

**João Victor Damião Gordiano**<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

**Resumo**

A partir de *Alphaville*, filme lançado por Jean-Luc Godard em 1965, o artigo visa abordar uma forma de pensar o conceito de loucura como elemento que, atravessando a ordem dos discursos, resiste à interpretação, à compreensão e à tradução. Pretende-se aproximar tal resistência ao modo poético de dispor da linguagem e avaliar a pertinência de sua sustentação para o exercício da experiência amorosa. Neste sentido, a discussão gira em torno da ideia de que o grau de abertura sobre o que há de louco, numa relação, marcará o tipo de posição a que colocamos quem nos interpela: como outro, pela dignidade conferida à diferença, ou como touro, pela aniquilação da mesma.

**Palavras-chave:** Loucura; Discurso; Poesia; Amor; Diferença.

**Résumé**

À partir d'*Alphaville*, film de Jean-Luc Godard sorti en 1965, l'article se propose d'aborder une manière de penser le concept de folie comme un élément qui, traversant l'ordre des discours, résiste à l'interprétation, à la compréhension et à la traduction. Il s'agit de rapprocher cette résistance du mode d'utilisation poétique du langage et d'évaluer la pertinence de son support pour l'exercice de l'expérience amoureuse. En ce sens, la discussion s'articule autour de l'idée que le degré d'ouverture sur ce qu'il y a de fou dans une relation marquera le type de position dans laquelle nous plaçons ceux qui nous interrogent : en tant qu'autre, en raison de la dignité conférée à la différence, ou en tant que taureau, en raison de son anéantissement.

**Mots clés :** Folie ; Discours ; Poésie ; Amour ; Différence.

---

<sup>1</sup> Graduado e Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: jdgordiano@gmail.com

*O cérebro eletrônico faz tudo  
Faz quase tudo*

Gilberto Gil

Em *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard, Lemmy Caution encarrega-se por driblar e investigar os passos de Von Braun, homem de ciência, criador de um computador maligno que governa toda uma cidade onde os rostos impressionam pela dureza, onde nunca se diz “por quê?”, só “porque”. Lemmy precisa desvendar o funcionamento do Alpha 60 e conduzir Natasha, mulher que o acompanha e, não obstante, filha daquele cientista, ao reencontro da palavra “amor”. Bem, poderíamos quicá discorrer sobre a astúcia de uma figura do século XX para o tema hoje tão presente da inteligência artificial, tecer elogios ao seu faro, à sua sensibilidade, mas, simpático à ideia segundo a qual “não [se deve] mostrar todos os lados das coisas”<sup>2</sup>, preservada alguma margem de indefinição, e também por sua impossibilidade, eu gostaria de concentrar-me sobre um outro aspecto que o terceiro olho de Godard vislumbra, uma visão que nos inspira, de repente, a constituir novas lentes, lentes que uma vida mais livre certamente pediria. Dito em outros termos, em detrimento de uma questão aberta ao futuro, pretendo realçar uma questão aberta há muito tempo a todo o tempo.

Tudo o que há de mais preocupante no mundo é o louco – eis aqui a premissa de *Alphaville* que quero destacar. Para os nossos propósitos, por enquanto, basta atentar-se ao “louco” dicionarizado: o que não é razoável, que contraria a razão, sendo, por isso, surpreendente, ou absurdo, ou arriscado; é escravo de uma paixão violenta, um insensato, aquele que, portanto, fere o bom senso. Alpha 60, a máquina que gere Alphaville, tem justamente por princípios o silêncio, a lógica, a segurança e a prudência, estas marcas inequívocas da sensatez. Vê-se, de saída, aquilo a que ela se opõe. Ocorre que, a princípio, embora sejam colocados em planos antagônicos, o bom senso e a loucura estão enlaçados, unidos por uma indecidibilidade.

Primeiro, lembraria que alguém como Descartes, já na abertura do *Discurso do método*, afirma que o bom senso é a coisa mais bem partilhada do mundo, de tal maneira que, cada um pensando estar muito bem provido dele, ninguém deseja tê-lo mais um pouco. Numa pesquisa em que fosse autodeclarado, teríamos a impressão de que o bom senso está em toda parte. Grosso modo, aliás, resulta daí a necessidade de se elaborar um método como o que Descartes propôs. Se é como está dito, admite-se mal que se possa partir do engano; ao

---

<sup>2</sup> Verso que inaugura *História(s) do cinema*, livro de Godard que saiu pela Fósforo em 2022.

contrário, entende-se que o poder de bem julgar é igual em todos os humanos, “que a diversidade de nossas opiniões não decorre de uns serem mais razoáveis que os outros, mas somente de que conduzimos nossos pensamentos por diversas vias, e não consideramos as mesmas coisas”<sup>3</sup>. Logo, seria mais útil distinguir o verdadeiro do falso não no nível da disputa dos olhares, e sim pela determinação de um caminho sólido, adequado a certos parâmetros.

Depois, como fluxo decorrente do argumento cartesiano, seria preciso dizer que a loucura tem uma marca distintiva: a cegueira. A loucura é cega sobre si mesma. O louco fere o bom senso, afasta-se da razão, mas, considerando o ponto de que tal coisa é a mais bem distribuída do mundo, ele o faz, sem dúvida, convicto de que se está a segui-la. O louco não delibera sobre sua loucura. É de posição que se trata, e não de decisão. Não posso escolher ser louco sem cair em fingimento, sem que na antessala do meu gesto esteja uma resolução tomada após alguma reflexão. No conjunto das determinações do louco, assim, estaria uma ilusão de razão. Diante disso, fica difícil saber onde acaba a razão e onde começa a loucura, uma vez que ambas só são possíveis no encaixe da razão. Como diria Shoshana Felman, “a partir do momento em que a loucura, como tal, comporta necessariamente um ato de fé na razão, toda convicção razoável vira suspeita de loucura”<sup>4</sup>.

Loucura, fenômeno concebível apenas num mundo em conflito de pensamento. Loucura, um pensamento que denuncia, no pensamento do outro, o Outro do pensamento. Bento Prado Jr. chega a afirmar que, em muitos autores, algo como a crise contemporânea da razão é afluente de certa tentativa da Razão moderna de esconjurar “o seu Outro”, ou seja, o erro, a ilusão e a loucura<sup>5</sup>. Nesses autores, não seria o caso de promover a união da Razão com seu Outro, mas de simplesmente buscar superar essa dicotomia, e, com ela, seus problemas insolúveis.

O bom senso e a loucura, onde está a linha que os separa? É um problema do qual eu fujo, agora, introduzindo uma noção que toma a loucura por *resistência no conflito*. O plano do Alpha é precisamente apagar o conflito do qual falamos acima; para tanto, exige-se que as pessoas sejam obedientes à lógica, às leis de uma linguagem que o computador organiza. E já foi tudo dito, como anunciado no começo do filme, a menos que as palavras mudem de significado, a menos que os significados mudem de palavras. A loucura teria que ver com tal mudança. Alpha trava uma batalha perpétua contra essa mudança, contra a não fixidez dos significados, dos conceitos.

---

<sup>3</sup> Descartes, 2001, p. 5.

<sup>4</sup> Felman, 2020, p. 61.

<sup>5</sup> Prado Jr., 2004, p. 26.

Sabe-se que para nós, porém, o conceito está aberto em sua processualidade histórica. O significado pode ser estabilizado na cultura, desde um registro temporal determinado, só que isso não esgota o modo como cada um o representa para si. Por exemplo: “monstro”, de um lado, se nos remete a uma aberração, àquilo que perturba a ordem regular da natureza, de outro, pode também remeter à figura que contraria os valores e a inteligibilidade de um mundo que já nos soaria anacrônico, intimidando quem crê repousar tranquilo à sombra das normas sociais; o monstro pode ser a prefiguração de novos modos de vida. Assim, o que estava condenado ao silêncio passa a ganhar um tom afirmativo. Ora, é um pouco isso o que faz haver algo de indeterminado nos sujeitos, não apenas súditos, mas movidos pela singularidade. A linguagem não é somente um meio de comunicação, mas um sistema simbólico que organiza nossa forma sempre singular e variável de relação ao mundo. Somos alienados e, ao mesmo tempo, medonhamente únicos.

Em companhia de Felman, a loucura será definida, aqui, enquanto aquilo que atravessa a ordem dos discursos como elemento que, nos textos, resiste à interpretação, à compreensão e à tradução, não sendo redutível a nenhuma outra coisa. A loucura, em outras palavras, consiste num tipo de ritmo imprevisível, incalculável e inarticulável. Relaciona-se com a impossibilidade, pretensamente ignorada, de se conferir a qualquer texto um único sentido. A loucura é o operador do embaraço na gramática em torno da qual tudo orbitava pacificamente até então. É menos pelo que a loucura pode dizer e mais propriamente pelo que ela pode colocar em curso, insista-se, que podemos dimensionar sua valência e, por conseguinte, seu perigo, a ameaça que ela oferece ao discurso dominante. É o que se sucede no discurso poético, sobretudo aquele que acompanha a linha de Mallarmé: “sim, a literatura existe e, se quiserem, sozinha, à exceção de tudo”<sup>6</sup>. O que resiste com a poesia, pela poesia, é o que, na língua ou da língua, evoca ou compreende mais do que a língua.

[É] uma resistência ao infinito (ao *mau infinito*, em termos hegelianos) do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem e contudo esgotante, esgotando-se, se é possível dizê-lo, sob a injunção paranóica de constituir o verdadeiro constituindo-se a si mesmo, assumindo-se e absorvendo-se na sua autoconstituição e na sua autocompreensão (NANCY: 2005, p. 34).

“Por vezes, a realidade pode ser demasiado complexa para ser transmitida; a lenda recria-a sob uma forma que permite atravessar o mundo”, diz o Alpha, fazendo lembrar o alerta feito por Barthes em sua aula inaugural no *Collège de France*: a língua é fascista, o fascismo, este redutor de complexidades, na medida em que inquestionavelmente impõe constrangimentos ao falante; fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.

---

<sup>6</sup> Mallarmé, 2003, p. 646.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer do que por aquilo que ele obriga a dizer. Em nossa língua francesa (e esses são exemplos grosseiros), vejo-me obrigado a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas meu atributo: o que faço não é mais do que a consequência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao “tu”, quer ao “vous”: o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação (BARTHES: 1980, p. 12).

A língua, cada uma com os conceitos, significados e relações que lhe são particulares, familiares, condiciona o pensável à sua ordem de pensamento. A tomada de decisão pela qual se pensa e diz o que quer que seja, antes de mais nada, tem partida na própria língua; age-se conforme a gramática de ação de que ela dispõe, desde o que ela impede e impele, evidencia, tudo isso correndo embaixo da sua pele, intestina, invisível. Essa gramática, se a quisermos aparente, teríamos de “arrancar a língua de sua presença para si mesma”<sup>7</sup>, estremecer o que lhe é evidente e interdito, expô-la a uma alteridade gramatical, à interpelação de uma língua estrangeira. Língua materna, língua mitológica. Como se sabe, desde uma certa tradição filosófica, não são “os homens [que] pensam nos mitos, mas (...) os mitos [que] se pensam nos homens”<sup>8</sup>. A língua materna leva o sujeito a sonhar no seu sonho. No entanto, há o que a acorde.

De acordo com Barthes, só a literatura pode fazer ouvir a língua fora de sua ordem. A literatura é a trapaça da língua, com a língua; devolve-lhe a esquiva, a linha de fuga na qual a língua deslizaria sem paragens, se não tivéssemos de, em algum momento, suplicar por limites. É que a língua não se encerra na mensagem que produz, que ela pode, sobretudo tocada pela poesia, desdobrar essa mensagem e fazer surgir nela outra coisa para além do que é dito. É nisso que consiste a experiência fundamental do poema, nessa rebeldia às definições, nesse sopro intenso contra o que há muito empoeirava. Poesia, afinal, é fazer tudo falar. Poesia, a autossuperação da linguagem. Diria que Lemmy Caution, o estrangeiro, é a intensificação poética da língua em Alphaville. Mais do que um acesso ao sentido, Lemmy é um acesso de sentido. Onde todos os sentidos, em sua velocidade infinita, cortam um corpo: loucura.

---

<sup>7</sup> Felman, 2020, p. 45.

<sup>8</sup> Lévi-Strauss, 2004, p. 31.

Embora queira silenciar a loucura, o Alpha, antes do mais, demonstra todo o interesse em estudá-la, tentar defini-la, para amadurecer seus graus de defesa. Ele parece reconhecer que o ser humano inevitavelmente escapa, foge, e que resta, assim, apenas o controle cada vez mais sufocante das circunstâncias. Esse sufoco está manifesto, por exemplo, na proibição do pensamento, no exílio do choro, bem como na sucessiva supressão de palavras. Mata-se quem chora, assim como se extingue o “amor”. Sim, a palavra “amor” desaparece, para de circular. A quem não se adapta, a quem age illogicamente, portanto, sobram a pena capital ou o suicídio. Mas, dessa forma, a vida e a morte, tudo é morte. Não há mais artistas, obviamente. As pessoas, ali, tornam-se escravas das probabilidades, reduzidas à função de calcular e proteger o sistema de interesses a que são constringidas.

“As suas respostas foram difíceis de decifrar; às vezes, impossíveis”, Alpha confessa a Lemmy, quando o interroga, desconfiado. E conclui: “Vários dos meus circuitos estão tentando resolver o seu enigma; acharei a solução”. Lemmy responde: “Caso a encontre, destruir-se-á no mesmo instante, porque, achando-a, há de ser meu semelhante”. “O cérebro eletrônico comanda, manda e desmanda, ele é quem manda, mas ele não anda”<sup>9</sup>. Estritamente lógico, o que excede no Alpha, na verdade, conduz a um grande buraco, bem como em “manda”, na música de Gil, o “m” nada mais é do que um excesso de letra que sugere uma falta de potência, a potência do “anda”: manda, mas não anda. Não tem o poder de ser movido. Alphaville é o reino da humanidade barrada. Onde o cérebro eletrônico domina, ironicamente, falta eletricidade; os corpos não ardem, não estão acesos para os afetos. Toda leitura, legenda, lenda, enfim, que paralisa o movimento da linguagem, que a amarra, que bloqueia o sentido numa pretensão obsessiva à verdade, cai necessariamente na armadilha da mistificação. O estritamente lógico, outra ironia, cede lugar a uma crença um tanto quanto fanática.

Temos a brecha, por fim, para o tema do “amor”, palavra suprimida. Veremos que o amor que Godard põe em cena é anti-fanático, pois, não se resumindo a um *logos*, a um sentido translúcido, também não deixa de ir além do *pathos*, do deslocamento desvairado e alienado das intensidades afetivas. Quando chega dos Países Exteriores, Lemmy é recebido em Alphaville por alguém que se declara “uma sedutora de nível 3”. A mulher em questão não consegue seduzi-lo, o que seria sua missão, arapuca do Alpha, supõe-se, para banhar o homem numa atmosfera erótica e, caso comovido fosse, jogá-lo fora junto à água suja do ilógico. Dura e triste, porém, ela exerce a mesma atração que as pedras: nenhuma; falta-lhe a gota de veneno sem a qual nenhum álcool seria concebível. Consegue ser educada, no

---

<sup>9</sup> Versos de *Cérebro eletrônico*, música lançada por Gilberto Gil em 1969.

máximo. Repete o tempo todo “vou bem, obrigada, de nada”, sem que ninguém sequer a interpele. Nada ouve, nem a si própria, porque ser educado não basta para se escutar bem.

Para ouvir bem, é no que aposto, seria preciso ter meia-audição, ou ser uma espécie de ouvinte gago. Gaguejar na escuta significaria não ouvir tudo de uma vez, mas submeter a passagem da escuta a um chão menos liso, mais acidentado, não permitindo que os códigos de quem ouve se sobreponham imediatamente aos de quem diz, como se houvesse um espelhamento tácito e total das gramáticas das quais cada um parte para reconhecer o que quer que seja. O ouvinte hesitante é, no fundo, um curioso. Como não entende direito, e o deseja, há sempre de perguntar a quem lhe dirigiu a fala: *como? pode repetir o que disse? o que quis dizer com tal e tal coisa?* Isso o permite ver os lados, acima e atrás, fazer a curva generosa da compreensão, tomar o outro por aquilo que este de fato é: outro. É profundamente amoroso, agregador.

Se aquela moça não ouve bem, definitivamente, não há também por que lhe dizer coisas um pouquinho mais difíceis, coisas como o amor. Lemmy a despreza, o que, em contrapartida, não se passa com Natasha, embora colocada igualmente como “sedutora”. Por quê? É que Lemmy, em relação a Natasha, não é um touro, mas justo um outro. Touro e outro, anagrama perfeito. Ao lidar com o outro, com o que nos é estranho, diferente, não raro permutamos o “t” da palavra; nós a violentamos, até que o “t” lhe tome a frente. Do outro ao touro. Não é “t” de “trágico”, no qual tudo gravita em torno de uma crise a que se deve fruir (não resolver de pronto), uma crise que advém da alegre inevitabilidade dos encontros, da tensão a que estamos fatalmente condenados, esta de que o encontro pode ocorrer a qualquer segundo, de que dele não é possível recuar e do qual não se pode sair do mesmo jeito pelo qual nele se entrou, dado o seu poder de trazer à superfície insipidamente uniforme em que habitualmente nos arrastamos mundo afora algum traço opaco nosso que até então vínhamos recusando.

É “t” de triste, de touro. Refiro-me ao touro das touradas, obviamente. Um ser decepado de sua dignidade. Conhece-se a que destino se dirige a tourada... É assim que o outro é tratado em Alphaville, no esforço de, graças ao jogo dos panos, incorporá-lo a uma valsa fúnebre; o pano colorido balança e o chama, como um sádico acena carinhosamente para aquele que ele quer enganar. “Com os ‘instrumentos de morte’ (...), o matador subjuga o touro, atrai-o para a malha cerrada dos passes, esforça-se por dominá-lo, a fim de poder ‘enquadrá-lo’, isto é, postá-lo, as quatro patas retesadas e a cabeça baixa, na posição propícia ao sacrifício”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Leiris, 2001, p. 63.

Lemmy e Natasha, porém, expõem-se a uma dança inédita, ainda não formalizada. Como pensar o outro sem aniquilá-lo? Como compreender a figura do outro sem submetê-la ao que eu sou, sem reduzi-la às minhas categorias, aos meus enquadramentos? O que está posto nesse laço é esse tipo de questão. Lemmy percebe que, apesar das dificuldades, Natasha consegue dizer mais do que “porque” – “porque”, a desgraça da pergunta. “Nunca lhe fizeram a corte? Ninguém se apaixonou por você?”, indaga Lemmy. “Apaixonar-se? O que significa isso?”, Natasha devolve. “Ouça: eu também não sei do que se está falando; é sempre assim, nunca entendemos nada”, ele arremata. Toda produção excessiva de conhecimento, como a verificada no Alpha, assemelha-se muito ao que sucede a alguém que desconhece outra posição que não a de não sustentar nenhum não-saber. Coisa de quem não suporta dizer “aí eu paro”, “posso abrir mão de preencher certas lacunas”. Em matéria amorosa, inclusive, trata-se de agir e ser agido à nossa revelia. Sentimentos à deriva, não se está em posse de todas as razões pelas quais um corpo decide cair sobre outro. É isso que o computador não tolera, preso ao imaginário de uma existência sem perdas.

Lemmy vê que Natasha nunca saiu dali, no sentido de que nunca abandonou o próprio corpo. Algo nela manteve-se rebelde. Sua forma de rebeldia foi tão só a recusa de viver o corpo mutilado, o que não é pouco. Nada se ausenta da sua matéria, por mais que tenha medo. Sorri pelo ângulo da malícia, tem o meio para desarmar a cultura, esquecer o saber ou incendiar seu banco de dados. Juntos, os dois comemoram a amnésia, a selvageria e, por que não?, até mesmo a burrice. Tudo isso tem lugar no humano.

“Medo, porque conheço esta palavra sem sequer tê-la ouvido ou lido”, admite Natasha sobre “amor”. Na terra em que só se registra, calcula e tira conclusões, ela, por sua vez, ama. Amor: outro nome para a loucura. Amor é descentramento, é desestabilização dos nossos termos de referência, é a relação construída por meio da circulação do que não entra em nosso cálculo como o que opera como nós. O indeterminado resiste em Natasha. Ainda que tenha sido ordenada a parar de ir ao encontro de Lemmy, ela não deixa de fazê-lo. Com medo, mas vai. Quer vê-lo. Quer se haver com as possibilidades que estavam em potência nela mesma e que, agora lembradas no outro, graças ao outro, ela pôde perceber que ignorava. É por isso que ela se apaixonou. É pelo triunfo da possibilidade sobre a fatalidade. É assim que os olhos dela regressam de um país onde ninguém alguma vez soube o que era um olhar. Morre-se de não morrer. A contradição volta a circular. Ama-se, finalmente. Desde que Natasha vê Lemmy, ela não se sente normal. Todos os significados vacilam, reposicionam-se.

“Quando conhecemos o *um*, achamos que conhecemos o *dois*, porque *um* mais *um* são *dois*; esquecemos que, antes, é preciso se haver com o que significa o *mais*”, insiste o Alpha. É intrigante. Entendo que é precisamente na lida com o *mais* que se dá o bom exercício do amor. Digo: se algo como o amor é possível, dá-se ali na criação e no cuidado desta ponte que

me liga ao outro e no qual as nossas diferenças transitam e estabelecem suas trocas; em resumo, é quando o múltiplo suplanta a identidade. O *mais* não é nem um nem o outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, é a experiência aberta do mundo a dois, a três e assim por diante. Todavia, o Alpha julga que é essa soma que, pouco a pouco, destruirá logicamente a humanidade, porque entende a conjunção, dança típica dos amantes, como serialização. É aí que ele se revela como pretense caminho lógico para o fim do humano. Ele serializa; nós associamos. Vê-se que a mesma fórmula, a depender de quem a aplica, conduz a destinos absolutamente opostos, do mesmo modo que com as mesmas letras podemos formar palavras muito distintas entre si: touro, outro... Fico com Deleuze e, a partir dele, com Godard:

O que conta para ele [Godard] não é o 2 ou o 3, ou sei lá quanto, é o E, a conjunção E. O uso do E em Godard é essencial. É importante, porque todo nosso pensamento é mais modelado pelo verbo ser, pelo É. A filosofia está entulhada de discussões sobre o juízo de atribuição (o céu é azul) e o juízo de existência (Deus é), suas reduções possíveis ou sua irreduzibilidade. Mas trata-se sempre do verbo ser. Mesmo as conjunções são medidas pelo verbo ser, vê-se bem no silogismo. (...) Ocorre que quando se faz do juízo de relação um tipo autônomo, percebe-se que ele se mete por toda parte, que penetra e corrompe tudo: o E já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações; existem tantas relações quantos E, o E não só desequilibra todas as relações, ele desequilibra o ser, o verbo..., etc. O E, “e... e... e...”, é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser. Certamente, o E é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades. A porta da fábrica não é a mesma quando eu entro, e depois quando saio dela, ou quando passo em frente, desempregado. A mulher do condenado não é a mesma, antes e depois. Acontece que a diversidade ou a multiplicidade não são absolutamente coleções estéticas (como quando se diz “um a mais”, “uma mulher a mais”), nem esquemas dialéticos (como quando se diz “um dá dois que vai dar três”). Pois em todos esses casos subsiste um primado do Uno, portanto do ser, que deve supostamente tornar-se múltiplo. Quando Godard diz que tudo se divide em dois, e que de dia existe a manhã e a tarde, ele não diz que é um ou o outro, nem que um se torna o outro, virando dois. Pois a multiplicidade nunca está nos termos, seja qual for o seu número, nem no seu conjunto ou na totalidade. A multiplicidade está precisamente no E, que não tem a mesma natureza dos elementos nem dos conjuntos (2008, pp. 59-60).

Lemmy é uma cadeia contagiante de sentido ali mesmo onde o sentido é compulsoriamente unívoco; é a rachadura por onde se mostra nas coisas o que nelas há de inacabado. Lemmy indica direções, não significados. Por isso ele resiste a explicar o amor a Natasha, dizer o “amor”, dar-lhe a palavra, no fim. Faz-se suporte, isso sim, para o próprio exercício do amor. O amor que não se faz bem sem a plena realização desse *mais*, desse *E*, de uma tal partícula que nos permita a introdução do não percebido na nossa percepção, ou da diferença. O ato encontra o nome. O que há, quanto à palavra “amor”, no fundo, é mais uma

relação de implicação do que de aplicação. Lemmy acaba por se aproximar do que é operado pelo pensamento poético de Mallarmé, outra vez, que afirmava que “nomear um objeto é suprimir os três quartos da potência do poema que é feito de adivinhar pouco a pouco: sugerir, eis o sonho”<sup>11</sup>. Preserve, você, uma margem de indefinição, diria Godard. Natasha já amava, ainda que não o soubesse direito. Em face daquele estranho, não dispunha da denúncia, do rechaço. Pressentindo a violência implicada na atribuição de um sentido à esquisitice, à loucura daquele texto, ofereceu, em respeito à irredutibilidade da coisa, sensível a esta, a amabilidade de um abalo, a inquietação de uma pergunta, a delicadeza de uma perturbação. O que está em causa é uma outra maneira de ler que, sem atribuir um sentido totalizante ao texto, sabe percorrer seus mais variados movimentos.

## Referências

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: 34, 2008.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FELMAN, S. *A loucura e a coisa literária*. In: BRANCO, L. C. (Org.). *Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

GODARD, J-L. *História(s) do cinema*. São Paulo: Fósforo, 2022.

LEIRIS, M. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido: Mitológicas 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MALLARMÉ, S. *Sobre a evolução literária*. In: *Revista Investigações*. Recife: v. 23, n. 1, 2010, pp. 221-229.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*, v. 2. Paris: Gallimard, 2003.

NANCY, J-L. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005.

PRADO JR., B. *Erro, ilusão, loucura: Ensaio*. São Paulo: 34, 2004.

---

<sup>11</sup> Mallarmé, 2010, p. 225.