinião, tornam mais claro ainda o fato de que há outra forma do tempo que é implicada pelo *logos* e que é diferente daquela implicada pela retórica tal como definida por Aristóteles. Cassin defende que a retórica teria sido uma invenção da ontologia não apenas para domar o *logos*, mas também para espacializar o tempo no discurso. “Espacializar o tempo”, aqui, significa colocar em um mesmo espaço (um espaço total apreensível de um único ponto de vista, a saber a conclusão do discurso) todos os instantes temporais; isto é, submetê-los a uma coerência mútua, a uma síntese, de modo a impedir a contradição.

Retornemos rapidamente ao que escrevemos sobre o ensaio de Freud na introdução. Ao distinguir dois tipos de infamiliars (o que acontece no cotidiano e o que acontece na ficção), entendemos melhor a razão pela qual o tempo precisa incorporar em si as condições da contradição, no caso da ficção. O que é infamiliar no cotidiano são coincidências, seja repetições de eventos, números, palavras ou imagens que não deveriam estar conectados, seja a realização de certos pensamentos, como “espero que essa pessoa fique doente” seguido por essa pessoa realmente adoecendo. Freud atribui a infamiliaridade, aí, à relação que observamos entre esses eventos e que só poderia ser explicada por uma onipotência dos pensamentos, por um animismo, isto é, agência humana onde supomos que não deveria haver. Nesse caso, não se trata exatamente de contradições, mas de uma impossibilidade, a saber, a existência dessa agência a que atribuímos a coincidência, a relação que traçamos entre os eventos. Já na ficção infamiliar, os eventos eles mesmos parecem contraditórios, o que implica que o tempo e o espaço não são como esperávamos que fossem, que eles próprios são contraditórios, visto que são eles que estão religando os eventos.

Vejamos, então, como se estrutura esse tempo que Cassin chama de não-espacializado e que comporta a contradição no discurso (em geral e não apenas na ficção). A afirmação de que a contradição lógica e material é possível graças à forma do tempo é algo que poderia ser explicado, intuitivamente, da seguinte maneira: um fato pode ser contradito com a passagem do tempo; ou seja, passado um tempo, torna-se falso quando antes parecia ser verdadeiro. Haveria um ponto de vista do

qual poderíamos ver esse evento e dizer, claramente, o que aconteceu; a saber, desde o término da ação, o fim do desenrolar temporal deste evento. Esse fenômeno que descrevemos, porém, não é de fato incompatível com o princípio de não-contradição, afinal o tempo aqui é o que faz com que a negação de uma verdade (ou vice-versa) justamente *não seja* uma contradição. Quando falamos em contradição sofisticada, portanto, não estamos nos referindo a uma transição temporal entre dois estados e que é vista a partir de sua conclusão.

Estão em jogo aqui duas concepções diferentes do tempo. Na primeira, a que é compatível com o princípio de não-contradição aristotélico, há uma espacialização do tempo. A espacialização, aqui, é a *condição* para o princípio de não-contradição: é o processo pelo qual todos os instantes são postos em co-presença, eles são apreendidos de um mesmo ponto de vista e como fazendo parte de um todo sintético, o que implica na necessidade de uma coerência entre os termos e impede a contradição entre eles. Isto é, a contradição é eliminada por completo porque o segundo termo não pode contradizer o primeiro sem que sejamos obrigados a *escolher* qual dos dois é o verdadeiro. No discurso sofisticado, do *logos*, “o tempo é o princípio efetivante ou eficaz do discurso.” (Cassin, 2005, p. 201) Não é possível recortá-lo em diferentes momentos, como planos que estariam articulados em vista de um determinado fim, porque vê-lo como terminado é ignorar a sua natureza – a saber, ignorar que se trata de “uma pluralidade de emissões singulares necessariamente sucessivas.” (idem, *ibidem*.) A sucessão seria uma característica essencial do tempo não-espacializado, mas que é apenas secundária para o conceito de tempo espacializado. Espacializar o tempo é o que impede toda e qualquer contradição, é o que nega a realidade das aparentes contradições.

O desenrolar do tempo, por sua vez, produz ele próprio a contradição no discurso porque é ele justamente a causa e a condição de possibilidade da contradição de uma afirmação, e vice-versa. Evidentemente, se digo A, para negá-lo é preciso que, *em seguida*, eu diga não-A. No entanto, quando dizemos que o tempo produz a contradição em seu percurso, não estamos falando de uma *negação*. A ideia mesma de negação implica em retirar a existência de algo com a sua contradição; isto é, em imaginar os dois termos habitando um mesmo espaço, concomitantemente, de modo que a presença de não-A deva impedir a existência de A. No entanto, como cada presente singular só existe uma única vez na série em

que está inserido, e sempre em um único lugar do qual ele não pode ser retirado, não faz sentido atrelar a contradição à negação.

Nenhum enunciado pode se perpetuar e, por isso, *deve* ser contradito e invertido; na verdade, ele o é desde que é pronunciado, pois esta é sua condição no tempo. Cassin dá aqui o exemplo do discurso jurídico (que, como todo discurso sofista, é uma improvisação – porque só pode existir no tempo):

Seu paradigma anedótico é o diferendo bastante conhecido Protágoras/Euatlo: “Conta-se que uma vez, quando exigia seus honorários a seu aluno Euatlo, este respondeu: ‘Mas eu ainda não obtive nenhuma vitória! [*oudepo... nenikesa*, perfeito]’. ‘Bem, disse Protágoras, se eu ganhar [*all’ego men an nikeso*, futuro], porque sou eu quem terá ganhado [*ego enikesa*, aoristo], é preciso que você me pague [*labein me dein*, presente]; e se for você, porque foi você [*ean de sy, hoti sy, verbos em eclipse*].’” (Cassin, 2005, p. 201)

Fica claro que este discurso não poderia ser proferido se todas as suas etapas estivessem em co-presença no mesmo espaço. Elas se contradizem: quem vai ganhar, ou já ganhou? Vemos que não se trata de dizer A (ou, “eu ainda não obtive nenhuma vitória”, por exemplo) para então negá-lo (“sou eu quem terá ganhado”); mais do que isso, A não é negado quando é seguido de não-A porque A não se perpetua no tempo para coexistir com não-A, e a coexistência é a condição para a negação do contraditório. Ou seja, assim como A *deve* ser contradito porque é uma singularidade que não se perpetua, ele também não pode ser negado.

Cassin nota que, no *Tratado do não-ser* de Górgias, esse caráter das frases no discurso argumentativo jurídico se transfere às palavras elas mesmas. Toda proposição de identidade se torna escorregadia. Dentro da frase “o não-ente é não-ente” já há uma sucessão de contradições que não poderiam coexistir no mesmo espaço. Segue-se, então, que o discurso sofístico de Górgias também deve ter suas próprias figuras de linguagem porque as figuras do bom discurso – a metáfora e a analogia, por exemplo – seriam essencialmente espacializantes. São figuras que “[estabelecem] uma analogia de proporção (‘a noite é a velhice do dia’), ou tomando a parte pelo todo (a vela pelo navio): trata-se sempre de ‘ver o semelhante’ para integrar a cena do mundo e produzir seu *grapho* regrado.” (Cassin, 2005, p. 204)

Seu domínio seria o espaço, visto que operam pela semelhança e, para fazer a comparação, devem pressupor a co-presença de eventos singulares e sucessivos no tempo. Inversamente, poderíamos também dizer que a semelhança é uma figura do espaço, que a identidade é uma figura do espaço. A dessemelhança, por sua vez, assim como a diferença pura podem ser vistas como figuras do tempo, da absoluta

não-simultaneidade. Isso porque a simples passagem do tempo implica na inversão, na contradição de um enunciado.

As tais figuras “gorgianescas” seriam

aquelas, primeiramente sonoras ou audíveis, sobre as quais se encerra a enumeração: “e reduplicações (*anadiploesi*) e retomadas (*epanaleptesi*) e interpelações (*apostrophais*) e correspondências (*parisosein*)” (...) “e antíteses (*antithetoi*) e paralelismos (*isokolois*) e correspondências (*parisosin*) e homeoteleutas (*homoioleutois*)” (Cassin, 2005, pp. 203-204)

São figuras capazes de comportar a contradição e a divergência de sentidos, que se estruturam em torno da sucessão, e não da co-presença, e que não dependem, portanto, da semelhança.

O tempo se diz, tal como o entendemos aqui, de casos singulares, e não de generalidades e de universais. Trata-se, pois, de *kairos* contra *topos*. O lugar, o espaço é uma ferramenta para a generalização; ele se aplica a uma multiplicidade a princípio heterogênea e a homogênea, submetendo-a a uma mesma unidade de medida. *Kairos*, ao contrário, designa o momento em que há um corte e uma abertura, em que não se pode prever o que vai acontecer porque não há nada determinado e porque o que lhe antecedeu já não existe.

É por isso que o discurso sofista é essencialmente uma improvisação. Esse discurso não é, porém, o nosso objeto de estudo principal. Ao contrário, as narrativas ficcionais que denominamos infamiliars são obras já completas e não improvisadas. Se entendemos que o discurso que compreende a contradição se dá em um tempo não espacializado, então deveremos sustentar também que a improvisação não é necessariamente o correlato dessa forma de tempo no discurso. Como passamos, então, do discurso improvisado que tem o tempo como condição para um discurso que parece compartilhar da mesma forma de tempo, mas que é um todo fechado?

O que deveremos entender é como uma obra de ficção se abre, mesmo estando autocontida. Isto é, quais mecanismos são empregados para que o espaço da ficção – um meio delimitado tanto espacial como temporalmente, tanto na escrita como no cinema – seja totalmente temporalizado. Nessas histórias, como já vimos, além do tempo, o espaço também parece se distorcer para comportar a contradição e o impossível. Há contradições presentes na trama que impedem que a totalidade da obra seja vista como coerente a partir de sua conclusão. Essas contradições, falsidades e paradoxos, quando vistas de um ponto de vista externo que percebe o

discurso em sua totalidade, fazem dele essencialmente divergente. O discurso ainda pode ser espacializado, ou seja, ter seus diferentes momentos transpostos a uma co-presença, onde podem ser medidos um contra o outro e submeter-se a uma exigência de coerência. É outra coisa afirmar, porém, que o mero ato de espacialização seria suficiente para suprimir as contradições.

A obra infamiliar impõe sua divergência a esse espaço, ela o distorce e o obriga a comportar a contradição. Isso porque o tempo não é ali um produto do espaço, mas, ao contrário, espaço e tempo é que são produtos (enquanto também são a condição de possibilidade) da divergência, desse mesmo *kairos* de Górgias.

A forma do tempo infamiliar

O que veremos neste capítulo, então, será o tipo de tempo que surge da divergência produzida pelo simulacro. O tempo, em vez de ser aberto para o futuro como na improvisação sofisticada, está fechado. Ele não pode, então, ser sinônimo de progresso e nem mesmo de transformação, mas somente de repetição. Nas três seções que compõem este capítulo, desenvolveremos o conceito de tempo como repetição e veremos que tipo de repetição é essa que se forma em torno de um simulacro, a repetição em torno daquilo que diverge sempre de si mesmo. Assim como o simulacro interceptava o círculo do fundamento, ele intercepta também o movimento que dava uma forma perfeita ao círculo do tempo. Esse será o tempo, pois, da falta de movimento, da sua interceptação. Trata-se de um círculo tortuoso e vertiginoso, de um tempo que produz o falso, o contraditório e o incoerente.

Veremos também que essa interceptação ao círculo do tempo já ocorria no próprio texto platônico. Assim como a distinção entre familiar e infamiliar, a distinção entre filosofia, sofisticada e retórica é menos clara do que aparenta. O movimento sugerido por Deleuze de dissolução do fundamento já está presente no próprio Platão e não apenas no diálogo *O sofista*, mas também no *Fedro*, em que essa dissolução aparece não no personagem do sofista, mas em Eros. É como se a própria filosofia, em sua prática e mesmo em sua tentativa de definir a si mesma, já contivesse uma espécie de simulacro – aquilo que ela procurava evitar.

Além de uma investigação sobre a natureza do infamiliar e a sua relação com o tempo, portanto, este capítulo buscará mostrar como ele está engendrado no próprio familiar – quase como uma linha de fuga. Basta um movimento preciso para provocar uma perda de equilíbrio, criar um ponto cego e um paradoxo do qual não é possível sair. O que queremos entender é tanto o paradoxo e o ponto cego quanto o movimento que precisa se dar para criá-los.

4.1

Simulacro, tempo e narrativa

Nesta seção, tornaremos a utilizar mais explicitamente o conceito de simulacro e o seu contrário (ou, antes, o seu remédio), a saber o fundamento. Isto porque iremos analisar as diferenças entre a organização do espaço e do tempo em uma narrativa, segundo o paradigma do simulacro e segundo o do fundamento, a partir de uma leitura deleuziana e com o objetivo de ensaiar as possíveis consequências do conceito de simulacro para a arte, levando em consideração o tempo.

A distribuição dos corpos pode se dar no espaço e no tempo de duas formas opostas: no caso do discurso do fundamento, em que há uma convergência de todas as séries em uma mesma direção, o espaço é medido do exterior e o tempo, porque é circular e uma função do espaço, já é predeterminado. Quando temos o simulacro como (uma espécie pervertida de) modelo, porém, “lida-se com uma distribuição ‘nômade’, sem propriedade nem divisão. Na ausência de fundamento, cria-se uma ‘nova terra’ onde os seres se distribuem livremente; é uma terra lisa e amorfa, sem dimensão nem medida” (Lapoujade, 2015, p. 60). Nesse sentido, não há “espaço” no sentido de *topos*, tal como o descrevemos na seção anterior, a saber, como unidade de medida que possibilita a generalização, que serve como referência centralizante.

Em seu segundo livro sobre cinema, *A imagem-tempo*,¹⁹ Deleuze distingue dois tipos de descrição que os filmes fazem da realidade e que ecoam, a nosso ver, a distinção entre cópia e simulacro. O primeiro, a descrição orgânica, supõe a existência independente do que ela descreve; ou seja, haveria uma realidade independente e preexistente à descrição, isto é, à imagem, ao filme, etc. Já a descrição chamada cristalina pretende substituir o que ela descreve; ou seja, não pressupõe um original. Ela cria e apaga aquilo sobre o que ela cria, torna-se seu próprio objeto e é seguida de outras descrições que a contradizem e a modificam.

No caso da descrição orgânica, as leis que determinam o espaço e o tempo, as sucessões e as simultaneidades, se reproduzem no espaço do filme – há uma continuidade entre o mundo pressuposto como real e o mundo descrito.

¹⁹ Cf. Deleuze, 2005, cap. 6

Acompanhando as leis e as conexões do espaço-tempo “real”, temos a ação como modelo dessa descrição. O objeto dessas histórias é a ação dos personagens, que guia o desvelamento de uma história que pretende ao verdadeiro. A forma abstrata de espaço correspondente a esse tipo de narrativa seria

o espaço euclidiano, pois este é o meio no qual as tensões se resolvem conforme um princípio de economia, segundo leis ditas de extremo, de mínimo e de máximo: por exemplo, o caminho mais simples, o desvio mais adequado, a palavra mais eficaz, o mínimo de meio para um máximo de efeito. (Deleuze, 2005, p. 157)

Trata-se de uma descrição do objeto em uma determinada relação com os demais que sugere uma percepção voltada à ação. Uma determinada forma de ação e de narração corresponde a esse espaço e implica que o tempo também seja submetido ao espaço e ao movimento. Ele “resulta da ação, depende do movimento e é concluído no espaço” (Deleuze, 2005, p. 157).

Como dissemos no capítulo anterior, na descrição cristalina a percepção não se prolonga em movimento: ela capta características do objeto, mas seu movimento para fora dele é interrompido e ela retorna ao ponto de início, recomeçando o processo e percebendo novas características, novos traços. Esse retorno ao objeto é um retorno à singularidade, uma produção de casos singulares. O objeto é então substituído por essa sucessão de cópias suas feitas pela percepção, cada uma diferente da outra. Esse tipo de descrição não tem a convergência das séries como condição de possibilidade porque não há um fundamento ou um único princípio de distribuição e ordenação das imagens. A identidade da descrição não é a regra, a sua correspondência à realidade também não, mas sim a sua divergência com relação àquilo que ela descreve.

O primeiro tipo de descrição dá lugar, então, a uma situação ótica e sonora pura. Isto é, enquanto a descrição orgânica se prolonga em ação, seguindo seus princípios e leis fixos de causalidade e economia, a descrição cristalina é incapaz de prolongar qualquer movimento. Os personagens das suas histórias se veem paralisados voluntaria ou involuntariamente, as narrativas não se desenvolvem em torno de tensões e resoluções como as anteriores. A divergência e a diferença como princípios da descrição são o que faz com que a narrativa cristalina não se estruture em um espaço euclidiano ou um tempo cronológico (i.e., em ambos os casos, medidos do exterior e *a priori*).

Antes do espaço hodológico há esta sobreposição de perspectivas que não permite apreender o obstáculo determinado, porque não há dimensões em relação às quais o

conjunto único se ordenaria. A *fluctuatio animi* que precede à ação resolvida não é hesitação entre vários objetos ou sequer entre várias vias, mas recobrimento móvel de conjuntos incompatíveis, quase semelhantes e, no entanto, díspares. (Simondon *apud* Deleuze, 2005, p. 158)

O simulacro (análogo à descrição cristalina) produz esse espaço de relações não-localizáveis e também um tempo não-cronológico em que convivem alternativas impossíveis porque ele produz o falso pela divergência. A coexistência de descrições divergentes e narrativas impossíveis produz uma indiscernibilidade entre falso e verdadeiro, entre real e imaginário que é própria do simulacro, de sua insistência em impossibilitar o estabelecimento de uma hierarquia entre boas e más cópias ao apagar o original, ao colocar a legitimidade do original em questão e colocar-se como “modelo” diferencial.

A transformação da natureza do tempo e do espaço vem como consequência da natureza do próprio simulacro. O tempo perde sua forma circular e “sai do eixo”, na narração falsificante que corresponde à descrição cristalina, porque ele não está preso ao movimento e ao espaço, não está preso à convergência das descrições orgânicas que devem representar uma determinada realidade. O que aparece como passado não é necessariamente verdadeiro, o futuro não se segue necessariamente do presente e o impossível se segue do possível.²⁰ O tempo não depende mais do movimento porque também não há mais movimento: os personagens não podem ou não sabem se mover, não sabem o que vem pela frente, não conseguem projetar expectativas e talvez não consigam falar sobre o passado. Criar essas situações é uma maneira de produzir o tempo não-espacial porque, simetricamente, também são situações que são produzidas por esse tempo.

Esses personagens que não podem se mover são todos como Dougie Jones, o personagem em quem o detetive Dale Cooper, protagonista da série original de *Twin Peaks*, se transforma na reedição recente do programa: um homem em estado quase catatônico, que só repete o que os outros dizem, não tem qualquer agência, e vive como que guiado pela própria sorte e pela agência dos outros. Inúmeros personagens na reedição de *Twin Peaks* têm algo de Dougie Jones: eles parecem não se mover de verdade, parecem não querer agir ou chegar a qualquer lugar. Não sabem bem o que fazem, não estão interessados, parecem perdidos, completamente fora da trama que alguns poucos personagens querem fazer andar.

²⁰ Cf. Deleuze, 2005, p. 161.

Há uma ambiguidade na série entre uma trama que parece andar e se desenvolver (caminhamos paulatinamente a uma resolução das tensões da história, mesmo que às vezes não pareça que a série esteja preocupada com isso), mas que anda muito lentamente e é interrompida constantemente por eventos que não aceleram a chegada à resolução da história, mas também não a interrompem da maneira que é costumeira nas histórias dramáticas.

A narrativa parece resolver as suas tensões e atender às nossas expectativas no penúltimo capítulo, para só então vermos que, ao invés de tudo retornar ao normal, há uma nova multiplicação de personagens, de tempos e de espaços. Todos os duplos, todas as interrupções e lentidões da série servem de prelúdio para esse momento. Não conseguimos mais reconhecer os personagens, os espaços são infamiliars e o tempo em que se passa a trama também é desconhecido – lembremos da última fala do programa, quando Cooper pergunta “What year is this?”. E quando Cooper e Laura Palmer, ou o que parece ser Laura Palmer, retornam a Twin Peaks, no último episódio, há algo de infamiliar também na cidade: o episódio foi filmado no local que serviu de base para a criação da cidade fictícia de Twin Peaks, mas sem as alterações que foram feitas ao longo do resto da série para caracterizar o cenário; externamente, elas se parecem, mas há algo fora do lugar. Não há um tempo ou um espaço que possamos reconhecer como originais porque não há uma narrativa que explique esses acontecimentos de maneira a torná-los mais verossímeis, a torná-los compreensíveis e assimiláveis. Essas impossibilidades que permeiam a série não são vistas como inconsistências, pois não há um conjunto único e homogêneo de leis que regule o universo de Twin Peaks e lhe confira uma sensação de unidade e, portanto, familiaridade.

Esta história é infamiliar porque é inverossímil, porque se estrutura em torno de uma potência do falso, do impossível, do divergente. Ela tem a forma contrária à das narrativas verossímeis, ou que pretendem à verdade, e que são implicadas pela descrição orgânica. É o que chamáramos de arte representativa. Lembramos aqui da definição que Jacques Rancière dá do regime representativo da arte.²¹ A representação, para Rancière, não seria apenas o ato de se copiar fielmente a realidade, mas sim o dever moral de mostrar uma determinada realidade. O regime representativo da arte clássica envolveria um processo intrincado de omissão e

²¹ Cf. Rancière, 2012, capítulo 5: *Se o irrepresentável existe*.

mostração para colocar em cena um objeto digno de ser apresentado como arte. Rancière recorre, como exemplo, à adaptação de *Édipo rei* feita por Corneille para demonstrar como aquilo que a arte clássica chamava de representação da realidade – isto é, no caso da ficção, de representação o mais fiel possível da maneira como os eventos se desenrolariam realmente – seria um processo de regulação do que é dito e do que não é dito, do agir e do padecer, de forma que o *Édipo* de Corneille é então capaz de agradar seu público usando de uma determinada regulação da realidade específica à representação e somente a ela. A arte representativa pretende jogar esse jogo do não mostrar e do não saber ao mesmo tempo em que mascara esse seu método, criando a ilusão de que a representação apenas fez uma cópia da realidade, isto é, dando-nos a entender que a representação não poderia ser de outra coisa ou de outra forma.

O texto original de Sófocles não seguiria as regras adequadas do visto e do não visto – e por isso precisaria ser modificado por Corneille para tornar-se representável – porque, na leitura de Rancière, haveria em Sófocles o “primado de um visível que não faz ver, que destitui a ação de seus poderes de inteligibilidade, isto é, de seus poderes de distribuição ordenada dos efeitos de saber e dos efeitos de páthos” (Rancière, 2012, p. 131). A peça original não segue o mesmo regime de movimento que a sua adaptação: a ação e o visível não geram mais movimento, não há uma tensão que cresce e se resolve, anulando-se como se o tempo não existisse. Édipo é o personagem que, por excesso de visão, tendo visto todo o horror que lhe acontece, se recusa a ver – literal e figurativamente. Ele sabe tudo, mas ao mesmo tempo não sabe; sua visão gera uma ação que não o move, que o cega, que o imobiliza. Não há, na história, uma tensão que se resolve, um protagonista que tem controle de seu próprio destino. Desde o início, tudo já está dado – e por isso mesmo não há o que fazer, não há movimento. O tempo da peça não é subordinado ao movimento, ele possui uma lógica própria.

Por mais que tudo já estivesse dado desde o início (o que é verdadeiro, de certa forma, para toda narrativa escrita e roteirizada, uma vez que não se trata de uma improvisação), a impossibilidade do movimento, de ser o senhor do próprio destino, aparece paradoxalmente como uma maneira de produzir um tempo não espacializado. É reforçada, assim, a singularidade de cada momento e a impossibilidade de fazê-lo perdurar para além daquele instante e, conseqüentemente, de criar expectativas, de fazer planos, etc.

Representação não quer dizer necessariamente semelhança com a realidade, mas sim adequação a um determinado regime de ação. Em um paralelo com a definição que Deleuze dá de descrição orgânica, poderíamos dizer que aquela também não é uma “cópia” da realidade, mas sim uma descrição submetida ao regime sensório-motor. Não tem sentido, então, definir representação opondo um tipo de narrativa que se assemelha à realidade e outro que “inventa” novas regras. Rancière argumenta que o regime representativo da arte clássica foi seguido e subvertido diretamente, não pela arte moderna não-figurativa, mas sim pelo realismo. O realismo descreve tudo aquilo que seria considerado banal ou, por motivos morais, irrepresentável na arte clássica. Seria, então, pelo excesso de descrição e pela falta de critério e hierarquia na figuração da realidade que ele quebra com o regime da representação.

A pretensão à semelhança é, antes, como já dissemos, uma pretensão à verdade por meio do fundamento e da convergência das séries. Isto significa que a descrição orgânica, assim como a representação clássica, não é mais real, e sim mais bem fundada na identidade e no espaço e tempo que lhe confere sua unidade de medida e o padrão para a boa distribuição dos corpos:

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Certamente o alhures poderá avizinhar-se do aqui, e o antigo do presente; porém essa variabilidade dos lugares e dos momentos não põe em questão as relações e conexões, determina antes seus termos ou elementos, tanto assim que a narração implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro. (...) Mas, explícito ou não, é sempre a um sistema do julgamento que a narração se refere (...) (Deleuze, 2005, p. 163)

Já a forma do falso (isto é, a divergência e o simulacro) libera o tempo e o espaço de seus eixos. Ou, antes, libera o tempo de seu eixo espacial e modula o espaço em função da forma pura do tempo. Disso se segue a contradição; ou, melhor dito, a inversão e a impossibilidade dos momentos e dos eventos, a sucessão de singularidades e casos não passíveis de serem prolongados no tempo e copiados no espaço.

É que os próprios elementos não param de mudar com as relações de tempo nas quais entram, e os termos, com suas conexões. A narração inteira está sempre se modificando, a cada um desses episódios, não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados. (Deleuze, 2005, p. 163)

O que caracteriza o regime da representação parece ser uma tentativa de criar tensões que serão resolvidas, de impedir que qualquer divergência se sustente até o final da história, de resolver paradoxos para que a história possa andar, para que os personagens possam se mover, para criar um espaço-tempo regido pelo esquema sensório-motor, modelado em função do espaço.

Esbarramos numa pista para responder à pergunta que fizemos no final da seção anterior. Perguntamo-nos como a ficção poderia não espacializar o tempo, quando uma condição para isso parecia ser que não houvesse uma totalidade fechada. Então, se antes colocamos o tempo como a condição para o contraditório, na próxima seção desenvolveremos uma inversão: *ele surgirá junto da própria contradição, das tensões não resolvidas e impossíveis de resolver, do paradoxal.*

4.2

Vertigem

Em nossa análise do diálogo *O sofista*, observamos que se constrói, em paralelo à definição de sofista, uma confusão dos contornos entre este e Sócrates, entre a retórica e a filosofia. Já em *Górgias*, Platão define a retórica como a arte da persuasão, a qual, para atingir seus fins, deve buscar provocar apenas prazer em seus ouvintes. A filosofia, por sua vez, provocaria um desconforto e uma desorientação, pois seu objetivo não seria a persuasão, mas sim encaminhar o ouvinte ao conhecimento verdadeiro. Esse conhecimento poderia estar em desacordo com o que, para o interlocutor, lhe parece intuitivo e o que lhe é prazeroso; por isso, o trabalho socrático seria muitas vezes desagradável e produziria mais confusão do que esclarecimento.

Essa desorientação seria parte fundamental do caminho para o conhecimento. Já à prática da retórica não corresponderia caminho algum: o conhecimento pretenderia dar-se já no discurso. Argumentaremos aqui que há uma proximidade entre a desorientação que, segundo Sócrates, seria provocada em seus ouvintes pela filosofia e aquela provocada pelas séries divergentes em um discurso-simulacro.

Argumentamos, nas seções anteriores, que a retórica criticada por Platão e o *logos* sofista tal como Cassin o descreve não são a mesma coisa. A “retórica” desconsidera a importância do tempo no discurso e para o conhecimento (como

veremos na análise que faremos do *Fedro*, aqueles que preparam discursos não entendem que o conhecimento é um processo que deve ser vivido no tempo, que os seus diferentes momentos não têm o mesmo valor e não são intercambiáveis), ela também não produz uma mudança real nos ouvintes, apenas os *engana*. Segundo Platão, isso ocorre porque a retórica procede por meio de simulacros. É aí que ela se intersectaria com o *logos* sofista na medida em que ambas as palavras (retórica e *logos*) apontam para um discurso que procederia por simulacros e estes, afinal, têm o engano interiorizado como seu princípio de produção.

Diferentemente do que seria retórica, como já vimos, o tempo do bom *logos* não é projetado no espaço, os momentos do discurso sofisticado não são qualitativamente idênticos entre si. Ele, assim como o diálogo socrático, deve dar-se no tempo. E, se levadas às últimas consequências, as séries divergentes de simulacros desorientam, desestabilizam o circuito formado em torno do fundamento.

Começamos a ver formar-se uma triangulação entre o filósofo, a imagem que o filósofo faz da retórica e o sofista tal como o descrevemos nas seções anteriores. O filósofo se opõe à retórica, mas sob esse nome se escondem duas coisas diferentes: há uma referência aqui a um discurso que se estrutura em torno de um simulacro para enganar seus ouvintes, fazê-los crer que lhes apresenta a verdade, mas (apesar de compartilharem o simulacro) retórica e *logos* não compartilham da mesma definição de linguagem, como já mostramos. O *logos*, por sua vez, tem em comum com o discurso socrático o seu poder desorientador. Ora, o simulacro que possui essa característica não é o mesmo a que Platão opõe a filosofia. É outro, derivado daquele que por sua vez se reaproxima do filósofo.

Esses três se opõem em pontos diferentes, mas formam entre si um circuito que nos desorienta se tentamos traçar oposições absolutas e fixar definições. Diferentemente do “círculo do fundamento” ao qual Deleuze se refere, este não gira em torno de uma Ideia, mas de si mesmo; são seus pequenos paradoxos que o fazem girar em forma de circuito. A filosofia nos aponta para a retórica (ao opor-se a ela), que aponta para o *logos* (pelas suas semelhanças), que aponta de volta a Sócrates no *Fedro*, também pelas suas semelhanças. Se tentarmos fixar o infamiliar no simulacro e em suas contradições, terminaremos por perdê-lo de vista à medida em que ele transita por esse circuito. Entretanto, entendemos que há algo, nesse trânsito, que vale a pena ser explorado.

Proporei nesta seção que o infamiliar está nessa sensação de desorientação simultaneamente agradável e desagradável, nesse buscar algo e perdê-lo de vista sempre que parecemos encontrá-lo.

Fedro, no início do diálogo platônico de mesmo nome, lê para Sócrates um discurso de Lísias, pelo qual está fascinado, sobre o amor. Nele, Lísias defende que um homem é um melhor parceiro erótico se não estiver apaixonado, pois aquele que ama se frustrará com o amado quando a paixão diminuir, quando o amado envelhecer ou mudar, e se arrependerá, terminado o romance, de todo o bem que lhe proporcionou, podendo então vir a causar-lhe mais mal do que bem. Quem ama quer parar o tempo, conservar e controlar o amado, mas o parceiro erótico que não está apaixonado não sofre desse apego ao presente e à paixão que provocará tanto sofrimento. O discurso, em suma, é uma crítica ao amor e, mais precisamente, ao que ocorre ao amante enquanto está apaixonado.

O discurso de Lísias seduz porque pretende dar ao ouvinte a experiência de controle no amor, transmitindo-lhe a impressão de que seria melhor envolver-se em relações eróticas sem amor, que isso lhe traria menor sofrimento e, a longo prazo, maior felicidade. Lísias consegue esse efeito porque o escreve do ponto de vista de alguém que já não está apaixonado e olha para tudo que ocorreu durante aquele transe com um afastamento daqueles sentimentos. A lógica do amor não tem mais sentido do ponto de vista do fim da paixão. Para quem não ama, agora e depois são intercambiáveis, enquanto que para o apaixonado não há nada que seja mais importante que o presente.

Em seu livro *Eros the Bittersweet*, Anne Carson descreve o desejo, apoiando-se em uma leitura tanto da filosofia quanto da literatura na antiguidade, como *doce-amargo* (*sweetbitter*, e não *bittersweet*²², tradução que Carson faz de *glukupikron* em Sappho). Ao longo do livro, vemos como esse tropo do *eros* é construído: algo que fixa nossa atenção, que nos faz querer retornar a um mesmo detalhe múltiplas vezes, reter um mesmo momento que, não obstante, sabemos ser fugaz e ao mesmo

²² A escolha de Sappho de escrever o doce antes do amargo, supõe Anne Carson, não se deve à ordem cronológica da história de amor, em que o agradável viria antes da decepção: “Ela não está registrando a história de uma relação amorosa, mas o instante do desejo. Um momento vacila sob pressão de eros; um estado mental se divide. A simultaneidade do prazer e da dor está em questão. O aspecto agradável é nomeado primeiro, presumimos, porque é menos surpreendente. A ênfase é posta no outro lado, problemático, do fenômeno, cujos atributos avançam em uma saraivada de consonantes macias.” (Carson, 2015, p. 4)

tempo doloroso. Carson o descreve como “*ice-pleasure*”, o prazer de segurar um pedaço de gelo que ao mesmo tempo machuca e que sabemos que vai derreter. “O verdadeiro desejo do amante, como vemos naquele punhado de gelo, é iludir as certezas da física e flutuar nas ambiguidades de um espaço-tempo onde o ausente é presente e ‘agora’ pode incluir ‘então’ sem deixar de ser ‘agora’.” (Carson, 2015, p. 117,) “Então” é o momento que contém o amado, mas este já não é mais o momento do desejo. O desejo é o momento da falta, e desaparece quando essa falta deixa de existir. É um estado que quer se perpetuar apesar de apontar para fora de si, para seu fim.

Eros é antes de tudo um paradoxo porque ele busca algo que nunca alcança – porque não pode alcançar:

O que é um paradoxo? Um paradoxo é um tipo de pensar que busca alcançar algo, mas nunca chega ao fim do seu pensamento. A cada vez que faz esse movimento, há um deslocamento durante o raciocínio que impede que a resposta seja alcançada. Considere os conhecidos paradoxos de Zenão. São argumentos contra a realidade de chegar a um fim. O corredor de Zenão nunca alcança a linha de chegada do estádio, seu Aquiles nunca ultrapassa a tartaruga, sua flecha nunca atinge o alvo. (Carson, 2015, p. 81)

O paradoxo parece ser autocontido, irrefutável dentro de seus próprios termos. Se seguimos a sua lógica, não é possível superá-lo. Ao contrário, retornamos ao começo e repetimos esse mesmo movimento paradoxal: ele apresenta uma situação contra-intuitiva, buscamos compreendê-lo, fracassamos, começamos de novo. Fazemo-lo porque essa busca nos dá prazer.

O discurso de Lísias pretende oferecer uma saída para esse paradoxo situando-se (como em um passe de mágica) fora do tempo do amor, no “então”: ele alcança a linha de chegada sem atravessar o percurso porque fazê-lo por completo seria impossível. Com esse truque, Lísias ignora o paradoxo afetivo e temporal que constitui Eros. Se os dois momentos, agora e então, são equivalentes, é porque o tempo não tem efetividade alguma, ele foi transformado em um espaço onde os momentos são instantes qualitativamente idênticos. “O ‘então’ e o ‘agora’ de Lísias não são descontínuos ou incompatíveis um com o outro, e a sua convergência não é dolorosa ou paradoxal para o não-amante: o desejo não está investido em nenhum dos pontos.” (Carson, 2015, p. 126)

Lísias oferece ao ouvinte ou ao leitor de seu discurso o mesmo que o não-amante oferece ao menino amado: parando o tempo, ele lhe dá controle. O sentimento do não-amante é sempre o mesmo, independentemente do momento,

pois não há desejo; um discurso escrito, proferido e repetido, oferece um conhecimento estabilizado e fixado em palavras. Para Sócrates, ambas as práticas são um atentado contra Eros. Assim como Eros, o conhecimento deve dar-se no tempo e não pode ser fixo em palavras, em um discurso terminado. A semelhança entre Eros e o conhecimento, porém, não é explicitada no diálogo.

A investigação inicial de Sócrates e Fedro a respeito do amor e dos tipos de loucura é interrompida por um mito sobre a origem das almas humanas e o seu percurso antes de descerem à Terra, e então a discussão dos dois passa a ser sobre conhecimento. Repetiremos rapidamente o mito, já referido em uma seção anterior: as almas tinham asas e viviam entre os deuses, seguindo-os em seu caminho pelo céu, de onde podiam ver as Ideias. Mas elas não conseguem acompanhar os deuses, perdem suas asas e caem sobre a terra. Elas esquecem, então, o que viram quando estavam com os deuses. Já aqui, quando entram em contato com a beleza das coisas terrenas, algumas almas se lembram da verdadeira beleza, que elas conheceram antes de perderem suas asas e caírem nos corpos humanos. O verdadeiro pensamento é aquele do filósofo, “porque este se aplica com todo o empenho, por meio da reminiscência, às coisas que asseguram ao próprio deus a sua divindade.” (Platão, 1975, 249c) O filósofo, então, é aquele que faz o trabalho de rememorar o que foi esquecido.

O esquecimento é essencial nesse processo: é em torno dele que o ato de conhecer se estrutura. A reminiscência é a faculdade que permite ao filósofo buscar o conhecimento, e ela tem o esquecimento como condição. Ora, seria possível interpretar isso como um mito sobre a situação precária do homem, que precisa rememorar porque esqueceu, quando o ideal seria nunca ter esquecido nada. No entanto, acreditamos que não se trata disso. O mito da alma alada aparece no contexto de uma discussão sobre Eros e sobre a importância, ao falar do amor, de não saltar o momento em que Eros age no amante. O mesmo vale para o conhecimento: ao explicá-lo, não se deve saltar o momento em que a alma ganha de volta suas asas, pela reminiscência, pois ele nada mais é do que esse momento.

Mais adiante no diálogo, Sócrates conta outro mito, desta vez sobre a relação entre escrita e memória. Nele, Tamuz, um rei egípcio, aprende com Teute (uma divindade que teria inventado o número, a geometria e a astronomia) sobre uma arte que seria o remédio para o esquecimento e uma ajuda para o saber: a escrita. Tamuz, porém, não está de acordo que esta arte serviria de remédio para nada, alegando que

ela levaria ao esquecimento aqueles que a aprendem, já que eles passariam a negligenciar sua memória ao confiar inteiramente na escrita. Em outras palavras, eles deixariam de praticar a reminiscência. Quando o conhecimento se pretende transmitir por um artefato pronto e inerte, ele não é mais um processo. Conhecer necessita, portanto, da tensão entre esquecer e lembrar, e não passa de um simulacro quando essa tensão é ultrapassada.

Carson escreve que “parece haver alguma semelhança entre a maneira como Eros age na mente de um amante e a maneira como o conhecer age na mente de um pensador.” (Carson, 2015, p. 70) Ambas as atividades “têm em seu cerne o mesmo deleite, o da busca, e acarretam a mesma dor, a de ficar aquém ou de ser deficiente.” (idem, ibidem, p. 71) Assim como Eros, pois, o ato de conhecer se caracteriza por não ter um fim, ou melhor, por não poder ser definido do ponto de vista do fim, que é coisa fixa e autolimitada. Ele é a busca, esse apontar para fora, virar o olhar para um objeto e perdê-lo de vista – somos, então, obrigados a continuar virando o olhar, buscando algo que nunca aparece e que está sempre no canto do olho, em um ponto cego.

Esse ponto cego ocorre quando há uma triangulação do olhar. Um movimento em direção a algo que é interrompido e redirecionado, mas nunca chega a um fim, algo sempre lhe escapa e, ao mesmo tempo, continua a lhe tentar. Carson retoma, como exemplo desse fenômeno, a análise que Foucault faz do quadro *Las Meninas* (figura 1) de Velázquez. Todos na pintura olham em nossa direção – um lugar geralmente ocupado pelo próprio pintor, no imaginário que costumamos criar em torno das pinturas – inclusive o pintor retratado no quadro. Ele trabalha em uma tela, e nós nos perguntamos o que há ali, onde não podemos enxergar. Ocupamos o lugar do seu objeto de pintura. Nosso olhar continua a percorrer o quadro e vemos o rei e a rainha da Espanha refletidos no espelho ao fundo da sala: eles são o objeto da tela e o ponto onde se concentram todos os olhares que observamos. A ausência relativa do rei e da rainha implica, de certa forma, nossa ausência, visto que criamos a ilusão de que somos o objeto daqueles olhares, mas encontramos no seu lugar um outro objeto, também ausente.



Figura 1 – *Las Meninas*.

Dizemos triangulação justamente porque o quadro retrata a interferência de um terceiro termo onde só deveria haver dois: entre o objeto pintado e aquele que pinta (ou o que é visto e aquele que vê) é inserido um terceiro termo. Os rostos no espelho deveriam ser os nossos – por um breve momento, temos a impressão de que somos vistos e de que, em alguma medida, fazemos parte do quadro. Quando reconhecemos que não são nossos os rostos, nós sumimos. Vivemos aí a experiência do nosso desaparecimento; somos substituídos pelo rei e pela rainha. Nesse sentido, o nosso próprio desaparecimento faz parte do quadro, mas está em um ponto cego. Não conseguimos agarrá-lo, ele parece sempre nos escapar: o terceiro termo é o que não deveria estar lá, ou o que não pode estar lá porque não pode ser visto, sua

presença cria imediatamente um ponto cego. Se pensamos demais no que vemos, começamos a sentir uma espécie de vertigem.

Tentativas de focar nesse ponto puxam a mente para a vertigem, enquanto que ao mesmo tempo um certo deleite profundo está presente. Ansiamos por ver esse ponto, mas ele nos destroça. Por que?

Não há calma nesse ponto. Seus componentes se dividem e divergem cada vez que tentamos colocá-los em foco, como se continentes interiores estivessem sendo esgarçados na mente. (Carson, 2015, p. 72)

Essa vertigem surge porque o olhar caminha de um lugar a outro tentando estabelecer uma relação, então ele fracassa e deve recomeçar: procura novamente aproximar dois pontos, por exemplo os olhares na pintura e nossa posição, nossa posição e o reflexo dos reis no espelho. Uma linha que deveria ligar dois pontos se rompe e aponta para uma nova linha que também se rompe. Todas parecem esconder um mesmo objeto nesse ponto cego onde ocorre o rompimento, mas ele nunca pode ser visto, e tentar trazer nossa atenção para ele só gera mais vertigem. Há uma divergência profunda entre esses dois pontos, como se fosse impossível reuni-los.

Poderíamos explicar a vertigem, então, também como um jogo entre semelhança e diferença. Consideremos a metáfora. Na seção anterior, descrevemo-la como a figura de linguagem do espaço, visto que opera pela semelhança e que a identidade e a comparação de dois momentos do discurso só teriam sentido se eles pudessem todos ser vistos como simultâneos, de um mesmo ponto de vista absoluto. Nesse contexto, a metáfora aparece como uma ferramenta retórica que tem por objetivo identificar semelhanças de modo a delimitar um objeto de conhecimento, a identificar um novo objeto por meio de relações entre objetos já conhecidos. Seu apelo à semelhança com o já conhecido ajudaria o ouvinte ou leitor a entender o discurso, mas sem introduzir algo de realmente novo ou diferente. Presumimos, para tal, que não há nenhuma falha de comunicação no caminho e, portanto, que o discurso que utiliza a metáfora ocupa um espaço homogêneo e inteiramente determinado. As linhas que fazem com que a metáfora aponte para um objeto não sofreriam distorções e não se romperiam no caminho, nem introduziriam nada de novo.

Carson propõe, porém, que a metáfora age na mente da mesma maneira que o ponto cego de *Las Meninas*. O significado metafórico nasce da superação de uma distância entre o significado literal e um novo objeto. A mente deve, para tal,

aproximar temporalmente – colocar no mesmo espaço – dois objetos diferentes para então revelar a sua semelhança. O erro está em crer que esse ato da imaginação que os aproxima suprime por completo a diferença entre os dois. “Um ato virtuoso da imaginação aproxima as duas coisas, vê a sua incongruência, e então vê também uma nova congruência, ao mesmo tempo em que continua a reconhecer a incongruência anterior através da nova congruência.” (Carson, 2015, p. 73)

Não muito diferente da maneira como funciona um simulacro, equilibrando diferença e semelhança, a metáfora cria uma tensão entre dois termos, que não é nunca resolvida. A graça é, afinal, que não o seja. É por isso que a metáfora é utilizada: duas coisas se parecem, mas são diferentes. Essa diferença toma um novo sentido com a comparação, novas linhas e novas conexões podem nascer enquanto, ao mesmo tempo, não conseguimos agarrar o significado da comparação por completo, não conseguimos subtrair a diferença.

Uma relação semelhante existe entre os dois momentos do *Fedro*, a saber, a discussão inicial sobre o amor e depois sobre a escrita e o conhecimento. O momento em que o amante está apaixonado é *como* o momento da reminiscência; o atentado de Lísias ao amor é *como* o atentado da escrita ao conhecimento filosófico. Uma discussão sobre a mania provocada pelo amor se torna uma discussão sobre o conhecimento e Eros então passeia por todo o diálogo mesmo quando não é mais mencionado. Se podemos dizer que o diálogo é sobre Eros é porque, na analogia entre os diversos temas que Fedro e Sócrates discutem, está um ponto cego:

As analogias de Platão não são diagramas planos em que uma imagem (por exemplo, jardins) é sobreposta a outra (a palavra escrita) em exata correspondência. Uma analogia é construída em um espaço tridimensional. Suas imagens flutuam uma sobre a outra sem convergência: há algo no meio, algo paradoxal: Eros. (Carson, 2015, p. 145)

Eros é a diferença que atrai dois pontos e simultaneamente os impede de convergirem. Inversamente, podemos tentar encontrar Eros ao sobrepor dois discursos que se atraem, mas não convergem: ele salta aos olhos como a diferença entre os dois, mas não é possível olhar diretamente para ele. “Como um rosto atravessando um espelho no fundo da sala, Eros se move. Você alcança. Eros some.” (Carson, 2015, p. 166)

Esse movimento de busca é o início do pensamento filosófico, um início que não pode ser deixado de lado – como já vimos na crítica à escrita pela importância

da reminiscência e do esquecimento, crítica esta análoga à que é feita ao discurso de Lísias sobre o amor. Se os momentos fossem todos equivalentes e intercambiáveis, se fossem todos iguais (se o amor tirasse seu valor do seu resultado, se o conhecimento pudesse ser transmitido por inteiro), não haveria Eros e perderíamos de vista aquilo que explica o amor e a sua ambiguidade, seu caráter agri-doce, assim como aquilo que distingue o conhecimento verdadeiro do falso. O início, o *agora*, é por isso fundamental:

Começos são cruciais. Torna-se mais claro agora por que Sócrates está tão interessado neles. Para Sócrates, o momento quando Eros começa é um vislumbre do “começo” imortal que é a alma. O “agora” do desejo é um poço cavado no tempo e que emerge na atemporalidade, onde os deuses flutuam, deleitando-se com a realidade (247d-e). Quando se entra no “agora”, lembra-se como é estar realmente vivo, tal como os deuses. Há algo paradoxal nessa “memória” de um tempo atemporal. (Carson, 2015, p. 157)

Logo no começo desta seção, descrevemos Eros como o *agora* que deseja incluir o *então* sem nunca deixar de ser *agora*. A alma, no mito socrático, é esse agora que nunca termina, pois é aquilo que nos liga à eternidade das Ideias e dos deuses. Conhecer é tentar agarrar-se a esse momento, sabendo, porém, que por fim deve-se retornar ao então.

Eis o paradoxo: *o tempo é necessário para ver a eternidade*. É o que Deleuze denominou de tempo circular, o tempo curvado em função do fundamento (as Ideias, o padrão de verdade). O tempo que só existe e só se move porque tem a eternidade como referência, que reproduz essa eternidade de maneira circular. Todo *agora*, todo momento de ação de Eros em que a alma ganha novamente suas asas, seria a aparição da eternidade no tempo e daria continuidade à curvatura deste em torno daquela.

Não deixa, porém, de ser um paradoxo. Pensemos em outro paradoxo, o corredor de Zenão. Em um evento simples, uma corrida com início, meio e fim, Zenão leva nossa atenção a um único momento – ali, o momento é aprofundado e se torna uma eternidade em si, de modo que é impossível ultrapassá-lo. Não parece possível escapar, e não obstante essa eternidade termina. Sabemos que o corredor chega ao fim do estádio. Terminada a corrida, o paradoxo já não tem sentido, pois ele só existe na tensão entre aquele momento e o final.

O paradoxo também está no fato de que esse impasse só termina quando pisamos para fora dele como em um passe de mágica, ao mesmo tempo em que ele

sempre termina. Enquanto estamos nele, retornamos sempre ao momento inicial, mesmo sem nunca ter dele saído. A incapacidade do corredor de chegar ao final do estádio é repetida inúmeras vezes, seu movimento é dividido infinitamente, até que por fim se realiza.

O *agora* interminável que é a alma, com seu vislumbre de eternidade, só existe na tensão com o momento seguinte. Quando falamos em Eros, então, a circularidade do tempo é tortuosa. Ela é como um paradoxo: seu momento de entrada está constantemente nos escapando e nos seduzindo a continuar a busca, mas sempre por outro lado. Começamos com o amor como objeto, fomos para o conhecimento e terminamos com a escrita. Terminado o diálogo, nos perguntamos aonde foi Eros, e assim se propaga um movimento vertiginoso na mente.

O *Fedro* é um diálogo escrito que termina descreditando diálogos escritos. Esse fato não cessa de encantar seus leitores. De fato, é a característica erótica fundamental desse *erōtikos logos*. A cada vez que o lê, você é conduzido a um lugar onde algo paradoxal acontece: o conhecimento de Eros que Sócrates e Fedro vêm desdobrando palavra por palavra ao longo do texto escrito simplesmente cai em um ponto cego e desaparece, puxando o *logos* junto com ele. Sua conversa sobre o amor (227a-57c) se torna uma conversa sobre a escrita (257c-79c) e, de Eros, já não se fala e nem se escuta mais. Esse ato de interceptação dialética tem, desde a antiguidade, deixado perplexos aqueles que desejam dizer, de maneira concisa, do que o diálogo trata. Mas não há nada de inapropriado aqui. Se você entra no *Fedro* para entender Eros, você vai necessariamente ser iludido. Ele nunca olha para você do lugar em que você o vê. Algo se move no espaço entre. Essa é a coisa mais erótica em Eros. (Carson, 2015, pp. 166-167)

O círculo não se fecha porque Eros não fica parado. Conhecer e amar são a diferença entre o que é presente e é conhecido e o que não é. A reminiscência se dá em função dessa diferença (por isso a importância do esquecimento), e o amor se dá em função da ausência do amado. À medida em que se caminha, essa diferença muda de lugar. O conhecimento nunca é alcançado por completo porque a sua completude é contraditória com o próprio processo de vir a conhecer, e o mesmo vale para o amante e o amado: a diferença tem que ser mantida, ela não pode ser superada. Aproximamo-nos do amado e do conhecimento porque acreditamos ser ali que está Eros, e então ele nos olha de outro lugar.

O circuito existe em função da triangulação entre amante, amado e a diferença entre os dois. A vertigem surge na tentativa de aproximar duas coisas quando, entre elas, há uma diferença que nunca se supera. O amante nunca pode ter o seu amado, pois, quando a diferença deixa de existir, também desaparece o desejo e o próprio amante já não é mais aquilo, amante.

Há um tema comum compartilhado com o simulacro: uma semelhança que força uma aproximação, seguida de um afastamento pela diferença insuperável. Esse afastamento coloca em movimento um ciclo vertiginoso em que não é possível agarrar e fixar a diferença entre os dois pontos.

Uma forma particular de tempo surge concomitantemente a esse simulacro erótico; é um pouco como o eterno retorno na interpretação que Deleuze faz de Nietzsche, em *Diferença e repetição*. Parece que o idêntico retorna repetidamente, em círculo (como o paradoxo do qual não é possível sair ou o momento de *ice-pleasure* em que o gelo ainda não derreteu), mas o que faz esse círculo girar é a diferença, que está no centro, “centro descentrado a cada instante, constantemente tortuoso, que gira apenas em torno do desigual.” (Deleuze, 2006, p. 63)

Esse círculo pode ser produzido quando, por um ato voluntarioso, aproximam-se duas coisas desiguais, procurando fazê-las convergir, sendo que essa convergência nunca se dá por completo. Duas coisas contraditórias que, superficialmente, se parecem – são simulacros uma da outra. “A repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente.” (Deleuze, 2006, p. 50)

O ponto cego em que convergem essas duas coisas diferentes é o presente, o *agora* que retorna e se repete. Anne Carson traça uma relação com o advérbio grego *dēute*, usado com frequência na poesia antiga para falar do desejo, que é uma combinação de duas palavras menores, cada uma com uma perspectiva diferente do tempo. “A partícula *dē* significa, de maneira vívida e dramática, que algo está acontecendo naquele momento (...). O advérbio *aute* significa ‘de novo, mais uma vez, de novo’” (Carson, 2015, p. 118). É agora, mas não é a primeira vez que é agora. Ao mesmo tempo, a partícula *dē* não deixa que nos percamos no *então* e nos traz de volta para o agora – que não existe em função do passado, mas sim por si mesmo. Essa palavra sugere, portanto, uma repetição que consiste em retornar o olhar para o mesmo infinitas vezes, ampliando a percepção e vendo algo novo a cada vez, algo que é diferente do que já foi. Segundo Carson, essa espécie de eterno retorno vertiginoso dá a impressão, quando aparece invocado pela palavra *dēute* na poesia grega, de que estamos em contato com um recorte vivo de tempo. Em torno desse instante, uma repetição se forma. O que se repete é esse instante, mas ele não é o mesmo em cada repetição.

Quisemos sugerir, com esta seção, que o infamiliar tem algo de vertiginoso. Todo o trabalho que fizemos para associá-lo ao contraditório e ao simulacro chega, aqui, mais próximo de explicar nossa fascinação por esse fenômeno. Ele é contraditório, quase impossível, mas acontece. É essa duplicidade, entre muitas outras, que faz girar o círculo vertiginoso que constitui o infamiliar. É o personagem que fala da ação e não age, a história que chega ao seu fim e então se redobra e começa novamente, um presente sem passado e sem futuro.

Desse fenômeno, surge uma temporalidade estranha. É o tempo erótico do *agora*, tão importante que se repete infinitamente e dele se ramificam inúmeros acontecimentos, mas nenhum que o ultrapasse por completo: sempre retornamos a ele. É o que acontece em *Twin Peaks* e em *Fim de partida*, por exemplo. Esse paradoxo não surge, portanto, da forma do tempo puro e não-especializado, mas sim da tensão entre *agora* e *então*, que cria essa fissura no próprio tempo e o reconstitui em sua função, que o faz girar em torno de si, mas de maneira vertiginosa e improdutiva.

Em *A estrada perdida*, essa tensão é diretamente relacionada a Eros. Lembremos que, logo antes do final do filme, antes de Pete transformar-se novamente em Fred, ele diz a Alice que a quer, que a deseja, ao que ela responde “você nunca me terá”. Depois de dizer isso, Alice entra no barraco à beira da estrada e Fred (já não é mais Pete) entra atrás dela, mas não a encontra. Mais uma dobra se forma no tempo. No início do filme, frustrado e com ciúmes de sua esposa Renée, Fred a mata, acabando, assim, com qualquer possibilidade de tê-la. Agora, no final, Alice desaparece tanto de Pete quanto de Fred. Está instaurado o momento do agora, seu desejo nunca pode se realizar e a repetição tortuosa do tempo presente faz com que ele continue se perpetuando.

Eros foi a fissura. Ele instaura o eterno retorno vicioso de *A estrada perdida* para perpetuar o *agora*. Cada momento da história da vida dos personagens é reescrito em função da impossibilidade de alcançar um objetivo. Seja este o de possuir a sua amada, seja transformar-se em uma pessoa diferente (como sugere Safatle em sua analogia com os *road-movies* e romances de formação).

David Lynch tem o hábito, em seus filmes, de interceptar e seduzir, simultaneamente, o nosso olhar. Seus filmes são repletos de eventos aparentemente significativos, mas que não conseguimos entender por completo, como se houvesse sempre uma peça faltando, algo que não terminasse por se encaixar e que nos deixa,

no final, sem saber quem é quem e o que aconteceu exatamente. Somos convidados a tentar entender o que está acontecendo, mas as linhas que tentamos traçar entre os personagens e através da história e do tempo do filme sempre terminam por serem rompidas. Caímos em um ponto cego atrás do outro.

No começo de *A estrada perdida*, Fred conversa com policiais sobre as fitas que recebeu na porta de sua casa. No final, esses mesmos policiais veem o próprio Fred realizar a ação que dá início ao filme. Algo ali não se fecha. Ao invés de vermos um círculo, temos nosso olhar triangulado: Fred se transforma em Pete, que se transforma em Fred, que então escapa. Quando a história termina, já não sabemos mais onde ela começou.

Como Eros sempre nos escapa, ele também não forma um círculo dentro do qual poderia ser capturado. O tempo da história não é perfeitamente cíclico, ele não encapsula Eros dentro de si. Ao contrário, Eros escapa constantemente, produzindo a tortuosidade do tempo do filme, que começa onde termina, mas *diferente*.

4.3

Cesura

4.3.1

“O Tempo está fora dos gonzos...”

O que isso significa é que um determinado acontecimento faz com que, embora seja preciso continuar, já não é mais possível, ao menos não nos mesmos termos. O tempo continua, mas o futuro já não se assemelha ao passado. Não há continuidade, porque o acontecimento é uma espécie de paradoxo que muda as condições das ações futuras. Quero ter o amado, não posso tê-lo, vou tê-lo²³ – então já nem o amante, nem o amado são os mesmos. Em outras palavras, se o tempo realizava um determinado conjunto de possibilidades, se o presente seguia uma continuidade com relação ao passado, o que há após esse acontecimento é algo de novo e diferente (não necessariamente para o bem, é claro).

Não há continuidade necessária, também, porque o tempo não é constituído pela sucessão dos instantes, como se fosse uma função destes. Vimos, no final do

²³ Uma espécie de paráfrase da famosa frase de Beckett no final de *O Inominável* “You must go on. I can’t go on. I’ll go on.”

capítulo anterior e neste, que um conceito de tempo que dependa de sua orientação para o futuro não nos ajuda a entender o paradoxo no infamiliar, uma vez que a ficção não se dá por improviso, mas é autocontida em seu meio. O que nos interessa, então, não é o tempo como função do movimento e sucessão dos fatos, das frases, das palavras. Ao contrário, vemos no infamiliar uma temporalidade específica da impossibilidade do movimento, um análogo do instante erótico do qual é impossível e indesejável (mas paradoxalmente inevitável) escapar.

O tempo do infamiliar, tal como o descrevemos até agora, se assemelha àquele da imagem-tempo, da descrição cristalina, que Deleuze expõe em seu segundo livro sobre cinema: há uma supressão do movimento e o que aparece, como consequência, seria uma temporalidade pura, que não existe em função do espaço e do movimento. Quando Deleuze diz que há dois tipos de imagem, uma que mostra o movimento e outra que mostra o tempo, é porque, segundo ele, o *tempo*, em sua forma pura, é imutável:

Tudo o que se move e muda está no tempo, mas o tempo ele mesmo não muda, não se move e tampouco é eterno. Ele é a forma de tudo o que muda e se move, mas é uma forma imutável que não muda. Não uma forma eterna, mas justamente a forma daquilo que não é eterno, a forma imutável da mudança e do movimento. Uma tal forma autônoma parece designar um profundo mistério: ela reclama uma nova definição do tempo (e do espaço). (Deleuze, 1997, p. 38)

Logo, a imagem que mostra o tempo em si deve mostrar também a ausência de movimento – a ausência de uma ação que se realiza conforme uma possibilidade. Os mecanismos do infamiliar se estendem para além de uma simples imagem-tempo, mas há imagens-tempo na ficção infamiliar. Isso porque, como já dissemos, o que denominamos infamiliar é uma sensação de angústia e estranhamento face a uma situação que parece real e falsa ao mesmo tempo – em outras palavras, uma situação paradoxal. O paradoxo só pode se dar se o tempo em que a ficção acontece não é espacializado. Um tempo não espacializado, por sua vez, implica a impossibilidade do progresso, a impossibilidade da realização de possíveis, porque não há uma coerência pré-determinada entre presente, passado e futuro que garanta que não haverá cortes que interrompam a realização de um movimento. Algo é infamiliar quando somos lembrados que não podemos confiar nas nossas expectativas – isto é, que não temos os meios para prever ou imaginar o que vai acontecer porque o que vai acontecer não era, até então, possível.

O tempo não se constitui, na ficção infamiliar, segundo a ordem de sucessão dos eventos. O que faz, portanto, com que haja imagens-tempo no infamiliar são os pontos cegos, os pontos em que algo se perde de vista e em que deve haver um recomeço da busca, da descrição, da história – é o momento de instauração da repetição. Em outras palavras, não é o movimento, mas o corte do movimento, a sua interrupção. Em *Fim de partida*, por exemplo, esse corte já aconteceu e acontece novamente a cada instante. Mais ainda, não há *fora* do corte: todo e qualquer momento é uma repetição e uma interrupção ao movimento.

O tempo, portanto, se faz ver na história como um corte que a atravessa. O círculo tortuoso se torna aqui uma linha pura sem conteúdo. Isto é, uma forma pura do tempo. O conceito de tempo como forma pura é apresentado por Deleuze no segundo capítulo de *Diferença e repetição*, como resposta ao tempo concebido como estando em função de algo, girando em torno de um eixo, seja esse eixo o movimento (isto é, o deslocamento no espaço), seja ele uma memória pura ou uma Ideia que se atualiza no presente, fazendo o tempo andar em função dela. Esse conceito é inspirado em Kant, que, segundo Deleuze, foi o primeiro a tirar o tempo dos eixos por completo e a concebê-lo como a forma pela qual o sujeito é determinado.

Esse giro pôde acontecer em Kant porque este traz o fundamento para dentro do sujeito: na sua filosofia, o objeto de pretensão deixa de ser a Ideia e torna-se a objetividade dos juízos e a identidade dos conceitos: “o sujeito assume a identidade que pertencia à Ideia em Platão e a comunica em seus conceitos.” (Lapoujade, 2015, p. 53) De maneira um tanto paradoxal, é ao mesmo tempo que o sujeito assume a Identidade da Ideia e que ele interioriza o simulacro. Poderíamos dizer que a cisão essencial para o pensamento kantiano, segundo Deleuze, entre o *Eu penso* (a espontaneidade determinante) e o *Eu sou* (a minha existência, que será determinada pelo *Eu penso*), é como a de um simulacro. Daí a fórmula de Rimbaud de que Deleuze se apropria para falar de Kant: *Eu é um outro*. Essa fórmula encontra a primeira (“o Tempo está fora dos gonzo”, uma referência a *Hamlet*), que se refere ao conceito de tempo em Kant. *Eu é um outro porque o tempo está fora dos gonzo, atravessando o sujeito como uma cesura e separando-o em dois*.

O pensamento e o conhecimento (e, portanto, também a objetividade dos juízos) só são possíveis por meio da síntese entre o *Eu penso* e o *Eu sou*, mas essa síntese, ao mesmo tempo em que une, fratura o sujeito em duas formas irreduzíveis

uma à outra. É porque o *Eu sou* não é determinável como uma substância, mas apenas sob a forma do tempo (a forma de afecção do sujeito por ele mesmo), que o sujeito está sempre cindido e atravessado por um limite interno ao pensamento, que é a forma pura do tempo. Para efeito de comparação, recordemos como Descartes, diferentemente de Kant, argumenta que o sujeito é determinado como substância pensante – afirmação cuja consequência é a unificação do sujeito, visto que a cisão entre o Eu penso e o Eu sou é apenas temporária e rapidamente resolvida com a introdução da substancialidade do pensamento. A forma do tempo que Kant introduz, ao contrário, é uma cisão insolúvel; ele cinde ao mesmo tempo em que condiciona a síntese. É essa aparente contradição que permite a Deleuze afirmar que *Eu é um outro* e que nos permite fazer essa alusão ao simulacro.

O tempo não é determinado pelo movimento e nem pelo sujeito; ao contrário, ele é uma forma pura que determina as representações. Por isso, Deleuze pode afirmar que “não é o tempo que nos é interior, ou ao menos ele não nos é especialmente interior, nós é que somos interiores ao tempo” (Deleuze, 1997, p. 40). Ou seja, nós somos determinados segundo a forma do tempo. É por isso que a natureza do tempo é tão fundamental para a maneira como o sujeito percebe o mundo e para como os eventos se distribuem. As intuições de espaço e tempo são as condições de possibilidade da sensibilidade – o tempo, portanto, é condição de possibilidade de toda experiência.

Kant estabelece, portanto, a existência independente do espaço e do tempo. Com “existência independente” queremos dizer que as intuições do espaço e do tempo não são *funções* de nenhum outro objeto, nenhum conceito ou nenhum fenômeno. São formas puras da intuição que existem *a priori* e determinam a maneira como os fenômenos nos aparecem. O tempo – cuja abrangência é maior que a do espaço, visto que objetos podem não existir no espaço, mas devem sempre ter alguma existência temporal – “é a condição formal *a priori* de todos os fenômenos” (Kant, 2008, A 34). Ele não existe *em si* porque é uma forma da faculdade da sensibilidade do sujeito transcendental, mas ele também não existe em função das coisas que são determinadas nele. É por isso que Deleuze usa a noção de tempo kantiana para desenvolver o seu conceito de um tempo “fora dos eixos”, isto é, um tempo que existe sem ser em função do movimento.

Desse modo, o conceito kantiano de tempo, diferentemente do conceito platônico, não é curvado em torno de um fundamento, não se define em função de

nada, de nenhum movimento, de nenhuma repetição. Sendo assim, também não seria possível dizer que o tempo se define pela sucessão; a sucessão é apenas um *modo* do tempo. Ele não existe em função daquilo que o ocupa, mas também não possui (como já dissemos) uma existência *em si*: ele é uma forma da sensibilidade constitutiva do sujeito transcendental. Kant define o tempo, portanto, como a forma do sentido interno – o espaço, por sua vez, sendo a forma da exterioridade. Ou seja, é no tempo que nos aparecem todas as coisas que percebemos internamente, sem ser no espaço (externamente). Ele é, portanto, também “o nosso modo de nos intuirmos internamente a nós próprios” (Kant, 2008, B 51).

A intuição nos apresenta um diverso na sensibilidade. Ela é a única representação que pode ser dada antes do pensamento, ou seja, a intuição que nos dá um diverso é anterior ao *eu penso*. Este, por sua vez, “deve *poder* acompanhar todas as minhas representações” (Kant, 2008, B 132), o que significa que o “diverso da intuição possui uma relação necessária ao *eu penso*” (idem, ibidem). O *eu penso* é uma representação que acompanha todas as demais e que é “una e idêntica em toda a consciência” (idem, ibidem). Ela já não é, porém, um ato da *sensibilidade* e sim da *espontaneidade*. Ou seja, a unidade do diverso da intuição em um sujeito é uma determinação da espontaneidade que produz a representação *eu penso*, ou o eu transcendental.

Como dissemos acima, o tempo é a forma da auto-afecção. É pelo tempo que o sujeito percebe a si mesmo e, logo, que o sujeito transcendental percebe a sua existência empírica. É no tempo, então, que o eu empírico recebe a determinação da espontaneidade. O *eu sou* (como Deleuze chama o eu empírico) recebe passivamente as determinações do entendimento do *eu penso* no interior do tempo, que é condição da sensibilidade:

A forma sob a qual o “eu sou” é determinável é, evidentemente, a forma do tempo. Vai ser a forma do tempo; e você vai cair no paradoxo do que Kant define ele mesmo, em uma fórmula admirável: o paradoxo do sentido íntimo, o paradoxo do sentido interior, a saber [que] a determinação ativa “eu penso” determina minha existência (...), mas ela só pode determinar minha existência sob a forma do determinável, ou seja sob a forma de um ser passivo no espaço e no tempo. Então “eu” é mesmo um ato, mas um ato que eu só posso me representar enquanto um ser passivo. Eu é um outro. Logo eu é transcendental. (Deleuze, 1978)

Como as formas da espontaneidade e da receptividade são irreduzíveis uma à outra, podemos dizer que o sujeito é cindido em dois. Além disso, na medida em que a forma como o indeterminado é determinado é a forma do tempo, podemos

dizer que o pensamento é atravessado pela forma pura do tempo. O outro dentro do próprio pensamento não é mais externo espacialmente; ao contrário, é o próprio sujeito.

O eu só pensa e só conhece por meio dessa síntese que, ao mesmo tempo em que une, fratura o sujeito em duas formas irreduzíveis uma à outra. A cisão do Eu, portanto, não é por acaso; ao contrário, ela é constitutiva da filosofia transcendental de Kant. O sujeito só é transcendental (isto é, ele só é condição de possibilidade do conhecimento de toda experiência possível) porque foi dividido em dois, em *espontaneidade* e *receptividade*. Ao deslocar o fundamento da objetividade dos juízos para dentro do sujeito, Kant precisa distinguir entre uma faculdade pela qual o diverso da experiência é dado (receptividade) e uma em que a diversidade da forma do diverso se unifique em um sujeito (espontaneidade). Para garantir a objetividade do conhecimento, esse sujeito deve ser um só e deve ter em si a condição de possibilidade da unidade e da ligação do diverso.

É porque *Eu é um outro* que *Eu é transcendental*. Isto é, a cisão do eu pela forma do tempo é constitutiva do fundamento no pensamento kantiano. A identidade da consciência e o fundamento se dissolveriam, em Kant, no momento em que o *Eu penso* é atravessado pela forma pura do tempo. No entanto, ele procura restituir essa identidade atribuindo ao *Eu penso* um poder de síntese ativa. Em uma tentativa de salvar o fundamento e a objetividade dos juízos, Kant distribui o poder de síntese somente ao *Eu penso*, enquanto a receptividade não seria dotada de qualquer poder de síntese.

Apesar de Kant não levar essa cisão às últimas consequências, vemos como o tempo liberado de seus eixos (uma forma pura do tempo) funciona, ali, como uma ferramenta que cria um simulacro dentro do sujeito; um problema que Kant precisa resolver apelando à síntese ativa:

A interioridade não para de nos escavar a nós mesmos, de nos cindir a nós mesmos, de nos duplicar, ainda que nossa unidade permaneça. Uma duplicação que não vai até o fim, pois o tempo não tem fim, mas *uma vertigem, uma oscilação que constitui o tempo*, assim como um deslizamento, uma flutuação constitui o espaço ilimitado. (Deleuze, 1997, p. 40)

Segundo Deleuze, essa “iniciativa kantiana” de tirar o tempo dos eixos encontra sua realização plena em Hölderlin, em sua análise da tragédia de Sófocles,

em particular na história de Édipo²⁴. Seria em Hölderlin que o tempo finalmente “se torna um deserto, a linha reta pela qual Édipo vagueia” (Voss, 2013, p. 231). Em outras palavras, graças à total passividade de Édipo frente ao tempo, Hölderlin pode fazer o que Kant não faz: explorar as consequências do tempo puro fora dos eixos, o tempo como cesura.

4.3.2

“Eu é um outro”

O tempo como forma pura implica o fim da unidade do sujeito, primeiramente, porque não há um fundamento exterior (na forma de uma Ideia, de uma substância, de um deus) que outorgue a unidade ao sujeito e também dê um eixo ao tempo. Logo, o que possibilita as duas formas poéticas (“Eu é um outro” e “o tempo está fora dos gonzos”) é, antes de tudo, a interiorização do fundamento pelo sujeito. Esse movimento é o que provoca um simulacro. Ou seja, trata-se do fim de um fundamento externo, coisa que Deleuze descreve como uma “morte de Deus”:

Deus continua a viver enquanto o Eu dispõe da subsistência, da simplicidade, da identidade que exprimem toda sua semelhança com o divino. Inversamente, a morte de Deus não deixa subsistir a identidade do Eu, mas instaura e interioriza nele uma dessemelhança essencial, uma “desmarcação” no lugar da marca ou do selo de Deus. (Deleuze, 2006, p. 133)

No meio desse movimento de internalizar o fundamento, por um instante ele se perde. É para aí que nos leva a forma pura do tempo – para esse momento em que nenhum fundamento subsiste, o momento *antes* da síntese ativa que o restaura no interior do sujeito. Essa forma pura cinde o Eu, de modo que ele deixa de ser coerente consigo mesmo e passa a *poder* comportar em si a contradição. Isto é, mesmo que não realizada, a contradição passa a ser possível.

Como se manifestaria, então, essa contradição do eu consigo mesmo? Como veremos na análise que Hölderlin faz do *Édipo rei* de Sófocles, é fazendo com que o futuro não rime mais com o passado. Em outras palavras, o “eu do passado” não rima com o “eu do futuro”. Mais do que uma banalidade como dizer que a passagem do tempo transforma os sujeitos, o que isso significa é que a ação que caracteriza o corte (a cesura, o acontecimento) parecia não ter todas as suas condições de

²⁴ Cf. Deleuze, 1976, p. 118.

possibilidade preenchidas até o momento exato em que ela se realiza; nesse ponto, ela já instaura uma diferença insuperável entre o que vinha antes e o que virá depois.

O que Hölderlin chama de cesura é uma “interrupção anti-rítmica” da métrica da tragédia “a fim de ir ao encontro da mudança torrencial das representações, em seu ápice, de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação.” (Hölderlin, 2008, p. 69) Diz-se ritmo a maneira como se conectam as representações das faculdades humanas na poesia:

Com efeito, assim como a filosofia trata apenas de uma faculdade da alma, de modo que a apresentação dessa única faculdade forma um todo, e a mera conexão *das articulações* dessa única faculdade é denominada lógica, assim também a poesia trata das diversas faculdades do homem, de modo que a apresentação dessas diversas faculdades forma um todo, e a conexão *das partes mais autônomas* das diversas faculdades pode ser denominada ritmo, no sentido mais elevado, ou lei calculada (Hölderlin, 2008, p. 81-82)

O corte é um dispositivo dramático em que é interrompido o ritmo com que corriam as representações; sucede, então, outro ritmo, diferente do primeiro. O que surge será, então, uma nova organização das faculdades humanas. A cesura faz com que a mudança brusca de ritmo apareça não como uma mera alternância das representações, mas como desmesura – isto é, como a impossibilidade de abarcar na representação ambos os ritmos simultaneamente. Logo, não é a diferença *entre* os dois momentos que conta, mas a diferença “em si”, que causa a ruptura e a reorganização.

Como diz Deleuze, a ação que constitui a cesura era “grande demais para mim” (Deleuze, 2006, p. 137) no momento anterior e, quando eu me torno suficiente para a ação, “igual” a ela, então ela já aconteceu. As condições de possibilidade da ação, porém, não se dão paulatinamente junto à sucessão dos instantes. O que está em jogo, pois, não é a ação em si, mas sim que o *sujeito* da ação (o sujeito que é atravessado pela cesura, pelo tempo) seja *capaz* dela:

Eis o que define *a priori* o passado ou o antes: pouco importa que o próprio acontecimento tenha se realizado ou não, que a ação já tenha sido praticada ou não; não é segundo este critério empírico que o passado, o presente e o futuro se distribuem. Édipo já praticou a ação, Hamlet ainda não; mas, de qualquer modo, eles vivem a primeira parte do símbolo no passado, vivem eles próprios e são rejeitados no passado enquanto sentem a imagem da ação como grande demais para eles. (Deleuze, 2006, p. 137)

No caso de Édipo, a ação central da trama já aconteceu: o que chamamos de cesura, aqui, não é o momento em que Édipo mata o pai ou casa com a mãe, mas o

momento em que se torna impossível que ele continue ignorando que o fez. A cesura se dá quando Édipo se torna igual aos atos que cometeu, quando ele se torna grande o suficiente para a ação de tal modo que esta pode finalmente aparecer para ele e ter suas devidas consequências. Essa ação, porém, parece impossível de pensar e incompatível com a pessoa que Édipo imaginava ser, o que faz com que a sua própria existência se torne, em um certo sentido, impossível.

Édipo age só e por iniciativa própria nesse percurso, e não por intervenção divina. O fato de que seu percurso já havia sido predito pelo oráculo não impede que seja ele quem o realiza e, não só isso, que seja ele quem o traz à tona no contexto da peça. Hölderlin nota que a sentença que o oráculo profere no início da história, sobre a maldição que se abate sobre Tebas, não se referia nem direta nem indiretamente a Édipo. Ela diz: “Claramente nos mandou Febo, o rei,/ Banir a mácula do país, alimentada neste solo,/ Não nutrir o irremediável.” (Sófocles *apud* Hölderlin, 2008, p. 70) Édipo irá por um caminho que faz com que seja já impossível que ele não perceba que é ele a causa da maldição porque ele “interpreta de modo demasiadamente infinito a sentença do oráculo” (idem, *ibidem*) ao *particularizar* essa sentença que não se referia, até então, a nenhum crime em específico e a nenhum culpado em específico.

Hölderlin se refere ironicamente a Édipo como tendo um espírito onisciente porque parecia saber como a sentença sobre a maldição em Tebas deveria ser interpretada. A profecia de que Édipo mataria seu pai e se casaria com a sua mãe não se realizaria por completo se ele não descobrisse que a realizou e não enfrentasse as consequências de seus atos. Seu “espírito onisciente”, portanto, não nasce do fato de que ele continha aquele conhecimento em potência, escondido dentro de si, mas sim de um impulso da própria faculdade do conhecimento: “o saber se incita antes de tudo a saber mais do que pode suportar ou apreender” (Hölderlin, 2008, p. 72).

A peça retrata justamente o ato de saber mais do que se pode suportar e vemos como, pouco a pouco, esse saber se consolida e leva à dissolução da identidade de Édipo. Esse movimento do saber define o andar da história. Isto é, o ritmo da dissolução do Eu é o mesmo de saber mais do que se pode suportar. O momento em que Édipo faz a interpretação “de modo demasiadamente infinito” é o momento da cesura, em que é dada a impossibilidade do Édipo anterior a esse saber e do posterior. A cesura se prolonga, então, por toda a peça, onde veremos Édipo lutar

contra esse impulso do saber de se revelar, e tentar reganhar algum controle sobre si mesmo.

Segundo Deleuze, o tempo como forma pura, como linha, é dividido em três momentos (passado, presente e futuro), sendo que passado e futuro não rimam entre si. Isso quer dizer, como já vimos, que o presente instaura uma diferença que destrói o que havia antes:

O segundo tempo, que remete à própria cesura, é, pois, o presente da metamorfose, o devir-igual à ação, o desdobramento do eu, a projeção de um eu ideal na imagem da ação (ele é marcado pela viagem de Hamlet pelo mar ou pelo resultado do inquérito de Édipo: o herói se torna "capaz" da ação). (Deleuze, 2006, p. 137)

Assim que Édipo realiza por completo a profecia do oráculo, quando *se torna* o filho que matou o pai e casou com a mãe, ele não pode mais continuar sendo aquele que era antes. Essa mudança não será, porém, uma transformação de estados subjetivos ou materiais dentro do contorno de uma mesma pessoa. Isto é, a cesura não representa apenas uma quebra no tempo, mas ela também corresponde a uma fratura no sujeito que vive esse tempo. Ao tornar-se consciente dos atos que cometeu, Édipo se torna outro para si mesmo. Ele vive o tempo como diferença pura, como aquilo que instaura dentro dele uma diferença impossível de ser superada entre quem ele pensava ser e como ele, agora, é obrigado a se ver. O que sobra dele, portanto, é um eu fraturado, incapaz de se re-identificar consigo mesmo ou com qualquer coisa. Se o presente puro, o acontecimento, lhe aparece como diferença pura, isso também significa que ele não pode encontrar continuidade alguma com o passado e não tem com o que se identificar, com o que produzir uma subjetividade unificada:

Quanto ao terceiro tempo, que descobre o futuro - ele significa que o acontecimento e a ação têm uma coerência secreta que exclui a do eu, voltando-se contra o eu que se lhe tornou igual, projetando-o em mil pedaços, como se o gerador do novo mundo fosse arrebatado e dissipado pelo fragmento daquilo que ele faz nascer no múltiplo: aquilo a que o eu é igualado é o desigual em si. (Deleuze, 2006, p. 137)

Édipo se torna, nas palavras de Deleuze, um “homem sem nome, sem família, sem qualidades, sem eu, nem Eu [...]” (idem, ibidem). Ele espelha, então, o vazio sem eixos que é a forma pura do tempo. Em resumo, poderíamos dizer que é a cesura, enquanto quebra *anti-rítmica*, que faz com que passado e futuro não rimem. Essa disritmia se reflete nos personagens, de modo que a cesura cinde não só o tempo, mas também o sujeito que está no centro dessa ação.

A disritmia nasce, como dissemos no princípio, da morte de Deus. Isto é, do fim de um fundamento externo que serviria como compasso para o tempo e para os sujeitos, que lhes outorgaria uma congruência interna e, por consequência, uma continuidade. Hölderlin escreve que “o homem esquece de si e de deus, e se afasta, certamente de modo sagrado, como um traidor. No limite extremo do sofrimento só restam, de fato, as condições do tempo ou do espaço.” (Hölderlin, 2008, p. 79) É uma ausência de deus, então, que faz com que subsistam apenas as condições do tempo e do espaço.

A tragédia de Sófocles é muito diferente, nesse sentido, do teatro de sua época. As tragédias de Ésquilo e Eurípedes, por exemplo, mantinham a figura divina, o que se refletia na unidade do cosmo e no curso dos eventos da trama²⁵. Se a peça nos mostrava um ato de violência que interrompia uma calma inicial, o final nos trazia um ato de redenção, uma punição divina pela violência que restaura, de alguma forma, a ordem inicial.

Na tragédia *Agamémnon*, mesmo antes de seu assassinato, já era claro que haveria uma redenção para esse ato quando Cassandra vê tanto o crime quanto a sua punição (a vingança de Orestes) em uma visão. Tal visão, porém, de maneira muito diferente da profecia do oráculo de Delfos sobre Édipo, não tem qualquer efeito sobre os eventos que virão a transcorrer. É interessante notar a diferença entre os papéis dessa visão e da sentença oracular. A segunda não é apenas a previsão de um futuro já escrito, pois é a sua fala, o fato de que tanto Édipo quanto seus pais escutam a profecia e como eles são afetados por ela, que faz com que ela se realize. Enquanto a primeira visão reforça a circularidade do tempo, a segunda cria uma fissura nesse círculo, uma distorção.

A sentença do oráculo de Delfos não é uma profecia divina porque se concretiza não nos céus, mas na Terra (ou, então, nas palavras do texto de Sófocles). Ela instaura uma circularidade ainda mais inescapável – a profecia auto-realizante – dentro da peça mesma, provocando então, e paradoxalmente, uma fissura no tempo da história. É essa a interiorização do fundamento, um fundamento que então se perde, justamente porque criou uma tortuosidade naquilo que pretendia fundar.

Podemos fazer um paralelo com o que escrevemos sobre Eros na seção anterior. O mito do *Fedro* sobre o conhecimento poderia ser tido como a instauração

²⁵ Cf. Voss, 2013, p. 232

de um fundamento (e é, em certo sentido). No entanto, Eros é justamente aquilo que foge de vista durante esse processo. Ele existe em função da tensão entre o conhecimento e a sua busca, e aparece durante o processo de fundamentação, mas some logo em seguida.

Por isso, ainda que Kant estivesse buscando criar um novo fundamento ao interiorizá-lo no sujeito, durante esse processo ele criou também um ponto cego, uma pequena tortuosidade, à qual, segundo Deleuze, Hölderlin deu uma nova vida com sua análise de Sófocles. Para Deleuze, o conceito de forma pura do tempo que encontramos em Kant está intimamente ligado ao eterno retorno de Nietzsche. Isto é, à repetição da diferença da qual falamos na seção anterior – o retorno a um mesmo instante, uma mesma singularidade que se apresenta com diferentes ramificações a cada vez, de modo que é impossível estabelecer uma continuidade e um movimento linear. Como nota Daniela Voss em sua análise da teoria deleuziana do tempo, ambos seriam uma forma de conceber o tempo em função da dissolução do Eu, do sujeito que vive esse tempo: “[...] Deleuze une o conceito kantiano de forma pura e o nietzschiano de eterno retorno, ambos essencialmente relacionados ao Eu fraturado ou à dissolução de si.” (Voss, 2013, p. 231)

No entanto, o *Édipo rei* não é uma tragédia propriamente (ou classicamente) infamiliar. Para começar, incesto não é um tema infamiliar; ao contrário, a história de Édipo é também um mito dessa proibição que todos conhecemos muito bem. É a familiaridade por excelência, nesse sentido: aquilo que define família é também a proibição do incesto e do parricídio.

O espectador já sabe, desde o início, o que aconteceu com Édipo. Ou seja, não somos nós que vivemos a cisão e o despedaçamento do Eu, porque o Eu nunca se constituiu para nós em um *antes* da cisão – Édipo sempre foi aquele que casou com a mãe e matou o pai. A cisão também não é vivida pelo “mundo” em que se passa a história, mas sim por um único personagem. Isto é, Édipo é o único ignorante e o único para quem sua história é infamiliar.

Nós sabemos o que está acontecendo e, por isso, não há dúvida sobre a causação dos eventos, sobre a sua origem. Isso porque os eventos que transcorrem não nos remetem à conclusão de que há algo de errado no tempo e no espaço. Assim como nas histórias de amor, não se trata de uma deformação no tempo da obra inteira, mas sim uma deformação da maneira como um personagem específico vive o tempo.

A cesura é uma reviravolta na trama, mas vivida apenas por Édipo. Essa reviravolta faz com que ele olhe para seu passado e já não consiga mais reconhecer as memórias que o constituíam. O que se segue é um futuro que não rima com o passado porque este já não existe tal como era concebido. Não obstante, não era possível – até o momento da cesura – destruir esse passado. Pensamos ser interessante trazer neste ponto o exemplo do filme *Nós* (2019), do diretor americano Jordan Peele, que reproduz essa mesma estrutura de cesura anti-rítmica, mas que é, este sim, infamiliar, pois provoca a angústia da cisão principalmente no espectador (deixando implícita também uma dúvida sobre a integridade de toda a história) e não apenas no personagem.

O filme abre contando sobre um sistema de túneis subterrâneos abandonados que recobrem os Estados Unidos. Em seguida, sem nenhuma conexão aparente, vemos uma menina, ainda criança, de férias com seus pais em um parque de atrações no calçadão de uma praia na Califórnia. É de noite e, enquanto seu pai está distraído, ela foge e vai em direção a uma atração à beira da areia, distante das demais. Ela entra: é uma casa de espelhos e não há mais ninguém dentro. De repente, a luz se apaga e, como para tranquilizar a si mesma enquanto busca a saída, ela começa a assoviar uma música. Quando para, ela percebe que alguém continuou o seu assobio. Vira-se em direção ao que parece ser um espelho, vê uma cópia sua e, ao perceber que não é um mero reflexo, dá um grito.

Começa aqui a história. A menina do início do filme, Adelaide (interpretada brilhantemente por Lupita Nyong'o), agora adulta, vai de férias com seu marido e seus dois filhos à mesma cidade da Califórnia onde ela estava no começo do filme. Vemos alguns flashbacks que mostram a menina, ainda criança, retornando muda, traumatizada, de seu passeio sozinha. Adelaide fica apreensiva quando o marido sugere que eles vão à praia; mesmo após todos esses anos, ela parece ter medo de se reaproximar do lugar onde ficava a casa de espelhos.

De noite, os quatro estão se preparando para dormir quando veem, aterrorizados, uma outra família parada na entrada da casa: são duplos da família de Adelaide. Os duplos invadem a casa e o de Adelaide, o único que fala alguma coisa, explica: todos os estadunidenses têm uma cópia sua vivendo em túneis subterrâneos com quem compartilham uma alma. Os duplos (que se chamam de “os amarrados”) imitam os movimentos de seus originais, sempre de maneira torpe e precária. Eles vivem a mesma vida que os originais, mas sem nenhum conforto – se

alimentam de carne crua de coelho e são obrigados a compartilhar suas vidas com os mesmos com quem seus originais a compartilham, sem necessariamente o desejarem.

O filme então acompanha o que parece ser uma revolta dos “amarrados”, que subiram para matar cada um seu próprio duplo. A família de Adelaide foge de seus amarrados e tanto seu marido como seus filhos conseguem matar seus respectivos duplos. Sobra apenas Red, duplo de Adelaide, que foge de volta para o mundo subterrâneo com o filho mais novo de seu original. Adelaide parece saber onde Red está e sai correndo em direção à casa de espelhos, onde encontra uma porta que dá em uma casa de máquinas e, escondida, uma escada rolante que desce em direção aos túneis (não há nenhuma que suba). Ela encontra Red, que começa a contar mais sobre os amarrados. Estes teriam sido criados como uma maneira de controlar as pessoas “de cima”, mas, após o fracasso do experimento, ficaram abandonados, imitando torpemente a vida dos seus originais. Os amarrados estavam enlouquecendo, diz Red, até que apareceram elas duas (“nós”, diz ela) – as especiais. Red diz que nunca parou de pensar em Adelaide e em como as coisas poderiam ter sido se ela tivesse subido. Vemos Red imitando Adelaide durante uma apresentação sua de balé: sua dança repulsiva impressiona os outros amarrados, que veem que ela é “diferente”; ela então se sente inspirada a planejar uma revolta.

Terminado seu discurso, Red já está pronta para matar Adelaide, que entretanto resiste. Addy está cansada e machucada e Red parece mais ligeira, ainda imitando as aulas de dança de seu duplo. Porém, mesmo aparentando estar em desvantagem, Adelaide consegue matar Red e sair de lá com seu filho, de volta para a praia.

A história é, por si só, assustadora e infamiliar. A temática dos duplos é sempre inquietante, uma vez que a própria existência de um duplo nos faz questionar a integridade de nossa identidade. Que nossos duplos queiram nos matar só reforça esse sentimento. O filme, porém, estabelece uma hierarquia entre os duplos. Há um original e uma cópia; a cópia é monstruosa, não sabe falar e, mesmo quando fala, sua voz é monstruosa. São cópias que viveram uma vida inferior, com muito mais sofrimento e sem nenhum prazer. Seus movimentos deveriam ser cópias dos de acima, mas seus corpos são incapazes de ocupar o espaço da mesma maneira – surge então também um outro espaço, igualmente torpe.

É quase irresistível traçarmos aqui um paralelo com a alegoria da caverna de Platão: as cópias imperfeitas vivem na escuridão, nunca sabendo exatamente o que estão imitando, sem nunca terem conhecido esse mundo em função do qual vivem a sua estranha vida. Uma única cópia sobe e conhece um original, esse encontro a move de tal maneira que ela precisa levar os demais a também buscarem a luz do sol. O filme parece se apresentar, assim, como uma versão de terror da vulgata da alegoria da caverna, explorando o potencial infamiliar da temática da cópia imperfeita.

Enquanto Adelaide foge com sua família em direção à fronteira mexicana, ela se lembra do encontro na casa de espelhos. Voltamos justamente à cena inicial cortada pela abertura do filme: Adelaide grita e a menina do mundo de baixo coloca suas mãos em torno de seu pescoço, como se para enforcá-la. Ela arrasta Adelaide para baixo, pela escada rolante, em direção à sua cama, troca de roupa com ela e sobe de volta. Está aí a cesura, ou o acontecimento que faz com que já não possamos mais distinguir o original da cópia, desfazendo a integridade da própria ideia de original. Depois da cesura, porém, o filme acaba, deixando claro que não se trata de uma cisão na vida da protagonista, mas sim da própria história.

Assim como Édipo à medida em que ia se dando conta do que havia feito, nós revisitamos então a história do filme. Tudo faz mais sentido agora – ou é o que nos parece. Red era a única que falava porque já havia vivido na superfície, Adelaide tinha medo de voltar à praia porque Red poderia vê-la e querer se vingar, Red tem mais destreza que Adelaide porque é uma original e agora já entendemos o que ela realmente queria dizer quando diz que ficou pensando que poderia ter ficado no mundo de cima com Adelaide – isso além de inúmeros pequenos detalhes, tais como a maneira como Adelaide se espreguiçar (exatamente como os amarrados), os sons que fazia quando matava algum amarrado, etc.

Mas tudo também já fazia sentido antes. Isto é, Red agia realmente como uma cópia: de maneira bruta, monstruosa, animalesca. Adelaide ainda age como humana e é por ela que torcemos, afinal. Para além de afirmar uma posição banal sobre como a cópia tenha *aprendido* a agir como um original significa que sua *natureza* não era realmente inferior, o que a reviravolta dramática provoca em nós é confusão e choque. Adelaide não era quem pensávamos, a cópia não era o que pensávamos.

Tínhamos a impressão de que se tratava de uma história sobre uma família que resistia ao ataque desses seres estranhos, dessas cópias que querem matá-los. A

cesura, porém, implica em um “depois” que não rima com o começo a que havíamos assistido: não se trata de ver a família sendo vitoriosa contra as cópias, como esperávamos, mas sim da menina do mundo debaixo que pôde guardar o seu lugar na superfície e continuar sendo feliz, apesar do estrago que causou.

Adelaide nos era familiar e se torna, súbita e simultaneamente, uma estranha. Ela não deixa de nos ser plenamente familiar, mas um ponto cego aparece na história porque já não sabemos identificar o original. Olhamos para Adelaide, então para Red e na verdade continuamos sem encontrá-lo, pois, quando Red/Adelaide desceu aos túneis, ela deixou de ser original e não sobrou nada no lugar de modelo, de referência.

O duplo aparece em *Nós* como um instrumento que eleva o mesmo mecanismo discursivo que descrevemos ao longo desta seção ao patamar de infamiliar. O tema do duplo é quase sempre infamiliar porque a simples ideia de encontrar um duplo seu (ou de alguém querido, ou de um lugar querido) deixa implícito que há algo de errado com o mundo, algo que desconhecemos e cuja extensão não podemos imaginar. Também é impossível que não seja levantada a suspeita acerca da originalidade: quem é, de fato, o original? Quem é o mais humano?

É a cesura, porém, que de fato destitui a cópia e o original de seus lugares, instaurando um simulacro na história. Em outras palavras, ela introduz uma indistinção entre esses duplos, perverte a história a que havíamos assistido. Se antes se tratava de uma versão assustadora da alegoria da caverna, contada do ponto de vista da Ideias (as pessoas originais que são copiadas), agora já não sabemos mais o que vimos. A melhor hipótese é que se trata de uma *reversão do platonismo*.

Cesura é o nome da diferença insuperável que torna a história ainda mais infamiliar. Mas essa cisão é apenas uma figura dramática, pois a diferença insuperável em si mesma não é localizável: estaria ela no momento da troca das meninas, no momento em que a segunda sobe, ou quando descobrimos que a troca aconteceu? O “depois” da cesura também não é um momento determinado do filme (que acaba justamente com ela), mas sim o ato de sermos obrigados a revisar a história em choque e angústia, dando-nos conta de que não entendemos nada de verdade.

Conclusão

O recurso que fizemos ao filme *Nós*, como mais um exemplo do que seria o infamiliar, assim como os diversos momentos em que recorremos à obra de David Lynch e a Beckett, podem colocar em dúvida o que afirmamos na introdução, a saber, que nosso interesse aqui não era analisar o que há de infamiliar nos gêneros do horror ou do absurdo. Não negamos que haja quase sempre algo de infamiliar em ambos esses gêneros (no absurdo, principalmente quando ele se aproxima do que dá medo ou que parece ominoso). A infamiliaridade é um tema caro ao horror, que com frequência o utiliza como uma maneira de provocar angústia e medo, introduzindo uma estranheza profunda no mundo em que se passa a história, uma estranheza que não é localizável. Não apenas monstros que são mais fortes do que nós ou mundos fantásticos, mas sim seres que se parecem conosco, lugares que se parecem com os que frequentamos, mas que estão profundamente (isto é, em profundidade) pervertidos.

Desde o princípio, porém, sabemos que infamiliar e horror não são sinônimos – e escolhemos traduzir *unheimlich* por infamiliar porque tampouco pensamos que aquele seja um sinônimo de inquietante ou ominoso. O que quisemos fazer, então, foi analisar como o infamiliar se *engendra* em outras formas de discurso; quisemos borrar os limites do infamiliar ao traçar uma linha que o conecta a outros gêneros artísticos – o que não significa que nosso objetivo fosse simplesmente mostrar como outras coisas, outras obras de ficção, também poderiam ser consideradas infamiliars.

O infamiliar é *o devir-estranho do familiar*. Ele se dá nos limites da verossimilhança e joga *com* os limites do que nos é conhecido, íntimo, aquilo que sabemos ser verdadeiro. O tema do duplo, por exemplo, como dizíamos na introdução, sugere a dissolução do um, da identidade, daquilo que é familiar. O que o duplo coloca em questão é a verdade daquilo que conhecíamos. Nesse sentido, o infamiliar também embaralha os limites entre verdadeiro e falso, entre verossímil e impossível. Ele faz isso introduzindo contradições em um mundo que parecia ser congruente: pessoas que se duplicam, tempos que se tornam não-cronológicos, tempo sem movimento.

A indistinção entre verdadeiro e falso não é própria apenas ao infamiliar, mas também à maneira como o discurso, a escrita e a criação artística funcionam. Não há representação verdadeira da realidade pelo discurso ou pela arte. Como vimos com Rancière, a ideia mesma de representação na arte corresponde antes a um regime de apresentação dos eventos, de organização das palavras, do que a uma verossimilhança. Que haja uma forma de representação que corresponde *mais* à realidade do que outras, acreditamos ter demonstrado que é um engano. O simulacro habita toda forma de discurso.

Segue havendo, porém, uma distinção entre duas maneiras como o discurso pode conceber a si mesmo. Ora ele aceita que não há tal coisa como uma correspondência perfeita à realidade, ora ele age com o objetivo de representar uma concepção específica da realidade. Essa “realidade” de que falamos, pois, é a do movimento e da realização das ações no tempo e no espaço. Isto é, “o real” é o movimento, a transformação, o progresso de uma ação até a sua completude. Trazemos novamente o exemplo da tragédia de Ésquilo, em que a ação do assassinato de Agamémnon é encenada em sua “completude”. Ele, Agamémnon, vive, uma injustiça é cometida e em seguida é vingada. Também o discurso de Lísias, no *Fedro*, concebe o amor como uma ação que pode atingir a completude. Esta última, então, sua completude, seria o seu fim, de cujo ponto de vista o discurso foi escrito. No vocabulário de Deleuze, esse movimento tripartite equivaleria ao reconhecimento automático, à descrição orgânica, àquela que distingue um objeto em função da ação que pretende realizar com e sobre ele: por exemplo, a vaca percebe a grama como o objeto que será comido.

Reconhecer a incapacidade do discurso de corresponder à realidade é ademais entender que toda forma de representação dita verossímil é também um recorte específico do real que não corresponde à totalidade de sua verdade (ou, melhor dito, de sua potência). O paradigma do simulacro toma as rédeas quando se entende o lugar que o discurso ocupa na representação da verdade. Ao invés, então, de procurar descrever a realização e completude de uma ação, os discursos sob o modo do simulacro farão descrições cristalinas, atentas. Eles observam detalhes sem estabelecer a partir do que é percebido uma cadeia causal que deverá levar à realização de um movimento, de uma ação. Ao contrário, observam-se as diferentes implicações, por vezes incongruentes e contraditórias, que um mesmo detalhe pode

ter. Tomam-se caminhos a partir desse detalhe que não levam a lugar nenhum, e daí é preciso retornar a ele.

Esse é o mecanismo do discurso sobre Eros, que exploramos a partir da leitura de Anne Carson. Eros é esse ato de permanecer em um detalhe e em suas singularidades, apontando simultaneamente para a realização do desejo que constitui esse detalhe e que ao mesmo tempo o eliminará por completo, uma vez seu “objetivo” alcançado. Um discurso erótico deverá produzir a sensação dessa efemeridade, *ice-pleasure* e *dēute*, criando tensões, aproximando duas coisas que não querem estar juntas – criando paradoxos. Isso porque o próprio desejo de permanecer em um acontecimento, um sentimento, um instante para sempre é contraditório e paradoxal: o que se deseja é um momento que é um entre-dois, o agora do desejo que desaparece quando o desejo se cumpre.

O que observamos, então, é que o simulacro produz um tempo tortuosamente circular, o tempo da repetição do diferente (o retorno às singularidades do que é observado). Esse é o tempo erótico, por exemplo. É o tempo que produz o fascínio do amante, do ponto-cego que é Eros. É também o tempo que dissolve o Eu em mil pedaços, como vimos com Hölderlin e Deleuze.

O simulacro surge no discurso e se transmuta em Eu dissolvido, fraturado, e em seguida em duplo e em *doppelgängers*. Aquilo que chamamos classicamente de infamiliar está justamente aí, como se fosse o limite desse discurso-simulacro. O limite de uma tendência do discurso e da arte de tornar indistinto o verdadeiro e o falso, de operar produzindo contradições, dissolvendo identidades, levando nossa atenção a detalhes e interrompendo os movimentos automáticos que queremos realizar.

No absurdo e no horror, o infamiliar aparece porque essas tendências são levadas à sua máxima potência. Ou, ao contrário, o infamiliar aparece quando essas tendências do discurso são exacerbadas, constituindo o absurdo e o horror. Todo movimento é interrompido ou será interceptado; não sobra qualquer resquício de um espaço euclidiano onde ações possam se realizar (a completude das ações é o que faz com que o tempo rime, com que ele seja um círculo perfeito), onde expectativas possam se projetar; nenhum personagem consegue constituir para si uma identidade, algo que lhe dê uma segurança; nada termina como esperávamos, e sequer poderíamos imaginar como terminaria. Surge daí a impressão de que o

infamiliar corresponde e implica uma distorção do espaço e do tempo, em dobras no espaço e no tempo, ou então em buracos, espaços vazios.

Parece-nos curioso observar, ainda, que esse tempo vazio pode surgir de duas maneiras: ora quando algo cria ativamente pontos cegos em nosso olhar, ora por meio de um total esgotamento das ações possíveis. Em Beckett, por exemplo, parece que todo movimento é interrompido em seu princípio – não é possível nem mesmo começar um movimento que já não esteja consciente de seu próprio fim súbito e próximo, de sua total falta de sentido. Já nos filmes de Lynch, um certo movimento é incentivado. Lynch seduz o olhar do espectador e o convida a procurar sentido em sua obra, a direcionar seu olhar para uma pluralidade de detalhes, de informações, de aparentes pistas que levam a algo – até que percebemos que alguma coisa ficou perdida nesse caminho, que por sua vez nunca termina. Nosso olhar será incessantemente redirecionado.

Em *Fim de partida*, assim, parecemos ter uma imagem-tempo, a tal ponto que todo movimento é desincentivado, sem sentido e abruptamente cortado. Movimentos continuam a surgir, a vida continua apesar de impossível, mas é infamiliar, como se algo estivesse profundamente errado. Já Lynch não provoca em nós a impressão de que o tempo *em si* suprime todas nossas expectativas e todo movimento possível. Ele cria uma série de pontos-cegos, porque todo movimento é interceptado; toda busca por um sentido leva a mais confusão e a uma nova busca. Há algo que nos atrai para a tela e nos puxa a um movimento *sem fim*, a uma série de pequenos deslocamentos de um ponto a outro sem que cheguemos a um final.

O infamiliar de Lynch nasce de um excesso de sentido, o de Beckett, de uma falta. Ainda assim, ambos têm uma mesma tendência a mostrar o que não é representável. Isto é, aquilo que não segue o modelo de ação e movimento do representável. Mostrar, segundo o regime da representação na arte, é mostrar uma ação. A ação é o que faz ver, o que conta uma história e transmite um sentido. Ir contra o regime da representação na arte é mostrar aquilo que não faz ver, mostrar algo que não é uma ação completa, com início, meio e fim, ou um movimento de progresso. Não há nada mais irrepresentável, então, do que mostrar *demais*. Mostrar inclusive o que não tem sentido e o que não faz ver, mostrar coisas que têm sentidos contraditórios, ou cujo sentido leva a um sem-sentido.

O representável é o familiar, pois o familiar tem sentido – é aquilo a que damos sentido, que conhecemos como verdadeiro, e a referência para nossos juízos.

Infamiliar, portanto, é o ato de mostrar coisas fora do contexto em que elas podem *fazer ver* algo a mais, algo de determinado: a ação que é o centro de uma narrativa, uma moral por trás da história, etc.

A linguagem que não faz ver traz nossa atenção à sua superfície e à superfície das coisas. Não há nada por trás, não há um sentido final para a história, uma ação que é o seu centro e que estamos todos acompanhando, esperando que ela se realize como já sabemos que vai terminar. Tudo que há é o que vemos. A falta de sentido, em Beckett, o mostra diretamente. O excesso de sentido, em Lynch, não mostra a superfície, mas sim a ausência de um sentido final.

É próprio da linguagem trazer nossa atenção ao banal e descontextualizá-lo. Sabemos, desde os sofistas, que o discurso pode descontextualizar e dar novos sentidos ao já conhecido. Segue-se, então, que é próprio da linguagem mostrar também o que não faz ver. Mostrar ações incompletas: o amor que nunca termina; os crimes de Édipo do seu ponto de vista, quando ele se achava impune; o cotidiano de Hamm e Clov em *Fim de partida*.

O infamiliar nasce daquilo que há de mais comum e cotidiano, da linguagem que nos é familiar. Ele dá as caras paulatinamente, em histórias de amor, em tragédias e em pinturas, até que finalmente aparece provocando uma distorção profunda no tempo e no espaço, dissolvendo os sujeitos e as identidades com as quais costumamos contar.

Referências bibliográficas

1. ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
2. BECKETT, Samuel. **The selected works of Samuel Beckett**. Nova York: Grove Press, 2010.
3. _____. Imaginação morta imagine, tradução de Luiz Costa Lima. **Eutonomia: revista de literatura e linguística**. v.1, n.12, 2013.
4. BERGSON, Henri. O possível e o real. In: **O pensamento e o movente: ensaios e conferências**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
5. CARSON, Anne. **Eros the bittersweet**. Champaign: Dalkey Archive Press, 2015.
6. CASSIN, Barbara. **O efeito sofisticado**. São Paulo: Editora 34, 2005.
7. _____. **Sofística, performance, performativo**. Anais de Filosofia Clássica, Rio de Janeiro, vol. 3 nº 6, 2009, p. 30-59.
8. _____. **Sophistical practice: toward a consistent relativism**. Nova York: Fodham University Press, 2014
9. DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
10. _____. **Sur Kant**. Cours Vincennes – St. Denis, 21/03/1978. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/59>> Acesso em: 9 nov. 2020.
11. _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
12. _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
13. _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
14. _____. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2010.
15. _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
16. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - vol. 5**. São Paulo: Editora 34, 2012.
17. **ESTRADA perdida**. Direção de David Lynch. Los Angeles: CiBy 2000; Asymmetrical Production; Lost Highway Productions LLC, 1997. (134 min.).
18. FISHER, Mark. **The weird and the eerie**. Londres: Repeater Books, 2016.

19. FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
20. HÖLDERLIN, Friedrich. **Observações sobre o Édipo; Observações sobre a Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
21. KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
22. LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.
23. NÓS. Direção por Jordan Peele. Los Angeles: Monkeypaw Productions; Blumhouse Productions; Dentsu; Fuji Television Network; Perfect World Pictures; Universal Pictures, 2019 (116 min.)
24. PLATÃO. **Diálogos, vol. V – Fedro; cartas; O Primeiro Alcibíades**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.
25. _____. **Diálogos, vols. III-IV – Protágoras; Górgias; O banquete; Fedão**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.
26. _____. **O Sofista**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
27. _____. **A república**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
28. RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
29. SAFATLE, Vladimir. **Construir estradas com ruínas: A estética do real de David Lynch**. Disponível em: https://www.academia.edu/5580754/Construir_estradas_com_ru%C3%ADnas_sobre_Lost_Highway_e_Mullholand_Drive_de_David_Lynch?source=swp_share Acesso em: 24 ago. 2020.
30. SONNA, Valeria. Deleuze Lector de Platón. **Praxis Filosófica Nueva serie**, n.38, janeiro-junho 2014, p. 201-223.
31. TWIN Peaks. Criado por David Lynch e Mark Frost. Los Angeles: Lynch/Frost Productions; Propaganda Films; Spelling Entertainment; Twin Peaks Productions, 1990-1991. 30 episódios. (47 min.).
32. TWIN Peaks: O Retorno. Direção de David Lynch. Roteiro de David Lynch e Mark Frost. Los Angeles: Showtime Networks; Rancho Rosa Partnership; Twin Peaks Productions; Lynch/Frost Productions, 2017. 18 episódios. (60 min.).
33. VOSS, Daniela. **Conditions of thought**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.