



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Letícia Simões Velloso Schuler

**LAÇOS ROMPIDOS, PERDAS RESSIGNIFICADAS: UMA ANÁLISE DOS AFETOS
NA PROSA POÉTICA E NA POESIA EM PROSA DE
JOSÉ LUÍS PEIXOTO**

João Pessoa-PB
2023

Letícia Simões Velloso Schuler

**LAÇOS ROMPIDOS, PERDAS RESSIGNIFICADAS: UMA ANÁLISE DOS AFETOS
NA PROSA POÉTICA E NA POESIA EM PROSA DE
JOSÉ LUÍS PEIXOTO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Letícia Simões Velloso Schuler, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Poéticas da Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa-PB
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S386l Schuler, Letícia Simões Velloso.

Laços rompidos, perdas ressignificadas : uma análise dos afetos na prosa poética e na poesia em prosa de José Luís Peixoto / Letícia Simões Velloso Schuler. - João Pessoa, 2023.
189 f.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Peixoto, José Luís, 1974-. 2. Crítica literária.
3. Prosa poética. 4. Poema em prosa. 5. Psicanálise. I. Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82.09(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
LETÍCIA SIMÕES VELLOSO SCHULER

Aos vinte e nove dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: "LAÇOS ROMPIDOS, PERDAS RESSIGNIFICADAS: UMA ANÁLISE DOS AFETOS NA PROSA POÉTICA E NA POESIA EM PROSA DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO", apresentada pelo(a) aluno(a) Letícia Simões Velloso Schuler, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Hermano de França Rodrigues (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Amanda Ramalho de Freitas Brito (PPGL/UFPB) e José Diego Cirne Santos (IFRN). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Hermano de França Rodrigues (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 29 de novembro de 2023.

Parecer:

O trabalho contempla com satisfação e bastante propriedade, e cumpre os objetivos esperados, necessitando de melhor desenvolvimento na parte analítica.

Hermano de França Rodrigues
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
(Presidente da Banca)

José Diego Cirne Santos
Prof. Dr. José Diego Cirne Santos
(Examinador)

Amanda R. Freitas Brito
Prof. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito
(Examinadora)

Letícia Simões Velloso Schuler
Letícia Simões Velloso Schuler
(Mestranda)

[...] viver é um rasgar-se e remendar-se.

(João Guimarães Rosa)

RESUMO

A presente dissertação busca compreender os afetos e suas possibilidades de resignificação na prosa e na poesia de José Luís Peixoto a partir das relações dialógicas entre literatura, psicanálise e filosofia. Nosso recorte literário se debruça na análise de *Morreste-me* (2000), novela que marca a estreia do autor no cenário literário, e *A criança em ruínas* (2001), no que tange a família, o afeto, a perda, o sofrimento. Para tanto, apresentamos a compreensão de alguns filósofos de modo a demarcar a mudança que acompanhou o entendimento do afeto para a filosofia, desde o entendimento do *páthos* para a Antiguidade. Em seguida, enveredamos na discussão da teoria sobre o afeto visto sob a ótica psicanalítica, a partir dos escritos de Freud e Lacan, além de seus comentadores. Logo, para entendermos as novas formas de elaborar uma poesia e uma prosa, na tentativa de perceber o grau de subjetividade que pode ser alcançado, enveredamos pelos gêneros literários da prosa poética e do poema em prosa. De modo a ilustrar a poética centrada nos afetos nos *corpora*, estabelecemos aproximações entre uma literatura que se distancia de delimitações e abre espaço para o questionamento da forma, para diferentes formas de uso da linguagem, se tornando terreno fértil para a percepção das subjetividades e dos afetos que nelas se imbricam.

Palavras-chave: José Luís Peixoto. Afeto. Prosa Poética. Poema em Prosa. Psicanálise.

ABSTRACT

This dissertation seeks to understand affections and their possibilities for resignification in the prose and poetry of José Luís Peixoto based on the dialogical relationships between literature, psychoanalysis and philosophy. Our literary focus focuses on the analysis of *Morreste-me* (2000), a novel that marks the author's debut on the literary scene, and *A Criança em ruínas* (2001), in terms of family, affection, loss, suffering. To this end, we present the understanding of some philosophers in order to demarcate the change that accompanied the understanding of affect to philosophy, from the understanding of pathos to Antiquity. Next, we embark on a discussion of the theory about affect seen from a psychoanalytic perspective, based on the writings of Freud and Lacan, as well as their commentators. Therefore, to understand the new ways of creating poetry and prose, in an attempt to understand the degree of subjectivity that can be achieved, we look at the literary genres of poetic prose and prose poem. In order to illustrate the poetics centered on affections in the corpora, we establish approximations between a literature that distances itself from delimitations and opens space for questioning the form, for different forms of language use, becoming fertile ground for the perception of subjectivities and affections that overlap with it.

Keywords: José Luís Peixoto. Affection. Poetic Prose. Prose Poem. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
1 UMA BREVE COMPREENSÃO DO AFETO PARA A FILOSOFIA.....	8
1.1 <i>PÁTHOS, EMOÇÃO E SENTIMENTO: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS.....</i>	<i>9</i>
1.2 POR UMA COMPLEMENTARIDADE ANTAGÔNICA ENTRE A POTÊNCIA DE AGIR SPINOZIANA E A VONTADE DE POTÊNCIA NIETZSCHEANA.....	28
1.3 A BIOPOLÍTICA DOS AFETOS.....	43
2 DELINEAÇÕES DO INCONSCIENTE PSICANALÍTICO FACE AOS AFETOS QUE ARQUITETAM E CONDUZEM VÍNCULOS.....	59
2.1 O LUGAR DO AFETO NOS ESCRITOS FREUDIANOS.....	60
2.2 <i>OS AFETOS SÃO EFEITOS EM CA(U)SA: UMA LEITURA DOS AFETOS SOB O PRISMA DA TEORIA LACANIANA</i>	<i>78</i>
2.3 A ECONOMIA DOS AFETOS.....	90
3 A EXPANSÃO DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS NA INESPECIFICIDADE DA ESTÉTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA.....	101
3.1 A FUGA DA FORMALIDADE CONTEUDISTA NO TENSIONAMENTO DOS LIMITES DA LINGUAGEM PARA A CONSTRUÇÃO DA PROSA POÉTICA.....	102
3.2 POESIA E PROSA A UM SÓ TEMPO: O ESTADO DE CONTRADIÇÃO CONTÍNUA DO POEMA EM PROSA.....	120
4 AS VOZES QUE SE MISTURAM E ECOAM A SINGULARIDADE DA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.....	140
4.1 O COMPASSO DO RITMO PRÓPRIO E INTENSO DA FICÇÃO DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO.....	141
4.2 A RESSIGNIFICAÇÃO DOS AFETOS NA LINGUAGEM POÉTICA DE <i>MORRESTE-ME</i> E <i>A CRIANÇA EM RUÍNAS</i>	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
REFERÊNCIAS.....	181

INTRODUÇÃO

Família é nosso ponto de partida em direção ao mundo; é onde nos formamos e nos reconhecemos primariamente enquanto sujeitos. É onde nos é investido os primeiros olhares, toques, onde nos é oferecido o primeiro contato com a linguagem. É na família que, muitas vezes, saberemos o que é cuidado, diálogo e apoio. É aprendizado e ensinamento. É com as pessoas que a compõem que vamos estabelecer nossas primeiras relações afetivas; é com elas que aprenderemos a amar e ser amados. É a partir delas e com elas que (re)conhecemos nossos afetos. É ponto de partida, mas também de retorno no momento em que a vida está prestes a se encerrar e os papéis se invertem.

É na morte de um desses entes que somos devastados pela dor de uma das mais cruéis das perdas. É a partir dessa experiência que vivenciamos o vazio, a falta de direcionamento. A dor de perder para o (des)conhecido uma figura primordial e essencial, que outrora nos conduziu, orientou, protegeu, nos redireciona a um caminho solitário que, ao nosso lado, estarão apenas a saudade, os olhares e a voz ecoando, não mais por nossos ouvidos, mas dentro de nós mesmos. Caminho esse que apesar de solitário, se faz necessário.

É para esse lugar que grande parte das obras de José Luís Peixoto se voltam. O escritor português, ao retornar para suas origens, nos convida à reflexão sobre ancestralidade, cultura, vínculos familiares, perda, sofrimento, afetos. Por isso, e por acreditarmos que a literatura também nos convoca à estado de afetação capaz de nos inquietar, questionar e refletir, sendo essa nossa grande motivação, elencamos duas obras para nos debruçarmos no presente trabalho: *Morreste-me* (2000) e *A criança em ruínas* (2001).

Buscamos ainda preencher uma lacuna que ainda persiste: a expressividade da obra de José Luís Peixoto, que garantiu a ele tamanho reconhecimento no meio literário, ainda não se traduziu nas pesquisas acadêmicas. Isso é facilmente percebido a partir de um levantamento bibliográfico feito em algumas plataformas, que por sua vez, revela que, entre teses e dissertações, o número é menor que dez. Em artigos acadêmicos, em que o fôlego é mais curto, o número é maior.

Por se tratar de uma análise comparada, a metodologia escolhida para o desenvolvimento desse trabalho se baseou na literatura comparada. O método comparativo, como recurso analítico e interpretativo, permite uma adequação aos campos de trabalho escolhidos e o alcance dos objetivos a que se propõe. Nesse cenário, comparar é um meio e não um fim (Carvalho, 2006). A comparação entre diferentes manifestações artísticas, ou entre

textos literários, por exemplo, não se esgota em justapor elementos presentes em ambos, mas, problematizar, investigar, indagar sobre esses e, para além disso, lançar um olhar sobre os elementos que os ampara, seja o cultural, o social ou o subjetivo.

Considerando que nossa proposta se relaciona, também, à comparação entre gêneros literários distintos, podemos perceber que, tomando a literatura comparada sob essa perspectiva mais ampla, somos conduzidos a uma multiplicação de competências. A comparação sob essa ótica pressupõe um aprofundamento em outras áreas, em nosso caso, em outro gênero literário. Interrogamos os textos literários na medida em que os concebemos não enquanto sistemas fechados em si mesmos, mas passíveis de interação e diálogo com outros, literários ou não, do mesmo gênero ou não.

O fato de uma novela e uma poesia, por exemplo, terem estruturas diferentes, não invalida que semelhanças sejam reconhecidas e diálogos tecidos. Além disso, características de uma podem ser incorporadas à outra, como veremos nos tópicos subsequentes desse trabalho, sem que cada uma perca suas especificidades. A relação entre duas literaturas põe em xeque uma melhor compreensão da literatura em si, quando relacionamos gêneros literários distintos, fenômenos estéticos saltam aos olhos, e a investigação requer mais atenção aos detalhes.

No intuito de abranger as etapas que consideramos necessárias à consolidação dessa pesquisa, optamos por uma estrutura textual composta por quatro capítulos que, por sua vez, estão subdivididos de modo a contemplar alguns aspectos históricos e teóricos que contribuam para uma melhor exploração e entendimento desse tema que nos é tão íntimo e, ao mesmo tempo, tão complexo. Além de demarcar o frutífero diálogo entre a filosofia, a psicanálise e como esses campos se imbricam na literatura de modo a compreendermos aspectos da subjetividade humana.

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama filosófico acerca do entendimento e diferentes percepções que alguns filósofos elaboraram acerca do afeto, este, ora denominado de paixão, ora de emoção, ora de sentimento. Partimos da perspectiva aristotélica de que o ser humano está envolto por três dimensões: a linguagem, o ser e a paixão. Sendo a última aquela que o indivíduo se vê incapaz de explicar por não conseguir incorporá-la. Por estar situada no campo do que não é possível de ser dominado, as paixões se referem àquilo que sentimos, a um estado de alma suscetível de ser alterado.

Em seguida, explicitando a nossa falta de intenção em nos dedicarmos a uma historiografia da filosofia, mas tentando captar diferentes noções no que se refere às paixões, às emoções e aos sentimentos, resgatamos as percepções fenomenológicas de Sartre acerca dessa segunda denominação. O filósofo considera que as emoções são parte da nossa invariável

e necessária condição humana. Precisamos delas para sermos, para estarmos no mundo. Assim sendo, as emoções são respostas ao mundo, na medida em que é a partir delas que podemos modificar e reelaborar nossa relação com o mundo. Continuando o percurso no que envolve as diferenciações dos conceitos, compreendemos que os sentimentos são a expressão que se corporifica a partir da emoção. São eles que constituem a experiência emocional. Desse modo, as respostas emocionais se caracterizam como um indicativo de que estamos tomados pelo sentimento.

Cientes dessas classificações, nossa discussão se dedica à compreensão do conceito capaz de abarcar todas elas: o afeto. Para nos auxiliar nessa compreensão, convocamos os pensamentos de Spinoza e Nietzsche. Sendo o primeiro aquele que arquiteta um posicionamento de que o indivíduo deve reconhecer seus afetos de modo a aumentar sua potência de agir. O segundo filósofo, por sua vez, compreende que o homem deve exercer um papel ativo diante do mundo, ao não se afetar passivamente e interagir com ele de modo a se livrar de amarras sociais, seguindo seu percurso de acordo com o que acredita.

Esse capítulo se encerra com o pensamento de Foucault e sua discussão em torno de uma biopolítica dos afetos que opera em nossa sociedade, que encaminha os sujeitos para o entendimento de que seus afetos são como elementos de negociação em prol de uma política que organiza e governa corpos. Mas, apesar de o afeto ser limitado pelo poder, também dispõe da possibilidade de recusa.

No segundo capítulo, destinado ao delineamento de um dos marcos teóricos da nossa pesquisa, elaboramos um recorte que privilegiou uma delimitação não apenas temática, mas cartográfica das elocubrações de Freud e Lacan. Durante seu percurso de pensamento, o pai da psicanálise teve diferentes percepções em relação ao afeto, desde o entendimento desse na cura das histéricas, com o tratamento ab-reativo; na dissociação entre afetos e representações; e nas posteriores reflexões em que o afeto viria a se tornar a pulsão. Além disso, Freud também se dedicou na compreensão da melancolia, do luto e da angústia. Sendo esse último o afeto sobre o qual Lacan dedica seus estudos. Se em Freud a percepção da angústia se dá a partir da perda do objeto, Lacan concebe sua formação a partir da proximidade desse objeto.

O encerramento desse capítulo se dá em uma reflexão que lançamos acerca dos afetos vistos sob uma ótica econômica. Pensamos, inicialmente, nos tensionamentos existentes entre o afeto, a troca, o desejo, a necessidade de investimento que esses demandam. Que, por sua vez, implica em ganhos ou perdas, já que, na relação entre os sujeitos, estamos diante de um jogo, em que se aposta sem a garantia de uma recompensa equivalente ao gasto. Em um segundo momento desse tópico, elencamos algumas provocações que se reproduzem no contemporâneo

e operam sob uma lógica econômica dos afetos. Sendo elas a relação de transferência, as problemáticas que envolvem a herança familiar, seus dramas e traumas geracionais, e, por fim, o comportamento do sujeito diante das demandas contemporâneas sustentadas pelo eixo da coletividade.

No terceiro capítulo, sendo esse o que finaliza nossa tríade teórica que embasa nossa discussão analítica, discutiremos os gêneros literários da prosa poética e do poema em prosa. Essa necessidade se dá pelo fato de nossos *corpora* se estruturarem sob uma perspectiva literária que preza pela inespecificidade. Característica essa que, ao explorar as diferentes formas de expressão da linguagem, seja na prosa ou no poema, permite alcançar um certo grau de subjetividade nos textos. Nível esse que se torna mais explícito nesses textos, o que não significa afirmar que naqueles em que não se observa esses gêneros literários não seja possível observar essa característica. Para isso, além de discutirmos noções de ordem mais teórica, optamos por estruturar os tópicos que compõem esse capítulo a partir da seleção de obras literárias que colaborassem com essa percepção acerca desses gêneros literários.

Finalmente, o quarto capítulo, compreenderá a análise da novela e dos poemas que delimitamos como amostras da poética, presentes na primeira coletânea de José Luís Peixoto: *Morreste-me e A criança em ruínas*. A primeira obra, pertencente ao gênero novela, é narrada em primeira pessoa a partir do olhar de um filho que acaba de perder o pai. No percorrer das páginas, acompanhamos o angustiante e comovente caminho percorrido pela personagem, após perder o grande companheiro de sua vida. É a partir daquilo que está vivendo no presente que o narrador retorna ao passado, à sua infância e às memórias que dela resgata. Ao adentrarmos nas linhas que compõem a obra, nos defrontamos com uma prosa poética que nos remete a uma carta de despedida, que dá espaço para lembranças, tristeza e luto.

A morte do outro em nós mesmos, seja ela vivenciada em sua crueza ou sentida de maneira metafórica, delineia e direciona também a primeira obra do gênero lírico de José Luís Peixoto, *A criança em ruínas*. A antologia, dividida em três partes, conta com poemas que seguem uma linearidade em torno das relações humanas e suas mais diversas tipificações. Para além disso, os versos nos expõem laços que são rompidos, pela morte, pelo esfacelamento das relações ou pela separação dos sujeitos.

Essas duas obras, ao expressarem, a partir de um contexto familiar, os afetos e as perdas sentidos com a partida de um outro, são tocantes na medida em que nos colocam diante daquilo que reflete o que é ser humano; um sujeito marcado e regido pelas perdas, por suas fragilidades e pelos dramas familiares. Essas percepções, em nossa análise, estarão alicerçadas às teorias previamente discutidas.

1 UMA BREVE COMPREENSÃO DO AFETO PARA A FILOSOFIA

Ao compreender que o afeto se configura como fenômeno a que se possibilita a atribuição de diversas compreensões ou classificações, elegemos divisões que pudessem abarcar alguns olhares sobre a temática para esse capítulo inicial. Optamos por tentar lançar uma leitura que partisse de um campo de saber que abriu portas para muitos outros: a filosofia. Nesse sentido, filósofos específicos e suas contribuições marcaram diferentes épocas da história do conhecimento e nos ajudam a perceber as aproximações, semelhanças e complexidades no pensamento filosófico.

Situar o afeto na história da filosofia ocidental é, inevitavelmente, partir dos pré-socráticos e suas tentativas de responderem a questionamentos que revelassem quem é o homem, porque ele se apresenta daquela maneira e para que lugar ele será conduzido durante a vida ou após ela; questionamentos que impulsionaram tantas outras problemáticas dessa área do conhecimento. Seguindo a cronologia, passamos por Sócrates e o período em que houve uma preocupação com a formação do cidadão, e Aristóteles, que privilegiou e refletiu sobre os conceitos de *páthos*, *lógos* e *ethos*. Dessa forma, situamo-nos até o período que compreende a Filosofia Grega Clássica. Considerando nossa intenção de eleger certas divisões e de não necessariamente traçar uma cartografia filosófica, fazemos um salto ao século xx e partimos para a compreensão da emoção com Jean-Paul Sartre e seu estudo fenomenológico sobre o conceito aproximado do que seria afeto.

Voltando ao esboço da modernidade, em meados do século XVII, concepções apresentadas apreenderam o afeto não mais apenas enquanto paixões, que por sua vez, estabeleciam oposição com a lógica, mas, adentraram na causalidade daquilo que nos afeta e de que maneira somos afetados. Nesse sentido, elegemos o filósofo Spinoza, que privilegia a autonomia do corpo e da mente e indica que o afeto está vinculado ao poder de agirmos. Nietzsche, por sua vez, no frenesi do final do século XIX, se opõe à potência de agir spinoziana e argumenta em torno de sua Vontade de Potência. Além disso, a visão otimista de Spinoza entra em contraponto com a visão mais pessimista de Nietzsche.

Ao percebermos as diferentes concepções e significados atribuídos ao afeto, contemplamos, na última parte das discussões propostas nesse capítulo, o pensamento de Michel Foucault e as problemáticas envolvendo o conceito de biopolítica. Além disso, traçamos uma argumentação em torno de como a sociedade contemporânea, sendo governada pelas normas do poder, utiliza-se dos afetos para controlar os corpos dos indivíduos. Em um movimento que privilegia a manutenção e propagação do medo, um dos afetos mais brutais.

1.1 PÁTHOS, EMOÇÃO E SENTIMENTO: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

*O que será que me dá
Que me bole por dentro, será que me dá
Que brota à flor da pele, será que me dá
E que me sobe às faces e me faz corar
E que me salta aos olhos a me atraíçar
E que me aperta o peito e me faz confessar
O que não tem mais jeito de dissimular [...]*

(Chico Buarque)

Na cultura ocidental, com a figura dos filósofos gregos pré-socráticos, a busca por respostas e indagações a respeito da própria existência estava relacionada ao pensamento mais ou menos mitológico, ou seja, esses pensadores baseavam-se nas observações dos fenômenos da natureza para elaborar suas reflexões e sanar inquietações que surgiam. Posteriormente, manifestou-se, a partir da figura de Sócrates, uma forma de pensar e interpretar o mundo a partir de três questionamentos basilares: o que somos, porque somos e para onde vamos (Reale; Antiseri, 2003). A explicação para essas indagações deveria ter motivações lógicas e estar baseada no que atualmente se aproximaria do conceito de razão. Ou seja, nesse período, havia o estímulo à discussão, à argumentação, ao debate, de modo que ideias fossem elaboradas sem a necessidade de se reter a qualquer outro artifício pregresso, como, por exemplo, o sobrenatural. Os pré-socráticos, antes disso, se aliavam à busca pelo entendimento da organização cósmica do mundo, acreditavam nos deuses e que esses agiam de acordo com suas emoções e isso podia ser observado na natureza. Nesse sentido, isso nos leva a perceber que o que nos distinguiria, de forma seminal, como seres daquela natureza, seria a capacidade de instituímos uma cultura através da linguagem.

A partir dessas inquietações foi possível dar início à tentativa de compreender o motivo pelo qual o ser humano transitaria entre apenas ou além da linguagem. A linguagem é elemento que é parte da razão, já que, λόγος (*lógos*), no grego, é justamente aquilo que nos distingue da natureza dos demais animais. Somos, então, racionalidade cognoscente expressa em linguagem, seja a partir da fala, do pensamento, da inteligência. Dotados de *lógos*, razão, linguagem e conhecimento, podem ser percebidos enquanto um só para nos diferenciar, a princípio, dos seres irracionais, conforme o pensamento antigo. Foi a partir dessas reflexões que a tradição socrática firmou suas bases na filosofia; se, no período anterior, a reflexão filosófica ocupava-se com a natureza e a cosmologia, no período socrático observamos a preocupação com a formação do cidadão, além de voltar-se para temas políticos, éticos e dos limites do conhecimento. Com isso,

foi possível perceber, com Aristóteles, que o ser humano está envolto por três dimensões: a linguagem (λόγος; *lógos*), o ser (ἦθος; *ethos*) e a paixão (πάθος; *páthos*), que, paralelamente, se distanciam (Aristóteles, 2018).

Façamos um rápido exercício mental: Ao pormos algo no campo da linguagem, o sofrimento poderia hipoteticamente ser diminuído e, ao mesmo tempo naquilo em que se encontraria sentido através da linguagem, algo é incorporado ao ser; a própria função da linguagem é diminuída e o sofrer seria afastado totalmente, tendo em vista que o processo acalanta e torna o ser humano alguém menos unidimensional. Retomando a visão aristotélica, a paixão, seria aquilo que desestabiliza, que causa dor, que pertence ao campo do sofrimento; é o que foge da palavra, é o que o próprio ser humano não consegue explicar, pois não consegue incorporá-la (Aristóteles, 2000).

Nesse sentido, percebeu-se que havia, até então, uma forma de capturar a paixão, pois, se, por exemplo, a linguagem é o modo do ser se inscrever, *ethos*, no mundo através do *lógos*, a paixão, decorrente do *páthos*, deveria estar apreensível em um lugar fora da lógica da razão. Assim, notamos que haveria uma distinção entre aquilo que é denominado pela palavra e pelo ser, e aquilo que o indivíduo não domina e que, por sua vez, está no campo das paixões, referindo-se, portanto, àquilo que sentimos e que experienciamos irracionalmente. As paixões estariam, assim, relacionadas a um estado da alma suscetível de ser alterado. O que nos leva a perceber que o que está em discussão não é necessariamente o conceito em si, mas a maneira pela qual o homem reage quando atingido pelas paixões.

O homem, nesses termos, é submetido, entregue às paixões; ele as vive com passividade, sempre articulada com a demanda ativa de um outro. Sofremos com as paixões, sejam estas acompanhadas pela dor ou pelo prazer, essa, se associa a uma ação com alto grau de intensidade que se sobrepõe à razão: “As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrário” (Aristóteles, 2000, p. 5).

Aristóteles elabora esse conceito sob a perspectiva da retórica, e, de modo mais específico, com o intuito de compreender ou fazer despertar uma resposta emocional desejada em uma plateia. A retórica tem como objeto o discurso, que é linguagem, e atentando-nos a essa última, percebemos até que ponto o ser humano é regido pelas paixões, a partir da reação imediata deste ao se encontrar diante de algo ou alguém que o incomoda. De modo geral, o que Aristóteles busca, em sua *Retórica*, é expor que as paixões funcionam como um mecanismo a partir do qual um bom orador será capaz de convencer sua plateia. De modo prático, um crime

brutal, um assassinato, deve suscitar indignação; já um simples delito pode ser entendido como algo perdoável e suscitar a compaixão da plateia perante aquele que está sendo julgado. Esse contexto está envolto por uma dialética enredada pela retórica na busca pela persuasão, na aproximação entre o orador e o auditório:

A lógica de toda retórica é, do ponto de vista do *logos*, a identidade e a diferença onde estão os conceitos que se incluem e se excluem mais ou menos; todavia, do ponto de vista das relações entre pessoas, a lógica retórica é a da distância e da proximidade: a identidade e a diferença entre os homens exprimem-se e medem-se por suas paixões; são índices e ao mesmo tempo, parâmetros. O prazer que se quer repetir e o sofrimento que se quer afastar são suas manifestações intrapessoais (Meyer, 2000, p. XLII).

Aristóteles elenca quatorze tipos de paixões que considera útil para o cenário que se detém, dentre os quais podemos citar: a cólera, um impulso de vingança; a calma, inibição ou apaziguamento do primeiro; o amor, que demanda para um outro um desejo de bondade; o ódio; o temor; a confiança; a vergonha, que pressupõe um sentir-se inferior a alguém; a indignação; a inveja. Esses são os efeitos possíveis de serem observados nos indivíduos atingidos por essas paixões através da linguagem, além de refletirem, em certa medida, o que os outros representam para nós mesmos e dizerem acerca do que o outro deseja despertar em alguém. Há um investimento na alteração do estado da alma do ouvinte, para comovê-lo e seduzi-lo, ou seja, as paixões, para Aristóteles, são recursos com propósitos persuasivos, capazes de promover mudanças de pensamento e de julgamento. É um jogo de ação e reação que possui tendências preponderantes, motivações diversas, e, a depender dos envolvidos, observaremos uma maior ou menor inclinação para determinada paixão.

A título de comparação, para o discípulo de Sócrates, o exercício da razão exigiria um deslocamento dos desejos, para um proveito único das exigências do *logos*, pois, de acordo com Platão, para que um pensamento seja racional, as paixões precisam ser dominadas, ou seja, a alma precisaria se libertar dessas, pois as paixões impelem para prazeres imediatos e proporcionam um esquecimento dos fins autênticos. Aristóteles segue um caminho em que a tendência é não estabelecer uma relação excludente, mas agregadora. As paixões, nesse momento do pensamento filosófico, não mais estarão em contraponto na busca pelo conhecimento, no uso da razão, ou suspensas e dominadas, mas desempenharão sua função natural sobre os seres humanos, ou seja, no enfrentamento dos homens entre eles mesmos e consigo mesmos.

O uso da retórica exprime algo capaz de tocar o nível do *logos* em sincronia com o uso das paixões, do *páthos*, que possibilitam justamente o conflito entre opiniões. O *logos* é capaz

de desenvolver modalidades de categorização, como a ação e a paixão, que, por sua vez, são percebidos nos comportamentos humanos. O *páthos*, de modo mais específico, revela a identidade do homem, preservando-a devido a diferença daquilo que não é ele, mas que, ao mesmo tempo, é; “[...] representa a supressão da alternativa e do problemático concebido como uma etapa momentânea que se supõe não ter surgido jamais, mas sem a qual o próprio resultado da resolução não teria sentido” (Meyer, 2000, p. XXXIII - XXXIV). Essa definição, portanto, diz do caráter ambíguo das paixões, já que não é possível perceber um sujeito sem elas, responsáveis por afetá-lo e defini-lo, mas que não o completa, ou seja, não há sujeito que se constitua apenas por esses atributos.

O *páthos*, então, quando compreendido enquanto paixão, essa expressão da natureza humana, da contingência, escapa ao *logos* e se revela enquanto aquilo que une e separa os homens, pode guiá-los para uma certa libertação ao passo que pode subjugar-los; é solução, mas também conflito, principalmente quando se encontra em excesso, como condena Aristóteles. É um jogo de oposições que se inscreve no campo passional. Por isso a importância de reconhecer as paixões como um elemento inerente aos homens que expõe uma característica importante de se resgatar, a individualidade. Quando o homem está diante desse fator que lhe é inerente, escancara comportamentos que dificilmente seriam percebidos se estivéssemos analisando-o apenas racionalmente.

Em um contexto mais amplo, lidar com o diferente, com contestações, tentar argumentar em prol de algo que defendemos é estar sujeito a encarar as paixões do outro, é admitir a diferença e ter a sensibilidade de enxergá-la para que seja possível atingir um diálogo. As paixões constituem um terreno instável, sensível, que sob qualquer contrariedade do indivíduo, pode entrar em desequilíbrio. Além disso, é importante considerarmos que, nesse movimento passional, o imprevisível pode acontecer, ou seja, jamais saberemos o que esperar do outro no que tange à reação à imagem que ele cria de nós, que seria justamente a expressão de uma paixão. Ela é a resposta, o julgamento do outro sobre quem somos ou quem aparentamos ser perante ele e todos que observam.

É nesse lugar do que representamos para o outro que a paixão atua, uma relação entre a identidade e a diferença. Ela estabelece uma espécie de negociação de uma pela outra; é, por definição, “a própria variação, o que no mais profundo do nosso ser exprime o problemático. [...] são igualmente as respostas às inferioridades e às superioridades que se aventuram a pôr em risco o Fim comum, o qual tem de subjugar as diferenças e não provocá-las” (Meyer, 2000, p. XL). As paixões, então, são, à essa altura, respostas às percepções que os outros concebem de nós.

Segundo o estagirita, temos que lidar com comportamentos reativos de indivíduos que não permitem ou toleram ser contrariados. Até à época de Aristóteles, já se pode notar que o único objetivo do sujeito contrariado é o de simplesmente atingir indivíduos com palavras de ódio, uma das paixões elencadas na *Retórica*. Estamos cercados de bocas espumantes, veias saltadas e olhos fulminantes que estão sempre a postos para reagir contra todos que, por exemplo, expressem opiniões contrárias, já que seus olhos estão fechados para a pluralidade de posicionamentos.

Considerando a literatura como espaço para a manifestação artística dessas paixões que nos atravessam, eventualmente nos deparamos com narrativas trágicas que se dedicam a explorar e expor aquilo que habita o íntimo do indivíduo, mecanismo da *kátharsis* que Aristóteles aponta em seus estudos. A título de exemplo, nos deparamos com *Medeia*, de Eurípedes, tragédia que apresenta ao leitor a emblemática personagem, cujo nome dá título à obra, que mata seus filhos como vingança contra o marido, Jasão, que a troca pela princesa de Corinto. Medeia, figura imponente e dilacerada, comete os assassinatos por não suportar tamanha ingratidão do marido, pela falta da manutenção do compromisso que haviam firmado.

O ato, inédito na literatura grega e que eterniza Medeia, reflete, antes de tudo, o sentimento de solidão e abandono. Além de uma dimensão heroica que se reflete na ação dramática, mas também, sua atitude vingativa e brutal que escancara o ódio que a dilacera. Em certa passagem da obra, nos deparamos com a “lucidez” com que a personagem exhibe sua ação trágica: “[...] Não é que ignore/ a horripilância do que perfarei,/ mas a emoção derrota raciocínios/ e é causa dos mais graves malefícios” (Eurípides, 2010, p. 121). Medeia compreende racionalmente que aquilo que planejou e está prestes a executar, é uma demanda emocional, que a entrelaça e dá lugar a uma dor intensa e arrebatadora, a uma fúria, que a conduz ao assassinio de seus filhos.

Pensando em como essas ações e afetos se reverberam na contemporaneidade, consideramos válido, ainda que, com grande diferença temporal, destacar a violência que estrutura nossa sociedade, característica que está notoriamente envolta pelo ódio, uma das paixões mais estruturantes. No conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, que compõe a coletânea de mesmo título, vislumbramos uma prosa concisa, de enunciação carregada de simplicidade, e inquietante, capaz de agredir o leitor à medida em que este vai adentrando na narrativa.

O personagem se constrói nas linhas do conto no momento em que inicia suas cobranças do que lhe devem. Na primeira cena, por exemplo, em uma ida ao dentista, ele se recusa a pagar a consulta sob a justificativa de que cansou de pagar e que, a partir de então, só irá cobrar. As cobranças se destinam àqueles que, por ventura, cruzem seu caminho. Nesse episódio, o

personagem dispara um tiro de revólver no joelho do dentista por se recusar a pagar quatrocentos cruzeiros pelo serviço prestado e por odiar dentistas, comerciantes, advogados, sendo esses seus grandes devedores. Aqui, percebemos uma revolta diante de uma sociedade capitalista e de uma classe dominada por aqueles que têm acúmulo de capital. Além disso, uma luta é travada entre a classe dos marginalizados, a qual pertence o personagem, e a classe que, segundo ele, deve-o.

Durante a cena, as atitudes do personagem revelam o quão cego está ao ser tomado pelo ódio: “Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem balas, eles pipocavam e explodiam na parede” (Fonseca, 2019, p. 53). Ao longo da narrativa, o leitor se depara com o inesperado amor entre o personagem e Ana, esse sentimento o atinge tão profundamente que se tornam companheiros, não apenas de vida, como de execução de crimes. Na véspera de Natal, quando a narrativa já está perto do fim, eles decidem invadir um baile em que estariam presentes grandes autoridades. Nesse ínterim, o cobrador escreve um manifesto para ser publicado nos jornais, cujo objetivo é que seu exemplo seja seguido por outros e que a mudança no mundo aconteça.

Essa e todas as destruições, agressões e assassinatos subsequentes demonstram uma revolta que o personagem carrega em si contra uma sociedade que o oprime e que sustenta certos privilégios para uma parcela de sua população. Seu discurso revela uma indiferença frente à tragicidade das cenas por ele provocada, além de estar movido pelo ódio. É uma narrativa cruel, que escacara o pior que pode habitar no ser humano, e que, através da palavra, toma seus leitores pelo horror, pelo mal-estar.

O ódio movimenta em busca da destruição e da reafirmação de que apenas uma verdade basta, a sua. Nas palavras de Aristóteles, despejamos o ódio, normalmente, apenas com base na suposição de que o indivíduo, sobre o qual não temos qualquer ligação pessoal, possui determinado caráter que nos desagrada. Ao comparar a cólera com o ódio, Aristóteles percebe que o primeiro se relaciona ao “desejo de causar desgosto, mas o ódio, o de fazer mal, visto que o colérico quer notar o desgosto causado, enquanto que ao que odeia nada importa” (Aristóteles, 2000, p. 29). Diante dessas exemplificações entendemos que o *páthos* e o ódio se aproximam diante da crueza de sua inevitabilidade.

Aristóteles não se propõe a investigar minuciosamente as paixões, seja em relação à sua natureza, sua constituição ou seus efeitos sobre os homens, mas as estuda para fins específicos, como uma maneira de fazê-las se revelar aos olhos de quem o vê. O filósofo indica de que maneira elas podem ser excitadas para que o interlocutor seja contagiado, nos permitindo

perceber a capacidade das paixões em influenciar e modificar nossas opiniões. Enfim, Aristóteles não se apropria das paixões para uma exclusiva reflexão, mas nos indica que, uma vez de posse delas, é possível atingirmos aquilo que desejamos.

Ao desenvolver o que os críticos consideram como a primeira grande teoria dos gêneros literários, Aristóteles, em *Sobre a arte poética* (2018), diz também algo sobre um discurso que se atém ao essencial, que garante seu efeito mais em potência que em ato. A compreensão da poética, sob esses moldes, nos conduz a percepção de efeitos que a mimese, valendo-se da narração ou da atuação, é capaz de apresentar para o leitor ou espectador. A maneira pela qual os efeitos da destreza mimética do poeta irão se desenrolar está relacionada à catarse, do grego *kátharsis*, de certas afecções, *pathemáton*.

Retomando como exemplo a tragédia de Eurípedes, que é uma mimese de ação elevada, esse gênero provoca no espectador a compaixão e o temor. Essa seria, então, a experimentação sentida pelos indivíduos ao acompanharem a representação, a encenação de um mito trágico, havendo, assim, uma comunhão dessas afecções, uma catarse coletiva de compaixão e temor. Naturalmente, é possível estender esse entendimento para outros gêneros, como a comédia, em que teríamos um efeito análogo, mas envolvendo afecções condizentes com o que envolve o riso.

Nessa maneira de receber o texto, o discurso ocorre de maneira similar àquela que observamos anteriormente. Se, ao analisar a retórica, percebemos a intenção de convencimento no discurso, de persuasão, mas também de observação do comportamento do público em relação aos efeitos provocados pelas paixões, na poética isso se estende também para um discurso, mas relacionado ao artístico, ou seja, com um certo grau de comoção, já que se ocupa da ficção. Esse entrelaçamento nos revela simplesmente os efeitos que a linguagem é capaz de provocar no ser humano, a partir de elementos que não são possíveis de serem controlados e que fogem de uma explicação racional.

Esse entendimento e efeito são próprios do texto literário e suas possibilidades de envolver o leitor a partir do uso artístico da linguagem. Nas obras de José Luís Peixoto, como por exemplo aquela que nos propomos a analisar em nossa pesquisa, *Morreste-me* (2000), o narrador, ao se despedir do pai a medida em que costura suas memórias no decorrer da narrativa, afeta o leitor, possibilita o encontro com afetos que nos são próprios e que nosso unem em nossa humanidade. É linguagem que afeta, que aproxima.

O *páthos*, num entendimento subjetivo, revela uma dimensão essencialmente humana, uma disposição afetiva fundamental que organiza e é propulsora daquilo que nos move. O *páthos*, afirmaria a psicanálise – sobre a qual nos deteremos um pouco mais adiante –, se

relaciona ao estado afetivo com que cada sujeito elabora as relações que estabelece com o mundo, ou seja, é uma disposição subjetiva e individual que nos orienta para a maneira a partir da qual lidaremos com a realidade: estando próximos ou não a ela; intensificando ou não o sofrimento que nos atravessa, sendo este um elemento que deve ser entendido como uma possibilidade da existência do sujeito. É do *páthos* que o sujeito encontraria mais formas de estar no mundo. (Martins, 2001).

Na percepção de sofrimento que o *páthos* agrega, o sujeito é afetado por algo que vem do exterior. Exterior esse que pode ser compreendido como a linguagem; é ela quem nos interpela e nos afeta. Linguagem que toma forma, por exemplo, através do discurso. Então, da mesma forma que o *páthos* da tragédia produz efeito sobre seus espectadores, o *páthos* subjetivo também se apresenta na mesma medida nos discursos fora do palco. Ambos dizem de um efeito linguístico, discursivo que nos torna essencialmente humanos, capazes de sermos afetados pela arte trágica, pelo sofrimento, pelos encontros e desencontros que a vida nos proporciona com o outro. *Páthos* pode ser, então, sofrimento, paixão, passividade, reconhecimento e destino comum aos homens, desde que partilhado em *katharsis*.

Se o *páthos* é comum a todos os homens porque há um tom pejorativo quando nos referimos a alguém como um alguém emocionado? Nossa intenção para privilegiar outra categoria do irracional humano encontra eco nessa provocação. E é com Sartre que tentamos explorar outras aproximações no que concerne a este aspecto.

Sem a intenção de nos dedicarmos a uma historiografia da filosofia, mas com o objetivo de nos debruçarmos sobre as diferentes noções abordadas por esse campo de saber no que tange às paixões, às emoções e aos sentimentos, na tentativa de perceber que os seres humanos são movidos, essencialmente, por essas noções, realizaremos um salto proposital e arriscado que nos levará à filosofia de Sartre e suas percepções fenomenológicas em torno do que ele designa por emoções. Há uma genealogia platônica na filosofia de Sartre, sobretudo por seu caráter metafísico, no sentido de que há uma investigação que busca compreender o ser e sua realidade de modo ontológico, mais especificamente, com base em uma ontologia fenomenológica. Nesse momento, haverá a distinção entre o corpo e a mente atrelada à necessidade de saber controlar a matéria, surgindo, então, o termo “emoções” e a necessidade de estabelecer uma prudência a elas, a partir do pensamento iluminista que propunha que o ser, tanto em espírito como em matéria, deveria ser racional (Reale; Antiseri, 2006).

Tanto o entendimento de *páthos*, como o de emoção, se direciona ao fato de que são elementos constitutivos de nossa essência, ou seja, de algo que nos é intrínseco. Estaremos sempre sujeitos a sermos interpelados por esses, tendo em vista que são parte essencial de nosso

ser. Mas, como esse fio condutor, essa necessidade de se refletir sobre o páthos, sobre a emoção, não se rompeu durante todo esse tempo? Talvez, uma resposta para essa indagação esteja no fato de que se percebeu que as coisas não nos atingiam de forma necessariamente lógica. Se não é necessariamente lógica na cultura, é um retorno à natureza do homem. Ainda que, para Sartre (2005), a existência preceda à essência, ou seja, não há uma essência ou natureza que determine nossas ações. Então, utilizando-nos dos conceitos sartrianos, as emoções são parte de nossa condição humana. Condição que é invariável e necessária para estarmos no mundo, para sermos.

Sartre se opõe às considerações propostas pela psicologia no que tange às emoções sob o argumento de que essa teoria teria colocado, em segundo plano, a condição psíquica da experiência emocional, direcionando suas reflexões apenas para sua dimensão funcional. Em paralelo a isso, reconhece a teoria psicanalítica como uma possibilidade para a compreensão dos fenômenos psíquicos e seus significados, e percebe que, para um melhor entendimento e formulação de uma discussão em torno das emoções, é preciso atribuir-lhes uma significação. Mas reconhece sua limitação e pretende ir além, propondo uma investigação que parte do pressuposto de que a emoção é um fenômeno, defendendo que todo ser humano é essencialmente significativo e que a emoção não estaria relacionada ao inconsciente. (Sartre, 2011). Aqui, a consciência seria o fato, a significação e o significado, a emoção, nesse sentido, carrega um significado que será revelado apenas após a tomada de consciência pelo indivíduo. Isso se deve ao fato de que a fenomenologia se dedica não apenas a estudar a emoção enquanto um fenômeno, mas também a elucidar esse conceito como, nas palavras de Sartre, um tipo organizado de consciência.

Por fenômeno, entende-se por tudo aquilo em que não se observa uma dualidade entre essência e aparência, ou seja, a maneira como o enxergamos, é o que ele é peremptoriamente. A concepção fenomenológica de homem não o enxerga enquanto um conceito empírico ou como um produto fruto de generalizações históricas, mas defende uma investigação de sua substância mais característica. A emoção estaria, então, relacionada a essa proposta investigativa pois pode ser percebida como fruto dessa intersecção entre essência e existência humana. Considerar a emoção como um fenômeno requer que tenhamos o entendimento de que ela é significativa, ou seja, através dela pode-se indicar a realidade própria do homem, ela carrega um sentido para o psiquismo do ser humano. Além disso, esse fenômeno, visto sob a perspectiva de Sartre, diz de uma atitude, de uma ação ou transformação do mundo pelo homem quando é tomado por ele.

Sartre defende que a emoção é irrefletida “e, nesse plano, ela só pode ser consciência dela mesma no modo não-posicional” (Sartre, 2011, p. 56), além de estar relacionada ao primeiro nível da consciência, já que para o filósofo, a consciência possui diferentes níveis. A consciência emocional é consciência do mundo e nele estabelece relação direta com o objeto na medida em que retorna a ele a todo instante, dito de outro modo, o indivíduo emocionado e o objeto que o emociona estão unidos de modo indissolúvel.

Poderíamos pensar, então, que a emoção seria inteligível? O ser humano, enquanto aquele sabido de suas emoções, do que sente, do que lhe emociona é passível de ser interpretado por ele mesmo através da linguagem. A emoção estaria, nesse sentido, relacionada à racionalidade humana, e que até o momento não há uma resposta ou um completo entendimento dela. No período posterior à Segunda Guerra Mundial, o ser humano estaria ciente de suas emoções? De certo modo, o que moveu as duas grandes guerras estava relacionado à falta de consciência das emoções. Então, o que há nesse lugar da consciência e daquilo que escapa ao que é consciente? Seria necessário, também, o ser humano estar consciente de suas emoções de modo que valha à pena considerá-la como ser inteligente, sabido do que sente, do que lhe emociona?

Sartre não tem respostas para isso, apenas a vontade de trazer para a filosofia esses questionamentos. Talvez, alguns psicólogos neopositivistas, pós segunda guerra, viriam a embarcar em algumas elaborações sobre isso; promovendo, no contexto da fase globalizada do capitalismo ascendente, a ideia de “inteligência emocional” no âmbito do sujeito consciente em seu trabalho hiperprodutivista. (Goleman, 1996). Se antes existia uma divisão, vivencia-se nesse momento de pós-guerra uma tentativa de reunião, no sentido de que nem tudo o que está no lógico é totalmente isento de subjetividade emocional, e que nem tudo o que é regido no plano das emoções pode ser distinto da inteligência racional humana. As emoções podem ser utilizadas em prol de uma lógica consciente do neoliberalismo. Tentaremos traçar alguns comentários adiante.

O objeto da emoção é todo aquele para o qual os pensamentos do indivíduo e suas sensações são dirigidos e, em seguida, retornam para seu lugar de origem, provocando mudanças somáticas ou um estado emocional. Essa relação entre indivíduo e objeto é a responsável por caracterizar um estado emocional, constantemente cercado pela surpresa e exigência de resposta. Além disso, podemos pensar nas situações emocionantes, que abarcam essas percepções anteriores e se manifestam também quando lhe conferimos uma significação.

Dessa forma, se o fenômeno da emoção se relaciona com a consciência, ainda que não teticamente, e ela ocorre sempre em direção ao mundo, ela indica uma certa maneira de

apreendê-lo a partir da interação com os objetos que o compõem. Em outras palavras, “uma conduta irrefletida não é uma conduta inconsciente, ela é consciente dela mesma não-teticamente, e sua maneira de ser teticamente consciente dela mesma é transcender-se e perceber-se no mundo como uma qualidade de coisas.” (Sartre, 2011, p. 62). O ato irrefletido da emoção é um fenômeno que desencadeia uma reação capaz de transformar, de alterar um objeto; é uma forma de interação intencional entre a consciência e o objeto. É esse fenômeno, ainda, que permite que o mundo se revele mágico ao redor do indivíduo ou que possibilita uma mudança a partir da qual nós mesmos modificamos nossa relação com o mundo. As emoções são respostas ao mundo.

A conduta emotiva sobre os objetos não tem por finalidade modificá-los em sua estrutura, é uma busca por conferir a esse uma outra qualidade, uma menor ou maior existência, uma presença. A emoção muda, ao ser governada pela consciência, suas relações com o mundo para que este mude suas qualidades. Não é uma conduta efetiva (Sartre, 2011). Para o filósofo, o sentido dos elementos ou do mundo é desencadeado pela intencionalidade da consciência. É atribuído às emoções reações físicas ou perturbações que se manifestam no corpo, mas é, na consciência, que se deve buscar uma possível explicação para as emoções.

Estabelecendo uma relação entre corpo e consciência, não devemos entender as emoções enquanto uma simples reação fisiológica. O que ocorre é que a partir de uma modificação na consciência, o corpo, conseqüentemente, também é atingido em relação ao mundo, exigindo, assim, a tomada de atitude do ser humano. A consciência que emociona pode ser compreendida como um fenômeno que comanda ou guia o corpo e é a partir desse que as qualidades do mundo podem ser modificadas. Mas, a emoção não se esgota em sua relação com o corpo ou com a consciência, o fenômeno emocional estabelece com o ambiente, uma relação indissociável; na interação, o direcionamento para o mundo deve existir. Temos, então, uma dimensão significativa capaz de incorporar uma dimensão relacional.

O mundo do indivíduo surge e se reelabora tendo como base sua experiência emocional. A emoção não seria, então, um acidente, algo que tomaria o corpo do indivíduo de modo que ele saísse do seu percurso programado, mas “um modo de existência da consciência, uma das maneiras que ela compreende [...] seu ‘ser-no-mundo’” (Sartre, 2011, p. 89). Refletir sobre esse conceito sob os moldes da filosofia de Sartre solicita de o leitor atribuir-lhe um lugar essencial no que tange a formação do indivíduo e sua relação com os outros e com o mundo, não sendo, então, algo passageiro, cuja intenção seria apenas causar uma perturbação no psiquismo. O ser humano, para Sartre, só pode ser concebido como tal se considerarmos seu componente de transformação, de relação: o emocional.

Mobilizamos emoções em certas situações e com propósitos definidos, o que nos permite um modo específico para nos relacionarmos com o mundo, ou seja, o fenômeno atua como uma degradação de nossa consciência, na medida em que nos oferece uma conduta, uma reação perante as repentinas dificuldades que o mundo pode ofertar. Sartre observa que a emoção lança sobre o indivíduo que a vive uma espécie de feitiço, pensando esse fenômeno a partir de uma curiosa e surpreendente relação com a noção de magia. Ela estabeleceria um mundo mágico, onde o indivíduo que a está vivenciando, na busca por tentar solucionar um problema, criaria um mundo menos exigente, em comparação com o que vive, e com soluções fantasiosas. Belas sombras refletidas na parede caverna platônica! O indivíduo emocionado deseja habitar esse mundo irreal. Em certa medida, essa tentativa de fuga reflete uma falta de adaptação ante as exigências e dificuldades constantes do mundo real e uma consequente busca por uma transformação de mundo em prol de uma criação de horizontes diante de uma realidade desafiadora.

Quando os caminhos traçados se tornam muito difíceis ou quando não vemos caminho algum, não podemos mais permanecer num mundo tão urgente e tão difícil. Todos os caminhos estão barrados, então é preciso agir. Então tentemos mudar o mundo, isto é, vive-lo como se as relações das coisas com suas potencialidades não estivessem reguladas por processos deterministas, mas pela magia (Sartre, 2011, p. 63).

A proposta de Sartre de tecer relações com a magia, ainda que surpreendente, no diz de uma constante tentativa do ser humano em negar o mundo em que vive e recorrer à criação de fantasias, de mundos imaginários. A emoção diz de uma fuga, consolidada a partir da criação de um outro mundo justificado por nós e uma negação do real, que, por sua vez, recorre ao imaginário para que os nossos desejos possam ser alcançados. A imaginação, nesse sentido, seria a consciência, negando o mundo real, ao passo que nele permanece. Dessa forma, o mundo por nós criado é uma estratégia de sobrevivência quando não sabemos como agir; um mundo guiado pela emoção que, por sua vez, nos exige uma ação.

Se ampliarmos nosso campo de reflexão, perceberemos que tal atitude é uma presença constante na história da humanidade, o homem criou paraísos, infernos, anjos e demônios para sustentarem sua existência, para serem um amparo perante as dificuldades vividas. As religiões e as artes, por exemplo, se revelam enquanto importantes pilares que sustentam a capacidade imaginativa e criativa do indivíduo, e que são tidos como ambientes de refúgio. O que seria a literatura senão um exercício ficcional do ser humano em sua tentativa de criar novos mundos,

novas realidades, para que suas vivências se tornassem mais suportáveis e, com isso, sua existência fosse, de alguma forma, transformada ou assegurada.

Poderíamos, então, pensar no artista como alguém emocionado. O artista vive num eterno estado de emocionar-se. O processo catártico no drama é uma tentativa de emocionar os espectadores. Emocionar e possibilitar a catarse se assemelham na relação das emoções e do *páthos*. A arte é esse produto capaz de replicar as emoções, tanto do artista como do espectador, do leitor. A emoção do artista posta em palavras é também capaz de nos emocionar. Emoção como rota de fuga; o artista utiliza-se da própria emoção como essa fuga, que possibilita a criação. O que Freud chamaria de fantasiar.

As aventuras e desventuras de *O Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, cuja publicação do primeiro volume ocorreu ainda em 1605, nos aproxima dessa reflexão ao passo que têm como protagonista um cavaleiro sonhador e idealista, cujo nome dá título à obra, que resolve imergir em leituras sobre cavalaria, tema pelo qual tinha muito apreço. Tal decisão é o que irá impulsioná-lo a iniciar uma jornada psicótica, mas também emotiva, ao se vê diante de um descontentamento com o mundo e do desejo de transformá-lo e torná-lo mais justo, além de partir em busca de uma honra perdida. Decide, então, tornar-se um cavaleiro, tendo ao lado seu fiel escudeiro, Sancho Pança, e “sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, [...] pondo-se em perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama” (Cervantes Saavedra, 2016, p. 60). Dom Quixote é impulsionado e movido pelas emoções, no sentido de que essas o penetram, o fazem sofrer e o ultrapassam; a partir delas, ele decide ir em busca de uma mudança daquilo que o rodeia.

Ao final da narrativa, derrotado em uma batalha, volta para casa e, agora dominado pela lucidez e descontentamento, decide queimar todas suas obras de cavalaria. O personagem morre enfermo e, nesse episódio, conseguimos enxergar enquanto um reflexo da emoção, pois, quando a magia não pode mais sustentar essa outra realidade fantasiosa, o indivíduo se vê diante de uma realidade idealizada que é inalcançável, impossível de ser concretizada como desejara outrora: “chegou seu fim e acabamento quando ele menos pensava; porque, ou já fosse da melancolia que lhe causava o ver-se vencido, ou já pela disposição do céu, que assim o ordenava, foi tomado de umas febres que o tiveram por seis dias de cama [...]” (Cervantes Saavedra, 2017, p. 839).

O indivíduo, tomado pelas emoções, é capaz de idealizar relações, atitudes e acontecimentos para que esses não configurem, para ele, qualquer obstáculo que precise ser ultrapassado. Revelando, assim, uma tentativa de viver no mundo de uma outra forma, ou uma

conduta que o permitiria negar, esquecer ou até mesmo recusar aquilo que se apresenta como uma dificuldade. Dom Quixote seria, então, um indivíduo exemplar. A emoção, para Sartre, situa-se, então, no plano da consciência, a partir de uma conduta irrefletida, que se direciona para a solução de problemas, ou seja, se direciona para uma tentativa de supressão da dificuldade em um objeto. De modo geral, o estudo das emoções implica na percepção do modo de o homem ser no e contra o mundo, de se relacionar com as situações e suas tensões e buscar uma maneira de transformá-las e, conseqüentemente, transformar a si mesmo. O homem na filosofia sartriana é o homem da ação. Enfim, as emoções nos conduzem a uma compreensão, ainda que dotada de uma certa incompletude, da realidade humana; nos mostra um modo de ser, de agir, de existir do homem.

Em algumas situações da nossa experiência cotidiana, nos valem da emoção para justificar algumas atitudes e comportamentos imediatistas, capazes de provocar conseqüências que rapidamente nos levarão ao arrependimento. As emoções seriam, então, consideradas como um impulso que agiria sobre o indivíduo passivo, incapaz de controlar-se, tornando-se então, responsável por suas ações; as emoções nos ligam às situações do mundo e definem o modo como reagiremos elas. A natureza da emoção do indivíduo é determinada pelo entrave ao qual o sujeito é confrontado. Enfim, em algumas ocasiões as emoções se constituem enquanto fatores que determinam nossas ações ao motivarem deliberações ou orientarem nossas condutas.

Ao sermos tomados pelas emoções, somos capazes de trilhar nossos passos através de um mundo carregado de significados; as emoções são aquilo a partir do qual somos capazes de significar o mundo. Se enquanto emocionados, estamos dotados de uma consciência, essa nos direciona para um fora de si, ou seja, a função das emoções é criar significados, sendo este o responsável por atribuir ao mundo e seus elementos, valor e significado. Emocionar-se é agir intencionalmente, é agir sobre si. Em outras palavras, emoções são ações capazes de conferir significado, de explorar a relação com o outro, com o mundo, com a nossa própria liberdade, como nos condena Sartre. A liberdade é uma emoção das mais concretas (Sartre, 2005).

Seguindo esse raciocínio, sabe-se que muito se questiona acerca da função da arte, ou da sua utilidade e, talvez, essa seja uma das respostas possíveis: emocionar. A arte seria, então, uma expressão da emoção. O *Livro do desassossego*, assinado pelo semi-heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, em seus devaneios fragmentados e poeticamente pessimistas, propõe, dentre outras questões e de modo a complementar nosso pensamento, que:

A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção. O que não temos, ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em sonho, e

é com esse sonho que fazemos arte. Outras vezes a emoção é a tal ponto forte que, embora reduzida à ação, a ação, a que se reduziu, não a satisfaz; com a emoção que sobra, que ficou inexpressa na vida, se forma a obra de arte. Assim, há dois tipos de artista: o que exprime o que não tem e o que exprime o que sobrou do que teve (Pessoa, 2021, p. 188).

Temos a liberdade de seguir a direção que desejarmos, mas a eleição de uma delas se justifica pela intencionalidade. É essa segunda que retira das infinitas possibilidades que são dadas pela liberdade. A partir da intencionalidade, as escolhas, as ações ganham sentido; essa, por sua vez, depende do objeto que provoca o estado emotivo e da maneira pela qual o sujeito o recebe. Mas, ainda que possuam esse caráter intencional, é importante lembrarmos que a emoção deve ser percebida como composta por *sensações*.

O homem é responsável pelo que sente, mas não tem o poder de escolha em relação à emoção; ele não escolhe o momento de sair ou não de um estado emocional. Estarmos emocionados é um estado que escapa à capacidade de escolher senti-lo ou evitá-lo. Ainda que tenhamos a consciência de nos percebermos tomados por determinada emoção, fracassaríamos caso desejássemos abandoná-la. Ainda que Sartre nos tenha condenado à liberdade, esbarraríamos nessa impotência que experienciamos com as emoções. Não nos parece ser possível estender essa autonomia.

Muitas vezes, pautamos nossas escolhas a partir da capacidade que temos de nos emocionar diante delas. Se elejo uma obra literária, por exemplo, e atribuo a ela pontos positivos, é porque, em certa medida ela me emocionou, ela me inquietou. Naturalmente, essa perspectiva pode se estender para outras decisões, já que nos emocionarmos perante algo é um comportamento que nos torna essencialmente humanos. Então, se a escolha é uma expressão da liberdade, sem as emoções, dificilmente seríamos capazes de realizar escolhas, o que nos distanciaria de nossa liberdade. Isso também nos relembra da relação entre emoção e consciência.

Ainda é possível pensar em essência humana? Será que existe algo em nós que é imutável e que nos acompanha independentemente das circunstâncias? Talvez, pensando na contemporaneidade, somos apenas um aglomerado de sentimentos, de forças que tentam compreender as demandas que nos interpelam constantemente. Talvez, não exista algo que, essencialmente, permaneça dentro de nós; o que nos afeta hoje, pode não nos afetar amanhã. Somos sujeitos mutáveis, adaptáveis, não mais movidos pela essência, mas por aquilo que nos afeta, incomoda, impulsiona a estar, a fazer, a mudar.

A discussão que estamos privilegiando ao longo desse tópico está envolta pelo entendimento acerca daquilo que habita o irracional humano. Percebemos, até então, que duas

vertentes de destaque na filosofia ocidental, ao se debruçarem sobre essa temática, elencam duas denominações para a compreensão desses impulsos ou fenômenos: a paixão e a emoção. Ainda que alguns autores insistam em não tecer qualquer distinção sobre essas denominações, e que seja perceptível os múltiplos sentidos que um termo pode carregar, acreditamos que cada uma delas expressa, ainda que na etimologia da palavra e apesar da notória complexidade em conceituá-las precisamente, propostas distintas para perceber que não somos apenas seres racionais. É importante considerar que essa reflexão ou distinção não se reduz à ordem etimológica ou a um antagonismo com a razão, mas nossa tentativa é a de ver a presença ou ausência do irracional no sujeito e em que medida essas nuances interferem em seu modo de estar no mundo. É essa sutileza que nos auxiliará a pensar a “revolução” freudiana do inconsciente como estrutura psíquica dessa fronteira composta pelo humano e o animal, pelo racional e o irracional, pelo instintual e pelo pulsional. Desrazões do inconsciente!

De modo a auxiliar no entendimento do que há de sentimentalidade no *páthos*, trazemos uma breve leitura de Platão à luz de Pequeno (2017). O *páthos*, cuja raiz etimológica remete à paixão, ao surgir ainda no contexto da Antiguidade, é colocado como um elemento que, além de estar em consonância com o *logos*, é contingente, afora ser elemento essencial da ação moral. Enquanto elemento constitutivo das ações humanas, o desejo, marca de nossa passividade, é uma inclinação natural de nosso ser e uma força que impulsiona a busca pelo prazer e o distanciamento da dor, é, enfim, a paixão, o *páthos*.

A paixão, retomando os moldes do pensamento platônico, seria a potência capaz de distanciar o homem e fazê-lo esquecer o essencial da sua existência, de modo que suas grandes realizações estariam asseguradas apenas se o indivíduo estivesse disposto a lutar contra as paixões. Caso vivesse sob a égide das paixões, ele estaria condenado a não mais refletir sobre o que se configura como certo ou errado (Pequeno, 2017). O conceito se relaciona à submissão e padecimento a objetos que nos circundam e nos afetam, mas, já em Aristóteles, adquire um caráter de parte integrante da natureza humana, como vimos no início de nossa discussão.

Outras significações foram atribuídas ou relacionadas ao termo, de modo que, ao se observar um indivíduo que sofre pelas paixões, afirma-se que ele está em um quadro patológico, ou, pensando na nossa contemporaneidade, ao nos depararmos com o caráter passional de um crime, isso nada mais revela um caráter atenuante que é atribuído a esse ato: a responsabilidade e a culpabilidade daquele que cometeu o crime são diminuídas. O patológico estaria, então, relacionado à reunião entre *páthos* e *logos*, de modo a se configurar um discurso em torno do que leva um sujeito a um estado de doença, desvio, fuga ao que seria somente lógico perante convenções coletivas, como as normas e a moral, de comportamentos, de convivência. As

paixões não eram reconhecidas pelo seu caráter de normalidade ou enquanto elementos que estão intimamente integrados ao nosso comportamento e que são capazes de definir nosso modo de ser no mundo, nosso modo de nos expressarmos e posicionarmos.

Na Antiguidade Clássica, os fenômenos emotivos estiveram diretamente relacionados à paixão, mas uma gradativa mudança pode ser observada a partir da emergência de estudos referentes à área da psicologia, por exemplo. Contudo, a principal distinção se define, principalmente, mas não unicamente, pelo grau de intensidade em que as paixões, as emoções e os sentimentos, sobre o qual iremos nos deter mais adiante, operam sobre o indivíduo. Se distribuirmos tais manifestações afetivas em posições de maior e menor grau, teremos que as emoções são mais fortes que os sentimentos, enquanto que as paixões se sobressaíam em relação às emoções (Pequeno, 2017).

Essa classificação não garante precisão no significado dos conceitos e, portanto, não está livre de controvérsias. Mas, “apesar das reconhecidas exceções, é possível afirmar que o caráter momentâneo (intempestivo) e a polaridade biopsíquica (aspectos físico e mental) são os elementos mais representativos dos estados emocionais” (Pequeno, 2017, p. 29). Esse outro olhar que foi lançado sobre a temática permitiu também que o termo paixão fosse substituído por designações mais específicas, dentre elas, a emoção, o sentimento, o afeto. A palavra não desaparece do léxico de determinadas áreas do conhecimento, mas perdeu sua amplitude outrora utilizada para definir os fenômenos que escapam da razão.

Ao termos realizado um salto proposital até a filosofia existencial de Sartre, que investiga sob um viés fenomenológico as emoções, percebemos que essa denominação pressupõe uma ação, ou seja, pode ser percebida como uma manifestação que vem a público através das manifestações corporais, seja uma lágrima que escorre pelos nossos olhos, um gesto que fazemos com as mãos, um riso desenfreado. Nossa maneira de agir é modificada pelo sentimento. O nosso corpo tem a necessidade de demonstrar que estamos emocionados, de expressar para os outros ou expressar na arte, através do ato da escrita, da pintura, da encenação, da música, permitindo, também, que aqueles que nos lerem, observarem, assistirem ou escutarem, também sintam ou compartilhem o sentimento de nossas ou de outras emoções.

Ao continuarmos nosso percurso pelas sutilezas que envolvem as diferenciações, a emoção, do latim *ex-movere*, que significa mover-se, deslocar-se, sair de, está associada a uma experiência que impulsiona o indivíduo a agir, a movimentar-se, que é momentânea, mas de grande intensidade. Revela-se nos acontecimentos inesperados, sobretudo aqueles em que nos faltam uma resposta imediata, gerando essas manifestações intensas quase sempre acompanhadas de movimentos repentinos e mudanças fisiológicas. Enfim, ela engendra

respostas somáticas em paralelo às modificações psíquicas que geram, no indivíduo, uma tendência a agir de forma adequada ou não perante a situação em que se encontra.

As emoções estariam representadas pelas manifestações mais intensas, intempestivas, enquanto que os sentimentos estariam relacionados às sensações. O sentir, então se coaduna com o extrato do corpóreo. A partilha do sensível como uma prerrogativa do contemporâneo desestabiliza o conceito de emoção em detrimento de uma fragmentação categórica: passamos a sentir conforme as experiências ditam o quanto as sensações são, atualmente, regidas pela particularidade de cada experiência. O referente da emoção *ex-movere* vai se condensar na significação sentimental de cada um. Grosso modo, conseguimos sentir uma emoção mas não conseguimos emocionar um sentimento. Os sentimentos são a expressão a partir da emoção.

Os sentimentos são os elementos que constituem a experiência emocional, sem o primeiro, a emoção não se manifestaria corporalmente. A existência de um sintoma, decorrente das sensações corporais, é essencial para a experiência da emoção. Além dessas alterações corporais, estar emocionado implica em uma consciência dessas reações. Então, perceber essas respostas emocionais é o indicativo de que estamos tomados pelo sentimento. A consciência da emoção estaria manifestada pelo sentimento (Pequeno, 2017). O que diferencia, então, essencialmente esses conceitos são as intensidades das modificações somáticas, o sentimento mobiliza modificações menos acentuadas, enquanto que, na emoção, o oposto acontece.

Ele [o sentimento] não é prisioneiro da automaticidade, já que teria um certo poder sobre as reações intempestivas e sobre os movimentos involuntários do corpo. O sentimento também nos permitiria recuperar lembranças tristes, memórias ligadas ao estado corporal, vivências sensoriais passadas. Isso significa que ele se mostra consciente quando o movimento do corpo é requerido ou quando as informações que ele veicula precisam ser levadas em conta. Ao revelar uma situação na qual nos encontramos, o sentimento comporta uma informação que tende a ser confirmada, encorajada ou contida (Pequeno, 2017, p. 150).

Podemos compreender o sentimento enquanto aquilo que sentimos quando nosso corpo não é dominado ou agitado pela emoção. O sentimento é o que faz conjunto perante o organismo. Quando refletimos sobre essas diferenças e semelhanças, aproximações e distanciamentos, é necessário lembrar que não há regras que as envolvem, mas possibilidades de interpretações, ou seja, nem todas as sensações estão relacionadas ou provêm das emoções. Existem emoções que não são tênues como alguns sentimentos e sentimentos que se revelam tão intensos quanto certas emoções. São, nas sutilezas e detalhes, que conseguimos enxergar suas particularidades.

Sejam as paixões, as emoções ou os sentimentos, todos eles são responsáveis por nos constituírem enquanto sujeitos, por nos darem humanidade, no sentido de não sermos seres que agem puramente pela razão, pelo pensamento lógico, mas também por aquilo que, muitas vezes, não pode ser explicado, que nos toma por completo e influencia nossos juízos e condutas, que nos torna humanos. Essa parte irracional que nos habita revela seu caráter incontornável e toda a sua impossibilidade de eliminá-la da nossa existência e das relações que estabelecemos com o mundo. Tal reflexão nos aproxima do poema “Sentimento de mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, cujo eu-lírico, já no segundo verso, ao revelar que tem em si o sentimento do mundo, admite sua limitação e impotência diante de uma realidade que o desafia constantemente e o conduz a elaborar uma visão por vezes pessimista daquilo que vê diante de seus olhos. Mas, apesar da sua pequenez diante do mundo, apesar da brevidade dos seres, dos objetos, dos momentos, o sentimento permanece grandioso e o persegue constantemente.

De modo geral, os conceitos a partir dos quais estruturamos nossa discussão inicial nos conduziram à conclusão de que a diferença está pautada na linguagem, na etimologia da palavra, na sua origem, ou, ainda, no entendimento que cada pensador filosófico atribuía a eles. Todos se fazem presentes fora da dimensão lógica, racional e consciente, por isso, os problemas emocionais não podem ser solucionados sob essa perspectiva, o que nos conduz ao campo do inconsciente, território desvendado inicialmente por Freud em sua teoria psicanalítica, ainda que esta não esteja em busca de uma cura para as faltas que movem esses conceitos.

O pensamento classificatório ainda atende diversas perspectivas que buscam estudar o irracional humano, entretanto, se percebe que, nesse jogo de troca, a questão primeira, de que somos humanos por sermos movidos pelas paixões, persiste, agora, com um entendimento que se dedica a uma categoria, digamos, mais dinâmica, a categoria afeto. Essa percepção inicial desenvolvida pela filosofia contribuiu de maneira significativa para a recorrente utilização do termo afeto. Entendemos este como um conceito guarda-chuva, capaz de abarcar as paixões, as emoções, os sentimentos e entendê-los como pertencentes a um só grupo, que se ramifica originando afetos mais específicos, como o amor, o ódio, o ciúme, a tristeza, o luto. Podemos comparar esses conceitos com as cores primárias, já que, a partir delas, podemos visualizar várias tonalidades. O pensamento iluminista de Baruch de Spinoza propôs outros contornos e desdobramentos, principalmente na percepção de afeto para a filosofia em sua *Ética*, publicada em 1677.

Considerando a abordagem anterior em distinguir nomenclaturas, enxergamos a busca insistente do ser humano em se deparar com a incompletude do simbólico, na tentativa de dar significado à vida, sendo que esta nunca o terá plenamente. É uma tentativa de dar nome àquilo

que nunca se reduzirá à palavra, de pôr, na linguagem, o que não está nela. A linguagem nos apresenta como uma desordem e nossa busca se dá por ordená-la, porém, falharemos. É isso que faz o ser humano ser quem é, e através da fala, ser. São apenas significantes na tentativa de atribuir significado àquilo que sentimos que nos emociona, àquilo que nos move e move nossas paixões. Em termos psicanalíticos, essa percepção se relaciona ao desejo, questão central de nossa existência, temática sobre a qual nos debruçaremos posteriormente. (Le Gaufey, 2018).

Porém, em termos de nomenclatura, o que verdadeiramente está em jogo é aquilo que nos afeta, um movimento de atividade e passividade, de ser afetado e afetarmos. Então, a negação do irracional perde sentido para que se perceba que, na contemporaneidade, os eventos são sempre e mais de ordem afetiva. Nesse jogo de troca, a questão primeira que foi levantada, do ser humano ser movido por paixões, persiste. Afeto é o que afeta.

1.2 POR UMA COMPLEMENTARIDADE ANTAGÔNICA ENTRE A POTÊNCIA DE AGIR SPINOZIANA E A VONTADE DE POTÊNCIA NIETZSCHEANA

Pensar os afetos exige, como o próprio termo nos sugere, adentrar na causalidade, ou seja, no que nos afeta, na causa para estarmos sentindo determinado afeto. Até então, os afetos eram vistos como paixões que, por sua vez, se encontravam em oposição à lógica. Em uma herança platônica, do mundo inteligível que se encontrava separado no mundo sensível, a razão traria uma espécie de solução para as paixões. Spinoza foi o primeiro filósofo a propor um diferente recorte para a compreensão das nossas emoções, sustentando que o corpo e a mente são instâncias heterônomas, sendo o afeto aquele que irá indicar um estado tanto da mente, quanto do corpo.

O filósofo propõe uma relação entre nossa capacidade de agir e a de sermos afetados, ou seja, quanto mais somos afetados, mais temos poder em agir. O afeto é ação. Conhecer suas causas e mecanismos nos fornece a possibilidade de os ressignificar, os transformar em prol de nosso próprio benefício. De modo geral, a teoria de Spinoza sobre os afetos orbita em torno de dualidades: mente e corpo, ações e paixões. Em paralelo a isso, distingue o conceito entre afetos ativos e passivos: os afetos são ações quando determinados por causas internas ou paixões, quando determinados por causas externas.

É importante percebermos que Spinoza não é contemporâneo nem a Aristóteles, nem a Sartre, embora, seu entendimento esteja marcado ainda por aquela aglutinação entre afeto e paixão. Em virtude daquilo que eventualmente ficou remanescente da ideia de que a paixão seria algo desestabilizante, deixando o indivíduo em estado catatônico, decorrente de uma

suposta exacerbação do sujeito quando imerso nas paixões. A cronologia muda, mas a temática, muitas vezes, retorna e avança. Há uma genealogia aristotélica para chegar em Spinoza, razão e paixão funcionavam junto com ética, que é a junção do sujeito social, que é consciente da lógica da linguagem e da lógica das paixões e também da passionalidade da linguagem; a linguagem também escapa à lógica. Esses elementos, por sua vez, se unem numa tríade: emoção, linguagem e ser.

Spinoza (2020) afirma que quando somos causas inadequadas dos nossos afetos, sendo sua potência determinada por causas externas, eles são passivos, por outro lado, quando somos causas adequadas, ou seja, advindos de nós mesmos, os afetos são ativos. Mas, mesmo que a potência de determinado afeto advenha das causas externas, ainda sim, somos causa parcial desse, pois, se assim não o fosse, tudo aquilo que em nós chegasse, não teria eco, ou seja, seríamos puramente indiferença frente ao que nos atinge. Ao sermos tomados pelos afetos passivos, agimos reativamente; é uma resposta reativa a qualquer tipo de provocação a qual somos impelidos a agir sobre. O que ocorre no afeto ativo é um processamento daquilo que chega favoravelmente até nós, nos impelindo a agir autenticamente. Então, se antes não havia uma diferenciação e os afetos eram postos sob o mesmo plano das paixões e, conseqüentemente vistos como fenômenos que nos atingem passivamente, com a filosofia de Spinoza, percebemos a possibilidade da diferenciação e de vislumbrarmos que os afetos agem ativamente sobre o indivíduo.

É a partir dessa distinção que será possível observar se um afeto diminui ou aumenta nossa potência de agir (Spinoza, 2020). Isso nos remete à constatação de que só pensamos ou agimos a partir dos afetos, é tendo esses como aliados que o homem, para Spinoza, pode se tornar autoridade sobre si próprio. Nesse momento, a razão não é mais pensada enquanto instância distinta dos afetos, mas como um modo de nossa compreensão de mundo que nos permitirá a transformação de afetos passivos em ativos. Temos, então, uma razão que está imersa no mundo sensível e uma paixão que margeia o inteligível, ou, vivenciamos uma inter-relação em um único mundo capaz de colaborar com o indivíduo, ou de auxiliar nossos afetos. A razão não está em oposição aos afetos ou às paixões, ela pode transformar o indivíduo de modo que ele possa ter uma relação mais genuína com esses.

De modo geral, é possível perceber que o aumento ou a diminuição da nossa potência de agir, ou seja, a ação e o padecimento, se relaciona com os afetos ativos e os passivos, sendo esse segundo denominado como paixão. Quando as causas externas agem sobre nós com o objetivo de nos enfraquecer, podemos afirmar que padecemos de paixão, o que Spinoza relaciona com causa inadequada.

Spinoza pensa a paixão como algo exterior que incide tanto sobre o corpo, quanto sobre a alma, além disso, a relação que iremos estabelecer com ela será determinante para a natureza dos nossos desejos e vontades. O homem padece quando dominado pelas paixões passivas, pois se torna causa inadequada de suas ações, sendo influenciado pelas causas que lhe são exteriores. O filósofo considera o afeto como uma ideia a partir da qual o indivíduo é conduzido a pensar em um determinado objeto em detrimento de outro e determina que nosso esforço de preservação na existência e a maneira como convivemos com eles define nosso grau de liberdade e de conservação. O afeto é ação, é a potência de agir, de sentir quando o indivíduo se submete a ele. É aquilo que move a alma de uma maneira positiva ou negativa.

O indivíduo, enquanto ser inserido na natureza, está em contínuo estado de afetação, alternando sua posição entre passivo e ativo, pois, ao ser afetado, notamos um comportamento passivo, mas, quando afeta, se comporta de modo ativo. O lugar de onde partem esses estados e posições é sempre do corpo, em uma aliança com a alma. Há um esforço corporal pela manutenção do equilíbrio interno, sob o auxílio da nossa alma. De modo geral, para Spinoza, nosso corpo pode ser compreendido essencialmente a partir de sua capacidade de afetar e ser afetado. Essa segunda possibilidade não diz, necessariamente, de um padecimento, mas de uma forma de não vivermos insensíveis, alheios às demandas que nos são solicitadas pelo mundo e pela alma. Um corpo, cuja capacidade de afetar-se está reduzida, é um corpo incapaz de responder; é não ser causa adequada dos encadeamentos afetivos, já que “somos agitados pelas causas exteriores de muitas maneiras e que, como ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos jogados de um lado para o outro, ignorantes de nossa sorte e destino” (Spinoza, 2020, p. 139).

Spinoza considera três como afetos primitivos, sendo eles o desejo, a alegria e a tristeza. A partir deles, outros podem derivar, o que nos coloca diante da possibilidade de o afeto ser um conceito guarda-chuva, como mencionamos anteriormente, ou seja, aquele capaz de abrigar diversas ramificações ou variações que recebem apenas outros nomes em função das relações e composições que se presentificam no subjetivo humano. A compreensão do desejo se volta para a substância humana, sendo todos os esforços, impulsos, apetites, volições que atingem o indivíduo sob diferentes circunstâncias, conduzindo-o a agir de determinada maneira. Por alegria, a definição se volta para a passagem de um estado de menor para maior ânimo; uma força capaz de aumentar nossa potência de existir e agir, enquanto que por tristeza, a definição se caracteriza como oposta, ou seja, a potência de agir do homem, quando afetado por essa, é refreada.

Refletindo brevemente sobre a tristeza, podemos perceber quantos outros afetos utilizam-se dela para se propagar: o ódio encontra, nas pessoas tristes, uma maneira de se disseminar; o medo se mantém naqueles cuja potência de agir se encontra no mais baixo grau; a esperança prospera sob aqueles que estão tristes. A tristeza se manifesta com assustadora facilidade em nossa sociedade e sempre encontra meios de nela permanecer, demonstrando nossa impotência perante esse afeto, pois, “tudo aquilo que é triste é nefasto e nos torna escravos; tudo aquilo que envolve a tristeza exprime um tirano” (Deleuze, 2017, p. 187).

Com base nessas definições, outros afetos podem ser compreendidos, como o amor, a adoração, a atração, o escárnio, a esperança, a segurança, o gáudio e a glória, que derivam da alegria; o ódio, o medo, a vergonha, o desespero, a decepção, a comiseração e o arrependimento, que derivam da tristeza; e a saudade, a emulação, a benevolência, a vingança, a crueldade, o temor, a avareza, a luxúria, dentre outros, que provém do desejo. Então, de modo geral, por afeto, Spinoza compreende como “uma ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele, ideia pela qual se presente, a própria mente é determinada a pensar uma coisa em vez de outra” (Spinoza, 2020, p. 152).

Quando afetado, nosso corpo manifesta determinado comportamento a depender da natureza do afeto que o atingiu e da potência das causas exteriores envolvidas nesse processo; ações são expressas como resultado de o corpo ter sido dominado por algo que foge de seu comando, por algo que é incapaz de regular ou refrear. Importante considerar, ainda, que os indivíduos são afetados de diferentes maneiras por um único afeto. Um indivíduo tomado pelo medo ou pela vergonha pode sentir um queimor na pele, ficar perdido com as palavras ou tentar, a todo custo, sair daquela situação que imaginamos estar sendo reprovada pelos outros, por exemplo. Nenhum afeto nos atinge na mesma proporção, o sintoma é do um em cada um.

Quanto menos compreendemos nossos afetos, menores são as chances de darmos a eles uma expressão adequada. Essa atitude é o primeiro passo que devemos dar em busca de utilizá-los em nossos benefícios e sofrermos menos pelos efeitos que nos causam. Mas, enquanto não nos damos a chance de construir uma melhor relação com esse elemento que nos habita, a busca pelo alívio do sofrimento afetivo através de paliativos nos parece ser um caminho mais fácil, que demanda menos de nossa energia. Então, muitas vezes, entregamo-nos a essas supostas soluções mágicas. Temos, assim, a tendência a nos associarmos ao que a sociedade oferece como tamponamento, como uma defesa coletiva contra uma angústia interna. É uma fuga que planejamos da nossa própria realidade interna.

Dentre tantas possibilidades de fuga e esquecimento dos nossos conflitos fornecidos pela sociedade, podemos citar um de seus pilares: a religião. Uma via que pode trazer um conforto, mas que, por sua vez, não faria com que nós trouxéssemos uma compreensão dos afetos de dentro de nós mesmos. Se estamos nos sentindo desamparados, por exemplo, é porque, de alguma forma, nossos afetos estão sendo passivos. Esses podem ser reconfortados, mas, se não houver a compreensão do jogo afetivo que funciona como gerador desses afetos passivos, as causas, por exemplo, a religião funcionaria apenas como um dispositivo que vai colocar um véu sobre o que estamos sentindo verdadeiramente, prolongando um sofrimento cuja solução depende apenas de nós. O sintoma expressa uma dificuldade em gerarmos afetos ativos, ou seja, nos impossibilita o comportamento espontâneo em relação à realidade externa. Mesmo quando nossa potência de agir é aumentada pelo nosso encontro com a religião, pode haver um desvio da nossa atenção para uma possível elaboração de nossos afetos. Entretanto, a elaboração que deve ser realizada é a interna, para que dessa forma, sejamos causa adequada das nossas ações, dos nossos afetos.

O afeto que nos conduz à servidão, segundo Spinoza, é o medo. É ele que nos paralisa, nos cala, nos impede de agir. E é nesse contexto que se estrutura nossa sociedade, em que pessoas são aprisionadas sob a justificativa que estão sendo protegidas; onde a legitimidade daqueles que ocupam altas posições sociais só é garantida através da mobilização contínua do medo. Isso acarreta uma impotência, em uma inércia cada vez mais destrutiva para os indivíduos, que se sentem inseguros em atuarem enquanto sujeitos políticos e agir em conjunto em uma mobilização por um bem maior: a possibilidade de vivermos em uma sociedade que não esteja fundamentada no medo. É válido comentarmos que o medo surge quando o sistema neoliberal vigente compreende que o afeto é um mecanismo bastante efetivo de controle porque ele condiciona os sujeitos a possibilidade de docilizar seus corpos, de domesticar sua individualidade, como veremos mais adiante.

A busca por essa espécie de liberdade, por essa saída da servidão humana, que indica a impotência para regular os afetos, é também uma busca de nos tornarmos causa adequada de nós mesmos. Nesse movimento, a tentativa de fortalecimento dos afetos alegres e o enfraquecimento dos tristes, torna-se uma realidade, para que vislumbremos, por exemplo, as causas de nossos desejos e não sejamos completamente dominados por nossas paixões. Enfim, nossas ações devem ser mais potentes que as paixões e o que nos interessa é a maneira pela qual isso pode ocorrer.

À medida em que (re)conhecemos nossos afetos, entendemos cada vez mais nossa relação com o mundo e os impactos que ele tem sobre nós, colaborando para que sejamos cada

vez menos submissos às causas externas que constantemente nos interpelam. Mas, isso não será possível pela supressão das paixões, mas, a partir de uma moderação dos afetos pela razão, intenção de Spinoza ao estruturar seu pensamento. Podemos pensar em algumas maneiras de realizarmos esse processo, sendo elas, a formulação clara e distinta de conceitos dos afetos, a ordenação desses, a reinterpretação da nossa vida passional e, por último, estarmos dispostos a nos afetarmos de diversas maneiras ou de nos tornarmos capazes de afetarmos os outros corpos.

O agir criativo é aquele que se apropria dos elementos externos e os reelabora à sua maneira, sendo assim, podemos ser os protagonistas de nossas próprias ações e encontrar soluções efetivas para nossos problemas afetivos. A proposta de Spinoza se baseia em uma *Ética* (2020) que o homem seja causa adequada de seus afetos, na medida em que está diante da impossibilidade de eximir-se do campo das paixões e adquirir a capacidade de manejar os afetos, de controlá-los, já que jamais poderá superá-los, ou livrar-se deles, restando apenas, sua naturalização.

Para que o homem adquira a ética, a liberdade e o conhecimento, é preciso que ele esteja em harmonia com seus afetos e não em uma relação de oposição. Além disso, esse caminho em direção a esses três destinos se torna possível no momento em que o indivíduo afasta-se daquilo que o submete, as paixões, e caminha em direção àquilo que o conduz à autonomia, à ação. Autonomia de pensarmos a partir de nós mesmos, sem nos submetermos a outros corpos, mas estabelecendo uma relação de igualdade.

Assim, em meio às afecções, o homem poderá conhecer a si próprio nas relações, isto é, poderá conhecer seus afetos, voltando a seu favor o acaso, os encontros, inevitáveis, de modo que esta relação momentânea aumente sua potência de agir e pensar, afetando-o de alegria. Esta é a ação; sendo o *páthos* o caso em que nossas afecções, nossos encontros, nos afetam de modo triste ou alegre, dependendo mais das causas externas serem boas ou más, do que de nós próprios [...] (Martins, 2001, p. 12).

Essas discussões propostas por Spinoza estão atreladas a uma certa funcionalidade desses afetos para um papel na vida, por isso a compreendemos como otimista. O ideal de ser humano é aquele idealizado pela cultura do humanismo esclarecido. Quem decide se vai alimentar ou não os afetos positivos ou negativos senão o sujeito? Mas aquela que impõe ao sujeito a categorização do que é positivo ou negativo é a funcionalidade do afeto. O afeto é funcional com que propósito, para que fim? Para a relação com o social, com a cultura. Esse ponto entra em contraposição com a noção de natureza que pontuamos anteriormente, sob uma visão platônica, aristotélica, fenomenológica. A obra de Spinoza pressupõe uma formação ética, reverbera uma perspectiva mais prática e, portanto, mais otimista.

Ainda que o reconhecimento de nossos afetos seja parte essencial para uma melhor condução de nossa vida, seja em relação a nossas ações no mundo ou a nosso modo de nos relacionarmos com o mundo e com outros corpos, há um fator que consideramos interessante ser mencionado: a vulnerabilidade. Nosso corpo está constantemente sendo atingido pelas afecções, que é esse processo de ser afetado pelo mundo, de afetar e ser afetado. As afecções são os encontros entre os corpos. Quando sofremos as afecções de outros corpos, é porque somos afetados por eles, o que pode aumentar ou diminuir nossa potência de agir. É a partir dessas afecções que os afetos podem ser sentidos, vivenciados, experienciados. É certo que não controlamos em que medida essa experiência afetiva irá nos atingir, da mesma forma que não conseguimos controlar se estaremos ou não abertos a vivenciar tal experiência, somos simplesmente atingidos. E, repentinamente, nos vemos vulneráveis, entregues àquele outro corpo que nos encontrou.

Certos encontros escancaram nossas vulnerabilidades, nos desnudam, nos expõem a um outro que cruzou nosso caminho e fez dele algo que pudesse ser percorrido não mais solitariamente. Os afetos, a depender da intensidade que nos atingem, colocam em xeque toda a nossa crença de sermos imunes a qualquer tipo de exposição de quem verdadeiramente somos; nos convidam a mostrarmos nossas faces que outrora prometemos não mais revelar. Mas também são eles que nos conduzem à reflexão, ainda que falha em certa medida, do que queremos ou não expor ao outro, àquele outro corpo que nos encontrou e afetou. Estar vulnerável diz, também, de um ato corajoso diante do fato de estarmos cientes do desamparo que nos constitui. Um possível avanço dessa percepção está em sabermos tamponar esse desamparo que carregamos conosco desde o princípio.

Pensando em termos spinozianos, ao nos encontrarmos dessa maneira, demonstramos a possibilidade de termos sido envolvidos pelos afetos passivos, as paixões, que ocorrem quando somos apenas uma parte mínima, uma causa parcial de nossos afetos, abertos e vulneráveis para o que é externo a nós mesmos. Spinoza sugere, em sua teoria, que, através do conhecimento de nossos afetos, poderemos ser parte ativa dos nossos encontros e acontecimentos, decidir aquilo que desejamos e o que não podemos, não esperando apenas do acaso o aumento ou diminuição da nossa potência de agir. Mas, não esqueçamos que os afetos podem ser traiçoeiros e nos surpreender, colocando por terra qualquer conhecimento sobre si mesmo nas relações ou planejamento, nos conduzindo a um constante refazer-se, a um reelaborar-se para conseguirmos seguir adiante. Afinal, não encontraremos sentido nos afetos e, de certa forma, não é necessário, já que são fenômenos que escapam da lógica, de uma possível definição completa na linguagem.

As reflexões em torno da filosofia de Spinoza nos permitiram a percepção de que o teórico nutriu sobre essa temática um olhar positivo. Há uma crença na possibilidade de mudança do indivíduo quando este se dispõe a conhecer seus afetos e ter poder sobre eles e, através dessa atitude, poderá alcançar sua liberdade de existir, ser e agir. Os afetos, até o momento, são uma potência que possibilita uma mudança de caráter significativo para o ser humano, se soubermos administrá-los.

Em paralelo a essas reflexões, e, em certa medida, estabelecendo uma relação de complementaridade, ainda que com certas ressalvas, com o pensamento anteriormente delineado, Friedrich Nietzsche tece críticas às instituições de valores que visam ao domínio e uniformização da coletividade, principalmente ao cristianismo e sua insistente desvalorização das paixões humanas. Spinoza nos traz uma visão mais otimista, enquanto Nietzsche, uma visão pessimista.

Se, por um lado, temos Spinoza e sua condução, moderação e conhecimento dos afetos e das paixões, por outro, temos Nietzsche, crítico da razão e que propõe a aceitação do devir e do excesso (Martins, 2009). Alguns pontos dos pensamentos desses filósofos permitem que façamos certas aproximações, como, por exemplo, o *conatus* espinoziano, que seria a potência que todo indivíduo carrega consigo e que pulsa naturalmente vida e expansão, e a Vontade de Potência de Nietzsche, força que impulsiona e eleva o indivíduo; movimento que nos conduz à dominação, à elevação, à efetivação e criação de nossos desejos, de nossas próprias condições de potência, para que desse modo, possamos ser seres ativos no mundo.

Devemos sempre lembrar que a vontade de potência não se confunde com a potência de agir. Por Vontade de Potência entendemos como aquela que colabora para que o indivíduo atinja sua própria expansão, por isso, Nietzsche afirma a importância de o homem apropriar-se dessa e assim, superar-se a si mesmo. Por outro lado, mas reforçando o poder ativo que o indivíduo deve assumir em relação a si próprio, a Potência de Agir é a força que nos impele a existir e que tem sua intensidade aumentada ou refreada a partir dos afetos. O que reforça a necessidade de, segundo Spinoza, compreendermos as forças que nos afetam e nos esforçarmos na busca por encontros que aumentem nossa potência de agir.

Vimos que o movimento spinoziano pressupõe uma ação, que toda ação tem uma possibilidade de reação, que toda reação pressupõe uma presença de um outro que vai reagir a esta ação e que, numa lógica ética, o pensamento do filósofo conduz ao entendimento de um eu ideal, que vai se otimizar, reconhecendo seus afetos que, por sua vez, serão reconhecidos sob um campo coletivo. Por outro lado, diferentemente da potência de agir, a vontade de potência de Nietzsche é mais interna, é uma potência que é espelhada para dentro. Para Nietzsche, o

homem deve, então, apropriar-se de sua Vontade de Potência e, com isso, poder superar a si mesmo e livrar-se, por exemplo, de amarras sociais.

Diante da crítica à moral, onde fica o ético em Nietzsche? Se para Spinoza o ético estaria em uma potência de agir no meio social, o que se espera desse social em termos de moral implícita? Esses questionamentos nos conduzem ao entendimento de que um "eu ideal" spinoziano que "reconhece" seus afetos não será sempre "passivo" à moral, mesmo que "otimize" sua potência de agir. É preciso que o indivíduo de Spinoza, em uma união com as proposições de Nietzsche, tenha vontade de potência. Apesar da necessidade de sermos obedientes ao coletivo, o indivíduo deve selar um compromisso "ativo" consigo mesmo. Ainda que Nietzsche critique os "coletivismos", mas dentro de um limite que nós entendemos que seja o de não viver inteiramente sob uma ética, ignorando as outras questões que habitam o coletivo. Desse modo, o homem não se afetará mais passivamente diante do mundo, mas irá interagir com esse a sua maneira, de acordo com o que acredita.

Algumas questões discutidas no pensamento nietzschiano se relacionam com uma genealogia. Quando falamos em genealogia da moral, termo que dá título a uma de suas obras, inevitavelmente percebemos que o pensamento de Spinoza respinga sobre essa crítica da razão, pois, toda ética pressupõe uma moral. Nietzsche tenta verificar que todos esses coletivismos estão, em alguma medida, distanciando o sujeito de uma certa potência, de o sujeito voltar-se para si mesmo e encontrar-se consigo. Contraditoriamente, quando mais moral, menos ética; quanto mais o sujeito se observa nessa filosofia, que se volta para tentar pensar a relação do homem com o mundo externo, o homem esquece de si e, gradativamente, deixa sua ética de lado, sob um pensamento de que a moral seria mais importante. Precisamos do *ethos* para formar nossa relação com o mundo, porém, a problemática se instala quando esse mundo extrapola em nível de exigência desse sujeito e ele se perde em moralidades. Por isso, Nietzsche tece duras críticas às grandes instituições morais da sociedade, entre elas, a igreja.

Em Nietzsche é possível observar um movimento de retorno aos clássicos, aos filósofos do pensamento grego. Para ele, se há uma perspectiva de genealogia da moral em que algo se perdeu, é apenas retornando ao início que será possível revisar questões importantes. São questionamentos feitos acerca de elementos que são, muitas vezes, transpostos em moralidades. Por isso que, por exemplo, para Nietzsche, Deus está morto. Ao passo que essa crítica possui um grande potencial revolucionário, que vislumbra revisar a própria estrutura genealógica da filosofia, é, também, um retorno tão extenso ao passado que essa nostalgia nos dá uma ideia de que é preciso que tudo seja refeito, o que pressupõe a aniquilação de tudo o que foge ao retorno.

Uma vez que se retorna aos antigos, inevitavelmente revisita-se a maneira pela qual eles entendiam as paixões sob uma perspectiva apolínea e dionisíaca, por exemplo. A genealogia da moral privilegiou a formação de um homem apolíneo, ou seja, organizado, centrado em tentar ordenar a vida, que, em contrapartida, não pode ser ordenada, já que é potência. Ela sempre está além. E, para que a vida seja vista enquanto potência, é preciso que se livrar das próprias amarras que a filosofia colocou para si mesma. O rompimento aconteceria a partir do momento em que cada indivíduo retornasse ao movimento de pensar por si próprio, observando-se enquanto fruto crítico daquilo que está posto na moralidade corrente. É preciso que o indivíduo faça uso de sua vontade de potência.

Assim, em uma contraproposta spinoziana, é importante percebermos que, em termos de existência, de sentido, de significado do ser humano diante daquilo que está posto, Nietzsche caminha na contramão, baseada, muitas vezes, na irracionalidade, no dionisíaco, no prazer, na desordem, no pessimismo. Temos, então, algo que vai de encontro à lógica; Nietzsche vai problematizar a lógica de que os afetos são construtores, pensando-os como ambíguos. O ser humano é incapaz de suportar estar rodeado de tantas regras, pois se sente em constante estado de repressão, que pode causar certas consequências. Não conseguindo dar conta de todas essas repressões, o ser humano reage através das paixões, dos afetos.

Nietzsche se propõe a investigar a afetividade sob uma outra iluminação, de modo a mudar o enfoque e as noções que eram atribuídas à temática. Ele questiona, em uma comparação entre o pensamento antigo e o moderno: “O que era a paixão, se tida como o pecado da espécie mais perigosa, sacrilégio contra o amor eterno, desconfiança de tudo o que era bom, puro, elevado e misericordioso?” (Nietzsche, 2012, p. 149). De acordo com o filósofo, não se deixa de pintar aquilo que suscita a investigação, mas é necessário dar novas cores para que uma outra interpretação possa ser atribuída.

O filósofo caracteriza o homem como um animal avaliador, em uma união entre corpo e moral. A relação do homem com a moral se revela necessária e intrínseca, mas, ao se voltar especificamente para a moral, Nietzsche percebe algumas problemáticas no modo pelo qual ela vinha sendo percebida pelos indivíduos, como por exemplo, dotada de uma certa impessoalidade. Para ele, a moral deveria ser vista como um problema, como algo que precisasse ser discutido, tomado como uma paixão pessoal, e não um lugar em que “os homens entravam de acordo, após toda desconfiança, desavença, contradição, o sagrado local da paz, em que os pensadores descansavam de si próprios, respiravam, readquiriram forças” (Nietzsche, 2012, p. 211).

Sua crítica se direciona justamente para esse comportamento de imparcialidade e atinge a moral dominante e sua inquestionabilidade. A partir desse entendimento e ao refutar a moral vigente, o filósofo estabelece sua genealogia da moral, a partir de uma relação entre valor e poder, ou seja, preza pela vontade de poder. Quando o indivíduo se diz incapaz de interpretar e abstém-se da problemática da moral, percebemos o quanto esse movimento diz de sua inaptidão de afirmar-se enquanto detentor de sua vontade de poder, que, por sua vez, diz de um modo de estar no mundo. Se isso falha, sua relação com o mundo também falha. Avaliar é, de algum modo, interpretar, e existimos por sermos capazes de realizar tal feito. Atribuímos valores ao mundo a partir da nossa interpretação dele. A vida se estabelece pela vontade de poder, ela é a expressão imediata da potência: “onde encontrei seres vivos, encontrei vontade de poder.” (Nietzsche, 2018, p. 101).

Se nos atermos à valoração e à interpretação, enquanto processos essenciais para o estabelecimento de nossas relações com o mundo, perceberemos que estão baseados em investimentos afetivos. É da afetividade que advêm o sentido que atribuímos aos elementos que encontramos durante a vida. Depositamos valores sobre aquilo que qualificamos afetivamente. Por isso, Nietzsche insiste na perspectiva do afeto, em traçar outros delineamentos e olhar para o fenômeno sob outros ângulos em relação ao que já foi pensado outrora. Se a vida nos impinge a instaurar valores e o valor do mundo está na interpretação que damos a ele, estaremos, inevitavelmente, qualificando, modificando, depositando nossos afetos no que nos circunda. Então, se conhecermos nossos afetos, saberemos das nossas relações estabelecidas com e no mundo e tomaremos, nos termos de Nietzsche, posse de nós mesmos.

Nesse sentido, “se há o primado da afetividade, é enquanto ela é avaliadora; se há o primado do valor, é enquanto ele é trabalhado pela afetividade” (Wotling, 2003, p. 20). Nietzsche insiste na percepção de que, quando interpretamos ou atribuímos valor, alteramos o sentimento associado à determinada situação ou objeto, ou seja, afetos são redefinidos. Esse pensamento nos leva a perceber, então, a afetividade diretamente relacionada à atividade, a um movimento de origem espontânea, e não relacionada à passividade ou simples reação a algo. É um trabalho que dá outros contornos ao mundo.

Nietzsche parte dos desejos e das paixões para delinear sua compreensão em torno da vontade de potência. Esses, enquanto impulsos naturais, marcam não apenas a relação de oposição com o campo racional, que só se torna possível diante do entendimento de que corpo e mente, ou alma, são aspectos que caminham lado a lado no indivíduo, enquanto uma complementaridade, mas revelam e fornecem indicativos para que o filósofo tome o corpo e sua dimensão não racional como principal elemento para análise da vontade de potência. Os

afetos são, então, antes sentidos pelo corpo que pensados pela consciência. Nesse sentido, o pensamento deriva e pode ser descrito a partir do jogo das paixões e das necessidades que constituem o corpo (Camargo, 2021).

Por vontade, entendemos que ela está envolvida em um jogo que envolve o afetar e ser afetado, envolvendo, conseqüentemente, sensações e pensamentos que atingem o corpo do indivíduo. Para o filósofo, ela não pode ser entendida ou relacionada aos atos de sentir e pensar, mas enquanto um estado afetivo, que comanda, que detém um poderio. Em relação ao afeto de comando, devemos entender como sendo a sensação provocada pelo pensamento às sensações corporais, no sentido de movimentar-se; e é esse movimento que é capaz de nos conduzir ao “quem eu sou”. Somos, ao mesmo tempo, quem comanda e quem obedece.

Toda essa dinâmica afetiva, em uma atuação de conflitos de forças, diante da multiplicidade de expressões que habitam o homem, busca um fortalecimento e supremacia da nossa vontade de potência. Enfim, ela é a expressão do que foge do racional, do *logos*, daquilo que é inerente a nós, que nos torna essencialmente humanos, por isso, a vida se baseia nesse elemento constituinte e impulsionador do indivíduo que é a vontade de potência.

A compreensão de que os afetos são expressões da vontade de potência que se relaciona diretamente com a maneira pela qual nos colocamos no mundo, pode se dar sob diferentes maneiras, o trabalho de interpretar é diversificado. Por isso, há a necessidade de reconhecer a multiplicidade dos afetos e as diferentes formas que somos afetados por eles e, conseqüentemente, atribuímos diferentes sentidos àquilo com que nos deparamos.

Existe assim uma relação estreita, quase idêntica, entre interpretação, afetividade e apreciação das relações de potência. Se a afetividade é criadora, se ela é processo interpretativo elementar, é porque traduz a dimensão relacional da vontade de potência. Portanto, a afetividade é o próprio modo de comunicação dos impulsos, isto é, a própria língua da vontade de potência (Wotling, 2003, p. 24-25).

Nossa comunicação, relação e troca com e no mundo jamais será neutra ou indiferente. A mobilização de afetos no exercício de pensar, no processo de interpretar e atribuir valores, é intrínseca ao indivíduo e à realidade em que vive. Por isso a defesa de Nietzsche ao caráter necessário das paixões e contra o primado absoluto da razão, por perceber que essa não dá conta dos meandros subjetivos que envolvem os afetos. É importante considerar que o que o filósofo almeja não é apenas demonstrar que o afeto está relacionado à vontade de potência, mas visa seu caráter prático, ou seja, deseja perceber em que medida podemos colocá-los a nosso serviço.

Temos que analisar, então, o ser como aquele que deve ser capaz de manejar livremente seus desejos, paixões, afetos, de modo que não os aprisione à racionalidade ou à moral ou sucumba a eles. A relação deve se basear em um possível equilíbrio de forças. Se os afetos trazem, por vezes, sensações desagradáveis, não devemos tentar negá-los ou fazê-los desaparecer, mas, apesar de não ser um exercício fácil, usá-los a nosso favor, tendo controle dos mesmos, dando-lhes liberdade, pois, “atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz [...]” (Nietzsche, 2017, p. 25).

Se Nietzsche acredita que o indivíduo pode ser ativo em sua potência, mas necessita reconhecer que há algo da regulação do mundo que não lhe escapa, uma alternativa a isso poderia existir na arte, que, a princípio se interessa ao que escapa a toda e qualquer ordem. A discussão sobre as paixões ou o *páthos* ecoa pela obra do filósofo alemão também sob a perspectiva da arte grega, especificamente a tragédia, ao recuperar as figuras divinas cultuadas no período clássico e relacioná-las, por exemplo, com os efeitos que essas, ao serem pensadas enquanto forças da natureza, influenciam o artista em seu processo criativo, ou, ainda, com os efeitos que a encenação trágica é capaz de provocar na plateia. A arte, ao encontrar-se com o indivíduo, estabelece com ele uma relação baseada na emoção, naquilo que sentimos e que nos faltam palavras para descrever tal efeito. A arte nos sensibiliza, envolve, nos aprisiona, no bom sentido do termo, nos modificando enquanto sujeitos, em um processo de autorreconhecimento. Nietzsche relaciona a arte e a vida à perspectiva dos impulsos artísticos da natureza, outrora considerados antagônicos entre si: o apolíneo e o dionisíaco.

Esses podem ser percebidos enquanto dois elementos pertencentes à natureza humana, sendo respectivamente, “a imaginação figurativa, que produz as artes da imagem (a escultura, a pintura e parte da poesia), e a potência emocional, que encontra sua voz na linguagem musical” (Dias, 2015, p. 228). Se relacionam ao prazer estético e colaboram para um ascender artístico que é determinado justamente pela conciliação desses opostos. Além disso, esses impulsos se manifestam a partir do sonho e da embriaguez e são condições necessárias para a elaboração da arte, ou seja, o artista é capaz de criar ao entrar em algum desses estados fisiológicos. O sonho é a força que impulsiona, que projeta imagens e dá contorno às formas e às figuras produzidas; é a condição da arte plástica: “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica, mas também, [...] de uma importante metade da poesia” (Nietzsche, 1992, p. 28).

Apolo é o deus que ordena o caos e submete as forças da natureza a uma regra, por isso, o apolíneo é o impulso que move e produz a arte plástica, suas imagens e modelos. Nesse sentido, observamos a associação ao comedimento, à medida, à luz. É, ainda, aquele que revela

a mais bela expressão do homem e seu princípio de individuação. Por outro lado, a embriaguez carrega em si uma força destrutiva, capaz de abolir o princípio de individuação; nesse estado, não há mais o véu da bela aparência coberto por Apolo, há o aparecimento das contradições da realidade e a manifestação daquilo que é essencial: o enlace do homem com a natureza. Esse é o espaço destinado a Dionísio, deus que conduz o homem, afogado na embriaguez, a escapar da individualidade, a desintegrar seu eu e se fundir ao uno, ao ser. Há, portanto, uma série de antagonismos que possibilitam o movimento artístico: sonho e embriaguez, medida e desmedida, autoconhecimento e perda de si.

Quando o apolíneo dá lugar ao dionisiaco, o homem se vê envolto em um mundo dominado pelas emoções, sua subjetividade é abolida, assim como a consciência de si é perdida. Assim, ele se percebe rodeado pelos antagonismos, que se complementam, da harmonia e desarmonia, do prazer e da dor, da vida e da morte. É nesse movimento que o artista adentra: a partir do sonho, ser capaz de criar uma bela aparência. Mas, é preciso perceber que, enquanto impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisiaco emergem da natureza, independentemente da mediação do artista. Então, para que eles exerçam certa influência sobre o ser humano, para que a arte seja um fator ativo, esse, precisa dá forma tanto ao sonho quanto à embriaguez. Isso se torna possível a partir do processo de imitação: a gênese de uma forma artística se dá a partir da imitação da realidade natural, dos elementos que compõem a natureza.

O artista é um imitador que, em estado lúdico, joga com o sonho ou com a embriaguez — ou, no caso do artista trágico, com ambos ao mesmo tempo. Essa imitação, porém, não deve ser entendida como reprodução ou cópia da natureza, mas sim como imitação de um processo que a natureza realiza para criar ou reproduzir as aparências (Dias, 2015, p. 230).

A concepção do artista enquanto aquele capaz de imitar aquilo que vê e dar novos contornos a essas formas já conhecidas, nos permite estabelecer uma comparação com o que tão logo Freud (2017), ao questionar o modo pelo qual a criação poética nos inquieta, chamaria o poeta de “sonhador no dia mais luminoso” e sua criação artística de “sonho diurno”. O poeta sonha, fantasia, cria formas artísticas, interpreta forças do mundo que são desconhecidas por nós e media a revelação de um mundo para o leitor. Um artista, imitador em seu estado lúdico, é um poeta, à moda do fingidor de Fernando Pessoa, já em seu fantasiar: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (Pessoa, 1995, p. 164).

Assim, se no estado apolíneo o homem lida com a realidade, com o racional, com a criação de uma ilusão na tentativa de encobrir qualquer sofrimento ou negatividade projetada

pelo cotidiano, no estado dionisiaco o artista lida com sua própria vontade e com tudo aquilo que a natureza é capaz de revelar diante dele; é um estado de emoção em que há uma excitação a intensificar as capacidades simbólicas, criativas do indivíduo, em meio ao caos que esse estado artístico da natureza o coloca para experienciar, com excessos e transgressões que possibilitam o encontro com o prazer. É a partir da força advinda do encontro e dissolução do artista com a natureza que a obra de arte surge; o indivíduo atinge o êxtase e se reconhece enquanto parte do uno primordial. Por isso, entendemos que ambos os impulsos artísticos, ao coexistirem enquanto apostos e propiciarem um embate produtivo e criativo, colaboram para uma grande criação, ou seja, o ápice artístico pode ser alcançado a partir do resultado do entrelaçamento entre o apolíneo e o dionisiaco.

Nesse contexto, a tragédia se insere enquanto arte capaz de conciliar o apolíneo e o dionisiaco. De modo mais específico, a arte trágica, aliada à experimentação do dionisiaco, permite que o espectador se distancie um pouco da visão pessimista da vida: “a revelação levada a cabo pela tragédia traz consolo. Expõe o abismo, mostra-o e, ao mesmo tempo, protege, salva, cura mesmo as consequências destrutivas dessa exposição. [...] proporciona-lhe a possibilidade de transformar o horrível em sublime” (Dias, 2015, p. 232).

Apolo, que se consagra pela bela aparência, reflete a imagem divina do princípio de individuação que se refere ao processo de formação do indivíduo, realizado a partir da experiência da medida e da consciência de si. No esplendor de sua beleza, impera o princípio da razão. A ruptura do princípio de individuação nos direciona para o entendimento da essência do dionisiaco, capaz de despertar no indivíduo um estado de embriaguez. O dionisiaco possibilita uma experiência de escape da individualidade, uma manifestação da desmesura. Esses estados artísticos, na visão de Nietzsche, se fusionam na medida em que a energia dionisiaca atinge e é utilizada na estrutura apolínea.

O princípio de individuação é a base das coisas enquanto existem no espaço e no tempo. São as coisas existindo singularizadas, individualizadas, uma multiplicidade de individualidades. Mas essa individualidade multiplicada é mera aparição, aparência, sonho, ilusão, pois trata-se do mundo que nos aparece no espaço e no tempo. O mundo, na medida em que efetivamente existe, como coisa em si, é uno e não se encontra fragmentado em multiplicidades. A multiplicidade é a aparência apolínea enquanto a efetividade é a coisa em si dionisiaca (Azeredo, 2008, p. 282).

Esse é o movimento da arte pensado por Nietzsche: essa manifestação de impulsos opostos, mas complementares, que determinam o mundo. A tragédia grega envolve música, cena e palavra. É a partir desse primeiro elemento que podemos apreender uma expressão

essencialmente dionisiaca, enquanto que as duas últimas são apolíneas; a tragédia seria, então, sob o olhar de Nietzsche, “como um coro dionisiaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens” (Machado, 2005, p. 9). A arte da tragédia pode ser compreendida como uma força salvadora do indivíduo e, ao lado dessas pulsões artísticas, em uma união entre representação e vontade, ilusão e verdade, aparência e essência, colaboram para o acesso às questões fundamentais da existência.

É nesse movimento que a arte e a emoção, o *páthos*, se entrelaçam. Ao unir o questionamento acerca da significação poderíamos atribuir à arte, com a questão existencial do que é a vida, Nietzsche pensa arte e vida sob uma mesma perspectiva, enquanto elementos necessários um ao outro, em que um colabora para uma melhor criação, percepção e continuidade do outro. A vida repousa sobre a arte como seu propósito, enquanto que esta segunda “é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida [...]” (Nietzsche, 1992, p. 26). Se levarmos em consideração o contexto grego, aquele sobre o qual Nietzsche se inspira, a arte apolínea, ao utilizar-se, por exemplo, das figuras divinas e colocá-las ao lado da realidade da natureza, é capaz de liberar a negatividade presente no cotidiano ao proporcionar, para aquele que observa, uma visão exuberante de imagens. A arte, em certa medida, nos afasta do negativo e nos convida a experimentar outras sensações.

A música que conduz a encenação trágica nasce enquanto expressão da dor do mundo, quando o artista, envolto pelo impulso dionisiaco, a percebe, a sente. O apolíneo, por sua vez, transforma esses sentimentos do mundo em imagens. Ele escreve, compõe, cria porque se afeta e elabora sua arte da maneira como se deixa envolver e ser conduzido por esses afetos. Faz-se porque se sente daquela maneira. Enfim, o acaso, o devir e os afetos nos atravessam enquanto movimentos inevitáveis e necessários à vida.

Ao longo dessa sessão do nosso trabalho, trouxe-mos, sob uma perspectiva comparativa, a perspectiva de dois filósofos. Spinoza, ao distinguir os afetos entre ativos e passivos, propõe que sejamos causa adequada deles, ou seja, enfatiza a importância de reconhecermos nossos afetos e suas causas para que seja possível dar a esses afetos expressões adequadas. Afinal, afeto é ação, é a nossa potência de agir no mundo em que vivemos e a força capaz de mover nossa alma. Nietzsche, por sua vez, coloca em suas reflexões o protagonismo da vontade de potência em nos conduzir a um caminho mais ativo em nossas vidas, de dominação, de criação. Essa força é interna, na qual o indivíduo deve se apropriar.

Diante da compreensão moderna do afeto no que tange a sua causalidade e da necessidade de elaborarmos um comportamento mais ativo diante desse, de compreensão e

ação, nossa argumentação de volta, agora, para uma perspectiva que privilegia o contemporâneo, e, de modo mais específico o contexto social que o constitui e o modifica.

1.3 A BIOPOLÍTICA DOS AFETOS

O poder requer corpos tristes. O poder necessita de tristeza porque consegue dominá-la. A alegria, portanto, é resistência, porque ela não se rende. Alegria como potência de vida, nos leva a lugares onde a tristeza nunca nos levaria.

(Gilles Deleuze)

A investigação de como a filosofia lê os afetos nos lança para as contribuições ofertadas por Michel Foucault e seu entendimento sobre a modernidade, suas ferramentas políticas e as formas encontradas para o governo de corpos, com vias a uma sujeição aos sistemas estabelecidos. Enfim, nos deparamos com uma política que engessa as formas de vida. Nesse momento, a filosofia foucaultiana vai perceber que, na genealogia, como herança nietzscheana, compreendida enquanto uma escultura, uma arquitetura, que, quando escavada, percebe-se que a moral é apenas um saber e este, por sua vez, está atrelado a uma arqueologia das relações de poder. A relação saber-poder é constitutiva do movimento em que o ser humano e as instituições estabelecem com o poder que elas querem propor na história. É um movimento que advém de Nietzsche e da sua crítica a um suposto positivismo, porque a potência está além da moral, está além do bem e do mal.

Vivemos hoje em um estado de vigilância, ramificação problemática da sociedade disciplinar, em que o poder funciona em rede capilar: existe um aglomerado de formas de governabilidade social, que vai trazer para a política formas de organizar e governar corpos, e um dos fatores, para que isso seja feito da maneira mais eficaz aos propósitos sistemáticos é a partir dos afetos ou daquilo que chamamos de biopolítica. Aqui, o ser humano já é entendido como um aglomerado de emoções e raciocínios, ou seja, a dualidade entre mente e corpo já está transposta, a filosofia já tenta dar conta de que essa não é mais uma questão que precisa ser vista. Não é mais uma preocupação do mundo moderno ponderar se o homem é racional ou emocional. que se observa hoje é como essa perspectiva de sujeição aos sistemas estabelecidos faz com que o sujeito entenda os afetos como uma espécie de elemento de negociação daquilo que foi inventado para nós sobre o que, de fato, são esses afetos.

A noção, aqui, é biopolítica. Se antes tínhamos que mediar nossos afetos para nos entendermos enquanto sujeito no mundo, agora, o mundo já está dado de modo sistemático, o controle já está posto, nós já sabemos que faremos parte desse sistema, só precisamos entender que há uma relação entre saber e poder, na medida em que precisamos permanentemente fazer parte. Por isso que denominamos biopolítica, pois é uma política que engessa formas de vida. Mesmo com esse engessamento, um governo dos vivos e da vida impõe ideologia para ir de encontro a toda transgressão. E o afeto é transgressivo, sobretudo no que visa ou deseja de se superar ao saber de seu poder contra-normativo. Percebamos o normativo enquanto aquilo que está dentro do *lógos* da ordem do racional.

Se pudéssemos chamar “bio-história” as pressões por meio das quais os movimentos da vida e os processos da história interferem entre si, deveríamos falar de “biopolítica” para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana; não é que a vida tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente (Foucault, 2015, p. 154).

No momento em que Foucault parte de uma perspectiva nietzschiana de fazer uma revisão de estruturas de pensamento ocidental, ele vai entender, além de uma genealogia da moral, uma perspectiva arqueológica do saber. É uma relação de saber e poder que institui que há formas de resistência, mas que elas estão cada vez mais problematizadas por conta desse movimento estrutural de governamentalidade. O sujeito já é posto na sociedade sabendo como deve manifestar seu afeto para o outro. Já existe uma pressuposição de como devemos agir com aqueles com os quais nos relacionamos. Há uma forma genealógica de entender a realidade, tudo está estabelecido, estruturado e o sujeito, na sua subjetividade, terá que lidar com várias pressões.

Essas percepções nos colocam diante de alguns inevitáveis e inquietantes questionamentos: Se tudo já está posto, em que lugar poderemos expressar o que verdadeiramente sentimos em relação a nós mesmos, ao outros, ao mundo? Se tudo são regras, são modos de agir, modos de sentir, ainda é possível expressar-se para o outro sem, necessariamente, ter de cumprir certos pré-requisitos? Ou teremos sempre que estar dispostos a suprir uma demanda, a nos encaixar e suprir uma expectativa? Que tipo de relações mantemos com o outro e com nós mesmos quando vivemos nesse campo de estratégias e relações de poder? Aqueles que estão dispostos a traçar seu próprio caminho de vivência afetiva, de não praticar certos comportamentos tidos como comuns pela maioria, estão sujeitos a terem a intensidade de seus afetos questionada?

Antes de partirmos para a reflexão que nos impulsiona nesse momento, em torno da gestão dos afetos e suas implicações no indivíduo, é válido fazermos uma digressão sobre o entendimento de Foucault sobre o poder e suas manifestações nas diversas estruturas políticas engendradas nas sociedades. De modo geral, o poder viabiliza e legitima práticas autoritárias que segregam, monitoram, limitam os corpos, os desejos dos sujeitos e opera enquanto um aglomerado de relações de força que se espalha multilateralmente pelas diversas instituições sociais. Essas relações de força são suscetíveis a modificações, elas não irradiam em direção a um único alvo, seus arranjos são transitórios devido a sua constante transformação. Além disso, é sobre o indivíduo que o poder aposta todas suas fichas. O poder é individualizante na medida em que é também, paradoxalmente, burocrático e estatal.

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes, as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de forças encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas, ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (Foucault, 2015, p. 100-101).

O meio a partir do qual o poder encontrou para firmar bases sólidas, foi a partir da regulação através de discursos úteis e públicos. Para isso, uma das técnicas utilizadas foi a de encarar a população como um problema econômico e político. Atrelado a isso, os governos perceberam que não seria vantajoso lidar com sujeitos, mas justamente com a população e suas variáveis, como a natalidade, a expectativa de vida, a fecundidade. Pois, são essas variáveis que estão situadas no ponto de cruzamento entre os movimentos que são próprios à vida e os efeitos das instituições. Sociedades não são povoadas apenas naturalmente, mas em razão, também, das instituições. Os indivíduos se multiplicam a depender das vantagens e recursos com que se deparam.

O poder é impulsionado em seu próprio exercício; ele funciona como mecanismo de apelação que atrai e extrai do indivíduo aquilo que for útil para a manutenção do seu exercício de, dentre outras funções, regular corpos, afetos, comportamentos, enfim, sujeitos. Ainda pensando nesse conceito, Foucault (2015) elabora algumas proposições que nos auxiliam a compreender melhor seu significado e efeitos sobre a sociedade ou indivíduos. Primeiramente, o poder não é algo que se adquire, ele é exercido a partir de múltiplos pontos em relações desiguais e instáveis; as relações de poder são imanentes a outros tipos de relação, sejam elas econômicas, sexuais; o poder vem de baixo, ou seja, não é possível observar, no princípio das

relações de poder, uma posição binária entre dominadores e dominados e, por fim, se as relações que o poder estabelece são intencionais e não subjetivas.

É nos caminhos que os pensamentos sobre o poder permitem alcançar que o conceito de biopoder garante espaço na obra de Foucault, possibilitando a compreensão das políticas modernas voltadas à regulação e administração da vida. É, em outras palavras, o poder sobre a vida, aqui, o corpo é encarado como uma máquina, indivíduos são massificados a partir de sua relevância biológica no discurso institucional. Como mencionamos anteriormente, os indivíduos inseridos em um meio não são entendidos enquanto organismos individuais, como sujeitos, mas como uma população ordenável. E é exatamente desse conjunto de seres sobre o qual o biopoder atua: vida e poder, dispositivos de assujeitamentos engendrados pela modernidade.

Os meios de disciplinarização do poder criados atingem não apenas íntimos espaços do indivíduo, mas produzem o que podemos chamar de subjetividade. Em paralelo a isso, esse mesmo poder cria também a resistência. Mas, se a subjetividade e seus desejos, ações e escolhas são constituídas pelo poder, ainda se pode pensar na busca por resistências que sejam independentes desse sistema? É preciso encontrar um espaço que ainda não tenha sido tomado pelo poder. Mas a dificuldade de encontrar esse ponto em que resistência e independência coexistissem, interfere e entra como obstáculo no pensamento de uma autonomia ou independência do corpo, sobretudo o “corpo” dissidente, anormal, afetado.

Elaborar uma reflexão que incite uma autonomia para os corpos conduz, inevitavelmente, para uma autonomia afetiva, já que pensamos o afeto enquanto fenômeno corporal, enquanto força que nos toma, nos envolve e que é força autônoma de mudança. É possível amenizar a dificuldade da busca por uma resistência se vincularmos nosso pensamento ao entendimento do afeto como uma fonte de resistência, de subjetividade e, por que não, de poder, de discurso. É necessário articular e pensar a independência do afeto.

É possível perceber que o Foucault entende o afeto como uma substância ética da modernidade. São substâncias de sentimento que circulam em prol de uma moralidade, estas, representam a objetificação e instrumentalização do sentimento que, por sua vez, cria a disciplina, cria o sujeito autodisciplinado, que está vinculado ao governo do sentimento, do sentir; a biopolítica. Temos, então, uma produção de uma verdade do sentir. O sujeito, para o filósofo, não é compreendido como um sujeito do sentimento, em seu sentido inconsciente, mas enquanto aquele que cuida e usa seus afetos para dar sentido, para poder atribuir uma verdade ao mundo ou a si mesmo. O sujeito é um interlocutor na compreensão do afeto e, portanto, pode refazer-se por meio das resistências.

Chisholm (2020), em seus estudos sobre o afeto em Foucault, divide o sentimento em duas categorias: o sentimento enquanto prática, podendo ser o amor, o cuidado, a coragem, e o sentimento enquanto substância. A compreensão pertencente à primeira categoria são os sentimentos utilizados como ferramentas para a coesão social e autotransformação, já que envolvem uma reinvenção do eu dentro de distintos arranjos sociais e nas relações baseadas na afinidade ou na falta dela. Abrem espaço para o relacionar-se, para o transformar-se. Porém, essa prática do sentimento tem se tornado cada vez mais rara. Na modernidade, o sentimento, enquanto substância, é visto como objeto de disciplina, do discurso, como biopoder e controle governamental; aqui, o sentimento representa uma organização de material afetivo destinado ao cumprimento de certas funções exigidas pela modernidade, que, com o passar dos anos, se tornam cada vez mais rígidas e disciplinadoras. Indicam um esforço em gerenciar e otimizar o sentimento em prol de uma demanda da modernidade; é uma relação de poder relacionada às exigências de uma disciplina.

Os afetos devem, primeiramente, ser regulados, administrados, disciplinados para serem liberados. Essas práticas de controle são as que determinam a formação do sujeito moderno, totalmente envolvido nas práticas impostas a seus corpos pelo governo e seu modo de disciplinarização, que, por sua vez, darão o direcionamento de quem será esse sujeito. A tarefa do poder, do governo é a de constantemente buscar novas formas de apreender, de modo estratégico, o sentimento, substância essencial e determinante na formação do sujeito. Desse modo, a subjetividade pode ser detida e a submissão dos sujeitos torna-se uma realidade. Na modernidade, é cada vez mais raro vislumbrarmos um cenário em que os sujeitos sejam agentes de seus comportamentos, de suas ações, de suas escolhas. É sob essa perspectiva que o biopoder atua sob a subjetivação.

O poder impeliu, ao longo do tempo, a um gerenciamento da afetividade, em que é possível observar uma subordinação, um controle e uma normalização. Os comportamentos dos sujeitos são administrados e conduzidos. Por isso, a necessidade da resistência com vistas a recusa ao poder e a uma transformação na forma a partir da qual o sujeito se relaciona consigo mesmo, enquanto sujeito de ação, de reflexão, enquanto aquele que é agente e capaz de falar de suas verdades.

Sobre a resistência, é interessante pontuarmos que essa nunca se encontra exterior ao poder, a resistência não escapa ao poder, ela está nele. Além disso, ela é múltipla, são pontos de resistência que representam, nas relações de poder, a função necessária de adversário. As resistências atuam espontaneamente, fadadas ao sacrifício, sempre a postos para o combate.

Disseminam-se de modo mais ou menos denso a depender do tempo, do espaço, provocando o levante de indivíduos e seus grupos, inflamando corpos, comportamentos e discursos.

[...] por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. Mas isso não quer dizer que sejam apenas subproduto das mesmas, sua marca em negativo, formando, por oposição à dominação essencial, um reverso inteiramente passivo, fadado à infinita derrota. As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos; mas não é por isso que sejam ilusão, ou promessa necessariamente desrespeitada (Foucault, 2015, p. 104).

Onde há poder, há resistência. O poder é difuso assim como a resistência o é. Por isso, os pontos de resistência são múltiplos e exigem diferentes estratégias, intensidades e objetivos. Essa força dificilmente irá atuar com vistas a abranger uma totalidade; sua eficácia dificilmente atingirá o poder completamente. Sua inserção se dá de modo específico indo de encontro a determinadas forças, já que o biopoder administra e representa um aglomerado de forças empenhadas em produzir, administrar e manter a vida, seja através do discurso, da política, da violência.

É notório que a discussão foucaultiana está indiretamente relacionada à tríade afeto, poder e política. Apesar de criticar a repressão que atinge o sujeito, o teórico abre pouco espaço para a reflexão sobre um possível percurso motivador em direção à liberdade e à capacidade criativa do sujeito nesse ambiente que, constantemente, se mostra complexo e hostil, ainda que teorize sobre a existente e necessária possibilidade da prática da liberdade. Os afetos devem estar atrelados a uma liberdade que se relaciona diretamente à capacidade do sujeito de entender e satisfazer seus próprios desejos. Em um cenário hipotético, teríamos um ser humano livre na medida em que crescem seus desejos e suas capacidades de satisfazê-los. A liberdade dificilmente será plena ou absoluta, mas outras rotas para praticar essa liberdade parcial precisam ser exploradas.

Recusar-se. Resistir. À medida em que formas de repressão afetivas são impostas aos sujeitos, surgem novas formas de recusa, de resistência; outros caminhos são trilhados para distanciar-se de um controle, de um governo afetivo e, conseqüentemente, comportamental. A repressão nos impele ao desvio. Afetos vêm sendo objetivados, apreendidos pela modernidade em um esforço para governar e padronizá-los. Esses movimentos não anulam o sentimento, mas impulsionam o sujeito na luta contra essa noção impositiva.

Em outras palavras, ao lado das estratégias e táticas envolvidas nessa governamentalidade dos afetos, há também uma série de forças capazes de reverberar uma pluralidade de recusas. Enfim, a governamentalidade do afeto em nossa sociedade reflete, de

modo direto, os perigos que são inerentes às relações de poder, mas também revela a possibilidade de elaborar-se formas outras de resistência e recusa afetiva, o que pode conduzir a novas maneiras de o sujeito relacionar-se consigo mesmo, por exemplo.

Chisholm (2020), ao traçar um percurso histórico sobre como os afetos eram entendidos ao longo dos séculos, nos estimula a refletir que, se antes havia um controle e prática dos sentimentos por parte da igreja católica, utilizando-se principalmente dos afetos da vergonha e do medo, com o passar dos séculos, o sexo, o sentimento e a subjetividade passaram a ser colocados em um discurso científico. Além disso, a confissão, artifício utilizado no catolicismo, se tornou uma técnica de disciplina e um objeto de poder na modernidade. Há um investimento do poder no corpo e nos afetos, o que possibilita o trabalho de moldar os indivíduos e suas subjetividades. A partir do momento que temos corpos dóceis, temos afetos dóceis. Nessa relação corporal, essas substâncias agora dóceis e objetivadas, inserem-se na máquina de poder disciplinar, máquina que explora, rearranja e decompõe.

A relação do indivíduo consigo mesmo passa a ser exercida através da relação dos afetos e sua ligação com o corpo. Os afetos são, agora, capacidades e substâncias corporais, ao invés de práticas que reverberam de modo natural a verdade do sujeito e da sua existência. Os afetos, ao serem governados, abrem espaço, então, para o condicionamento da subjetividade. O indivíduo trabalha seus afetos como trabalha o corpo; os afetos entram nessa máquina exploratória do poder que os decompõe e os reordena. Os afetos se tornam objetos do governo; um espaço múltiplo de poder e disputa.

Como sentir, como externar esse sentimento, como agir diante dele, são alguns dos imperativos com os quais o sujeito se depara na modernidade. O toque, a palavra, a expressão, são regulados por discursos que insistem em ganhar força contra a resistência. Por séculos houve a tentativa de colocar os sujeitos em demarcações sociais, que tinham o intuito de controlar seus corpos, desde o modo de vestir ao de comportar-se, a depender do gênero. Afetados por esses reflexos e à duras custas tentando desviar-se deles, o sujeito se vê, agora, diante de um reflexo da biopolítica de disciplinar seus afetos e regular a maneira pela qual os expressa. É uma sociedade que incita os sujeitos a moldarem suas ações, performances, aparências, opiniões, expressões afetivas, até o total esgotamento. Se é que é possível atingir um esgotamento, já que os limites são constantemente remodelados. É uma crescente, destrutiva e violenta exigência que visa explorar forças e potências. Os modos possíveis de experienciar os afetos estão cada vez mais restritos.

A sociedade, as instituições impõem limites que reduzem as possibilidades de relacionamentos, já que, se o poder deseja gerenciar as relações, a pluralidade dessas dificultaria

ou tornaria mais complexo esse processo. A restrição se alarga a tal ponto que não nos surpreenderíamos em perceber que as relações afetivas se restringiram às relações puramente econômicas. O afeto, aqui, perde um pouco de seu conceito de fenômeno que nos acomete de modo natural, espontâneo. A regulação restringe esse elemento que se supõe plural e cada vez mais em expansão, não apenas nas relações que estabelecemos com o outro, mas com nós mesmos. A subjetividade moderna passou a ser condicionada pelo poder.

O afeto que é limitado pelo poder, é o mesmo que dispõe da possibilidade da recusa. Esses, que acompanham e determinam a recusa permitem que possibilidades se abram e o eu consiga se impor. A singularidade, a recusa e o afeto são elementos importantes no escape à lógica. É preciso manter o olhar atento às formas de nos relacionarmos com nossos próprios sentimentos, para, assim, nos lançarmos rumo a não apenas uma recusa, uma resistência, mas a uma renovação.

Mas, em que medida poderíamos pensar em uma renovação? Ainda há espaço, tempo, meios para isso? Ainda existe a possibilidade de pensarmos um afeto “livre”? É possível que diante dos corpos que são controlados e dos afetos que também o são, temos dificuldade de pensar em uma forma de se desvencilhar desses imperativos que há tanto tempo nos afetam. Já estamos tão acostumados a estabelecermos nossas relações mediante exigências, que pensar em vivermos sem elas parece algo muito distante. Talvez, o primeiro passo seja perceber essa problemática e cada um, na sua subjetividade, tentar manejar essas relações que estabelece com seus afetos, numa perspectiva de tentar equilibrar aquilo que há tempos já é regulado e o que se pretende conseguir com uma resistência.

As relações entre sujeitos são a expressão de uma sociedade, e os afetos que dela emanam, além de seu modo de se posicionar no coletivo determina, por exemplo, comportamentos, propagação de ideias, opiniões, discursos. Os sujeitos são objetos inseridos em um amplo contexto que os requisita constantemente. E cada uma dessas determinantes são passíveis de mudanças a depender de transformações pelas quais a sociedade passa. Mas, considerando essa percepção inicial, como podemos pensar em críticas sociais, avanços, posicionamentos se estamos fadados a exercermos meras funções reguladas pelo poder?

Talvez, se pensarmos, por exemplo, em discursos em torno da heteronormatividade, notaremos que esse é socialmente atuante há bastante tempo, a maioria dos sujeitos já o aceitou como norma e a mudança e ampliação de seus horizontes é algo pelo qual eles não estão dispostos ou não se sentem confortáveis em enfrentar. É mais cômodo seguir e elaborar suas opiniões em torno de um discurso que há anos é propagado. Por isso que o discurso homoafetivo, que reverbera essa nova possibilidade de os sujeitos viverem seus afetos, ainda é

negado por tantos. O discurso da heteronormatividade já funciona e ainda ecoa independentemente de qualquer outro posicionamento.

Poderíamos pensar no discurso homoafetivo enquanto essa outra possibilidade que citamos anteriormente. É nítido que ela está posta em uma marginalidade em relação a um dominante que é anterior a ela; ela não é entendida completamente em si mesma, mas sim como um desvio, uma subversão, uma negação de status quo totalizante e hegemônico. O novo caminho pode funcionar, mas, dificilmente, sem obstáculos. Por isso a resistência é sempre necessária. Sobre essa dificuldade e insistência na subversão, podemos resgatar um pensamento de Foucault, no qual ele enfatiza e relembra que “todo mundo pensa e age ao mesmo tempo. A maneira como as pessoas agem e reagem está ligada a uma maneira de pensar, e essa maneira de pensar está, naturalmente, ligada à tradição” (Foucault, 2017, p. 291-292). A tradição nos envolve e nos conduz a um caminho de maior facilidade de pensamento, de poucos questionamentos e maior aceitabilidade pela maioria. A tradição exige pouco dos sujeitos, que, acostumados com essa superficialidade desse movimento, apenas o reproduzem sem criticidade e sem qualquer intenção de mudança.

Esse é o cenário no qual Caio Fernando Abreu estrutura uma de suas narrativas. Elaborado a partir de um diálogo entre um homem e uma mulher, o conto “Os sobreviventes”, que compõe a coletânea *Morangos Mofados* (1982), narra o desenrolar de uma angústia e de sonhos que não foram bem sucedidos, após uma tentativa frustrada de relação sexual: “Mas tentamos de tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar [...]” (Abreu, 2018, p. 321). Lançando uma leitura sobre o conto e considerando as características da prosa de Caio Fernando Abreu e a época em que suas obras foram publicadas, os personagens são homossexuais e tentam sanar seus problemas de ordem sexual em um contexto extremamente repressivo em que o medo protagonizava e barrava qualquer manifestação sexual que não fosse aceita pela sociedade.

Alguns sinais de desconforto são ofertados ao leitor, além de um nítido desnorteamento, inquietação, falta de esperança e expectativas frustradas do casal. Os personagens se veem diante de um contexto em que são incapazes de elaborarem possibilidades coletivas para superar e ressignificar a realidade em que vivem, já que, como revela Safatle (2018), o poder melancoliza. Há, no âmbito social, uma coesão orgânica que institui laços e esse processo se utiliza do medo para gerenciar corpos. Nesse movimento, a vulnerabilidade se instala e a paralisia se expande.

[...] roubaram minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, *companheira*, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, despirei, voltei a isso que dizem que é o normal, e cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o pottem-ci-al criativo? (Abreu, 2018, P. 323).

Libertar-se da moral opressiva relativa à heterossexualidade não conduz o sujeito a um caminho de felicidade ou plenitude, “a liberação abre um campo para novas relações de poder, que devem ser controladas por práticas de liberdade” (Foucault, 2017, p. 261). A prática dessa liberdade sexual estaria relacionada à liberação do desejo, pois, a partir dela, o indivíduo saberia conduzir eticamente, essa enquanto prática refletida na liberdade, suas relações de prazer com o outro. Pensar a maneira como conduzimos nossas relações nos abre a possibilidade de refletirmos sobre o lugar da prática da liberdade no campo dos afetos. De modo geral, haverá sempre um padrão normativo que antecede os modos de subjetivação, então, o espaço de liberdade deveria ser encontrado na ruptura, nas fissuras das pressões que encapsulam identidades (Campello, 2022).

O controle dos afetos tem relação direta com a sujeição; o poder só funciona nos afetos a partir de pequenos dispositivos, sejam eles a escola, a mídia. A partir do momento que o sujeito é disciplinarizado, este passa a sentir afeto por certos elementos em detrimento de outros. Então, os dispositivos vão moldando, direcionando os afetos do sujeito de acordo com o que for dos seus interesses. Isso se torna evidente ao constataremos que os “afetos não são propriedades individuais, mas modos de relação social. Eles são a expressão da forma com que sociedades definem suas condições de possibilidade de experiência. Pois há uma produção social de afetos [...]” (Safatle, 2022, p. 10). É nesse movimento que os corpos são controlados. Mas, de que maneira isso ocorre? Como os pequenos dispositivos exercem poder sobre nossos afetos?

É possível citarmos dois dispositivos que exercem grande influência sobre os corpos: a escola e a mídia. Na primeira, observamos a presença das regras, da disciplina, dos ensinamentos que restringem comportamentos e direcionam para pensamentos unilaterais, discursos ideológicos e consequentes punições. Na segunda, percebemos um norteammento do que é ou não aceitável socialmente. A mídia articula e transparece o jogo das relações de poder, legítima e autoriza práticas, comportamentos que nos fazem, por vezes, questionar nossas próprias vivências e afetos.

Esse dispositivo tem mostrado “como estratégias racionais não espontâneas podem instrumentalizar o sensível, manipulando os afetos” (Sodré, 2018, p. 11). A mídia, principalmente a propaganda, se apoia em estratégias que asseguram ao indivíduo um lugar além de atos puramente linguísticos, o lugar do afeto. As imagens exercem grande poder sobre os corpos, administram afetos coletivos através dos signos visuais e sonoros. O afeto é uma categoria central para a compreensão do agir comunicativo midiático, seja em programas televisivos, propagandas ou nas redes sociais, o afeto é o elemento capaz de levar o público ao riso ou às lágrimas. O afeto, a partir das estratégias midiáticas, está a serviço da produção de uma identidade coletiva e de um controle social.

[...] o corpo como lugar dos afetos [...] é submetido a uma racionalização sob o signo do valor. São figuras dessa racionalização a liberdade da sexualidade como valor de uso biológico, a promoção do corpo erótico pela publicidade e pela moda, a manipulação tecnocrática do corpo e todas as reinterpretações funcionais da corporeidade. É dentro desse horizonte que o afeto é capturado, ora pela produção, ora pelo consumo (Sodré, 2018, p. 60).

Se estendermos esse pensamento sobre as problemáticas midiáticas para aplicativos de relacionamento, cujo objetivo é o de conectar pessoas, observa-se um discurso baseado na produção de identificações: mesmos gostos, orientações, estilos de vida, “como se nossas escolhas fossem determinadas por agrupamentos definidos por uma mesma equação entre prazer, satisfação e gozo, e não por modalidades agonísticas de desejo ou diferença” (Dunker, 2017, p. 82). Nesse movimento de busca por uma compatibilidade, produzimos e experienciamos uma identificação falha entre o que queremos e o que gostamos, o que possibilita também uma mobilização de nossos afetos, um uso supostamente adequado desses para que a missão seja bem-sucedida. Por vezes, estamos tão empenhados que não percebemos o quão superficiais podem ser essas relações.

Esses dispositivos se apoiam em discursos que regulam o que pode ser dito, como, quando e onde e, como se não fosse o suficiente, sinalizam para quem e sob quais condições o dito pode ser colocado. Mas, não apenas o dito, como também o fazer, o ser. Esse contexto colabora para as maneiras pelas quais deixamos de nos afetar e afetarmos o outro. As circunstâncias mudam, os objetos mudam. A interação entre aluno e professor, por exemplo, é determinada; além disso, é no ambiente escolar que se espera que haja uma ordem, uma organização. Os alunos são vigiados, na mesma medida em que seus afetos também o são, além de serem contidos; a circulação desses indivíduos é sempre controlada.

Se somos movidos pelos afetos, a cada tentativa de controle por parte dos dispositivos de nossos comportamentos e corpos, consequentemente, nossos afetos são regulados. Em tudo o que somos ou fazemos, direcionamos aquilo que é de nossa natureza, em termos afetivos ou de energia. Tantas são as regras, normas, comportamentos a serem seguidos que a confusão afetiva se torna inevitável. Confusos, perdidos, por vezes sem autenticidade, sem liberdade para sermos, para sentirmos. Devemos sentir de tal forma em detrimento de outra. Através do discurso, sempre repetitivo, os indivíduos são induzidos a pensarem e agirem de uma determinada forma. De manifestarem seus desejos, seus afetos de uma determinada forma. Proíbe-se muito enquanto se permite pouco. Em determinado período de tempo esses discursos já se manifestam automaticamente sobre os corpos dos indivíduos; mudam e disciplinam seus gostos, seus prazeres, redirecionam afetos.

Essa discussão nos coloca diante da necessidade de pensarmos em uma educação para a liberdade, construindo e discutindo, primeiramente, de forma democrática, as relações de poder em sala de aula, para que certos padrões condicionados de comportamento não influenciem no pensar e no agir. Uma vez estabelecido os acordos entre professor e aluno, as dinâmicas afetivas estarão menos rígidas, tanto em relação ao outro, quanto em relação a nós mesmos. A maneira pela qual as relações no e com o ambiente são construídas são determinantes para as trocas afetivas que eventualmente possam existir.

De certo modo, essa prática revela, primeiramente, uma necessidade de conhecermos a si mesmos, que se relaciona com o conhecimento de certas regras de conduta ou de princípios que podem ser considerados como verdades ou prescrições, pois, para Foucault (2017), “cuidar de si é se munir dessas verdades [...]” (p. 263). Cuidar de si é ter o conhecimento de si. Todo esse processo possibilita o reconhecimento de nossos afetos; o entendimento daquilo que nos move verdadeiramente nos auxilia a conduzir nossas relações e praticar a liberdade. A liberdade, então, implica em estabelecermos com nós mesmos uma relação de domínio e controle. Praticar a liberdade dos nossos afetos, em meio ao poder político que está nas relações humanas, é estabelecer o comando com os afetos.

O processo de (re)conhecimento de si envolve, também, uma tomada de consciência dos mecanismos sociais e da maneira a partir da qual as formas de repressão atuam e reverberam na existência de cada um. Ao direcionarmos nossos olhares para esses movimentos, encontraremos a possibilidade de direcionarmos nossos esforços para aquilo que faz sentido para nós, enquanto sujeitos que habitam um coletivo, mas que possuem demandas individuais. Para Foucault, o sujeito se constitui através de práticas de sujeição ou das práticas de liberação, de liberdade.

É possível compreender essa constituição como uma subjetivação, em que se forma não apenas um sujeito, mas uma subjetividade, que, segundo o filósofo, é uma das possibilidades de organização de uma consciência de si. Ter consciência de si é saber como governar nossas vidas, é buscar atingir uma formação e desenvolvimento de uma prática de si que seja um reflexo de quem somos verdadeiramente. Compreender, na medida do possível, nossa subjetividade é um percurso constante, ininterrupto, árduo e necessário. É também reconhecer nossas faltas, nossos limites; é reconhecer aquilo que nos afeta e a maneira como afetamos o outro. É ter a possibilidade de dar sentido e valor ao que sentimos e como sentimos. Mas, é também saber que a todo instante estamos sujeitados a sistemas de poder que regulam afetos e a prática afetiva. É saber que estamos envoltos pelo véu da biopolítica.

O conhecimento de si, a organização de uma consciência de si, o processo de subjetivação e os modos a partir dos quais ele é operado culminam para o entendimento do conceito foucaultiano de moral. A moral se refere ao “conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos e aos grupos por meio de diversos aparelhos prescritivos [...]. Ocorre que [...] sejam bem explicitamente formulados em uma doutrina coerente e um ensinamento explícito” (Foucault, 2017, p. 205). O indivíduo se relaciona com essas regras e partir dos modos de sujeição, em que há o reconhecimento de se estar conectado a essa obrigação e a necessidade de colocá-la em prática. Nesse sentido, o indivíduo é capaz de transformar-se em sujeito moral de sua conduta. A ação, por ele realizada, está em conformidade não apenas com os valores e regras, mas também com um certo modo de ser, característico desse tipo de sujeito.

Em suma, uma ação, para ser dita “moral”, não deve se reduzir a um ato ou a uma série de atos conformes a uma regra, a uma lei ou a um valor. Na verdade, toda ação moral implica uma relação com o real em que ela se realiza, e uma relação com o código ao qual ela se refere; mas também implica uma certa relação consigo mesmo; esta não é simplesmente “consciência de si”, mas constituição de si como “sujeito moral”, na qual o indivíduo circunscreve a parte dele próprio que constitui esse objeto de prática moral, define a sua posição em relação ao preceito que ele acata, determina para si um certo modo de ser que valerá como cumprimento moral dele mesmo e, para realizar-se, age sobre ele mesmo, levando-o a se conhecer, a se controlar, a pôr-se à prova, a se aperfeiçoar e a se transformar (Foucault, 2017, p. 207-208).

Nesse sentido, a moral revela não apenas códigos de comportamento, mas também formas de subjetivação. Verificamos que esse conceito oferece modelos propostos para a instauração de regras e para o desenvolvimento das relações consigo mesmo, que promove uma autorreflexão, uma decifração de si mesmo e futuras transformações que se busca operar.

Enfim, a moral pode ser entendida como importante elemento no exercício pelo qual o indivíduo se propõe para conhecer a si mesmo e auxiliar nas práticas que permitem transformações de seu modo de ser.

Enfim, o poder nas relações humanas será sempre uma constante, pois diz da dinâmica exercida por cada um ao dirigir-se à conduta do outro. Como vimos, ao longo da nossa discussão, as relações de poder podem se estabelecer em diferentes níveis, podem ser encontradas sob diferentes formas, por serem móveis, reversíveis e instáveis. Um ponto importante nesse movimento e que dificilmente nos damos conta é o de que as relações de poder só existem sob a liberdade dos sujeitos. É preciso que haja, em ambos os lados da relação, pelo menos uma forma de liberdade. Um poder só exerce sua função sobre um outro corpo na medida em que seja dado a esse outro, por exemplo, a possibilidade de fuga, suicídio, ou seja, de livrar-se daquela situação de alguma maneira, em que estratégias que invertam a situação sejam uma realidade. Portanto, essas relações estão necessariamente atravessadas pela resistência: “se há relações de poder em todo o campo social, é porque há liberdade por todo lado” (Foucault, 2017, p. 270-271). Nesse sentido, existirá sempre, na relação poder, corpo, afeto e sujeito, um lugar para liberdade de administrarmos esses modos de sentir da maneira que achamos mais adequada nas nossas relações.

Apesar da forte influência da sociedade em moldar corpos e afetos, parte desse poder exercido sobre esses incita e permite a elaboração de outros afetos em um processo de autorreflexão. Essa mudança, esse ressurgimento nos conduz à percepção de que existe algo em nós que é mutável, que é o sentir. Então, a mutabilidade do afeto é uma garantia de que ele não está sob propriedade exclusiva do poder. Ser capaz de criar novos afetos de resistência, quando a sociedade nos exige essa tomada de atitude, é uma realidade que nos torna sujeitos críticos e atuantes na sociedade.

A questão que nos guiou ao longo dessa reflexão é pensar não como indivíduo e sociedade se relacionam, mas até que ponto é possível experienciar essa relação com outras nuances, que se relaciona com a tentativa de elaborar diferentes experiências de sentimento, uma busca por elaborações de outras formas de sentir. Pensar os afetos, seus contornos na modernidade e os modos de experienciá-los na corporeidade do sujeito exige que pensemos em uma subjetividade não mais irreduzível ou totalmente complacente com as regras do poder, mas pensar os afetos enquanto experiência que nos conduz à vida, à individualidade, à uma, cada vez mais, íntima relação consigo mesmo e com o outro. De modo que nos livremos da objetificação, da alienação e alcancemos a inovação em novas experiências, em outros entendimentos e afetos.

É preciso saber se reinventar, reelaborar laços, criar novos afetos e se permitir ser conduzidos por eles. Circunscrever nossas próprias partes em nossas condutas enquanto indivíduos que compõem um sistema que utiliza os afetos como elemento de negociação, que estabelece um controle desses fenômenos em uma relação saber-poder, que são protagonistas na biopolítica e em sua proposta de governar corpos, de engessar, restringir caminhos para as formas de vida. E essas partes estarão circunscritas nas resistências, que, por sua vez, se encontram em uma espécie de campo minado que dificulta o exercício de suas funções.

Perceber as problemáticas que entrelaçam os dispositivos de poder contemporâneo e os afetos é não apenas refletir criticamente, mas traçar um caminho de recusa para tudo isso. A subjetividade acaba sendo construída nas relações da linguagem, do discurso, na mídia, nas escolas. Dispositivos que trabalham na manipulação de afetos, na objetivação do corpo, visando o seu controle, por meio de diversas estratégias e práticas. São regras que constituem modos de existência, que constroem subjetividades assujeitadas. Por isso, a necessidade de elaborarmos linhas de fuga que possibilitem a potencialização de afetos capazes de trazer outros e novos sentidos para a produção e partilha de conhecimento no ambiente escolar, cenário que elencamos anteriormente como exempl.

Apesar das problemáticas que envolvem a relação entre afeto, corpo e dispositivos de poder, é necessário percebermos a função reguladora dos afetos no artefato civilizatório. O corpo humano precisa estar relacionado às diretrizes da cultura, da civilização. Ao olharmos para a sociedade contemporânea, é possível enxergarmos dois caminhos: o do controle excessivo, capitalista e o controle que é necessário para que o indivíduo não caia em um descontrole caótico, já que é necessário ter uma referência para que esses afetos sejam vividos. E o mal-estar do sujeito está situado nesses dois polos. Não é possível sair da noção do controle, os limites dos afetos precisam existir.

De modo geral, como nos lembra Safatle (2018), as sociedades são, fundamentalmente, circuito de afetos. Essa instância produz continuamente afetos que nos conduzem em direção a certas possibilidades em detrimento de outras, possibilidades essas que são, em sua essência, formas de vida e, algumas delas, necessitam de afetos específicos para continuarem a impor seus modos definidos de ordenamento, construindo assim, uma adesão social.

Além disso, não podemos esquecer do papel do corpo nesse processo, já que este não é apenas um espaço no qual as afecções são produzidas, mas ele também é produto de afecções. Respondemos corporalmente e sob variadas intensidades a depender da demanda afetiva que nos interpela. Paralisamos quando estamos diante de uma situação que nos amedronta ou aterroriza; choramos no momento em que a morte leva alguém que amamos; trememos ao

estarmos prestes a realizar algo importante. Afinal, como veremos no próximo capítulo de nosso trabalho, os afetos são manifestações que, da linguagem, transformam o corpo.

Em certa medida, a literatura entra como um contradiscurso das políticas de controle dos afetos, que restaura condições mais favoráveis para os afetos. Entendemos, assim, a arte como uma via que contesta, que nos dá condições de repensar a política dos afetos.

A escolha da filosofia enquanto teoria sobre a qual nos dedicamos durante esse capítulo nos possibilitou uma leitura capaz de abranger diferentes épocas, ainda que discutidas não cronologicamente, acerca do afeto e suas diferentes atribuições no pensar filosófico e o quanto essas percepções nos permitem pensar o indivíduo na sua complexidade e diferentes formas de ser afetado pelas paixões, pelo sentimento, pelas emoções, pelos afetos. Esses fenômenos, tão íntimos ao indivíduo também foram pensados pela psicanálise, tanto enquanto conceito, quanto nas suas formas de modificarem o sujeito e suas relações e vínculos.

2 DELINEAÇÕES DO INCONSCIENTE PSICANALÍTICO FACE AOS AFETOS QUE ARQUITETAM E CONDUZEM VÍNCULOS

Nesse capítulo, perpassamos pela temática dos afetos sob um dos eixos de nosso trabalho, o da literatura e suas aproximações com a psicanálise. A partir desse entrelaçamento, e entendendo as mudanças no pensamento psicanalítico, realizamos um recorte teórico cuja delimitação foi não apenas temática, mas cartográfica e freudolacaniana, de modo a evidenciar possíveis mudanças de pensamento ou abordagens. Recorte esse que, de modo geral, evidenciou que a impossibilidade de experimentar ou a perseverança, deslocamento e intensificação de certos afetos em detrimento de outros, pode ser prejudicial, do ponto de vista clínico. Além disso, cada afeto possui uma matriz funcional e um traçado, uma recorrência que une suas diferentes situações de incidência na vida e nas relações do sujeito.

Diante disso, procuramos, no início do capítulo, traçar uma linha de pensamento que acompanhasse as delimitações dos textos de Sigmund Freud, que explica a gênese do afeto e traça direcionamentos em relação ao entendimento das temáticas que perpassam desde a primeira concepção de tratamento ab-reativo, na cura das histéricas ao entendimento do afeto como expressão quantitativa da pulsão, para chegarmos à origem da angústia e sua relação com a origem do desamparo.

De modo a continuar com as reflexões ofertadas pela psicanálise, em uma tentativa de perceber diferentes percepções em trono da temática estudada, optamos por nos debruçar sobre os estudos de Jacques Lacan, que teceu importantes contribuições, relendo e reelaborando contribuições freudianas, sobre os afetos e se dedicou, de modo específico sobre o afeto que, segundo ele, nunca mente, a angústia. Nesse momento da teoria psicanalítica, percebemos que os afetos são determinados, elaborados, transformados pela linguagem e na experiência com esta. De modo geral, sua contribuição elaborou as causas dos afetos em uma relação com o inconsciente e os efeitos da linguagem.

Em nosso último tópico, optamos por elaborar uma discussão que privilegiasse os afetos sob uma perspectiva econômica, ou seja, optamos por nos basear em um léxico que explorasse e evidenciasse que os afetos que nos atravessam e os vínculos que estabelecemos, revelam um necessário investimento, uma troca. Tal perspectiva se relaciona também com um possível dispêndio de energia com o qual podemos nos deparar em trocas afetivas e, além disso, revela como nossa libido pode funcionar economicamente.

2.1 O LUGAR DO AFETO NOS ESCRITOS FREUDIANOS

A tentativa de firmar bases sólidas para que uma nova ciência pudesse ser estabelecida revela não apenas uma coragem, mas o risco de que elas estarão susceptíveis a serem reestruturadas e remodeladas em algum momento posterior, e de que não conseguirão postular tudo a respeito de tudo. É um avanço, proporcionado, principalmente, pelo correr do tempo, do pensamento, pelas novas descobertas, pelo avanço relativo do saber. A psicanálise e, de modo mais específico, as teorias freudianas no desafio de, primeiramente, tratar o corpo histérico, inicia seus movimentos através do método hipnótico, passando pelo *talking cure*, até o momento em que o método da livre-associação fora desenvolvido. Em paralelo a esse percurso de consolidação de bases e constantes reformulações, os afetos garantem seu espaço, ora como peça fundamental para o tratamento das histéricas, e, posteriormente, para a interpretação dos sonhos, ora como expressão quantitativa da pulsão e como origem da angústia. Ainda que não tenha sido definido ou sistematizado, o conceito acompanha grande parte do pensamento freudiano.

Ainda em 1893, quando escreveu “Considerações preliminares”, Freud dá seu passo inicial ao situar o sintoma histérico e relatar suas origens, teoria essa que será desenvolvida e publicada pouco tempo depois, em parceria com Josef Breuer. A partir daí, tal sintoma é posto como o resultado de uma carga de afeto que havia sido bloqueada, e não dissipada. Esse fenômeno se dá em decorrência da falta de significação ou apreensão de um determinado acontecimento da vida do sujeito e, por isso, o afeto que deveria ter sido mobilizado para uma reação a esse acontecimento, é retido. Então, em uma articulação entre essa carga afetiva e as lembranças do ocorrido, o sintoma histérico se forma.

Nesse momento introdutório de sua teoria, Freud já demarca a importância dos afetos no psiquismo do sujeito e sua relevância na reelaboração dos impactos emocionais, patológicos e afetivos da vida. Tais reflexões ganham continuidade e aprofundamento em seus *Estudos sobre a histeria* (1893), quando decide adentrar nos mistérios que acompanhavam a doença que inquietou o desfecho do século XIX e que causava diversas manifestações somáticas no corpo de suas portadoras.

Sem dar ainda maiores detalhes sobre o fenômeno histérico, o pai da psicanálise logo adianta que a causa para esse mal que acometia as mulheres é o trauma psíquico, ou seja, o encontro com o pavor, a angústia, a vergonha, a dor psíquica, capazes de causar o efeito traumático. Mas, esclarece que o trauma psíquico, como agente provocador, não

necessariamente desencadeia o sintoma de imediato, pois, a lembrança desse trauma, o que se é carregado após esse evento, “age como um corpo estranho que ainda muito depois de sua penetração, deve ser considerado um agente atuante do presente” (Freud, 2016, p. 19-20). Então, é a partir das lembranças que se tem acesso à causa das perturbações. Mas, o mais importante é a maneira pela qual essas memórias eram acessadas: pela palavra. Quando a doente descrevia o episódio vivenciado no passado, o sintoma histérico é perlaborado gradativamente.

A partir daí, é possível fazer algumas considerações, sendo a primeira delas a de que o sujeito histérico sofre, sobretudo, de reminiscências. (Freud, 2016) e a segunda, em consequência da primeira, de que os afetos precisam ser postos em palavras, pois, “recordar sem afeto é quase sempre ineficaz; o processo psíquico que ocorreu originalmente deve ser repetido da maneira mais viva possível [...]” (Freud, 2016, p. 20). E qual seria esse fator capaz de dar vida às lembranças e possibilitar uma mínima ligação com o passado, senão o afeto. Porém, ainda que tais reflexões pareçam satisfatórias para a compreensão do papel dos afetos na histeria, é preciso tecer mais detalhes sobre como esse processo pode ser desencadeado e quais avanços foram conquistados, ainda que nossos esforços não irão se direcionar para as especificidades da histeria.

Mencionamos anteriormente que, quando não há reação ao ocorrido, o afeto é retido. Quando o contrário acontece em grau suficiente, grande parte do afeto se dissipa, ou, como bem compara e exemplifica Freud, o desafogar da raiva acontece. Por reação devemos compreender como uma descarga de energia em relação ao evento que nos afetou, podendo ser reflexos voluntários ou involuntários, como o choro ou um ato de vingança, por exemplo. Seguindo essa lógica, “se a reação é suprimida, o afeto permanece ligado à lembrança” (Freud, 2016, p. 22).

Mas, é a partir da linguagem que esse afeto pode ser ab-reagido, ou liberto, seja através da hipnose ou espontaneamente. Essa compreensão auxiliou não apenas no entendimento da etiologia da histeria, como também no desenvolvimento do método da associação livre de ideias, já que, conforme os estudos iniciais, se observou que a lembrança do trauma psíquico que ainda atua, pode ser encontrada na memória do hipnotizado, mas também na possibilidade da fala, em que o paciente coloca para fora o que gera a tensão, chegando à catarse. Com isso, seguindo a perspectiva da ab-reação, a cura apenas seria possível no momento em que fosse dado ao paciente a possibilidade de reviver o afeto suprimido em toda a sua potencialidade. Seria preciso, então, que as lembranças aparecessem “com a vividez intocada de acontecimentos frescos” (Freud, 2016, p. 23). A histérica estaria livre dos sintomas quando houvesse, enfim, a descarga do afeto. Mais adiante, Freud nos revela que tais resíduos

traumáticos podem não apenas ser eliminados por ab-reação, como também pelo trabalho do pensamento, na maioria dos casos.

Devemos considerar que a necessidade desses afetos sofrerem diminuição ou serem tratados indica não apenas uma solução, mas também uma possibilidade para novos sintomas mais brandos, pois, um “afeto não resolvido sempre traz consigo certa medida de inacessibilidade associativa, de incompatibilidade com novos investimentos” (Freud, 2016, p. 90). Tal explicação se desenrolou a partir dos casos de paralisia histérica, em que a suposta causa para tal efeito corporal residiria justamente nessa questão de novas associações.

Evidentemente, o reencontro com esses afetos que acompanham a lembrança causa reações ao indivíduo histérico, que podem ser observadas nos fenômenos motores do ataque histérico. Durante o ataque, o domínio corporal é passado à consciência hipnoide, este, “sobrevém espontaneamente, como também costumam vir em nós as lembranças, mas pode igualmente ser provocado, assim como toda lembrança pode ser despertada conforme as leis da associação” (Freud, 2016, p. 30).

Ao sustentarem que o registro no campo do traumático é resultado de um processo não-linear e que é definido pela quantidade de afetos relacionadas às representações que o evento demanda, Freud e Breuer nos indicam que o trauma atua no aparelho psíquico, revelando, assim, a incapacidade do psiquismo de suportar uma intensidade de afeto ou de escoá-la, sendo essa, uma das possibilidades para o despertar de sintomas histéricos. A partir daí, temos os primeiros indícios de que haveria a existência de uma outra realidade, a psíquica, e que aquilo que afetava o sujeito não seria apenas ação direta do ambiente, do mundo externo.

De modo a resumir as considerações elaboradas nos estudos sobre a histeria, Breuer, com base nas colocações freudianas, nos diz que: “designamos como traumas psíquicos as vivências que desencadearem o afeto original e cuja excitação foi depois convertida em fenômeno somático, e como sintomas histéricos de origem traumática as manifestações patológicas assim produzidas” (Freud, 2016, p. 209). Mais tarde, Freud (1933) reformula seus pensamentos e reconhece que os sintomas histéricos derivam de fantasias, e não de acontecimentos reais.

É interessante fazermos uma última observação acerca desses primeiros trabalhos sobre a histeria. Após uma leitura cuidadosa é possível observar, no que tange à designação dada a essas cargas pulsionais, que Freud tendia a utilizar os afetos e as emoções como sinônimos, por vezes ele se referia à expressão desses fenômenos no tratamento das histéricas, tanto como algo dos afetos, quanto das emoções. Porém, com o avanço de sua teoria, algumas distinções e

especificações puderam ser feitas, constatação essa que pode ser observada a partir dos artigos publicados em 1915.

A compreensão dos afetos esboçada nesse momento da teoria psicanalítica contribuiu significativamente para a teoria geral das neuroses, na medida em que tentava dar conta das maneiras pelas quais esses fenômenos se manifestavam no corpo da paciente, e das suas transformações. Além disso, a estrutura neurótica estaria relacionada, segundo Freud, a perturbações do equilíbrio devido ao impedimento da descarga de excitação. A semente havia sido plantada e, a partir daí, em meio a lacunas e possíveis equívocos, as conclusões alcançadas após os estudos sobre a histeria foram de grande importância para a descoberta do inconsciente pelo pai da psicanálise.

Em “Projeto para uma psicologia científica”, publicado ainda no mesmo ano dos estudos sobre as históricas, se encerra o caminho percorrido por Freud de apresentar o afeto como uma energia objetável. Esse texto, que podemos considerar como um documento centrado na neurologia, pouco antecipa sobre a técnica psicanalítica, mas contém o núcleo, ou o início, de parte das grandes teorias que seriam desenvolvidas mais tarde.

Ao discorrer sobre o impacto do meio sobre o organismo e a reação deste em relação ao meio, além de apresentar os estímulos que estão envolvidos durante esse processo – os precursores da pulsão –, e em que medida eles precisam ser descarregados, os afetos ganham menção. Para Freud (1996), os afetos são resíduos de dois tipos de experiências, a de dor e a de satisfação, atuando, a partir de uma liberação súbita, no aumento de tensão no organismo.

Esse último esforço será abandonado em decorrência das descobertas e, conseqüentemente, avanços, redigidos na *Interpretação dos sonhos*, publicada em 1900. Essa extensa obra revela o funcionamento simbólico do aparelho psíquico, seus jogos de palavras, trocadilhos, enigmas, símbolos e suas significações. Aqui, não há o que interpretar dos afetos, pois eles permanecem inalterados ao atravessarem o sonho, o que se busca é desvendar o funcionamento da nossa máquina de sonhar; daquilo que se articula nos sonhos. Os afetos seriam o guia na compreensão de um sonho ao se manifestarem no conteúdo das representações.

Em sua discussão sobre os afetos nos sonhos, Freud (2018) logo releva ao leitor que a relação entre a descarga de afeto e o conteúdo das representações não é indissolúvel, podendo ser desconectadas a partir da análise. Ao partir para a interpretação das atividades oníricas de seus pacientes tal constatação fica mais evidente quando, por exemplo, a “análise explicou a aparente ausência de afeto num caso em que o conteúdo de representações teria exigido sua libertação” (Freud, 2018, p. 419). Não há uma regra, pois, em alguns casos, o afeto pode permanecer em contato com o material de representações que substituiu aquele a que o afeto se

ligava anteriormente, enquanto que em outros, o afeto surge totalmente desligado. Para cada sonho, há uma possibilidade de relação entre o afeto e as representações, “o trabalho do sonho é livre para desligar um afeto de suas conexões nos pensamentos oníricos e introduzi-lo em qualquer ponto que escolher no sonho manifesto” (Freud, 2018, p. 422). Aqui, compreende-se como sonho manifesto tudo aquilo que se apresenta ao sonhador e que por ele é descrito.

No sonho manifesto, os afetos estão encobertos pelo trabalho onírico, por isso que é possível encontrar maior concentração de afeto nos pensamentos oníricos, lá é possível encontrar “os mais intensos impulsos psíquicos esforçando-se por se fazerem sentir e lutando, em geral, contra outros que lhe são nitidamente opostos” (Freud, 2018, p. 424). Quando esse sonho manifesto se revela a nível consciente, no momento em que a análise recupera o que seria o conteúdo latente, os afetos podem ser descobertos. Ainda que sempre seja possível encontrar um afeto no sonho e nos pensamentos oníricos, o inverso não é verdadeiro. Pois, “o sonho é, em geral, mais pobre de afetos que o material psíquico de cuja manipulação ele proveio” (Freud, 2018, p. 424).

Percebemos, então, que o tom afetivo dado aos sonhos pode, muitas vezes, ser bastante reduzido, o que acarreta ao que Freud denomina de supressão dos afetos. Para esse processo não é dado muitos detalhes, nos é apenas revelado que não seria resultado do trabalho do sonho, mas do estado de sono, mesmo que tal constatação não se trate de toda a verdade, como bem pontua o teórico.

Nesse momento, é importante fazermos algumas pontuações em torno do funcionamento dos sonhos. Primeiramente, consideremos a existência do conteúdo manifesto, aquele que mencionamos anteriormente, e do conteúdo latente, que surge como a manifestação do desejo que está por trás daquilo que é exposto no conteúdo manifesto. Os mecanismos dos sonhos trabalham para que o conteúdo latente seja encoberto, pois, por se tratar de uma manifestação de algo do inconsciente, essa só pode ocorrer a partir de algo abstrato. Ao mesmo tempo em que o sonho deve ser traduzível e suportável para o sonhador, o desejo deve ser encoberto para ser palatável. O trabalho ocorre para que o desejo seja tragável. Em resumo,

[...] o afeto em si é compreensível. Ele pode parecer discordante quanto ao que se passa no sonho, mas o enigma a esse respeito é o deslocamento do afeto, pois considera-se que quando o recalque age sobre as representações proibidas, o afeto que lhe pertencia desloca-se para significantes substitutivos. O afeto em si, não é um enigma; é, bem ao contrário, o que nos distancia do enigma fundamental – o desejo veiculado no conteúdo latente – através do sentimento de verdade que ele acrescenta aos conteúdos manifestos (V, 2001, p. 50).

O trabalho onírico, por sua vez, é composto pelo deslocamento, seja de imagens ou representações, e pela condensação, podendo ser de vários afetos ou imagens em algo único. Ao tecer tais descobertas a respeito dos sonhos e constatar que eles são “uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)” (Freud, 2018, p. 159), notamos que se trata do primeiro momento em que ele pensa em uma metapsicologia.

Além do processo de eliminação e diminuição, os afetos nos pensamentos oníricos ainda são analisados a partir da possibilidade de se transformarem em seu oposto, a partir do trabalho do sonho, havendo, assim, a inversão desses. Assim, o sonho, enquanto uma matéria que nos faz humanos, quando chega ao nosso consciente pelas vias da representação, nos afeta, causando sensações de prazer ou desprazer. Tal processo decorre justamente da ação dos afetos nos sonhos, ou seja, suas diferentes formas de expressão que advêm de uma confluência de diversas fontes.

A partir de 1915, Freud se propõe a descrever processos psíquicos, procurando compreender suas causas, a partir de seus aspectos dinâmicos, topológicos e econômicos. A esse novo percurso de descobertas, ele denominará de metapsicologia. Dessa forma, buscaremos investigar se há lugar para o afeto a nível metapsicológico e, se sim, que lugar é esse; qual, então, seria o entendimento atribuído nesse momento da teoria freudiana.

Se nos primeiros escritos o afeto tinha um lugar essencial, nos textos posteriores chega quase à ausência, sendo o termo definido uma única vez nos artigos metapsicológicos. Sendo a angústia o estado afetivo sobre o qual Freud se dedicará grande parte de seu interesse, investigando-o de modo específico, a fim de pontuar suas causas. Essa única definição está dita na “Conferência XXV: a angústia” (1917) que compõe os textos introdutórios à psicanálise, mais especificamente na parte direcionada à teoria geral das neuroses. Ao esboçar suas contribuições para o entendimento da angústia, Freud conceitua o afeto no sentido dinâmico do termo e admite não ser possível chegar à essência do afeto com essa breve definição. Em suas palavras, o termo compreende “em primeiro lugar, determinadas inervações motoras ou descargas; em segundo, sensações de dois tipos distintos: as percepções das ações motoras ocorridas e as sensações diretas de prazer e desprazer que dão o tom [...], ao afeto” (Freud, 2014a, p. 425).

O afeto estaria, então, situado apenas no nível fenomenológico. Entretanto, diante das recentes descobertas no campo pulsional, introduzidas nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), articuladas de modo mais sólido e sistematizado em “As pulsões e seus destinos” (1915) e em outros artigos da metapsicologia, é possível traçar relações entre a pulsão e o afeto.

Compreendemos a pulsão enquanto um conceito fundamental para a teoria psicanalítica e que estabelece fronteira entre o corpo e o aparelho psíquico; entre o somático e o psíquico. É um “representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (Freud, 2019a, p. 25). De modo geral, é a partir do desenvolvimento desse conceito que será possível compreender, por exemplo, os processos que determinam nossos desejos, sofrimentos, nossas escolhas sexuais, ou seja, de que modo realizamos nossos investimentos pulsionais.

A pulsão pode se diferenciar em dois grupos primordiais: as pulsões do Eu, ou de autopreservação, e as pulsões sexuais, e pode ser direcionada a alguns destinos, sendo eles, a reversão em seu contrário, o retorno em direção à própria pessoa, o recalque ou a sublimação. Por ter origem corporal, a ligação da pulsão ao psiquismo é realizada através do intermédio do afeto, enquanto uma energia e expressão quantitativa, e da representação, como uma ideia. Nesse caso, o afeto é um dos representantes que auxilia o acesso da pulsão para sua atuação na esfera psíquica de um corpo afetado pela palavra.

A dissociação entre afetos e representante ideativo, por sua vez, configura o mecanismo do recalque, um possível destino para a pulsão, estabelecido como uma defesa inconsciente do Eu contra estímulos externos que o contrariam; o recalque consiste em uma rejeição de algo e mantê-lo afastado da consciência. Aqui, o afeto pode ser considerado isoladamente, pois, seu destino no recalque difere do experimentado pela ideia. Por isso a necessidade em traçar uma distinção entre representação e “montante afetivo”. Ao elaborar essa diferenciação, Freud anuncia que “já se encontra estabelecido o termo *montante afetivo*; ele corresponde ao instinto, na medida em que este se desligou da ideia e acha expressão, proporcional à sua quantidade, em processos que são percebidos como afetos” (Freud, 2010a, p. 91-92).

O destino do afeto, para Freud (1915), estaria dividido em três possibilidades: a sua supressão; a expressão de um afeto qualitativamente definido de alguma forma; ou pode ser transformado em um montante de afeto qualitativamente diferente, sobretudo em angústia. Com isso, destacamos os dois últimos caminho possíveis, em que se observa a conversão das energias psíquicas das pulsões em afetos, em especial, a angústia, afeto que será o centro das investigações freudianas. Para esse primeiro momento, a angústia é colocada como sendo posterior ao recalque, ou, um produto dele, posteriormente, outros olhares são atribuídos a ela, de modo a teorizá-la e investigar suas causas, conquistando um espaço de destaque em relação aos outros afetos.

Ao finalizar sua reflexão sobre o recalque e relembrar sua função principal, a de evitar ou inibir o desprazer, o teórico pontua acerca da importância do destino do montante afetivo, em relação ao da ideia, para que o recalque seja bem-sucedido, já que, se o recalque “não consegue impedir o surgimento de sensações de desprazer ou de angústia, então podemos dizer que ele fracassou, ainda que tenha alcançado sua meta na parte ideativa” (Freud, 2010a, p. 93).

O ponto que nos permite articular a pulsão com o afeto é, portanto, a transformação, que dá conta da descarga e da metabolização de uma quantidade (Vieira, 2001). O afeto aparece como um fenômeno autônomo que se destaca e se diferencia da representação. Após abordar o afeto como modo privilegiado de representação da pulsão e discutir sobre o papel do fator quantitativo do afeto, a reflexão freudiana em torno dos afetos alça outros voos.

Ao discutir a possibilidade da existência de sentimentos inconscientes, Freud (2010c) entra em um conflito em torno dos elementos que ocupam ou não um lugar a nível inconsciente. Essa discussão se baseia em ideias previamente discutidas sobre a pulsão e seu processo de recalque. Sabe-se que a natureza dos afetos é eminentemente consciente, o que possibilita que ele seja sentido pelos sujeitos, com isso, inicia-se a reflexão sobre o porquê de os afetos apenas serem concebidos dessa maneira, e em que momento específico podemos atribuir a esses fenômenos o lugar do inconsciente.

Para isso, é importante relembrarmos as relações estabelecidas entre o recalque, a pulsão e o afeto, de modo que as conclusões alcançadas a partir desses conceitos serão utilizadas como explicação e justificativa para a compreensão do lugar do afeto na psique. É a partir do que foi descoberto no mecanismo do recalque, mais especificamente, que será possível compreender os afetos como pertencentes ao consciente.

Falamos em afetos inconscientes apenas quando queremos demonstrar a atuação do recalque sobre o inconsciente. Ou seja, “é possível que o desenvolvimento do afeto proceda diretamente do sistema inconsciente; nesse caso tem sempre o caráter de angústia, pela qual são trocados os afetos ‘reprimidos’” (Freud, 2010c, p. 118). Nesse caso, o afeto inconsciente surge apenas com caráter de angústia, pela qual os afetos recalcados são intercambiados. Além disso, lembremos que esse é o objetivo do recalque, a repressão do desenvolvimento do afeto, o que implica em seu distanciamento da consciência. O recalque opera como esse impedimento da pulsão se transformar em uma exteriorização do afeto.

Ainda que existam as ideias inconscientes, o afeto não pode ser percebido da mesma forma, visto que a primeira se caracteriza como um investimento de traços mnemônicos, como pontua Freud, enquanto que os afetos são processos de descarga percebidos como sensações. Representações e afetos se vinculam a diferentes sistemas. Portanto, o afeto não surge enquanto

não surgir uma nova representação no consciente e, como assevera Vieira (2001), há, nesse caso, transformações de afeto, seja através do deslocamento, da inibição, como efeito de substituições significantes.

Mencionamos anteriormente que a teoria da angústia sofre, com o avançar dos estudos, modificações, com isso, outras percepções são alcançadas a partir da revisitação de casos e pacientes e conceitos que já haviam sido teorizados. Entretanto, ao invés de continuarmos essa linha de pensamento, optamos por privilegiar uma cronologia de suas obras, para depois abordarmos a segunda teoria da angústia. Desse modo, ainda nos artigos metapsicológicos, o pai da psicanálise se dedica a estudar alguns afetos de modo mais específico, colocando em evidência suas causas e modos de operar no psiquismo do sujeito, por exemplo.

Freud (2010b) estabelece uma relação entre um afeto dito normal e um afeto que se incorpora na psicose maníaco depressiva. Tal comparação se torna possível e justificável mediante, principalmente, à causa que origina esses dois estados afetivos, a perda. O luto, de modo geral, encontra seu lugar no psiquismo do sujeito como uma reação a uma perda sofrida por este, seja de uma pessoa amada ou de qualquer outro elemento que ocupa um lugar de relevância na vida, que demande a reverberação de um afeto. Além disso, após certo período de tempo, o luto pode ser superado. A melancolia, por sua vez, é o afeto que exerce um impacto maior sobre o sujeito, de modo que esse entre em um estado de abatimento, de cessação de interesse por qualquer demanda do mundo exterior e que deposite sobre si mesmo uma série de ofensas, recriminações e punições. A partir dessas percepções, é possível diferenciar o luto da melancolia, pois, no primeiro, não se observa a afetação da autoestima, enquanto no segundo, essa reação é evidente; o Eu se encontra empobrecido, vazio.

É importante mencionarmos que o luto exige um trabalho psíquico, a partir do qual é possível notar algumas fases que o sujeito deve enfrentar até que toda sua libido, antes destinada a um objeto amado que não existe mais, seja desligada e deslocada para outro objeto. As fases do luto podem ser elencadas da seguinte maneira, o choque, que pode vir acompanhado da raiva; o desejo pela figura perdida; o desespero e a reorganização, a aceitação, que encerra o ciclo. Esse processo demanda tempo, energia e investimento, como bem pontua Freud (2010b), mas, após as etapas serem vencidas e superadas, o Eu fica livre para redirecionar sua libido e depositar sua energia em outros objetos.

Em um de seus textos situados após os artigos metapsicológicos, Freud (2014b) articula a noção de luto com uma possível inibição do Eu. Quando este está situado diante de uma difícil tarefa psíquica, ele se empobrece e esse empobrecimento se refere à energia disponível que é reduzida em lugares no corpo do sujeito de modo simultâneo. As inibições são, de modo geral,

“limitações das funções do Eu, por precaução ou devido ao empobrecimento de energia” (Freud, 2014b, p. 19) e, nesse contexto, é possível compreendê-la a partir desse estado afetivo. Mais a diante, trazendo um olhar para o luto enquanto reação emocional à perda de um objeto amado, o teórico afirma que:

Ele surge por influência do exame da realidade, que exige categoricamente que o indivíduo se separe do objeto, porque esse não existe mais. Cabe ao luto a tarefa de executar esse despende-se do objeto em todas as situações em que o objeto era alvo de grande investimento. O caráter doloroso dessa separação condiz com a explicação acima, a do elevado e irrealizável investimento com anseio no objeto, na reprodução das situações em que a ligação ao objeto deve ser dissolvida (Freud, 2014b, p. 123).

Se no luto observamos uma reação devido a uma perda real, na melancolia, em alguns casos, é possível notar que a perda é de natureza ideal. A perda que ocasionou o estado melancólico é conhecida, ou seja, o sujeito sabe quem perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Tal constatação permite afirmar que para o melancólico, a perda do objeto “está subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda” (Freud 2010b, p. 175).

Ainda sobre esse estado afetivo, o resultado da ruptura que ocorre na ligação que havia com o objeto perdido não opera no psiquismo de maneira que a libido fosse simplesmente retirada e deslocada, mas que ela atingisse o próprio Eu. Com isso, uma identificação do Eu com o objeto perdido se formou e “a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. [...] a perda do objeto se transformou numa perda do Eu [...]” (Freud, 2010b, p. 181).

Esse cenário foi poeticamente potencializado para a linguagem literária de Valter Hugo Mãe em seu romance *A desumanização* (2013). A premissa central da obra se baseia na morte de Sigridur e todos os acontecimentos a partir de então são narrados a partir da voz de sua irmã gêmea, Halldora. Esse vazio fraternal, desencadeado pela perda da irmã, passa a preencher o corpo da personagem até que um estado de melancolia passa a acompanhá-la. Halldora se vê incapaz de redirecionar sua libido pois sente ser sua obrigação possibilitar que sua irmã continue viva, mesmo que dentro de si mesma, prometendo que durante todas as noites se deitaria com a morte. Encarar a morte da irmã a colocou diante de uma dor constante que a impossibilitava de realizar qualquer investimento com tudo o que a rodeava: “perdera o jeito das conversas. Andava por ali a ver no vazio coisas de mentira. Andava a ver o vazio das coisas. Porque, sem Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo” (Mãe, 2017, p. 50).

A partir desse processo, é possível considerar que a escolha objetal tenha sido feita sobre base narcísica, o que resulta em uma regressão ao narcisismo do investimento objetal. Desse modo, tal identificação se torna substituta do investimento amoroso, “do que resulta que a relação amorosa não precisa ser abandonada, apesar do conflito com a pessoa amada. Tal substituição do amor objetal pela identificação é um mecanismo importante nas afecções narcísicas” (Freud, 2010b, p. 181-182). Em outras palavras, se o sujeito não é capaz de deslocar seu investimento libidinal ou renunciar o amor pelo objeto perdido a outro, esse investimento pode refugiar-se na identificação narcísica. Essa identificação que ocorre com o melancólico é a fase preliminar da escolha objetal, detalhada por Freud em sua “Introdução ao narcisismo” (1914).

O adoecimento do sujeito proporcionado pela melancolia é carregado de uma predisposição se situa na escolha de objeto do tipo narcísica, ainda que Freud julgue ser cedo para tal afirmação. Nesse sentido, percebemos que a melancolia se assemelha ao luto em algumas características e, em outras na regressão, a partir da escolha de objeto narcísica. Esse afeto é marcado pela reação à perda de um objeto amoroso, mas carrega uma condição que está ausente no luto, o que o leva a um nível patológico.

Concluimos que se o sujeito não realizou o trabalho do luto, vivenciando suas fases e respeitando o tempo que cada uma delas lhe toma, e desenvolveu um quadro melancólico, percebemos que o objeto que se perdeu exercia sobre ele uma função de sustentação. Quando esse vínculo se rompe o Eu se encontra perdido, sem rumo, o que o leva a um estado de recriminação, de autodestruição. Os melancólicos, diferentemente dos enlutados, carregam consigo uma ferida que não cicatriza e que lhes causa uma dor constante, impossibilitando que haja investimento do mundo exterior, uma simbolização da perda. O melancólico sofre de uma falta que abole seu desejo; uma falta que é presença em seu inconsciente.

Entendemos que a discussão em torno do luto e da melancolia, para além de envolver uma problemática objetal, envolve também uma problemática afetiva. É a partir desses afetos que há um fluxo de energia ou, de modo mais específico, um redirecionamento dessa para outros objetos. Tal entendimento colabora para a formulação de uma possível teoria dos afetos sob a perspectiva freudiana.

Ainda com o interesse em percorrer os desdobramentos da teoria freudiana no que tange aos afetos que foram estudados de modo mais específico, nosso enfoque recai nesse momento para o *unheimliche*, que garantiu seu espaço nos estudos de Freud em 1919. Esse lugar conquistado está situado entre os textos da metapsicologia e “Além do princípio do prazer”, de 1920, texto que representa uma virada nos fundamentos da teoria por introduzir a segunda

tópica freudiana. De início, percebemos uma problemática envolvendo a tradução do termo para o português, muito se discutiu em torno de qual seria a opção que melhor abarcasse os significados que esse afeto envolve ao ser sentido pelo sujeito. Desse modo, diante da impossibilidade de haver uma tradução perfeita, optamos por nos referirmos a esse conceito como infamiliar, recente tradução que contraria a já assimilada pelo português do “estranho”.

Delimitar com precisão o que seria *Das Unheimliche*, nos parece ser uma tarefa que carrega algumas dificuldades, já que esse termo pode se referir a um sentimento aterrorizante, mas também pode ser vislumbrado enquanto um efeito em narrativas da literatura fantástica. O texto se divide em três partes, em que cada uma delas é elaborada em diferentes momentos da teoria freudiana, sendo a primeira delas redigida antes de “Totem e tabu” (1913), em que Freud examina a palavra *unheimliche*, na tentativa de chegar a uma solução e elaborar um conceito. Ao enveredar por alguns caminhos durante essa busca, percebe que o infamiliar estaria relacionado a algo que é aterrorizante, mas que, ao mesmo tempo já é conhecido pelo sujeito desde muito tempo, já é algo que nos é íntimo.

O infamiliar impele algo que é do desconhecido, do não familiar e se escancara para o sujeito quando este se encontra diante de situações ou acontecimentos que reverberem tais características, o que faz Freud afirmar que “quanto mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra a sua volta, menos é atingida pela impressão de *infamiliaridade* quanto às coisas ou aos acontecimentos” (Freud, 2019b, p. 33). Esse é um conceito que faz fronteira por não se esgotar simplesmente no que não é conhecido pelo sujeito.

Nesse movimento, ele se aproxima da observação feita por Friedrich Schelling, quando este se refere ao infamiliar como aquilo que deveria ter permanecido oculto, em segredo, mas que veio à tona. Esse conceito revela sua complexidade ao compreendermos que além de ser ele, por si só, um afeto, ao ser sentido pelo sujeito ou ao vir à tona, carrega outros afetos, como o horror, o medo, a angústia que também habitam nosso inconsciente. Esses, “são habitantes sorrateiros de nós mesmos e, mesmo que não nos demos conta, convivem conosco e nos são ‘familiares’” (Chaves, 2019, p. 156).

Em um segundo momento, Freud se dedica à análise do texto de E. T. A. Hoffmann, “O homem da areia”, em que é possível observar diversos recursos que auxiliam na compreensão das noções de infamiliaridade na literatura, mais especificamente, na narrativa fantástica. No exemplo elencado por Freud, o efeito do infamiliar se ergue a partir das lembranças de infância do protagonista, Nathaniel. Nesse retorno ao passado, o leitor é apresentado à figura mitológica que dá título ao conto e que é responsável por lançar sobre os olhos das crianças que se recusassem a dormir, grãos de areia. Em síntese, Nathaniel “reconhece o advogado Coppelius,

uma personalidade detestável, diante da qual a criança costumava se assustar [...], e logo identifica esse Coppelius com o amedrontador Homem da Areia” (Freud 2019b, p. 53). Tempos depois, o personagem acredita estar novamente diante da mesma figura assustadora, mas, agora, no corpo de Giuseppe Coppola, um oculista ambulante italiano, o que lhe causa justamente o sentimento do infamiliar; o encontro com um elemento que estava adormecido no seu passado, mas que repentinamente se colocou diante do protagonista. Ao final da narrativa, essa semelhança é comprovada como verdadeira.

É interessante percebermos que o infamiliar, assim como outros afetos, recebem contornos especiais quando são descritos na linguagem literária. É interessante extrair da noção do infamiliar um caráter de afeto adjetivo, sobretudo porque apresenta uma proximidade com a sensação de estranhamento, com o sintoma distinto que leva ao confronto com o recalcado. O infamiliar está mais para o que é do angustiante do que para a lógica substantiva do que seria a angústia. A liberdade que é garantida ao escritor, em criar novas realidades, nos fazendo duvidar se estamos diante de algo real ou de uma fantasia, garante uma fácil adaptação do leitor às condições propostas nas narrativas. Tal percepção será retomada com mais afinco na última parte de seu texto, em que a criação literária irá ganhar um positivo destaque em suas considerações.

Ainda na segunda parte de seu artigo, Freud lança a hipótese de que o infamiliar estaria relacionado com o afeto que havia sido recalcado, assim como a angústia, mas que retorna. Tal proposta está baseada nos pressupostos da sua teoria do recalque, de 1915, a qual nos referimos anteriormente, ao discutirmos sobre os possíveis destinos para os afetos. Nesse sentido, Freud detalha que:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque, entre os casos que provocam angústia deve haver então um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalcado que retorna. Essa espécie de angustiante seria então o infamiliar e, nesse caso, seria indiferente se ele mesmo era, originariamente, angustiante ou se carrega algum outro afeto consigo. Em segundo lugar, se isso é mesmo a natureza secreta do infamiliar, então entendemos por que o uso da língua permitiu que o familiar deslizesse para seu oposto, o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalqueamento (Freud 2019b, p. 85).

A partir da publicação de “Inibição, sintoma e angústia” (1926), há uma reviravolta na teoria da angústia diante da revisão sobre o modo como estavam vinculados a angústia e o

recalque, o que suscitará em uma mudança de pensamento e consequente avanço na teoria freudiana. Mais à frente iremos nos deter sobre essas discussões.

Frequentemente, Freud utiliza-se de exemplos para tornar sua discussão sobre o infamiliar mais didática. Porém, nos últimos momentos do texto, ele nos revela que alguns desses exemplos contrariam suas expectativas por pertencerem ao domínio da ficção, da criação literária, demarcando assim, uma diferença entre o infamiliar que é vivenciado por nós, sujeitos, advindo do momento em que complexos infantis recalcados são revividos, e o que está representado nas narrativas ficcionais.

Na percepção freudiana, os efeitos do infamiliar que se revelam na literatura possuem particularidades e efeitos que só se podem ser observados nas narrativas, pois, na ficção “não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida” (Freud, 2019b, p. 107). Isso ocorre devido ao caráter imaginativo que a literatura garante e, consequentemente, à liberdade do escritor em criar, cabendo a ele a decisão de se afastar ou não da realidade por nós conhecida. Nesse sentido, a presença de seres místicos, a vida de seres inanimados, a realização de desejos impossíveis, podem, na criação literária, reverberar uma infamiliaridade; cabe ao escritor, portanto, elevar ou diversificar o sentimento do infamiliar para além do que é possível nas vivências de nossa realidade.

A inacessibilidade associativa de certos afetos contribui para o entendimento de que a literatura é, pois, um sintoma. Sintoma que configura um investimento pulsional naquilo que Freud viria a chamar de sublimação nas artes, na ficção, na fantasia do poeta. Para nossos propósitos, não temos a intenção de discutirmos sobre esse tema da sublimação, ainda que nos caiba ponderar o quão afetiva é a criação literária entre as querelas do grotesco, do belo, do infamiliar, do sublime.

Por fim, é interessante pontuarmos que toda essa diversidade se relaciona apenas com “o infamiliar oriundo do que fora superado. O infamiliar que surge a partir dos complexos recalcados é mais resistente, permanecendo tão infamiliar na criação literária – visto partir de uma condição – quanto nas vivências” (Freud, 2019b, p. 111). Além disso, o infamiliar advindo do que foi superado pode ser perder na ficção criada pelo escritor.

Essa liberdade que pode ser vivenciada através das narrativas que garantem a elaboração dos efeitos do infamiliar e seu reconhecimento pelo leitor, pode ser percebido, por exemplo, na prosa contemporânea de Clarice Lispector, mais especificamente em “A quinta história” (1964), em que o encontro da personagem com baratas que invadem seu apartamento não despertam em si qualquer sentimento de repulsa, nojo e temor ou sequer hesita em enfrentar as tão temidas

baratas. Esse é um traço que Clarice nos presentearia recorrentemente em seus escritos, o de nos familiarizar com o horrendo. As baratas, em contrapartida, despertam algo de inquietante e reconhecível, ela se vê dominada por uma estranheza que se torna menos nebulosa com o desenvolver da narrativa quando percebemos que a personagem alcança uma fusão de pensamentos e percepções em relação a si mesma. As baratas são uma via de acesso à sua própria subjetividade que lhe causa horror e angústia; o encontro consigo mesmo inquieta, causa estranheza, nos coloca diante de um velho conhecido que nos aterroriza, como bem pontua o pai da psicanálise.

Ao olhar para as baratas, a subjetividade da personagem é alcançada no momento em que suas reflexões se voltam para a interioridade das baratas e tal percepção deixa escapar os primeiros indícios de uma sensação de reflexo sentida ao olhar para elas. Isso fica evidente se observamos com atenção a propriedade com que ela se refere às baratas que haviam enrijecido: “Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas” (Lispector, 2016, p. 336).

Após os breves momentos em que Freud se dedicou a compreender, de modo mais detalhado, os afetos do luto, da melancolia e do *umheimlichkeit*, numa perspectiva adjetivada como incomodidade, o campo dos afetos sofre uma reformulação em sua teoria, especificamente, no que se refere à compreensão da angústia, o que o leva a desenvolver sua segunda teoria sobre a angústia, introduzida em 1926 com a publicação do texto “Inibição, sintoma e angústia”. Além disso, se nos textos anteriores, a compreensão dos afetos sob uma perspectiva mais ampla era dificilmente abordada na teoria freudiana, após essa nova leitura em torno da angústia, essa noção fica ainda mais difícil de ser observada.

A publicação desse escrito, que mencionamos anteriormente, marca uma ruptura conceitual já que, “ao passar de uma concepção da angústia ligada à descarga para uma concepção de angústia ligada ao perigo, Freud deixa o fator econômico em segundo plano em favor de um novo discriminante [...]” (Vieira, 2001, p. 57). Antes mesmo de adentrarmos ao texto, já é possível mencionar que haverá, por exemplo, uma mudança nas relações entre representação e energia. Freud não mais se interessa pelo suporte energético que, até então, seria o responsável pela emergência do afeto, mas, se dedica a explicar o afeto a partir de relações entre outras instâncias e com base nos conceitos metapsicológicos. (Vieira, 2001).

Ao longo dos seus escritos metapsicológicos, ainda em 1915, Freud chegou à conclusão de que a angústia seria o resultado do recalque, ao considerarmos um dos três possíveis destinos para o afeto. Nesse movimento, o sintoma se formaria para proteger o Eu da representação que

acompanha o trauma e, a energia que estaria associada a essa representação, se transformaria em angústia. Observamos que a angústia seria produzida juntamente com o sintoma a partir da transformação da libido. Com isso, as primeiras consequências que podemos observar na segunda teoria da angústia é a de que Freud (2014b) irá rever a relação entre angústia e recalque, o que nos leva a compreender que a angústia não mais provém da libido acumulada e, além disso, será dado à castração um novo papel: “temos o direito de nos apegar à ideia de que o Eu é a genuína sede da angústia, e de rejeitar a concepção anterior de que a energia de investimento do impulso reprimido é transformada automaticamente em angústia” (Freud, 2014b, p. 22).

Nessa reviravolta, a moção pulsional se refere diretamente ao perigo, o recalque entraria em cena a partir da tentativa de afastá-la e, com isso, eliminando da consciência a representação a qual ela estava vinculada, constituindo, assim, o sintoma. Nessa perspectiva, o sintoma seria, então, o indício e o substituto de uma satisfação pulsional que não ocorreu; sua formação estaria relacionada à consequência do processo de recalque (Freud, 2014b). O sintoma assume algumas configurações, sendo elas a da neurose obsessiva e a da paranoia, ou ainda, os que são gerados pela neurose histérica. Essa compreensão possibilita o desenvolvimento da análise do emblemático caso do pequeno Hans e sua fobia de cavalos, auxiliando também na percepção prática dos conceitos de angústia, sintoma, recalque e castração.

Através desse novo raciocínio, o pai da psicanálise aponta a castração como um tipo especial de perigo: “a angústia é anterior ao amor, à relação com a mãe [...]. A ameaça da castração [...] transforma este amor em algo proibido por vincular a angústia aos conteúdos deste amor, levando-os [...] a serem recalcados” (Vieira, 2001, p. 59). A castração trouxe à tona a angústia e, nesse contexto de reelaborações, a angústia será dividida em angústia de separação e de castração.

Em resumo, percebemos uma dualidade de que, no primeiro momento, a angústia é sentida por uma exacerbação da libido que não pôde ser escoada e, em um segundo momento, é a falta da libido que irá causar a angústia e não mais o seu acúmulo. Esses dois momentos da teoria freudiana não são excludentes, o que ocorre é que as formulações iniciais são postas em segundo plano para que aquelas presentes em “Inibição, sintoma e angústia” pudessem ganhar espaço e maior dedicação.

Em paralelo às construções teóricas envolvendo a origem da angústia no psiquismo do sujeito, é interessante pontuarmos a maneira pela qual esse afeto se manifesta no mundo externo, ou seja, quais as situações que colaboram para seu surgimento e de que modo podemos conceituá-lo. De modo geral, os estados afetivos são incorporados em nossa psique a partir de antigas vivências traumáticas e são despertados sob a forma de símbolos mnêmicos quando

situações análogas ao que vivenciamos com os traumas acontecem. Por trauma, entendemos tudo aquilo que o sujeito não é capaz de representar simbolicamente, tudo o que rompeu o sentido, dentro do qual o sujeito se encontrava, e se revela como inassimilável. Um exemplo bastante primordial e intenso da vivência da angústia é o nosso próprio nascimento.

Para Freud (2014b), a angústia atinge o psiquismo como reação à uma situação de perigo, de modo a preservar o Eu e evitar a tal cenário. Nesse contexto, os sintomas são criados para evitar essa situação de perigo sinalizada pelo surgimento desse afeto. Considerando essa percepção, é possível conceber a neurose traumática, desencadeada após a experimentação de um perigo mortal, como uma consequência do medo da morte ou pela vida sentidos pelo sujeito, medo esse que pode ser compreendido como análogo ao medo da castração, sendo a reação do Eu, a de sentir-se abandonado. É certo que nas vivências que desencadeiam a neurose traumática, é rompida qualquer proteção contra estímulos externos e grandes quantidades de excitação se aproximam do psiquismo, o que leva Freud a compreender que “a angústia não é apenas sinalizada como afeto, mas também pode ser produzida como algo novo nas condições econômicas da situação” (Freud, 2014b, p. 70).

Com isso, a situação de perigo é vivenciada a partir de dois núcleos: o primeiro, que se refere à primordial angústia de separação, originária a partir da separação da mãe, e o segundo que se refere ao medo da castração, que é denominado como angústia de castração. É importante pontuar que Freud, ao longo de todo o seu texto, estabelece relações entre os termos que compõem o título da obra e, dentre seus entendimentos, percebe a angústia como uma reação sintomática em que, por vezes, o sintoma dá lugar à castração. Além disso, o sentimento que dá contornos ao perigo de castração é a angústia e o medo de ser castrado, essa situação pode ser compreendida na análise do caso clínico do pequeno Hans e do homem dos lobos, que Freud recupera. Nesses casos, em que podemos observar a neurose obsessiva, ele relata que a sintomatologia da angústia se iguala a essas reações contra o Super-eu castrador. Sobre a vivência do perigo a partir da separação da mãe, Freud nos diz que:

A falta da mãe torna-se o perigo; tão logo este surge, o bebê dá o sinal de angústia, ainda antes que se instale a temida situação econômica. Essa transformação constitui um primeiro grande avanço no desvelo pela autoconservação, e ao mesmo tempo compreende a transição do automático e involuntário ressurgimento da angústia para a sua deliberada reprodução como sinal de perigo. Nos dois aspectos, como fenômeno automático e como sinal salvador, a angústia revela-se produto do desamparo psíquico do bebê, que é a contrapartida evidente de seu desamparo biológico (Freud, 2014b, p. 80).

Observamos, então, que o pai da psicanálise avança na teorização sobre a angústia ao perceber que, conforme antecipamos, a castração possibilitou o surgimento de uma angústia, ou seja, o Eu, estando preparado para a castração após repetidas perdas de objetos, se vê dominado pela angústia enquanto reação a essas separações, à falta do objeto. Além disso, Freud “traça uma estrutura comum para os diferentes tipos de neuroses, partindo da premissa de que todas elas são maneiras de lidar com a castração. A partir daí, a diferença entre as neuroses será referida às diferentes respostas sintomáticas à castração que elas manifestam” (Vieira, 2001, p. 64).

Esse afeto encontra possibilidade de expandir-se literariamente nos versos de Florbela Espanca, que denunciam um sofrer, um encontro com emoções que desencadeiam uma sensação de desamparo, provocados pela angústia. Esse cenário fica evidente em seu soneto intitulado “Angústia”, publicado no *Livro de Mágoas* (1919): “Tortura do pensar! Triste lamento! / Quem nos dera calar a tua voz! / Quem nos dera cá dentro, muito a sós, / Estrangular a hidra num momento! / E não se quer pensar! ... e o pensamento/ Sempre a morder-nos bem, dentro de nós... [...]” (Espanca, 2015, p. 33). Nesse trecho, observamos um eu-lírico em estado de impotência, que desconhece a origem daquilo que o inquieta, faz sofrer e insiste em não se calar, o que poderíamos interpretar como sendo seus próprios pensamentos, ou suas sombras, com as quais não consegue conviver. E, como uma resposta para esses sentimentos, observamos o surgimento da angústia.

Conseguimos concluir que a angústia, instaurada a partir da articulação entre castração, regência pulsional e recalque, é esse estado afetivo que pode ser sentido apenas pelo Eu, e que é alimentado ao estarmos diante de um perigo, diante do desconhecido que nos atormenta. É a expectativa que cresce quando estamos de algo indeterminado. É, ainda, a expectativa do trauma, que está relacionada à situação de perigo e toda a indeterminação e ausência de objeto que a envolve, e a repetição atenuada do mesmo (Freud, 2014b).

Se quisermos sintetizar as diferentes percepções freudianas em relação ao afeto no decorrer de sua teoria, notamos a importância dos afetos para a primeira concepção de tratamento ab-reativo, na cura das histéricas; a dissociação entre afetos e representações como modelo para a teoria do recalque; como expressão quantitativa da pulsão, ou seja, o afeto presente nos textos iniciais, viria a ser tornar a pulsão nos textos seguintes. Além disso, na relação objetal da melancolia e do luto, o afeto possibilita um empobrecimento do eu e um consequente desinvestimento da libido e, por fim, o afeto com traços de semelhança com a angústia e sua relação com a origem do desamparo. Em relação a esse último momento, se na

teoria freudiana temos uma percepção da angústia a partir da perda do objeto, Lacan irá conceber a formação da angústia a partir da proximidade desse objeto.

Os diferentes entendimentos em torno dos afetos, no que tange a maneira pela qual esses fenômenos atingem o inconsciente dos sujeitos, possibilitou não apenas um avanço na própria teoria freudiana, como também uma releitura por parte de seus sucessores. Lacan, o psicanalista assumidamente freudiano, foi um dos grandes nomes da psicanálise a traçar novas leituras sobre a temática, ainda que tenha sido acusado de negligenciá-la em seus seminários e escritos.

2.2 OS AFETOS SÃO EFEITOS EM CA(U)SA: UMA LEITURA DOS AFETOS SOB O PRISMA DA TEORIA LACANIANA

*Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise
drogas acupuntura suicídio ioga dança natação
cooper astrologia patins marxismo candomblé
boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peio,
agora faço o quê?*

(Caio Fernando Abreu)

Firmada a base da teoria psicanalítica, a partir dos postulados freudianos e sua grande relevância e abordagem, foi possível observar o desenvolvimento de outras teorias psicanalíticas que também se propunham a investigar o inconsciente do sujeito sob outras perspectivas. Nesse cenário de mudanças e possíveis avanços, nomes como o de Melanie Klein, Donald Winnicott, Wilfred Bion e, posteriormente, Jacques Lacan ganharam relevância. Seja de modo direto ou indireto todos eles dedicaram parte de seus estudos a compreender os afetos e seu funcionamento na psique humana. Dentre eles, destacamos Jacques Lacan, que revisita os inaugurais tratados freudianos, reelaborando-os, e consolida sua essência de pensamento em um outro contexto histórico, a partir dos anos 1950, em que pressupõe uma abordagem clínica que dialoga com outras três correntes de pensamento da época, a cibernética, a etnografia estrutural, de Lévi-Strauss e a linguística de Jakobson (Krutzen, 2020).

A partir de um retorno à Freud, Lacan propõe em sua teoria o conceito de inconsciente, compreendendo-o como um sistema de regras e leis que determinam o pensar humano e organizam o campo de toda experiência possível, tal percepção leva o teórico a afirmar que o inconsciente está estruturado como uma linguagem, aproximando-se dos recursos da linguística saussuriana. Nessa perspectiva, se a psicanálise opera a partir da fala e da linguagem, tendo efeitos sobre os sintomas e os afetos, haveria então, uma estreita relação entre tais elementos

que moldam a experiência humana. Os afetos, para Lacan, são determinados pela linguagem, pois, é na experiência com esta que circuitos afetivos são elaborados, investidos e transformados. Sua contribuição, para Soler (2016), consiste em localizar as causas dos afetos, em uma relação com o inconsciente e os efeitos da linguagem, sem se reduzir a uma descrição fenomenológica, ainda que tenha sido acusado de negligenciar a temática afetiva em sua teoria.

O sujeito da teoria lacaniana só pode ser reconhecido como tal se estiver em correspondência com as operações significantes, ou seja, se ele estiver habitando a linguagem. E é na experiência com esses significantes que nos confrontam constantemente que somos afetados, por isso, os afetos não se sustentam quando desprovidos de cadeias significantes que o vão determinar. Nas palavras do próprio psicanalista, “o afeto chega a um corpo, cuja propriedade seria habitar a linguagem” (Lacan, 1993, p. 46).

Além da nítida relação do afeto com a linguagem, Lacan (1993) indica a inserção do corpo nesse processo ao invocar as alterações fisiológicas ou qualquer perturbação de suas funções sofridas ao ser habitado pelos afetos, como por exemplo, a descarga de adrenalina, a sensação de nó na garganta, o tremor na voz, o ritmo acelerado dos batimentos cardíacos, as lágrimas. O corpo somatiza na medida em que é afetado. Interessante perceber que são justamente essas manifestações corporais que são transcritas na literatura, encenadas no teatro e na dança de modo a revelar a maneira pela qual os afetos reverberam sobre os personagens.

O efeito dos afetos e a consequente somatização corporal nos aproxima do entendimento de que a literatura pode ser entendida como um sintoma. Sabemos que o sintoma exerce uma contínua ação sobre o sujeito; ele não cessa de se impor. Em outras palavras, o sintoma opera na medida em que, de modo constante, nos faz sentir no corpo, nos faz experienciar afetos e, para que mudemos essas sensações corporais e afetivas, devemos falar. Então, se a linguagem opera sobre o sintoma, seria possível apreender o uso literário da linguagem enquanto um sintoma? A resposta para essa indagação não pode ser outra, senão a afirmativa. Por em palavras aquilo que nos afeta, é transpor para a criação literária nossos sintomas.

Essa noção apresentada não só amplia o entendimento do termo, como também afasta da afirmação de que os afetos seriam, como pontua Lacan (1993), um estado de alma. Ao distanciar os afetos e seus reflexos como pertencentes à alma do sujeito, Lacan reforça a relação intrínseca entre corpo e alma. Mas, o inconsciente enquanto conceito, nos conduz à possibilidade de reflexão de que a cisão entre essas duas dimensões não se sustenta. O corpo pode responder, como responderiam as históricas, justamente ao que diz a alma, a mente.

Somos corporalmente afetados pela linguagem e seus efeitos causam no sujeito sensações de prazer e desprazer. A inicial afirmação lacaniana de que os afetos seriam afeitos

da linguagem é complementada com o fato de os afetos serem também percebidos como uma manifestação de um posicionamento pessoal, que não se configura enquanto um elemento estrutural (Soler, 2016). Dito de outra forma, os afetos que emanamos sob aquilo que nos rodeia revela mais um teor pessoal do que necessariamente ao que se configura enquanto estrutura do sujeito. Sob uma mesma circunstância, cada sujeito é afetado de diferentes formas.

A teoria lacaniana, além de privilegiar a linguagem e o corpo, considerando suas relações com o afeto, também tece um importante entrelaçamento desse fenômeno com o desejo. Esse último se configura enquanto tal por ser sempre insatisfeito, sua estrutura, além de considerarmos sua demanda sobre o sujeito, abarca também a natureza de sua satisfação, “sempre além mas também aquém, inalcançável, mas sempre obtida parcialmente” (Vieira, 2001, p. 84). Consumar o desejo é fazê-lo desaparecer. Além disso, seu único objeto e satisfação é o reconhecimento do outro; o desejo encontra seu sentido no desejo do outro.

O afeto, sob os moldes dos escritos lacanianos, gravita nas formatações do objeto causa do desejo, que exerce uma barreira protetora do sujeito contra o real e surge como uma espécie de cristalização da pulsão no plano corporal, sob a mediação das relações do sujeito com o desejo. Junto a isso, o desejo é filtrado pela fantasia, sendo a fantasia o espaço imaginário para sentir o outro. O ponto de diálogo ou de entrelaçamento do afeto e do desejo, se configura, portanto, em uma oposição: “o afeto sutura onde o desejo faz fissura, ele é consistente onde o desejo é etéreo. O desejo conduz ao real do gozo e o afeto é resultado de uma transformação, que podemos descrever [...] como incorporação. Um é corte, o outro é armadura” (Vieira, 2001, p. 97).

De modo geral, o afeto, enquanto fenômeno que não é inconsciente, é considerando tanto algo que se organiza sob os moldes do significante, quanto possui um caráter de manifestação corporal. É, ainda, um efeito do desejo, mas capaz de o ultrapassar e fixar, de responder ao corte operado pelo desejo. Se o desejo é sempre desejo do Outro e os afetos revelam a posição do sujeito em relação ao desejo, os afetos são também do Outro.

Compreender a relação entre afeto e linguagem e os detalhes que a compõem nos auxiliam no entendimento do motivo pelo qual Lacan dedicou um de seus seminários no estudo sobre a angústia. No ano anterior à ministração dessas aulas, o freudiano estruturou os estudos sobre a identificação e, em uma das lições apresentadas, Lacan (2003) resgata essa primeira relação, abordando de modo mais específico a vivência afetiva e sua tradução verbal.

Em nossa vida cotidiana, eventualmente, nos vemos diante da necessidade de falarmos sobre o que estamos sentindo, sobre qual afeto está dominando nosso corpo e causando alterações neste. Mas, ao iniciarmos a tentativa de fazer palavra do afeto, de descrevê-lo,

notamos um certo impedimento, ou seja, não somos capazes de descrever fielmente aquilo que estamos sentindo diante de determinado momento ou situação. O afeto, quando posto em palavras, perde sua real condição; nos distanciamos da vivência afetiva e passamos a adquirir um certo controle e objetividade em relação a esse afeto, o que contraria o entendimento do papel metafórico do afeto e da necessária distância entre a vivência afetiva e sua transposição para a palavra. Lacan (2003) nos detalha que:

A partir do momento em que o homem põe em palavras seus afetos, ele faz deles justamente outra coisa, faz deles pela palavra um meio de comunicação, ele os faz entrar no domínio da relação e da intencionalidade; transforma em comunicável o que foi vivido no nível do corpo e que, como tal, em última análise, permanece como algo da ordem do não-verbal. Todos sabemos que dizer que se ama alguém só tem longínquas relações com o que é, em função desse mesmo amor, sentido no nível corporal (Lacan, 2003, p. 279).

O afeto, enquanto uma emoção que tem seus efeitos em nosso corpo e que é algo que pertence a nosso interior, é preferível que lá permaneça. Ao exprimi-lo em palavras perdemos toda sua função metafórica, pois, se é a partir da palavra que o sujeito se insere no mundo da simbolização, o afeto, enquanto elemento da experiência subjetiva, não pode ser simbolizado, ou seja, ser posto no campo linguístico. Quando esse movimento é efetivado, só resta ao sujeito ser invadido pelo afeto da angústia, é ele que responde a esse momento. Tal entendimento nos leva à conclusão de que a angústia é um afeto que não pode ser capturado pela malha significativa, considerando a impossibilidade de o significante abarcar uma totalidade.

Isso ocorre pelo fato de que o eu precisa enfrentar aquilo que está por trás de todo esse processo de simbolização no qual entrou, em que se vê diante de algo do indizível, que não se consegue caracterizar. Em que o que lhe “aparece é o que não tem nome, essa ‘figura misteriosa’, esse ‘lugar de onde surge um desejo que não se pode mais apreender’, em que se produz, para o sujeito, uma telescopagem entre fantasma e realidade [...]” (Lacan, 2003, p. 280). O simbólico se afasta para dar lugar ao fantasma e o eu se dissolve, dissolução essa que denominamos angústia.

Os fantasmas são produzidos através dos vínculos afetivos e podem ser observados desde a relação da criança com o desejo-da-mãe e, como nos resume Safatle (2020), podem ser compreendidos “como uma cena imaginária na qual o sujeito representa, a partir de primeiras experiências de satisfação, a realização de seu desejo.” (p. 67). A presença do fantasma marca de maneira fundamental os modos de relação imaginária no corpo-espelho do eu com o Outro e de inserção na ordem simbólica. E, como já mencionamos, tendo em vista que o desejo é sempre do Outro, o fantasma será o modo a partir do qual o sujeito irá se constituir um objeto

para esse desejo do Outro. Essa rede de relações permite que o sujeito estruture uma defesa da angústia de não saber o que o Outro quer, o que leva Lacan a afirmar que o fantasma é o que dá suporte para o desejo.

Esse mesmo afeto perpassa o processo de identificação com o outro. Ao nos relacionarmos, a partir da via de identificação com um outro, não sabemos o que significamos para ele, não conhecemos seu desejo. Nesse sentido, como reflexo direto, nos sentimos angustiados: “opressão indizível por onde chegamos à própria dimensão do lugar do Outro, enquanto pode aparecer ali o desejo” (Lacan, 2003, p. 244). Então, se a identificação é algo que ultrapassa o nível do desejo do sujeito em relação ao do outro, temos, então, uma fonte de angústia. O Outro se torna a fonte, o lugar de onde surge esse afeto tão difícil de suportar.

A partir desses entrelaçamentos, é possível perceber que a angústia surge como consequência de dois obstáculos que compõem e estruturam o sujeito: a identificação e a castração (Lacan, 2003). Esses dois componentes estruturantes ocorrem de diferentes formas, a depender da estrutura a qual o sujeito é percebido, seja a psicótica, a neurótica ou a perversa. Mas, em toda tentativa de identificação, o que vai guiar, independente se o sujeito foi dito normal, neurótico ou perverso, é o que se pensa ser o desejo do Outro. Na psicose, é necessário observar o nível da relação fantasmática do sujeito com seu próprio corpo, a fim de definir o Outro e seu desejo, pois, a angústia, para o psicótico, é fruto de um processo endógeno: é o seu próprio desejo que é a fonte de toda sua angústia.

Uma breve digressão faz-se necessária a fim de comentarmos ou questionarmos essa normalidade, apontada por Lacan, da neurose enquanto estrutura “menos patológica” em termos de laço com o outro ou em relação a uma convivência coletiva. É possível observar nos estudos psicanalíticos a existência de uma certa dificuldade em delimitar a fronteira entre o dito “normal” e o patológico. A defesa na neurose é realizada a partir do recalque, mecanismo que perdura nessa estrutura, não havendo, portanto, uma contestação da realidade na qual o sujeito está inserido; a saída da neurose implica na inclusão do sujeito no circuito de trocas, no laço social; não deixam de manter a relação de juízo com a realidade. Diferentemente, por exemplo, do perverso, que executa suas ações baseadas na isenção de interdições simbólicas.

Na angústia, portanto, não é apenas o eu que se dissolve, mas também o Outro enquanto esse lugar que possibilita a identificação. Ambos “são anulados numa situação em que o desejo se perde, por falta de poder ser nomeado” (Lacan, 2003, p. 291). De modo geral, Lacan, para concluir suas ideias desenvolvidas ao longo das aulas ministradas sobre a identificação, afirma que os afetos precisam ser compreendidos a partir de uma referência, “onde a relação de x com o significante é primeira” (Lacan, 2003, p. 296).

A relevância da angústia para a clínica psicanalítica lacaniana ganha novos contornos quando vem à tona a afirmação de que esse seria o único afeto que não engana. É o que exerce sobre o sujeito um ponto de certeza em relação ao Outro, é o que não precisa de qualquer interpretação. Nesse contexto, é importante lembrarmos que o Outro é aquele que media o acesso da realidade, à experiência do sujeito. Nos guiando por esse raciocínio, o sujeito se angustia no momento em que algo lhe falta, mais especificamente, quando uma norma, cuja responsabilidade é do Outro, não é cumprida. Diante disso, observa-se o surgimento daquilo que antes era evidente e, a partir do não cumprimento, dessa ausência, torna-se confuso. Em outras palavras, “é o surgimento do *heimlich* no quadro que representa o fenômeno da angústia, e é por isso que constitui um erro dizer que a angústia é sem objeto” (Lacan, 2005, p. 87).

Se o Outro é portador de uma falta, e se há com o sujeito uma necessária relação a ser estabelecida, uma incompletude precisa operar. Na angústia, a falta do Outro se inscreve, o que provoca a impossibilidade de o desejo do sujeito ser unilateralmente relançado, tendo em vista que “o desejo do homem é o desejo do Outro” (Lacan, 2005, p. 31). Nesse sentido, esse afeto não é a falta de algo, mas a ausência da falta se fazendo presente. É um cenário em que o Outro surge como irrepresentável, a ausência de referenciais simbólicos que permitam o sujeito se situar é uma condição necessária para a angústia (Lustosa, 2006).

Ao afirmar que a angústia não é sem objeto, a teoria lacaniana evidencia que esse objeto diz respeito ao objeto *a*, considerando que é unicamente a partir da angústia que é possível observar sua tradução subjetiva; ele é o objeto sem o qual não há angústia. Observando as relações entre a angústia, o objeto e Outro, além de perceber o objeto *a* como causa do desejo do sujeito, perceberemos que esse último se manifesta como falta, tendo em vista que “de fato, o objeto liga-se a sua falta necessária ali onde o sujeito se constitui no lugar do Outro [...]” (Lacan, 2005, p. 121). O lugar do vazio, da perda ou da ausência, é sempre visado como tal, e, a partir dele, temos a eleição da angústia.

A experiência da angústia direciona para o surgimento do que deveria permanecer oculto, o objeto da falta, que surge para indicar que esse lugar deve permanecer vazio, isso nos diz da constituição do sujeito. A angústia revela a falta constitutiva do sujeito; seu aparecimento se relaciona, então, quando a falta, que é constitutiva, falta, obscurecendo os contornos entre o objeto e o sujeito: “[...] a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta” (Lacan, 2005, p. 64). O que é possível perceber com base nessa reflexão é que a angústia introduz, em uma relação de comunicabilidade máxima, a função da falta, que, por sua vez, é inerente a qualquer

constituição; “a falta é radical, radical na própria constituição da subjetividade” (Lacan, 2005, p. 149).

Ao nos defrontarmos com essa afirmação de a angústia ser o único afeto que não engana, torna-se inevitável o questionamento acerca do porquê os outros afetos enganam. A resposta para essa inquietação é simples: pois todos os outros são derivativos da angústia. Refletindo, por exemplo, sobre as relações que, necessariamente, estabelecemos e que são permeadas por afetos sob uma perspectiva mais ampla, notaremos que, sob essa perspectiva afetiva, estamos fadados a lidar apenas com a incerteza, com algo que pode ou não acontecer com essas relações.

Se aproximarmos essa percepção à estrutura perversa, enquanto aquela que desmente a castração, que nega o poder paterno, o poder social e o outro, perceberemos uma certa inexistência de alguns afetos. Se o perverso domina o outro a ponto de o fetichizar, há, então, uma negação da alteridade desse outro. O perverso se autoriza a ter um gozo do outro, por isso a negação da castração. Então, por não haver o reconhecimento dessa alteridade do outro e tê-lo unicamente como instrumento de gozo, o sujeito perverso, em maior ou menor grau, será desprovido de alguns afetos, tais como a empatia, a culpa, o medo. Embora esses possam lhe angustiar.

Uma das narrativas elaboradas pelo hispano-americano Roberto Bolaño, “Putas assassinas”, desestabiliza o leitor na medida em que expõe o funcionamento de um sujeito perverso. O conto narra uma história sobre vingança sem um alvo certo: uma prostituta, vê, pela tela de uma televisão, um homem na arquibancada de um estádio de futebol e decide ir até o local para encontrá-lo. Ela aproxima-se dele, o seduz, o leva para sua casa e o deixa completamente imobilizado através de amarrações pelo seu corpo e um esparadrapo em sua boca. Surpreendentemente, a narradora revela à sua vítima, a quem ela chama de Max, que não é nada pessoal: “Nem é preciso dizer que eu nunca tinha visto você antes. Pessoalmente, você nunca fez nada contra mim. [...]. Você nunca me violentou. Nunca violentou ninguém que eu conheça. Pode ser até que nunca tenha violentado ninguém” (Bolaño, 2008, p. 119). E anuncia que o fim é inevitável.

A violência e a perversão são protagonistas ao longo da narrativa e estão em direção a uma satisfação pessoal da prostituta, de olhar para aquele corpo imóvel e vê-lo sofrer em suas mãos. Ela goza diante da tortura e assassinato de alguém que nunca havia visto antes. Ela sai em busca daquele que seria sua vítima e sobre o qual poderia descarregar seus desejos mais cruéis e dificilmente justificados ou explicados. Para a teoria lacaniana, o perverso encarna o objeto que lhe falta e que seria o alvo de sua pulsão, ele se determina a si mesmo apenas enquanto objeto e se arrisca a se perder ou se danar com isso, um objeto que revela uma vontade

de gozo; não há liberdade, há a escravidão ao gozo, não menos angustiante, do Outro. Por isso, é possível observar no perverso a destituição de alguns afetos.

De modo geral, o que resta por trás do que sentimos em relação ao Outro é apenas a angústia. Quando criamos laços afetivos, esse afeto funciona na medida em que eu encontro um objeto de desejo nessa relação. Lacan (2005) nos relembra que o desejo do sujeito é o desejo do Outro e, sobre esses entrelaçamentos, complementa:

[...] o Outro existe como inconsciência constituída como tal. O Outro concerne a meu desejo na medida do que lhe falta e de que ele não sabe. É no nível do que lhe falta e do qual ele não sabe que sou implicado da maneira mais pregnante, porque, para mim, não há outro desvio para descobrir o que me falta como objeto de meu desejo. É por isso que, para mim, não só não há acesso a meu desejo, como sequer há uma sustentação possível de meu desejo que tenha referência a um objeto qualquer, a não ser acoplando-o, atando-o a isto, o \$, que expressa a dependência necessária do sujeito em relação ao Outro como tal (Lacan, 2005, p. 32-33).

Para se ter desejo, é preciso ter a angústia de perder o objeto, o que nos leva a perceber que esse afeto atua no ponto de insuportabilidade do desejo. Lacan estabelece uma relação genitiva de posse e adjetivação: objeto de ou do desejo. A angústia é precedente de muitos afetos. Não somos capazes de denominar o objeto que sustenta a relação, ou que opera a relação de desejo; e caso tentemos, será uma mentira, algo enganoso; a possibilidade de perder causa angústia e é ela que sustenta a relação. Se sofremos perante a perda de um objeto, é porque antes havia a angústia de perdê-lo. Qualquer procedência afetiva que parta da angústia, será uma fachada, não será original. A tentativa de dizer dos nossos sentimentos como sendo verdade é falha; ao falarmos que amamos alguém, automaticamente nos lançamos para a tentativa de justificar uma angústia que sentimos em relação a esse objeto. Se eu não houver a angústia perante o objeto, não há como operar desejo sobre ele. Ele não consegue ser derivativo de nenhum outro afeto. Toda relação afetiva pressupõe uma dependência da angústia; é primária pois é a primeira sensação que se tem.

O sujeito se vê incapaz de nomear o que a ele se apresenta. A angústia não se deixa apreender pelo significante, colocando em evidência a insuficiência da linguagem e o fracasso da ordem simbólica, do desejo no limiar do que se obtém de parcial desde o Outro. Se a palavra falta, o corpo responde a partir da vivência da angústia; o nó na garganta se faz presente, assim como a certeza da impossibilidade de descrever o que sente. Em outras palavras, ela se faz presente como marca do real, daquilo que não é possível simbolizar; enquanto afeto, conserva-se à deriva, tendo em vista que não é recalcada, estando desvinculada à rede de significantes, o que impossibilita sua representação, inquietando o sujeito.

Essa inquietação é o ponto de partida para o primeiro livro que compõe a *Trilogia do adeus* (2017), de João Anzanello Carrascoza, que nos leva ao encontro de João, um homem de meia-idade que acaba de se tornar pai pela segunda vez. A chegada de sua filha acompanha uma preocupação que o leva a escrever um relato, ou um livro de memórias que o auxiliasse a transmitir o que via e sentia: por quanto tempo João conseguirá estar presente na vida da filha? Essa inquietação o leva a escrever um caderno, o *Caderno de um ausente* (2017) em que ele relata o cotidiano, histórias sobre a família e relembra a inevitabilidade das ausências. As palavras do narrador, poeticamente articuladas na missão de preservar tudo o que vê desde o nascimento da filha, constantemente denunciam a angústia diante da incômoda certeza de que sua ausência tão logo será uma presença constante na vida da família: “Acabas de nascer e eu já tenho de te explicar, como se já pudesses entender, e, da mesma forma estou dizendo para mim, que não vamos passar muito tempo juntos, que debes te preparar para viver mais longe de mim do que perto [...]” (Carrascoza, 2017a, p. 10).

João, ao passo que expõe a realidade, seus desejos e ensinamentos através de suas palavras, se dispõe a dar palavras de consolo e amparo à filha, de modo que ela enxergue as situações com naturalidade e perceba o quanto é amada. Mas, ainda que essas palavras estejam dedicadas à filha, em certa medida, ele as dedica a si mesmo, de modo que ele também perceba e encare a certeza da morte e sua consequente ausência em um futuro não muito distante de modo mais tranquilo. É a partir da certeza da ausência que ele inicia sua tentativa de se manter vivo na memória da filha: “por isso eu te deixo aqui, escritas, as minhas margens, Bia, por que já estou te perdendo, eu já te perdi por tudo o que vivestes até este instante, mas eu te recupero com as palavras, Bia [...]” (Carrascoza, 2017a, p. 103-104).

O narrador ainda não vivenciou a perda daqueles para quem direciona seus afetos, mas, a iminência, a certeza de que não poderá acompanhar todos os passos dados pela filha, Beatriz, o angustiam. E o colocam diante da necessidade de se fazer presente a partir de suas palavras, que acabam por revelar tudo o que sente pela família, para que a filha os sinta na mesma medida e de que essas memórias sejam um preparo para a vida de Beatriz: “é no silêncio, Bia, que eu te inicio em mim – pisar no meu silêncio é o teu primeiro passo pra me conhecer –, é no silêncio, filha, que eu te inicio em quem tu terás – logo – de assistir ao fim” (Carrascoza, 2017a, p. 119-120). São as palavras angustiantes do pai, em toda a sua comovente presença, que irão acompanhar o crescimento de quem acabou de estrear na vida.

Nos guiando pelo texto literário somos conduzidos, então, para uma das caracterizações pontudas por Lacan em seu ensino sobre a angústia. Esse afeto pode ser entendido como um pré-sentimento, ou seja, é sempre desencadeado antes de qualquer outro afeto, é “o que existe

antes do nascimento de um sentimento” (Lacan, 2005, p. 88). Todos os outros afetos se tornam possíveis a partir da angústia, ela é uma espécie de matriz fundamental, em que todos os outros afetos são variações, deformações e supressões. Essa percepção nos lembra de sua substância: “aquilo que não engana, o que está fora de dúvida” (Lacan, 2005, p. 88).

Uma outra reflexão que se faz pertinente em nossa discussão, e que irá nos conduzir para a conclusão de nosso pensamento, é a de que é preciso evitar a tentativa de reduzir o afeto a um elemento que surge naturalmente sob diferentes roupagens, seja como algo energético, como uma quantidade ou descarga de excitações endógenas. Ao ampliarmos a perspectiva perceberemos que o afeto, na obra de Lacan, atravessa a relação entre o sujeito e a alteridade, possibilitando, a partir dessa interação, o vínculo entre corpo e linguagem. O afeto caracteriza-se como uma inevitável apreensão das operações da linguagem, inerentes a sua relação com o outro, em direção ao corpo. Essas relações entre sujeito e linguagem são basilares nos ensinamentos lacanianos e é a partir delas que conseguimos traçar relações com os afetos, já que:

Que o sujeito como tal está na incerteza em razão de ser dividido pelo efeito de linguagem, é o que lhes ensino, eu enquanto Lacan, seguindo os traços da escavação freudiana. Pelo efeito de fala, o sujeito se realiza sempre no Outro, mas ele aí já não persegue mais que uma metade de si mesmo. Ele só achará seu desejo sempre mais dividido, pulverizado, na destacável metonímia da fala. O efeito de linguagem está o tempo todo misturado com o fato, que é o fundo da experiência analítica, de que o sujeito só é sujeito por ser assujeitamento no campo do Outro, o sujeito provém de seu assujeitamento sincrônico a esse campo do Outro (Lacan, 1998, p. 178).

A inserção do sujeito ao campo do Outro, esse assujeitamento, pode ser compreendido enquanto um dos efeitos da linguagem, que, por sua vez, pertencem àquilo que tange aos afetos. Os afetos são uma via de acesso, eles possibilitam uma alienação, eles advêm do campo do Outro, são convocados por ele, possibilitando essa relação, essa união ou comprometimento do sujeito ao Outro. Essa percepção nos mostra a atuação do afeto nas operações que incidem sobre o sujeito na sua relação com o Outro, que se torna possível pela via do discurso, e nos efeitos de linguagem (Ravanello; Dunker; Beividas, 2018).

Essas considerações nos permitem problematizar ainda uma concepção de que o afeto e o sentimento se distinguem na medida em que o primeiro se consolida em um corpo, enquanto que o segundo é concebido a partir de um vetor que se orienta em direção ao discurso. Mas, ainda que o sentimento implique uma atuação apenas no discurso, não seria o afeto um efeito que também se localiza no discurso? A linguagem, enquanto essa teia de significantes a partir da qual os afetos surgem, opera tanto no psiquismo quanto no corpo, o que nos leva a perceber que esse efeito está relacionado ao processo pelo qual a linguagem “apropria-se do corpo

durante o exercício do discurso, ou seja, de sua participação na constituição do corpo nos termos em que é apreendido pelo psíquico ao modo de um *etos discursivo* [...]. (Ravanello; Dunker; Beividas, 2018, p. 176-177, grifos do autor). E, como nos assevera Miller (2000, p. 47), “a afetação essencial é a afetação marcante da língua sobre o corpo”.

Tanto a psicanálise freudiana quanto a lacaniana, não descrevem o afeto puramente enquanto fenomenológico, mas partem de alguns afetos que já estão estabelecidos pela cultura, aos quais é possível questionar sua causa, possibilitando um melhor aprofundamento e resgatando o que é de mais importante para o conhecimento do afeto em questão. O percurso lacaniano, por exemplo, apresenta-se como uma saída para o impasse freudiano em relação à constituição do objeto da angústia, ao pontuar que esse afeto é aglutinado de causa, mas não de objeto, já que esse afeto se faz presente em virtude das relações entre o sujeito e o objeto *a*, ou ele mesmo, o objeto-causa. Em paralelo a isso, é possível vislumbrar, ainda que em menor proporção e sob uma perspectiva mais ampla, considerações fenomenológicas sobre o afeto. Lacan constrói uma teoria dos afetos associada à lógica do significante, em que a linguagem, o sujeito e o campo do Outro e suas relações podem proporcionar à temática do afeto outras noções, como foi possível observar através das linhas antecedentes.

A linguagem nos afeta na medida em que somos tocados por seus efeitos significantes. Isso se revela, por exemplo, durante a leitura de um poema que somos repentinamente tomados pelo arrepiar da pele ou quando lemos uma grande obra e somos tomados por sua beleza e impacto, causados, em certa medida, pela identificação, por nos vermos refletidos através daquelas linhas. Pois, como nos diz Ana Hatherly (2003), “[...] E quanto o poema é bom/ não te aperta a mão:/ aperta-te a garganta”. O significante também se faz presente na oralidade, quando ouvimos do outro algo inesperado, nosso corpo é afetado e sente o impacto das palavras.

Devemos, enfim, tomar o afeto também a partir daquilo que se revela das provocações do mundo imperioso da linguagem. A língua é a cena a partir da qual os afetos são investidos numa vasta e, por vezes, perigosa relação de alteridade com o outro. A experiência afetiva, regida pela linguagem e expressa no corpo, é também um enigma; nem sempre conseguiremos desvendar os mistérios que recobrem o dizer do outro que faz nosso coração acelerar, nossa pele arrepiar ou as lágrimas escorrerem pela face. Lidar com o outro e com aquilo que ele nos dispõe afetivamente é estar propício a ser atingido repentina e intensamente, revelando que a linguagem não é meramente interativa, mas que deve ser percebida como algo que ultrapassa a fronteira do social e do comunicativo, atingindo o sujeito.

Esse importante componente da subjetividade humana tem efeito evanescente e repetitivo sobre o sujeito e para ser compreendido deve ser correlacionado a um significante.

Os significantes afetam o sujeito e o afeto se determina por esse primeiro. Além disso, “ele é enganador não somente porque no nível da cadeia consciente ele se dá com um significante de substituição, mas também porque ele visa, no nível da cadeia inconsciente, velar a letra desabitada, a face do gozo do significante recalcado.” (Vieira, 2001, p. 236); ele subjetiva o gozo.

O afeto é efeito. Efeito que atinge nossos corpos e nos conduz, dentre outras possibilidades, a estabelecer laços. O afeto é o componente fundamental para que vínculo se estabeleça. Ele se instala a depender do modo como os significantes se articulam com o Outro e está em contínua produção. Os afetos devem ser entendidos não apenas enquanto uma dimensão que compõe a vida individual do sujeito, mas como um elemento que perpassa pelos vínculos sociais, pela identificação com o outro, inerentes à nossa vida em sociedade. Por nem sempre ser constituído enquanto objeto da consciência representacional (SAFATLE, 2018), estão além daquilo que é possível controlar, escolher ou explicar. Somos por eles eternamente conduzidos nos (des)encontros com o outro e com nós mesmos.

2.3 A ECONOMIA DOS AFETOS

Enquanto sujeitos pertencentes ao contemporâneo e produto deste, nos vemos diante da necessidade de compreender a atuação da dinâmica afetiva que nos atravessa nesse momento. É no contemporâneo que vemos situado um movimento de conflitos nos processos de socialização do desejo nas esferas de interação, sejam elas familiares, nas instituições sociais ou na mídia, que, por sua vez, podem nos ajudar a compreender e a perceber que os afetos funcionam numa lógica econômica. Tal percepção nos distancia, inevitavelmente, de uma leitura dinâmica e tópica que tentamos priorizar até então.

A relação entre afeto e troca nos diversos contextos sociais se realiza a partir das tensões e conexões entre o próprio afeto, o desejo e a troca de investimentos entre o eu e o outro. Por isso, tentaremos elaborar uma reflexão cujo norte se dará com base na leitura do afeto a partir de uma perspectiva econômica. Para isso, tentaremos eleger semânticas econômicas do afeto naquilo que ele opera junto ao desejo na psicanálise.

As relações entre os sujeitos, em que cada vez mais se percebe uma objetificação desses, pressupõem uma troca, uma necessidade de um investimento, que, por sua vez, irá demandar, em termos econômicos, um custo, ganhos, perdas, dispêndio. É uma economia libidinal que se associa em termos de objeto. Nesse movimento, o objeto amoroso, ou o objeto para o qual direcionamos alguma carga afetiva, ganha uma função de troca, seja mercantil ou libidinal, de

descarga. É importante lembrarmos que sem libido não há eleição do objeto de desejo. Visto sob essa perspectiva econômica, o afeto perde a função erótica e libidinal.

Se direcionarmos nossa discussão para os objetos que protagonizam esse jogo econômico, existe a primazia de um outro e a parcialidade do desejo que se relaciona à parcialidade do objeto. É na lógica objetual parcial que o ser humano vai ser enxergado como objeto, como sujeito de si e sujeito do outro; os objetos têm valor afetivo. Nos objetificamos para um outro à medida que objetificamos este outro, essa troca esbarra justamente em questões que estabelecem relações com a organização econômica ou, até mesmo com uma relação de consumo: eu “consumo” este outro a partir daquilo que ele me oferece enquanto objeto, da mesma forma que sou “consumido” a partir do que consigo oferecer, principalmente em relação a investimentos afetivos. Se são os objetos que satisfazem nossos desejos, naturalmente deslocamos para eles certo valor afetivo. Então, os sujeitos com os quais nos relacionamos são objetos para os quais descarregamos energia, descarregamos afeto, ao passo que investimos também.

O indivíduo consegue extrair do outro algo para satisfazer suas necessidades, essas, que são pulsionais, são supridas a partir do outro, numa relação de que um perde para que o outro ganhe, para que o outro tenha seus desejos atendidos. Ao tomarmos alguém como objeto sexual, conseguimos atender parcialmente nossas necessidades pulsionais. É uma relação de interesse necessária ao sujeito, de afetar e ser afetado, de maneira contínua. Naturalmente, essas relações são também um jogo de apostas em que podemos ter a sorte de termos nossos desejos atendidos, ou o azar de termos nossas expectativas frustradas; a dinâmica do afetar e ser afetado, ainda que consciente, quase sempre nos coloca em uma posição de pouco controle, já que está em constante deslocamento.

Perceber essa dinâmica afetiva e econômica nos coloca diante de contextos que gerem, inevitavelmente, o prazer e o desprazer. São situações que, por vezes, exigem um gasto maior de energia ou um acúmulo maior de tensão, em detrimento de outras em que nossa energia será, de certa forma, recarregada e nossas tensões aliviadas. Temos uma tendência a evitar que sejamos atingidos pelo desprazer e irmos em busca daquilo que nos possibilite atingir o prazer, funcionamos em uma lógica utilitarista de maximização do prazer e afastamento do desprazer. Mas, se vislumbrarmos esse anseio nos vínculos que construímos com o outro, a falha dessa busca definirá nosso percurso.

Pensando sob essa perspectiva de que estamos, em certa medida, inseridos em um jogo afetivo de apostas, uma espécie de competição entre quem doa, investe ou ganha mais, é importante pontuarmos um outro aspecto que atravessa essa reflexão, ainda que se distancie do

raciocínio que nos propusemos a traçar nesse tópico. Contrariando a lógica de Freud (2020) em que a dinâmica pulsional dos sujeitos estaria vinculada à polarização prazer/desprazer, Lacan insiste em uma problematização que desarticula essas estritas distinções e apresenta a noção de “gozo”, que revela uma “perspectiva de satisfação que não leva mais em conta os sistemas de defesa e controle do Eu, perspectiva que flerta continuamente com experiências disruptivas, ou ao menos com a ‘retórica’ da transgressão” (Safatle, 2008, p. 17).

No momento em que estamos dispostos a erguer e solidificar um vínculo com o outro, por vezes esquecemos que esse outro irá nos ofertar demandas que irão entrar em conflito com as nossas, que surgem durante o percurso em que estamos tentando trilhar. Isso ocorre devido a um fator primordial que nos rege: a diferença. Narramos nossas experiências, tão singulares, com base em um vocabulário que nos antecede enquanto sujeitos, o que, conseqüentemente, irá demarcar as maneiras que sentimos e expressamos esses sentimentos. Cabendo a nós a escolha de nos fazer ser entendidos pelo outro, de se dispor e se doar a fim de tornar a diferença menos custosa. Diferença essa capaz de elaborar nossos afetos de modo que tenhamos que reorganizá-los sob uma circunstância, por vezes, mais custosa, em outra, menos. É uma troca que em determinado momento irá exigir mais de um lado, até que se atinja possivelmente o equilíbrio.

Manter-se em uma constância energética ou rodeado de afetos que implicam apenas em uma manutenção de um estado de prazer é algo inalcançável. A movimentação econômica afetiva do prazer e despreazer é algo vital. Haverá sempre um outro que nos atravessará e fará com que essa engrenagem de oferta e demanda funcione, a depender da circunstância do encontro, partilhará conosco certos afetos qualitativamente múltiplos. Como vimos em Spinoza (2020), o afeto é um movimento de necessidade, assim como o princípio de prazer e o princípio de realidade de Freud (2020). Assim funcionamos economicamente e nos relacionamos socialmente.

Elaborar essas problemática nos conduz a pensar de que maneira nossa libido opera; como investimos libidinalmente nossos vínculos e como manejamos nossos afetos nesses laços. A economia libidinal pode ser compreendida enquanto um sistema que organiza uma quantidade de energia pulsional que promove a circulação e indução dos afetos. Aqui, o sistema não é entendido como uma organização de representantes ou significantes, mas de quantidades de energia pulsionais que circulam e induzem afetos. O funcionamento desses afetos nessa economia não é fixo, a circulação e transformação de energia que eles promovem é apreendida em fluxos, em diferentes intensidades. Afinal, nada vem até nós sob as mesmas circunstâncias ou intensidades, tudo é mutável.

Por isso, percebemos as trocas, a carga e a descarga. Se pensarmos no funcionamento dessa economia e as consequências para o sujeito, observaremos as idas e vindas das relações e os sofrimentos, as alegrias, as dores, a sensação de vazio ou de completude, o prazer e o desprazer, as ausências e presenças que um outro é capaz de nos ofertar e que são refletidas durante essas trocas. Trocas essas que são necessárias e constitutivas. Seremos sempre afetados pelo outro, mesmo que a experiência desse outro se exceda em determinado ponto, já que mobilizamos representações imaginárias e expectativas que visam uma satisfação por parte daquele com quem partilhamos o vínculo.

A partilha de afetos é uma prática que envolve essa reflexão. Cultivamos um sentimento de confiança que, por sua vez, constitui um forte vetor de laço social: temos uma tendência a confiar em alguém que já compartilhamos de certos laços identitários, de características que nos aproximam, de vínculos de pertencimento. Os afetos circulam em uma geografia demarcada por muros, limites e fronteiras e demarcam um dentro e um fora, quem valerá à pena meu investimento, com quem desejo partilhar de um “nós” e quem desejo apenas denominar de “eles” (Campello, 2022). Saber onde depositar e onde cremos que será mais lucrativa a troca é o que demarca nossa partilha de afetos.

Se é nesse terreno que nossas trocas afetivas operam, talvez, seja na diferença, na incerteza, no desconhecer o outro na quebra de qualquer idealização que reside a nossa permanência ao lado do outro. É a necessidade em doar-se, em investir nossos mais sinceros afetos que sustenta nosso desejo, que nos mantém na aventura que é a troca de diversas moedas afetivas em uma relação, seja ela passiona ou familiar. É o investimento em uma passagem para o desconhecido e a crença em um retorno desse investimento que nos inspira a continuar fazendo a engrenagem girar. A engrenagem da troca, do prazer, do desprazer, do ganho, da perda, que por vezes custa mais, outras menos. A engrenagem que nos dá vida, que nos torna sujeitos. A engrenagem do afeto, que é resultado de economias, cujo funcionamento depende da nossa disposição subjetiva. Se tentarmos elaborar o que seria o amor, por exemplo, esse afeto que nos toma enquanto objeto de proteção, cuidado, ciúme, posse, arriscaríamos afirmar que, dentre as incontáveis possibilidades do que esse afeto pode representar:

Jogo de azar, em que se aposta muito, mas só com muita sorte se ganha recompensa. E caso não haja tal recompensa, que se perca algo em nome dele, para que o jogo tenha continuidade. E se perde, perde, perde, perde, repetidamente. Pois se não houver esta constância altruísta do perder, deixa de ser presumida, deixa de ser drama, deixa de ser tragédia, deixa de ser (Madeiros, 2018, p. 33).

Disposição subjetiva essa que nos convoca a adotar certos tipos de conduta ou escolhas. Esse movimento, inevitavelmente, nos coloca diante de situações, por vezes, desconfortáveis, ou seja, põe em protagonismo afetos que exijam de nós uma maior energia. Estabelecer vínculos não é tarefa fácil, mantê-los parece ser algo ainda mais custoso. Não apenas por desconhecermos o outro, mas algumas particularidades de nós mesmos. Em certa medida, fazer laço é abrir mão não apenas de nosso narcisismo, mas de certos afetos que poderiam tornar o trabalho mais árduo ou dispendioso.

É uma articulação que deve funcionar para que os sentimentos de arrependimento ou culpa não nos tomem com frequência, mas que fazem parte do jogo e que são necessários para reconhecermos nossos limites. Possibilitando, assim, que atuemos para que sejamos afetados de outras maneiras, em uma troca afetiva mais justa com nós mesmos, diante de nossas complexidades de desejos, afetos, demandas e modos de sermos afetados e aplicarmos economicamente nossos afetos.

Estar com o outro exige o entendimento de nossa própria completude, numa relação e percepção que estabelecemos com nós mesmos. Pensemos: se estar com o outro pressupõe estar com o diferente, sendo essa diferença o plano de fundo para nossa doação a esse outro, é preciso estarmos completos para que esse processo ocorra. A economia das relações afetivas se estabelece na constante tentativa da manutenção do equilíbrio. Se estou em defasagem comigo mesmo, ao demandar energia no vínculo com o outro, há o risco de eu diminuir o outro para tentar suprir uma falta que me habita. Ocasionalmente, então, em um vínculo desequilibrado. A economia só é sustentável para ambos quando a troca é justa.

Tentaremos, agora, exercer uma atividade de ordem reflexiva de modo a captar as nuances de um conceito bastante recorrente na teoria freudiana, o de transferência. Se a transferência tem, para Freud (1915), uma denotação de transmissão ou de deslocamento de um determinado sentimento para com o analista, como é possível observar nos seus textos sobre o amor transferencial no *setting* analítico, intitulado “Observações sobre o amor de transferência” (1915), podemos nos apropriar da riqueza que a polissemia do termo transferência pode nos levar, para pensar que a transferência também pode ser uma forma de investimento sob uma perspectiva econômica. Perspectiva essa que estaria baseada em algo que escapa de determinada capacidade de interpretação puramente dinâmica e de algo que se estabeleça somente numa perspectiva sistemática, em que os sintomas dão sinal a partir de um olhar tópico.

Quando fazemos um certo esforço de tentar entender as contribuições do pensamento freudiano na evolução do conceito de transferência, principalmente naquilo que ela estabelece na forma como o sujeito vai lidar com aquilo que o aflige, é importante percebermos que o ato

afetivo que a transferência no *setting* analítico representa pode, a partir de uma perspectiva de neutralidade ou de visão cautelosa de um analista, se fazer perceber, por exemplo, que o sujeito faz, equivocadamente, surgir no ato da transferência uma certa denúncia de que está sentindo algo pelo analista ou que está culpando-o por determinada atitude. Na verdade, essa tentativa de investimento afetivo para com aquela pessoa que está compondo este lugar de outro no processo de análise, nos dá a possibilidade de compreender que o afeto, no exemplo do amor transferencial, é uma forma de descarga quase denunciativa do que o sujeito supostamente está sendo, naquele instante do *setting* analítico, afetado, ou o que os sentimentos fazem com que o seu psiquismo deixe escapar.

Isso estabelece relação com aquilo que Freud poderia estar pensando acerca do afeto na nossa contemporaneidade. A fim de exemplificar essa relação, resgatamos uma cena específica do seriado “Sex Education”, em que temos o diálogo entre o personagem Adam e seu pai. Ao confrontá-lo e questioná-lo se o pai o ama, esse admite que sim, mas que tem dificuldades em lidar com certas incompreensões que o aflige. Ao analisarmos a cena e consonância com o que estamos tentando discutir nesse tópico, o que o pai não ama são as coisas que ele não aceita nele mesmo e, portanto, ao não aceitar isso e não sabendo lidar com aquilo que lhe afeta, apesar de reconhecer que ama o filho, acaba transferindo uma certa culpabilidade, vitimização àquele outro com o qual estabelece uma relação de transferência, encaminhando ao sujeito uma responsabilidade que não é sua.

Em termos econômicos, depositarmos sobre determinado sujeito uma culpa, um anseio, uma frustração por não haver consigo mesmo um apaziguamento das origens daquilo que está, de fato, lhe atravessando enquanto afeto, faz com que o sujeito, ao não trabalhar o plano econômico desse afeto, descarregue, deposite, transfira, em termos de negociação quase que impositiva, aquilo que ele não está sabendo elaborar por si próprio. Para Lacan, por este ser analista, o Outro está ali como inconsciência constituída como tal, e involucra o meu desejo em função do que lhe falta e não sabe que lhe falta. No nível do que lhe falta e ele não sabe, me encontro involucrado do modo mais pregnante, porque não há para mim outro desvio que me permita encontrar o que me falta como objeto do meu desejo.

Se pensarmos que a transferência pode ser um ato afetivo, numa leitura contemporânea do que Freud (1915) desenvolveu em relação ao conceito, há uma atualidade em reconhecer que o estatuto psicanalítico, enquanto um inconsciente em que o sujeito entenda, ao ter que se reconhecer neste lugar de não domínio de seus próprios sentimentos, emoções e paixões, introspectivamente, que as investidas do plano econômico do afeto podem ser reelaboradas na medida em que é preciso entender que temos um dilema no contemporâneo que é o

paradigma da herança afetiva. As pessoas compreendem, cada vez mais, que há um arsenal de sofrimento, de traumas acumulados por falta de reconhecimento dos próprios dilemas psíquicos e subjetivos em determinados movimentos passados. Mas, por não se falar com tanta frequência em como os afetos podem ter um papel revolucionário na forma hiper-racionalizada de objetificar, temos por consequência, sujeitos cada vez mais isentos de condições de expressão afetiva.

De modo geral, o que tentamos apreender nessa reflexão, é que a transferência ainda persiste em acontecer, principalmente se nos basearmos na ideia de amor transferencial. Isso dentro de uma perspectiva de indivíduo analisando e o outro como analista e como isso denuncia formas de operação de investimento, depósito, deslocamento das formas com que os sujeitos estão tendo que se deparar e como esses movimentos reverberam uma dificuldade desses em negociar com seus próprios afetos.

Não é nossa intenção fazer apologia ou direcionar essa reflexão para esses fins, mas é importante, apenas para fins de ilustração, considerar que os tempos atuais dão evidência a debates que giram em torno de duas questões, por exemplo, do quão sintomática é essa relação dos sujeitos com seus afetos atualmente e o quanto isso está imbricado na hereditariedade típica do drama familiar, com a qual nós inevitavelmente nos deparamos.

Para ilustrar, citamos dois exemplos: o debate sobre terapias de constelação familiar, ainda que dentro de um ordenamento cósmico, nos levam a perceber como essa prática faz com que gravitemos sobre: a forma como nossos genitores viveram seria determinante na forma com que lidaríamos com as dificuldades de compreensão do sofrimento que nos assola. Outra questão recorrente é que a forma de compreensão dos sujeitos de hoje pode estar pautada em um desafio ou esperança de termos uma comunicação não violenta. Isso impinge em uma maneira em que possamos reduzir as formas de rejeição àquilo que nos impede a própria comunicação, a partir do fato de que os afetos permeiam todo e qualquer manejo da mensagem. E, quando se entende que a partir desse manejo é possível realizar uma tentativa de fazer dele um ato comunicativo não violento, há uma tendência de termos melhores resultados em termos de compreensão por parte dos autores envolvidos no ato comunicativo. É importante levar em conta que a não violência é uma também forma de supressão da violência numa medida de exaltação daquilo que se entende por pacífico, aquilo que qualifica o afetivo como positivo, como construtivo, como válido, para uma vida em sociedade.

Fazendo uso desses dois exemplos, podemos pensar que a forma de diálogo que se estabelece entre nós mesmos e nossas relações familiares, é essencial. Visto não ser impossível pensar que, nos desdobramentos da experiência analítica, nos casos das neuroses de guerra, por

exemplo, as gerações que vivenciaram esses episódios catastróficos, tendiam a estender em efeito o trauma, já que não houve uma transformação em uma forma de afeto que não seja expressivamente positiva, para que o sujeito não se veja perdido ou preso nessa ferida que caracterizou essa experiência traumática. Experiência essa sempre carregada de emoções fortes que se acumulam em níveis excitatórios que não deixam o sujeito se desvencilhar totalmente dessas situações.

É necessário compreender ainda uma constante tentativa de reelaboração, numa lógica neurótica de não repetição, que os traumas geracionais são, de fato, uma presença na vida dos sujeitos contemporâneos. Sobretudo porque esses, ao se verem defrontados com seus dilemas cada vez mais afetivos, percebem que isso pode decorrer de uma incessante patologização ocorrida nos espaços a partir dos quais foram introduzidos em sociedade.

A experiência de trauma geracional também se vincula à ideia de transmissão psíquica naquilo que o sujeito, durante seu desenvolvimento em uma família problemática, acaba se identificando com esse campo denso e complicado de vivência e de reconhecimento de seus próprios afetos. É uma forma de pensar que, em termos econômicos, o afeto também entra numa perspectiva de incapacidade de espólio, tendo em vista que a divisão daquilo que se herda está permeada por prejuízos. Esses, vinculados ao trauma e que fazem parte dessa polissemia negativa, em termos de mecanismos de recusa, de insuficiência, de limitação, de esvaziamento, de desvalorização.

Todas essas atribuições, típicas de um contexto econômico, também estão atravessadas pela compreensão de que os sujeitos estão, cada vez mais, tentando desenvolver, diante de seus dilemas do contemporâneo, o pensamento de que os traumas geracionais são uma herança afetiva, que, para mais ou para menos, precisa ser revista. Revisão essa que opera numa lógica de quebra de ciclo, de repensar seus afetos em maneiras de pensar como isso precisa ser reconfigurado.

Na clínica contemporânea, na mesma medida em que há eventuais movimentos de transferência, de culpabilização e vitimização, é notório percebermos uma demanda, muito rica à psicanálise, que encara a possibilidade de pensar que a potencialidade traumática, ainda que incapacite o sujeito de saber falar sobre o seu trauma, seja também uma forma de, insistentemente, refazer os modos de sofrimento do sujeito, com vistas a tentar que ele tenha entendimento desses modos de transformação de si. Começando pela busca de onde podem ter surgido essas dores que foram herdadas.

Ao realizarmos uma mudança de uma ideia puramente dual, que estaria atrelada ao *setting* analítico na relação entre analista e analisando, para uma ideia múltipla na relação entre

aqueles que compõem um núcleo familiar, na perspectiva de herança afetiva e dos traumas geracionais, podemos também refletir acerca da pertença do sujeito aos seus eixos de coletividade. Ao percebermos, por exemplo, em tempos de neoliberalismo, este enquanto um esquema sofisticado de manejo dos afetos, lembrando a crítica de Foucault acerca dessa governamentalidade afetiva, que dociliza os corpos, que por mais que isso ressoe em uma perspectiva pessimista de que talvez não haja horizontes de resistência, é importante lembrar que estamos constituídos por aquilo que o inconsciente carrega de mais selvagem. A manifestação das pulsões, a nível inconsciente, ocorre dentro de um plano afetivo como resultado de uma angústia e de uma inconformidade. Essa demanda que o afeto cobra de insatisfação ocorre no mesmo plano que a demanda por outras possibilidades de organização do desejo se impõe.

Um paralelo que poderíamos elaborar, considerando as discussões de Foucault, de Nietzsche e de Spinoza, da relação de como os afetos se organizam para com o político e o social, é o de que a angústia pode ser pensada sob uma perspectiva de produtividade. Assim como o vazio e a falta também são produtivos, em termos lacanianos. O sujeito, ao se deparar com seu desejo e com aquilo que aparentemente quer tornar o seu corpo dócil, compreende-se como insuficiente naquilo que ele mesmo está se observando faltante. E é a partir dessa observação que ele envereda por possibilidades político sociais que visem uma forma de resistência a esse processo de domesticação.

É preciso pensarmos sobre esse cenário, pois, na medida em que esses afetos de ato revolucionário podem, constantemente, fazer com que o sujeito se depare com esse nível de demanda do seu desejo, por se ver afetado por aquilo que o circunda, essa demanda também pode se refletir em uma necessidade de acumulação de um excedente econômico de um afeto que lhe falta e ele não consegue reconhecer. Uma vez que o sujeito entra nesse movimento de incompreensão de que o que constitui seu desejo está sempre pautado sob uma falta, tende a ser conduzido à percepção de que, uma vez que esse excedente não seja alcançado, haverá de surgir uma figura que esteja impedindo o acesso a esse. É na eleição dessas figuras que processos de manifestação pulsional vão se apropriar da agressividade, da violência, de criar um inimigo comum e atrelar a ele a destituição do atendimento da demanda do desejo desse sujeito.

Ao se comportarem dessa forma, denunciam que são vinculados à uma ideia de horda e que precisam da figura de grandes líderes para estabelecer essa orientação. É a partir desse movimento que o afeto transborda ao debate político, ao termos um lado que defende a violência, o ódio e a exclusão, enquanto que o outro lado pressupõe um processo de negação a essas prerrogativas, que defende uma formação discursiva que seja voltada à perspectiva do

amor como afeto aglutinador. Além de prezar pelo reconhecimento desses afetos, que sempre causarão angústia, e que o sujeito deve se organizar para aquilo com o qual a sua angústia se vê representada.

De modo a não apenas pensarmos acerca do investimento afetivo e das trocas, e estando cientes de que as problemáticas não se esgotam, tendo em vista que ainda surgem na relação do sujeito com os campos que alcançam e não são tão palpáveis das relações humanas, no que tange o campo do virtual e cibernético, seguiremos nossa linha reflexiva. Ao pensarmos anteriormente na transferência, herança e docilidade não é difícil perceber que estamos ainda lidando com outros aspectos do contemporâneo.

Estes que denunciam como os afetos podem ser um ponto de partida na reflexão sobre como as pessoas conseguem quantificar os elementos significativos do seu bem-estar a partir do nível de monetização ou adesão das pessoas com as quais elas se relacionam nas redes, conforme ganham mais ou menos seguidores e *likes*. Para ilustrar essa problemática, podemos citar o novo recurso do *Instagram* ao permitir que o número de curtidas em uma postagem fique oculto, em virtude de como, afetivamente, esse número estava causando um mal-estar em nível de sofrimento. Pois as pessoas não se viam aceitas ou amadas naquilo que elas estavam produzindo em seus espaços virtuais de socialização, a depender do número de *likes* que recebiam.

Outro pensamento que consideramos válido discorrer por estas linhas é como o medo, não somente sob a lógica do medo do próximo ou do medo desse vir a me tornar vítima de um processo de ruptura ou ameaça, também funciona num diálogo com um pensamento sobre o capitaloceno. Vivenciamos, cada vez de forma mais drástica esses movimentos de perda, de escassez e o medo pode ser vivenciado nesse cenário. Em que estamos lidando com a finitude dos recursos naturais e como economicamente essa finitude do que nos é ofertado é aquilo que nos faz ter que renegociar a angústia com nós mesmos perante a possibilidade de estarmos sozinhos para sobreviver a um estado de decrepitude nessa terra cada vez mais devastada. Nos resta, então, apenas reestabelecer uma relação com nossos afetos, de maneira que consigamos anular o medo e reconhecermos que é angustiante e que, portanto, precisamos agir de alguma forma. Talvez esse movimento seja capaz de reacender a ideia do afeto como um ato de transgressão, de revolução.

Essa manipulação dos afetos na contemporaneidade, uma vez estando em curso, necessita-se saber do seu lado ruim para que se pense os seus lados bons. Uma vez que nos apropriamos deles, os afetos são necessários para refazermos nossas conexões com o que nos resta de humano em nós mesmos. E é nessa perspectiva que a literatura entra como uma forma

de resistência. Ao lembrar ao sujeito, a partir de modos afetivos de escrita da memória e da relação do poeta com aquilo que lhe constituiu em termos de transferência com o outro, de herança com os que lhe antecederam e com aquilo que lhe enverga ou tenta fazer surgir no horizonte do racional. A literatura é, enfim, uma forma de introduzir maneiras outras de representação de novos mundos.

3 A EXPANSÃO DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS NA INESPECIFICIDADE DA ESTÉTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

Após a compreensão das problemáticas que envolvem o afeto, seja enquanto conceito ou fenômeno capaz de atuar sobre os corpos, sobre nosso inconsciente ou sobre o meio em que vivemos, nossa pesquisa chega a um outro percurso teórico, que, em alguma medida é complementar às reflexões que nos propomos a discutir até então. Considerando que nossa proposta se estrutura, primordialmente, a partir do enlace entre filosofia, psicanálise e literatura, atingimos, então a etapa final em compreender como o afeto pode ser percebido nos textos literários, ou, de modo mais específico, como a literatura recebe, com toda sua mutabilidade, as demandas contemporâneas que nos permitem compreender essa carga afetiva e, consequentemente subjetiva da prosa ou do verso.

O contemporâneo coloca diante dos sujeitos certas demandas que, muitas vezes, estão baseadas no questionamento. E, a literatura, também fruto desses tensionamentos, tenta, a seu modo, respondê-los. Nesse movimento questiona-se, então, a especificidade da linguagem artística que se concretiza na atitude dos artistas em combinar uma série de elementos diversos que se interconectam de modo que uma categorização ou definição de torne tarefa difícil. E, talvez, esse seja o objetivo, o distanciamento de qualquer enquadramento, de dar ao texto um lugar de pertencimento, de exclusividade categórica. Em outras palavras, trata-se de pensar numa porosidade de fronteiras em que a arte se desinscreva de um terreno estável, específico.

Essa nova forma de enxergar a arte, e, mais especificamente, o texto literário, ao ampliar as possibilidades criativas do uso da linguagem, possibilitou o surgimento de dois gêneros literários: a prosa poética e o poema em prosa. O primeiro se firma a partir da possibilidade que a narratividade encontra em se desenvolver e se ambientar sob o lirismo da poesia. Nesse sentido, as frases possuem um ritmo próprio e, por vezes, musical, o que permite o uso extensivo das figuras de linguagem, por exemplo. Esses elementos garantem ao texto um tom intimista.

A prosa poética, por sua vez, coloca em tensão o limite do verso, pois, não há mais a contenção exercida pelo corte do verso, ele se estende de uma margem a outra. Além disso, se antes a poesia era conhecida pelo seu rigor estético, de rimas e versificação, essa estrutura não mais se sustenta, e o verso livre atrelado à viabilidade de trazer uma voz narrativa ao eu-lírico, dentre outras características, ganham vez nas produções poéticas contemporâneas. Desse modo, a análise desses gêneros literários nos permitiu a reflexão de que subjetividade e a exploração da afetividade e suas intensidades são presença constante em várias obras, fruto da expansão das linguagens na inespecificidade da estética literária contemporânea.

3.1 A FUGA DA FORMALIDADE CONTEUDISTA NO TENSIONAMENTO DOS LIMITES DA LINGUAGEM PARA A CONSTRUÇÃO DA PROSA POÉTICA

A linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, [...] ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado.

(Terry Eagleton)

Alberto da Costa e Silva, no texto de apresentação de uma das edições de *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, nos diz algo que seus leitores certamente perceberam ao lerem suas obras: sua escrita, seja em um romance, conto ou novela, revela a capacidade poética que as palavras podem alcançar, mesmo que não estejamos diante da poesia. O referido escritor é expressivo, perscrutador e lúdico, em uma prosa emocional, tal como estivéssemos diante de verdadeiros versos, estes, “construídos coma força dos substantivos e matrimônio da palavra que, juntas, se desbanalizam, readquirem a pureza semântica e os timbres primitivos, ou se mostram com novos valores que nelas não sabíamos” (Silva, 2005, p. 9).

Esse fragmento nos serve de propulsão para a discussão que nos propomos a realizar não apenas nesse primeiro tópico, como também em todo o capítulo: a de como o uso pouco comum da linguagem nos gêneros literários pode dar vazão para outros significados, outras possibilidades de leitura de um texto, ou, de modo mais específico, a carga poética que é lançada sob um referido gênero é capaz de nos distanciar de uma lógica, de uma formalidade conteudista ou estrutural de um texto. Dá lugar a um discurso expressivo, dinâmico e, por que não, tirânico já que se firma contra as formas e regras que se supõe que devam ser seguidas em qualquer produção literária.

A linguagem literária, de modo geral, é uma manifestação que não tem um fim em si mesma, permitindo um pensamento fora de si e a capacidade de mudança de sua identidade ou sua significação, quando posta sob os olhos dos seus leitores. Podemos pensar, ainda, na linguagem literária como uma manifestação artística de um pensamento que, como bem pontua Rancière (2014), é exterior, mas também obscuro para si mesmo; que se expõe dotada de uma virtude poética que se conecta, e por isso se torna única, com sua não transparência.

Arelado à essa percepção, a experiência da vida moderna nos trouxe não apenas modificações no âmbito social, como também promoveu grandes mudanças nas representações

estéticas da literatura. Os questionamentos que conduziram o início da modernidade permitiram a problematização em torno da especificidade da linguagem, principalmente no que tange ao seu uso nos gêneros literários. Percebeu-se, então, que o inesperado poderia conduzir a construção desses textos, justamente por ser difícil de ser categorizado e, eventualmente, não se encaixar nos limites dos gêneros. Apostas em formas e combinações diversas possibilitaram o desenquadramento dos gêneros e, conseqüentemente, um desconforto diante de uma intrínseca necessidade em manter-se categorias de pertencimento.

A fuga dessas molduras e formalidades revela um modo, um caminho que precisava ser explorado pela linguagem que possibilitasse o rompimento de categorias que a contivessem. Esse caminho, então, pode ser arquitetado na possibilidade de os gêneros dialogarem entre si, entrecruzando suas características, dando lugar à novas experiências e perspectivas com o gênero. Há uma necessidade de explorar novas e outras formas de narrar, por exemplo, que já não se definem ou restringem mais pela articulação puramente romanesca de uma história. Mas, a construção de um gênero absorve a estrutura e características de outros. Por isso que essa perspectiva dialógica nos permite observar que há algo do ritmo do lírico na prosa, na mesma medida em que a descrição e extensão da prosa podem estar no lírico.

A inespecificidade da literatura, principalmente a contemporânea, será a percepção que nos guiará a partir de então. Inespecificidade essa que enfatiza o transbordar de alguns limites que, até certo tempo, definia comodamente a literatura. Nesse primeiro momento, buscaremos compreender a prosa poética e sua impossibilidade de pertencer, de não ser definida, afinal, ela se impõe enquanto efeito; efeito do lirismo que se expande para o discurso da prosa.

Mas, antes de nos debruçarmos especificamente sobre esse conceito e resgatarmos alguns textos que exploram esse gênero, é válido refletirmos acerca desse movimento em que a literatura manifesta contra a noção de ser um espaço estático e fechado, questionando algumas definições um tanto quanto formalistas do literário e da estética. Para ser, então, compreendida enquanto campo em constante expansão e propulsão de modo a estender suas conexões, seja com outras artes ou com outras manifestações de si mesma.

A diversidade de formas discursivas e o modo como elas se encontram e firmam seu lugar, é o fator que mais instiga nossa curiosidade e possível interesse no texto. Podemos pensar, por exemplo, em *Nove noites: romance*, de Bernardo de Carvalho, que apesar de ser um romance, explora a escrita jornalística, do diário pessoal, traz informes antropológicos e autobiográficos, além de incluir uma série de fotografias que atestam a intenção documental da obra, ainda que seja ficcional. É uma obra que ultrapassa limites discursivos e une, em um só texto, a antropologia, a literatura, a fotografia, possibilitando que esse romance seja entendido

como um reflexo de uma preocupação que está para além da literária ou ficcional. Ele redefine essas noções e compila fragmentos que criam uma descontinuidade na obra, tornando-a um acesso aberto aos múltiplos sentidos que pode alcançar.

Esse é apenas um caso que explicita que a literatura não deve ser pensada como estática e nem se sustentar sob qualquer especificidade. Sendo esse um movimento que reflete o contemporâneo, suas reflexões e transformações em consonância com os anseios que passaram a inquietar o artista desde então. A partir desse ponto de partida, seguiremos em nossa compreensão da melodia que a modernidade literária ecoa, subvertendo a divisão em compartimentos dos gêneros, entendendo, primeiramente, que prosa e poesia se misturam e se irrigam mutuamente, o que nos conduz à percepção de que a poesia não está necessariamente no verso, mas pode se fazer presente indistintamente em outros gêneros literários.

Para Moisés (1998), a prosa poética se caracteriza, naturalmente, pelo seu aspecto narrativo e, por isso, a denominação menos ambígua seria “narrativa poética”, em que se compreende a permeabilidade da narrativa à poesia. Mas, independentemente da escolha do termo, a ênfase recai sobre a camada da narrativa, ou da prosa. A diferença na denominação reside no fato de que a prosa seria um meio e a narrativa, um fim; em resumo, a expressão adjetiva “prosa poética não pode confundir-se com a substantiva narrativa poética, pois esta é o produto final de um *modus operandi* específico e do uso de uma ferramenta, um meio técnico (prosa poética) que está à disposição dos vários gêneros literários [...]” (Pires, 2006, p. 55).

Desse modo, a prosa poética pode ser compreendida, então, de modo geral, enquanto uma ferramenta que está à disposição dos gêneros literários de modo que se perceba um íntimo diálogo entre as formas de expressão da poesia e da prosa. Esse encontro dialógico, por sua vez, não acontece repentinamente ou pacificamente, mas acontece sob tensão. Há a tensão de um encontro em que se extrai do texto sua força comunicativa e de linguagem. A narratividade que se desenvolve ambientada sob o lirismo da poesia, está sujeita a navegar por águas um tanto quanto turbulentas, mas sem que, por isso, o texto seja visto como de difícil entendimento: as frases são encadeadas a partir de um ritmo único e musical; o simbólico e o mítico parecem surgir com mais frequência; além do apreço pelo monólogo interior e pelo fluxo de consciência (Pires, 2006), tal como observamos de modo extensivo nas narrativas de Virgínia Woolf e Clarice Lispector, por exemplo.

Diante do entendimento de como a prosa poética atua, sobre o qual nos deteremos de modo mais específico mais adiante, observamos que esse fenômeno, consequência do combate da especificidade da literatura principalmente ao longo do século XX, se volta, essencialmente, para os aspectos estéticos, estruturais e de construção com vias para que se consolidasse

enquanto um texto que se erige sob uma nova forma de narratividade, que arriscaríamos classificá-la como intimista. Essa narratividade, por sua vez, preza pela liberdade dos aspectos citados anteriormente, de modo a valorizar a originalidade e pessoalidade do artista, além de seu espírito inquieto, fruto do mundo moderno.

A tentativa de traçar e determinar as características que podem compor uma prosa poética quase sempre recai sobre o surgimento de mais questionamentos ao invés de respostas. Esse movimento se desenrola devido às indefinições que envolvem essa forma de narrar, que, ao nosso ver, são as responsáveis por torná-la única. O uso do artifício poético para a composição de um romance, conto ou novela, segundo Pires (2006), pode ocorrer tanto a partir do trabalho com a poesia enquanto possibilidade fundadora e estrutural do romance, como podemos observar em Machado de Assis ou Guimarães Rosa; ou nos casos em que os romances tentam, intencionalmente, ser poesia, mas sem deixar em segundo plano sua função de contar uma história. Nessa segunda possibilidade, renuncia-se a certos elementos estruturais, tais como, narrador, personagens, abrindo amplo espaço para o lírico.

Mas, de modo geral, de que nos será útil o entendimento do grau de poesia que está presente em um texto narrativo? É possível que, ao nos debruçarmos sobre uma obra, saíamos dela com mais questionamentos que respostas, esses, muitas vezes causados pelos efeitos que a poesia presente na narrativa nos cause, ao invés do modo a partir do qual ela é explorada. Talvez, a prosa poética se apresente para nós enquanto essa possibilidade transformadora, não apenas da linguagem, mas do homem e da sua realidade. A prosa poética abre caminhos, expande horizontes para a reinvenção, a ressignificação de uma narratividade que extrapola linhas e parágrafos, atingindo e arrebatando o leitor com tamanha potência.

A trajetória de compor uma obra sob o signo da prosa poética é oscilante, na mesma forma que lê-la também o é. De um lado temos a prosa e seu pragmatismo, e de outro temos a poesia e seu viés mais artístico, que se consagram como polos opostos que, à primeira vista, não obedecem às mesmas leis. Sobre o romance e seus contrastes com a poesia, Octavio Paz qualifica e detalha:

[...] a função mais imediata da poesia [...] consiste na consagração ou transmutação de um instante, pessoal ou coletivo, em arquétipo. Neste sentido, a palavra poética funda os povos. [...] Jacob Burckhardt foi um dos primeiros a advertir que a épica da sociedade moderna é o romance. Mas deteve-se nesta afirmação e não penetrou na contradição que encerra o chamar-se épico a um gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico. O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Se se pensa nas epopéias, evidentemente sim. Mas, mal se a compara aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – percebe-se que não obedece às mesmas leis.

[...] O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. [...] Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transformadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa (Paz, 1996, p.68-69).

Esse conceito dissonante, mas também “amplificador das possibilidades e potencialidades construtivas e receptivas do texto moderno” (Pires, 2006, p. 60), permite que compreendamos também que, de modo geral, a poesia presente nos gêneros narrativos se fez sempre presente enquanto arte literária, antes de qualquer limite traçado teoricamente, muitos romancistas brasileiros, como Machado de Assis e seus arrojamentos linguísticos, tal como a descrição do olhar de Capitu, em *Dom Casmurro*, e a construção narrativa vanguardista de Mário de Andrade. É a desagregação formal ou do convencional, a ressonância textual que ecoa e atravessa séculos da produção literária, a habilidade de autores manejarem as figuras de linguagem que garantem a poeticidade de uma prosa.

É pela via poética que se consegue acessar dimensões mais profundas do sujeito, como pontua Cortázar (2004) ao afirmar que a poesia “implica a mais profunda penetração no ser de que é capaz o homem.” (p. 66). Talvez, essa percepção se torna possível diante do fato de a poesia criar um estado de afetação sobre o sujeito, capaz de revelar e perseguir, criação essa que, na prosa, tem efeitos mais prolongados. A poesia não se cristaliza apenas nos poemas, com seus ritmos e métricas, mas está também subjacente a qualquer elemento que esteja perceptível ao prosaico.

É difícil afirmar, com precisão, a época em que a prosa poética fez suas primeiras aparições na literatura ocidental, por isso optamos por partir do século XX. Durante as primeiras décadas desse século, Virginia Woolf entra na cena literária e publica seus textos ensaísticos críticos e ficcionais. A ficção da autora, de modo geral, é, sem dúvidas, uma das mais belas da literatura inglesa, seu tom lírico, imaginativo, poético e, por vezes, experimental, a torna uma verdadeira poetisa, capaz de deixar seus leitores extasiados. As imagens e metáforas são construídas de tal maneira que certas passagens são quase que impenetráveis aos olhos do leitor.

Em “O sol e o peixe”, com uma linguagem de intensa carga poética, a autora narra sua contemplação de um eclipse total do sol, em 1927, ao passo que relata sua visita a um aquário, no zoológico de Londres. Nessa breve narrativa, Woolf nos conduz à reflexão em torno dos instantes com os quais eventualmente nos deparamos durante a vida ou imaginamos, ou seja,

como ela mesmo descreve, aquilo que o olho pode fazer por nós. E que só lembraremos desses cenários se adicionarmos a eles uma dose de emoção, preservando-os assim, em nossa memória. Assim sendo, nos deparamos com a descrição do eclipse, que se desenvolve de maneira emblemática ao se estender por quase cinco páginas que descrevem poeticamente o nascer do sol em que se observa a acirrada corrida entre essa estrela e as nuvens no céu, para que aquele revelasse todo seu esplendor diante daqueles ansiosos expectadores.

Dos vinte e quatro segundos restavam apenas cinco, e ele ainda estava obscurecido. E, à medida que os fatais segundos passavam e nos dávamos conta de que o sol estava sendo derrotado, tinha agora, na verdade, perdido a corrida, toda a cor começou a desaparecer da charneca. O azul tornou-se roxo; o branco tornou-se lívido tal como na iminência de uma tempestade violenta mas sem vento. Faces rosadas tornavam-se verdes, e ficou mais frio do que nunca. Era a derrota do sol, e isso era tudo, assim pensamos nós, voltando-nos, desapontados, do inexpressivo lençol de nuvem à nossa frente para as charnecas atrás de nós. [...] Foi desse jeito que a luz adernou e virou e foi embora. Era o fim (Woolf, 2017a, p. 105-106).

Aqui, não nos deparamos com uma simples descrição de uma experiência, mas, a partir do olhar sensível da autora, com a transposição literária e lírica daquilo que observou durante o eclipse solar daquele ano. Seguindo a mesma perspectiva da contemplação do que nos rodeia, do momento, “Anoitecer sobre Sussex: reflexões no interior de um automóvel”, promove uma reflexão não apenas sobre a região, como também sobre sua atmosfera e sensações que essa lhe causa, durante uma viagem de carro.

Os romances de Virginia Woolf são produções de tamanha potência que uma simples citação nesse tópico não daria conta de adentrar na imensidão que são as narrativas elaboradas pela autora. De todo modo, nos arriscaremos nessa difícil tarefa, começando por *Mrs Dalloway*, trama que, publicada em 1925, apesar de simples, por se passar em apenas um dia de junho de 1923, entre as dez da manhã e à meia-noite, carrega um mosaico de outras cenas e descrições que estão para além dos atos banais do dia a dia.

A estrutura na narrativa não é tão complicada: escapa da típica linearidade da prosa, por não estar dividida em capítulos, mas em cenas, que, por sua vez, se cruzam, se sobrepõem e se confundem. Dentre as narrativas de sua autoria, essa é aquela que rompe com as convenções estéticas do romance tradicional, estabelecendo outras bases e esforços. Ao longo das cenas, a dúvida entre o que é passado ou presente, fantasia ou realidade, visões e pensamentos paira no ar, e é a partir dela que vamos conhecendo Clarissa Dalloway, Peter Wash, Septimus Warren Smith e tantos outros personagens.

Durante a construção do romance, observamos uma menor preocupação em focar nos aspectos da realidade, em detrimento de uma intensa caracterização dos personagens privilegiando o encontro com suas subjetividades. Desse modo, o desenrolar dos fatos e acontecimentos cede lugar aos afetos, às memórias e suas confusões, desordenamentos e contradições e obscuridades.

Não diria de ninguém no mundo, agora, que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo, indescritivelmente envelhecida. Passava como um bisturi através de tudo; ao mesmo tempo, ficava do lado de fora, assistindo. Tinha a perpétua sensação, enquanto observava os táxis, de estar longe, longe, muito longe, no meio do mar, e só; tinha sempre o sentimento de que viver, mesmo um único dia, era muito, muito perigoso (Woolf, 2016, p. 10).

Diante do incessante movimento da cidade, Clarissa de sentia distante; observava, se fazia presente, mas era como se seu corpo apenas ocupasse um lugar em meio ao caos. Seus pensamentos fluíam para longe e, ao mesmo tempo, para o encontro de si mesma, de quem era, daquilo que tinha ou não conhecimento. A travessia para dentro de si mesmo é turbulenta, inesperada; sujeita a imprevistos difíceis de serem manejados. E é nesse movimento que a obra se constrói, indo e vindo do interno para o externo; do conhecido para o desconhecido, em uma constante busca pelo entendimento, por nosso desejo.

O sexto romance da escritora, *Orlando*, publicado em 1928, traz uma espécie de biografia do personagem homônimo, que é descendente de uma ancestral família aristocrática inglesa. No início da narrativa, que se passa no século XVI, Orlando é um homem de dezesseis anos, que, ao ser enviado pelo Rei Charles II, a Constantinopla, como embaixador da Inglaterra, ele se transforma em uma mulher, aos trinta anos: “Ergueu-se em toda a nudez diante de nossos olhos, não nos restando outra escolha, enquanto as trombetas ressoavam Verdade! Verdade! Verdade!, que a de admitir... ele era uma mulher” (Woolf, 2017b, p. 92). E, como o próprio narrador nos descreve, a força do homem e a graça da mulher.

Ao longo do relato da vida de Orlando, que se confunde e é afetada pelas experiências vividas durante os períodos elisabetano, por vezes nos vemos diante de um romance histórico, ainda que sem qualquer intenção de o ser, segundo o modelo tradicional. Aqui, o narrador é um “biógrafo”, é ele quem controla a evolução da narrativa e faz questão de demarcar distância da biografada. Características à parte, nesse romance observamos elementos narrativos que se fazem presentes em boa parte da obra de Virginia Woolf: o caráter quase que desconhecido, fragmentário ou incerto da subjetividade humana. É com base nela que seus textos carregam um ritmo singular e tom introspectivo.

Em *Orlando*, especificamente, a protagonista, aqui nos referimos no feminino já considerando sua mudança de gênero na narrativa, é escritora e, em certas ocasiões, ela reflete sobre si, sobre pertencer, sobre seu processo de escrita, sobre o que acontecia ao seu redor e na sociedade, e as relações que essas questões refletiam sobre quem ela era, ou sobre quem estava se tornando. Tudo isso é trabalhado na narrativa de modo que o leitor se aproxime da personagem a partir dos seus pensamentos, sentimentos, reflexões; quando isso ocorre, a descrição é construída tal qual uma poesia: com as palavras sendo encadeadas de modo singular, enfim, poética, rítmica e metafórica.

Neste momento, mas, por pouco, ainda a tempo de salvar o livro da extinção, Orlando afastou a cadeira, esticou os braços, largou a caneta, veio até a janela e exclamou: “Feito!”

Ela quase caiu no chão em virtude da extraordinária vista que agora lhe enchia os olhos. Ali estava o jardim e alguns pássaros. O mundo continuava como sempre. [...]

Tal era a intensidade de seus sentimentos que podia inclusive imaginar que deixara de existir e talvez estivesse realmente sendo vítima de certo desfalecimento. Por um momento ficou olhando com olhos de espanto o belo e indiferente espetáculo. Por fim, reanimou-se de forma singular. O manuscrito, que repousava sobre o seu coração, começou a se mexer e a pular como se fosse uma coisa viva, e, o que era ainda mais estranho, mostrando como havia uma perfeita afinidade entre eles, Orlando podia, inclinando a cabeça, compreender o que ele estava dizendo. Ele queria ser lido. Devia ser lido. Morreria em seu peito se não fosse lido (Woolf, 2017b, p. 178-179).

A escrita de Virginia Woolf se materializa sob um nível de abstração, que podemos associar ao lirismo, e sob uma minuciosa composição imagética, o que permite uma incursão sobre os personagens, além de capturar pontos que transcendem aquilo que está escrito. Enfim, a autora rompe com a tradição do gênero da prosa e sua escrita ressoa pelos tempos. Nessa perspectiva, convém nos debruçarmos brevemente sobre outro grande nome da literatura que se valeu da poesia para a estruturação de seus contos e romances: Clarice Lispector.

Dona de uma prosa incompreendida por muitos e capaz de desestabilizar e emocionar outros, a escritora de alma brasileira arquiteta seus textos sob um nível de experimentação que alcança efeitos estéticos dificilmente vistos na literatura. Por isso, muitos relatam tamanha dificuldade em analisar suas obras ou discorrer minimamente sobre elas. Talvez, porque Clarice veio até nós para ser sentida, permanecendo, ainda que não totalmente, incompreendida e misteriosa e sempre múltipla em sua singularidade.

Escavação da alma humana, sobretudo a feminina. Personagens que passam sempre por um mesmo processo, o de voltar-se para si mesmas e tentarem entender o que acontece no “de dentro” dos sujeitos. Clarice costura seus enredos em direção ao interior, para dentro. A

singularidade se faz presente em todas suas narrativas, ao passo que certas construções permanecem. O que muda é a busca por encontrar, cada vez mais, elementos estéticos de figurações que traduzissem, de modo eficaz, o mergulho para o “de dentro” de si mesmo, para o que habita os sujeitos mais intimamente. E, o que, de modo geral, nós conseguimos apreender durante a leitura de suas obras é que a autora nos propõe ao constante encontro com os nossos fantasmas, refletidos em nossos medos, angústias, no horror diante do desconhecido, no nosso inevitável estado de solidão. Além disso, nos coloca diante de personagens que enfrentam a construção da sua própria liberdade e emancipação feminina, e percebem que devem agir face ao horror, já que o horror são elas diante das coisas, tal como afirma a narradora em *A paixão segundo G.H.* Esse processo, por sua vez, gera um desconforto, um mal-estar.

Essas percepções acerca das narrativas clariceanas são as que, em certa medida, justificam a identificação do leitor com as mesmas. E tudo é construído a partir da linguagem. Linguagem que é desmontada, em relação à sua fragmentação, súbitas rupturas, além do uso de palavras desconexas, por exemplo. É um arsenal linguístico, compatível com sua proposta de desconstrução de certas engrenagens sociais e tradicionais, que a autora mobiliza e manipula perfeitamente bem. E dá origem, então, a uma linguagem extremamente poética.

Qualquer exemplo que selecionarmos para exemplificar essas questões será insuficiente, não dará conta de expressar a densidade poética que é uma narrativa de Clarice Lispector, independentemente do gênero literário. Mas, de modo a seguir nossa proposta discursiva, discorreremos brevemente sobre *Água Viva*, obra que deixa explícito, e por isso se destaca, o tensionamento entre prosa e poesia. Publicado apenas quatro anos antes de sua morte, o romance articula a linguagem de tal modo que a palavra se expande em imagens múltiplas e polissêmicas. Fazendo uso das palavras da própria narradora, é uma convulsão de linguagem, em que um “eu”, escreve para um “tu” masculino e expõe suas inquietações, desejos, ânsias, num discurso fluido, confessional e ininterrupto.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (Lispector, 1998, p. 9-10).

Água viva se desenrola na fluidez e sua narrativa se estrutura em um fluxo existencial em que a narradora tenta, a todo instante, fazer uso da palavra de tal modo que essa reflita quem

ela é, em essência, para ser conhecida pelo seu interlocutor ou para satisfazer seu desejo de falar, já que esse gesto a salvaria, como afirma na obra. Além disso, a narradora faz uso da linguagem na incessante tentativa de capturar o instante, sempre fugidio, e sua inscrição na realidade. Essa possibilidade de compreensão a direciona para o entendimento de seu estar no mundo. A obra ainda segue seu curso por um caminho de correspondências que escancaram o sentimento do agora, o instante que escapa, a solidão, a mudança, a percepção de si, a paixão. A intensidade da linguagem e seus modos de afetação ao longo da leitura da narrativa fazem da obra uma aventura desafiadora e incitante.

A última narrativa escrita por Clarice Lispector, publicada pouco antes de sua morte, reflete uma tentativa da autora de elaborar algo que se aproximasse mais da realidade, que se aproximasse mais do “exterior”, mas sem deixar a poesia reverberada pela exploração da subjetividade de lado. *A hora da estrela*, narrada por Rodrigo S.M., coloca o leitor diante da história de Macabéa, uma mulher pobre, nordestina e frágil, sustentada pelo narrador da obra, que duvida constantemente de sua criatura, que tanto o incomoda: “[...] ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo” (Lispector, 1998, p. 23).

Macabéa faz presença na narrativa enquanto aquela que se submete ao poder do outro, ou dos outros: do namorado Olímpico, do patrão, da amiga Glória, da cartomante que surge ao final da narrativa, do narrador. Mas, ainda assim, ela nos surpreende, por carregar consigo o “delicado essencial”, como revela Rodrigo S.M. Que, ao se questionar o motivo que o levaria a escrever sobre Macabéa, já que ela simplesmente existia, ele mesmo responde à sua dúvida: “Talvez porque haja nela um recolhimento e também porque na pobreza do corpo e espírito eu toco na santidade, eu quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou” (Lispector, 1998, p. 21). *A hora da estrela*, ao passo que desconstrói a personagem feminina e a destitui de qualquer atributo sedutor, destaca nessa e em outras passagens, uma característica que a faz única, que talvez seja uma plenitude, fruto de sua inocência perante a vida e as pessoas. Tal como o narrador revela, ela se conhece vivendo à toa, mas é aquela que tem a “felicidade pura dos idiotas”.

Essa resposta, sensível e poética, é uma das grandes marcas das narrativas de Clarice Lispector. Uma autora tida por muitos como indecifrável, que carrega em suas obras um mistério, ao pôr em prosa seu poder com as palavras e seu manejo singular com a linguagem. Articulando-a de tal forma que, a cada leitura, os olhos do leitor ora se emocionam, ora sentem

horror, não apenas diante da história que é contada, mas por estarem diante de um grande espetáculo que é a prosa poética clariceana. Enigmática e inominável.

A prosa poética tecida por mulheres se destaca também nas publicações de Hilda Hilst, que, ao passear pelos diversos gêneros narrativos, do conto à peça teatral, revela uma prosa que lança mão de uma densidade semântica geralmente associada à poesia, além de operar uma mistura de gêneros literários, aquilo que Alcir Pécora (2018) denomina de anarquia dos gêneros. Não que ela os ignorasse ou desse pouca importância às suas tradições, mas, conhecendo-os e estando ciente de suas estruturas e propostas, optou por, a partir deles, elaborar outras fecundas possibilidades de explorá-los. Essa vontade de lançar mão dessas matrizes canônicas e, indiretamente questioná-las, é um grande exemplo das consequências das tensões criadas em torno da necessidade que se tinha, ou se pensava ter, de elaborar uma obra seguindo os padrões estéticos e estruturais do seu gênero.

A presença de versos na narrativa, em *Rútilo nada* (1993) ou a inventividade em *Contos d'escárnio – textos grotescos* (1990) ao trazer diálogos soltos, sem o uso de travessão ou aspas, intercalados à narrativa, trechos de romance memorialístico, contos, comentários etimológicos, são exemplos que fazem da prosa de Hilda Hilst anárquica. Uma outra percepção de sua obra que merece destaque é a presença do fluxo de consciência. Esse recurso discursivo, tão presente nas obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector, é uma das peças que colaboram para nossa discussão em torno da prosa poética, já que, a partir dele, é possível perceber que a narrativa ganha um outro ritmo, o da poesia.

Tradicionalmente, o fluxo de consciência opera a partir de uma única voz; o enredo e os personagens não são desagregados de maneira tão radical; quando ocorre a mistura de vozes, é de modo sutil. Mas, em Hilda Hilst, percebemos que ocorre um dialogismo: várias vozes se misturam ecoando distintos pontos de vistas e direcionando o leitor para vários momentos. Há um emaranhado rítmico que é ditado por uma interferência de várias vozes apoiadas sob o fluxo do narrador, que conduz a ação. E essas vozes, encadeadas pelo fluxo de consciência hilstiano, demonstram considerável laboração linguística não apenas no seu conteúdo, como também na sua estrutura. Que se reflete em belos registros de pensamentos em que é possível captar a subjetividade do personagem.

Em *Kadosh* (1973), a narrativa se estrutura a partir da inquietação do homônimo personagem que está em busca do sentido de Deus. Nesse meio tempo, nos deparamos com uma multiplicidade de vozes, tal como destacamos anteriormente, que, juntas, formulam noções sobre o sagrado, o tempo e a identidade do ser e expõem as percepções, entendimentos e

inquietações que os personagens têm sobre cada uma delas. Enfim, são relações e buscas individuais complexas que se constroem a partir dos diálogos, com os outros ou consigo mesmo.

Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a ideia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro? [...] nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Ideia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se (Hilst, 2018, p. 187).

Vários planos são construídos na narrativa, tal como observamos no trecho citado acima. Mas, se nos atermos em sua estrutura, perceberemos que a prosa em *Kadosh* é rítmica, a pausa entre as orações quase não existe. Além da diferenciação entre as falas das personagens que também não se faz presente, as vozes se misturam, se confundem e se apresentam como se fossem uma só. Não há respiro, os pensamentos são encadeados e, por vezes, surge a dúvida sobre de quem é a fala, se é do narrador ou do protagonista de cada parte que compõe a novela.

Além do ritmo frenético e mistura de vozes, a prosa de Hilda Hilst nos presenteia com uma articulação com a linguagem que nos imerge em uma experiência discursiva, às vezes confusa, mas sempre estarrecedora. A autora reinventa o que parecia já de todo moldado. Em *Tu não te moves de ti* (1980), a experimentação vocabular, o extrapolar dos limites da sintaxe e a captação de sensações em uma palavra, nos intriga e encanta. A liberdade formal e verbal da obra permite que a autora crie realidades e personagens singulares.

O enredo da obra é construído a partir de três partes que, aparentemente distintas e independentes, se conectam de forma intrigante. Na primeira, somos apresentados a Tadeu, um homem cansado de sua realidade que não compreende tamanha insatisfação diante da vida, seja com as pessoas com quem partilha o cotidiano ou os lugares que frequenta. Em suas reflexões, busca respostas sobre si e sua vida. Na segunda parte, há a descrição de um lugar, semelhante ao que ocorriam os delírios de Tadeu, ideal para o aflorar da relação de Matamoros e seu homem, Meu. Na última parte, somos apresentados à viagem de regresso de Axelrod à casa dos seus pais; nesse movimento, o leitor se depara com os questionamentos que dão título à obra.

É uma obra repleta de movimentos, paradas, ausência de certos elementos, excesso de outros, mas que percorre um caminho e nos permite construir um sentido e um elo diante de tanta multiplicidade. De modo geral, temos um personagem que nutre um profundo desejo de entender a existência e seus conflitos, o que o faz repensar sobre tudo em sua vida. É um personagem que se perde em suas incompletudes, lástimas e frustrações. Já nos últimos

momentos da narrativa, ao perceber o quanto a vida pode ser dolorosa, opressora e nos colocar diante de alguns fracassos, Tadeu finaliza:

[...] ainda que pertencido parecesse não pertenci a Rute, olhei-a sem poder agarrar Ruteidade semeando o vazio, não pertenci à empresa e nem ela valia pertencença, pertenciam os outros, aqueles empolados, à verdadeira Causa? [...] Tão poucos os que detêm na raiz, o olhar alagado de vigorosa emoção, estou vivo e é por isso que o peito se desmancha contemplando, o coração é que contempla o mundo e absorve matéria do infinito, eu contemplando sou uma única e solitária visão, no entanto soma-se a mim o indescritível e único ser do outro, um contorno poderoso, uma outra vastidão de corpos, frescor e sofrimento, mergulho no hálito de tudo que contemplo, sou eu-teu-corpo ali, lançado às estrelas, sou no infinito, sou em tudo porque meu coração-pensamento existe em tumulto, espanto, piedade, te sabe, te contempla (Hilst, 2018, p. 366-367).

Em uma prosa filosófica e, naturalmente, poética, Hilda Hilst mistura elementos, estruturas, temáticas; apresenta, em um mesmo plano, o real e o irreal, o dito e o não dito, o sagrado e o profano. Suas narrativas se constroem no impulso da resistência, da negação das formas e de tudo que é real e racional. A autora provoca na falta de intermitência dos questionamentos de suas obras, mas apenas àqueles que se aventuram por suas bem traçadas, por vezes tortuosas, mas sempre instigantes, linhas.

Ainda no cenário da literatura brasileira contemporânea, trazemos João Anzanello Carrascoza. Em sua obra, temas, por vezes triviais do cotidiano, são reelaborados e transpostos em metáforas que transbordam beleza e encantamento aos olhos do leitor. É na suposta obviedade das relações, seja no núcleo familiar ou das amizades, que o autor tece suas narrativas ligadas às simplicidades das experiências, que se desdobram e transbordam rumo ao inesperado e à sutileza da poesia em prosa. Poesia que arriscaríamos dizer ser elegíaca, carregada de sensibilidade, que modela a ficção do autor.

A escrita do autor, transposta em diversas narrativas, desde as infantojuvenis aos romances e contos, cria imagens tocantes e fortes, em uma entonação única. No capítulo anterior mencionamos a *Trilogia do adeus* (2017), que, em uma atmosfera familiar, narra três maneiras de lidar com o mundo em que vivem e as adversidades que os esperam ao longo da vida no correr do tempo cotidiano. Nas narrativas, o leitor se depara com as elaborações sobre a angustiante finitude da existência e como os pequenos momentos do cotidiano e as pessoas com quem os partilhamos, podem nos marcar para sempre. Em *Menina escrevendo com pai* (2017), a personagem Bia, narra o convívio com o pai até os últimos momentos de sua vida e traça reflexões sobre os aprendizados do cotidiano, sobre a presença, sobre o tempo e a corrida

que enfrentamos contra ele, sobre o momento em que perdemos para ele e a ausência e o vazio permanecem em vida.

De repente. De repente, eu acho, não é o que ocorre de uma hora para outra, sem que esperássemos. De repente é o instante exato em que algo que vinha bem devagar, tão devagar que nem percebíamos, finalmente chega. O dedo do tempo aperta a tecla play e, como se do nada, o fato se desencadeia, de uma vez. Mas o movimento da mão a se erguer já há muito acontecia. É como um corte. Antes do golpe abrupto, a calmaria dos gestos. É como um corte. E de todo corte brota uma ferida (Carrascoza, 2017b, p. 130).

A prosa poética que edifica a referida trilogia se articula em uma combinação de palavras que tentam atingir àquilo que habita o campo do não-dito; que se aproxima ao que pertence ao subjetivo das personagens. Uma ficção envolvente e delicada que nos conduz ao que é desconhecido, inabitado, mas que, inevitavelmente, nos prepara para a vida e para a brutalidade do seu fim.

Destacamos por fim, dentre as produções do autor, a coletânea *O volume do silêncio* (2017) organizada e selecionada por Nelson de Oliveira, que reuniu textos previamente publicados em outras antologias e um texto inédito. Conforme mencionamos anteriormente, como marco da obra do autor, as pequenas epifanias cotidianas integram as narrativas, aliadas às imagens que nos circundam, dotadas de uma certa novidade ou outra entonação, nos autoriza e nos permite ressignificar o que nos parecia banal e senti-lo de outra maneira.

As narrativas se unem na forte presença do silêncio, que nos cala e ao mesmo tempo nos transborda. A imersão no dia a dia constrói as histórias intimistas reveladoras do pequeno caos que nos habita, dos afetos que não conseguimos revelar ao outro ou das palavras que muitas vezes somos incapazes de dizer. É essa engrenagem que faz movimentar o conto “O vaso azul”, que narra uma visita surpresa do filho, Tiago, à sua mãe durante um fim de semana, depois de meses ausente. E, independente do tempo que passe ou da hora que o encontro aconteça, a mãe sempre o recebe abrindo-lhe a porta com um sorriso. Junto com o filho, o silêncio, visitante tão assíduo, adentra e se espalha pela sala, sendo quebrado pelos breves diálogos corriqueiros entre os dois, garantindo à narrativa esse movimento cadenciado entre o diálogo e o silêncio, narrados em sua maioria a partir do discurso indireto.

Durante a leitura da narrativa ficamos com a impressão de que há muito para ser dito, conversado entre mãe e filho, mas, algo os impede de fazer isso, restando apenas o predomínio da descrição do ambiente. Que, por sua vez, é feita a partir da captura dos detalhes, do que passaria despercebido aos olhares apressados. Mas o narrador se detém a eles e permite que outras imagens sejam construídas na imaginação do leitor. Imagens essas que revelam mais que

os diálogos entre mãe e filho: há uma tensão que paira no ar e impede que algo a mais seja dito. Restando o vazio, a falta de qualquer expressão de afeto entre ambos. Toda essa atmosfera se inscreve na narrativa logo nas primeiras linhas do conto, quando há a descrição de um vaso azul sem qualquer utilidade.

A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, azul, sem serventia. Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível. O vaso, obra tão delicada, gira, gira vagarosamente no espaço, ou são nossos olhos que o contornam, não se sabe. Ao menos, tem-se um ponto, fiapo de nada, mas ao qual logo se acrescentará outro. E outro. E outro. Até que se tenha uma história, um homem, uma vida (Carrascoza, 2017c, p. 21).

O objeto que inspira o título do conto e cuja descrição abre a narrativa é utilizado justamente como metáfora para refletir a relação entre os personagens: vazia, perdida, incompreendida, estática, frágil. Tiago, não consegue se conectar à mãe; introvertido, tal como ela, não se reconhece no ambiente, seja ao lado dela ou simplesmente sustentando essa relação tão primordial. Ele não pertence mais àquele lugar, à casa em que vive sua mãe, rodeado daqueles objetos que lhe parecem tão estranhos.

Nesse movimento de ausências, o que ainda sustenta a relação é o silêncio, único elemento que resta para ambos compartilharem um com o outro e que também preenche o ambiente. O vaso que está na cristaleira, presenteado por Tiago, remete à mãe uma lembrança da ausência dele, por isso serve apenas como mera decoração e não um objeto em que ela possa preencher com flores, apesar de amá-las, tal como ele se questiona em determinado instante. Não havia sentido colocar vida ali, quando na verdade, o desejo era a presença de uma outra vida, a do filho.

Indo em direção às terras que se encontram do outro lado do Atlântico, as terras lusitanas, nos deparamos com o *Livro do Desassossego*, do heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, o qual já nos referimos em outro momento. Essa é uma obra de difícil categorização e, talvez, esse seja o real motivo pelo qual ela existe. Diversos devaneios a compõem, se estendendo por todo o discurso do texto, e a fuga por uma linearidade é sua característica mais forte; aliado ao alto grau de experimentação com a linguagem nas indagações que surgem a partir daquilo que o narrador sente, observa, vivencia; a partir da sua percepção de que a vida é o que fazemos dela.

Estamos diante de um narrador por tudo interessado e que nada é capaz de prendê-lo e que admite ser fútil, sensível, capaz de impulsos violentos, maus e bons, porém em constante mudança: “tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma

consigo mesma, como uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual” (Pessoa, 2021, p. 12). A partir daí, lança suas reflexões sobre o viver e as diversas possibilidades que essa prática abarca; a confusão do que é ser humano e a inevitabilidade das sombras e luzes que nos atravessam durante nossa existência, tal como um lusco-fusco; sobre a incerteza que carregamos acerca do que somos, que supomos ou pretendemos ser.

Também elabora reflexões sobre o amor, esse afeto completo e (des)conhecido, que nos envolve e nos toma por completo. O ato de fazer do amor um verbo dá vasão para algumas considerações sobre o sujeito que ama, tal como o narrador revela ao afirmar que “nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É um conceito nosso – em suma, é a nós mesmos – que amamos” (Pessoa, 2021, p. 96). Entretanto, como ele mesmo nos diz, as relações afetivas, de alma, são incertas, divergentes e estranhamente complexas. Complementarmente, amar e ser amado nos coloca numa posição de fadiga de sermos, como é relatado na obra, objeto das emoções alheias, mas também a fadiga de esforçadamente sentirmos, amarmos, ainda que sem reciprocidade.

Ainda que ajam atropelos, dificuldades e complexidades, tão inerentes à vida, há de se, enfim, viver. Fazer da vida, assim como o amor, um verbo, um ato, uma atitude constante e diária, e, claro, sentir e estar aberto aos afetos e suas demandas. De modo geral, estamos diante de uma experimentação que aspira à poesia e que se estende na amplitude da prosa. São reflexões sobre o ser, o estar no mundo e a diversidade de caminhos, refletidos e transcritos na não-linearidade textual, que nos aguarda na vivência cotidiana e subjetiva.

Ao continuarmos com a literatura portuguesa, nosso foco de análise nesse trabalho a partir dos trabalhos de José Luís Peixoto, o nome de Valter Hugo Mãe, escritor que similarmente empreende a poética nas suas narrativas imaginativas e sensíveis, merece destaque. O autor constrói suas obras sob a delicadeza das imagens, sempre nos propondo um convite à reflexão, seja nas narrativas infanto-juvenis, crônicas, ou nos romances, sobre os quais nos deteremos a seguir. Seu segundo romance, *o remorso de baltazar serapião*, publicado no ano de 2006, aproxima o leitor de tal forma das personagens que, em vários momentos, a sensação de horror e angústia o domina durante a leitura.

A obra conta a história da família dos sargas, que vive em uma situação de extrema pobreza e são explorados por d. afonso. Dentre os personagens que compõem essa família, o filho mais velho, baltazar, cultiva o desejo de se casar com emercinda, conhecida por ser a moça mais bela daquele lugar. Mas, ao observarmos os sentimentos que envolvem essa relação, percebemos que eles são problemáticos e conflitantes, já que baltazar tem um instinto de posse pela amada, e não apenas do seu corpo, mas de sua alma: “possuí-la de ideias para que nunca

se desvie de mim por vontade ou instinto, amando-me de completo sem hesitações nem repugnâncias. e assim me servirá a vida toda, feliz e convencida da verdade” (Mãe, 2018, p. 32). Esse trecho descreve a subalternidade que a comunidade oferece à mulher, lá, a fala deve ser pouca, já que suas vozes eram entendidas como perigosas e burras, e seu corpo deveria ser usado apenas para gerar.

No desenrolar da narrativa, Baltazar começa a observar o comportamento da esposa e suspeita de que Emersinda o estava traindo com Dom Afonso. Certo dia, essa suspeita se concretiza no momento em que o personagem flagra os dois juntos e, nesse exato momento, ele começa a violentá-la, mas essa não seria a única vez. Após um tempo sem Emersinda retornar à sua casa, e quando estava preparada para explicar-se, Baltazar a violenta mais uma vez, não apenas física como verbalmente:

[...] e surpresa com minha aparição gaguejou algo que não ouvi, tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos. que te saiam os peidos pela boca se me voltas a encornar, definharás sempre mais a cada crime, até que sejas massa disforme e sem diferença das pedras ou das merdas acumuladas, e coisa que te entre pelas partes há-de cair e cozinhar-se para jantar. que em verdade, se filho algum lhe saísse de um homem que não eu, haveria de servi-lo ao jantar para a sua própria boca. e assim ficou revirada no chão, esfregada de dores corpo todo, a respeitar-me infinitamente para se salvar de morrer, e como me deitei fiquei, surdo de ouvido e coração, que o amor era coisa de muito ensinamento (Mãe, 2018, p. 63).

Essa é uma das cenas mais impactantes da narrativa. Ela se revela de tal forma não apenas pelo conteúdo que narra, mas pela escolha de palavras que é feita para que essa cena tenha vida. A linguagem aqui utilizada se afasta de uma mera descrição dos atos que estruturam a violência para atingir um outro nível de simbologia, de experimentação e elaboração de imagens. Como consequência, o leitor se defronta com uma tremenda intensidade de narração de uma cena brutal. Descrição triste, intensa e poeticamente elaborada, capaz de nos colocar diante dos personagens para assistirmos ao horror da cena com nossos próprios olhos.

O filho de mil homens também merece destaque dentre os romances de Valter Hugo Mãe. Nele, somos apresentados a Crisóstomo, um solitário pescador que sempre nutriu o desejo de ser pai, até que surge em sua vida, Camilo, um menino órfão de uma anã, para assim, se tornarem pai e filho. Além deles, outros personagens surgem na narrativa para comporem uma grande família em meio a múltiplas relações. Mas, o romance, ao arquitetar esses envolvimento, nos possibilita o encontro com a solidão, o desamparo, a tristeza e a

possibilidade de transformarmos e ressignificarmos esses afetos em aceitação, acolhimento, alegria e amor, a fim de que esses laços, familiares ou não, se mantenham firmes.

A solidão de Crisóstomo, por exemplo, é expressa, logo no início da narrativa, a partir da ideia de incompletude: de ele sentir-se pela metade, metade dos olhos, do peito, das pernas, dos dias, das palavras. Incompleto, o personagem carregava ausências e silêncios. Até que recebe Camilo como seu filho e descobre que seus caminhos já estavam marcados para se cruzarem, para que ele, enfim, descobrisse a felicidade e o sentido da sua vida: “Estavam as coisas do Camilo dispostas pelo Crisóstomo como se as coisas do Camilo, e também o Camilo, tivessem sido criação do pescador. Reparava nisso, estupefacto de calma, apaziguado com as sortes [...]” (Mãe, 2016, p. 117).

Ao longo das experiências que os personagens vão construindo na narrativa, constantemente nos deparamos com reflexões sobre os afetos, na medida em que eles nos ensinam e nos possibilitam criar laços, nos (re)conhecer e fazer das nossas vivências algo positivo, não apenas a nível individual, como também coletivo. Diferentemente da proposta do romance citado anteriormente, *O filho de mil homens* carrega poeticidade nas lições de vida que fazem reverberar em sua prosa. Um exemplo dessa percepção se desenrola nos momentos em que o amor é tomado como um afeto que se transforma em ato e este por sua vez, seria uma predisposição natural, que nos faria perder certas exigências e fazer pouco caso para pormenores, afinal, amar é uma urgência. Só restaria, então, deixar-nos levar pela sorte ou azar.

O Crisóstomo explicava que o amor era uma atitude. Uma predisposição natural para se ser a favor de outrem. É isso o amor. Uma predisposição natural para se favorecer alguém. Ser, sem sequer se pensar, por outra pessoa. Isso dava também para as variações estranhas do amor. O miúdo perguntava se havia quem amasse por crime, por maldade. Alguém amar por maldade, repetia. O pai achava que talvez não. A maldade tinha de ser o contrário de amar (Mãe, 2016, p. 122).

Essa é a ficção de Valter Hugo Mãe: um convite à poesia das histórias íntimas e profundas. Uma porta que nos dá acesso às belezas, às delicadezas, à verdade do indivíduo, por maior horror que algumas delas nos causem. É, acima de tudo, um convite ao encantamento pelas sutilezas e detalhes que encontramos nas suas narrativas, independente do gênero as quais pertencem. Valter Hugo Mãe, de modo único, faz poesia.

Olhar devagar quando o cotidiano pede pressa: esse é o convite que a prosa poética nos faz. Em meio a modernidade caótica, a poesia nos conduz à calma e reflexão e, quando em conexão com a extensão da prosa, nos possibilita outras formas de olhar o mundo e, consequentemente, nos colocam diante de narrativas sublimes. Nelas, observamos as

transformações íntimas das personagens, o desabrochar de seus afetos, do não-dito, das subjetividades. Lança-se sobre a realidade um olhar lírico com frases cuja dinâmica é extensiva e permite o evocar de imagens carregadas de significado.

A exploração dos aspectos musicais e imagéticos da escrita, de modo integrado e único é uma percepção que garante ao gênero uma característica de inovação, de desprendimento daquilo que se espera de uma narrativa e os elementos que ela necessariamente precisa possuir. A prosa poética mostra ao leitor que pode haver uma fluidez entre as características dos gêneros, que elas podem e devem se integrar. É com base nessas percepções que constatamos que fazer da linguagem literária e da prosa um lugar de experimento é uma demanda da modernidade, que não se satisfaz mais com textos redondos, sem elementos que aflorem o caráter imaginativo do leitor ou o surpreendam em alguma medida.

É nítida a percepção de deslocamentos quase inesperados que movimentam as narrativas e encantam os olhos atentos dos leitores com seu ritmo flexível, imagético e sempre poético. E, é com essa sintonia e, porque não sinfonia de elementos que o discurso da prosa poética se faz enquanto instrumento expressivo que busca dá conta, por exemplo, da subjetividade do sujeito moderno, algo que nos será caro no decorrer do último capítulo de nosso trabalho.

Seguindo essa perspectiva, a modernidade e as ânsias do sujeito moderno, incluindo aqueles que faziam arte, rendeu outros frutos ou um outro gênero literário igualmente singular e desafiante às regras, às formalidades e às expectativas daqueles que prezavam por uma manutenção dos gêneros literários e das suas características primordiais, clássicas. Enfim, o poema em prosa, assim como a prosa poética, surpreende, inova e permite o vislumbre dos leitores com poesia, em versos, mas agora, sem o limite das margens.

3.2 POESIA E PROSA A UM SÓ TEMPO: O ESTADO DE CONTRADIÇÃO CONTÍNUA DO POEMA EM PROSA

[...] qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa [que fosse] poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

(Charles Baudelaire)

Os passos acelerados da modernidade nos lança ao desafio da compreensão de novos gêneros literários que surgem, estes, cada vez menos preocupados com o aspecto formal e em uma busca constante pela liberdade. É um tempo em que os questionamentos em torno da linguagem artística desafiam e impulsionam os artistas a fazerem uso de elementos que dificultem uma categorização ou definição. Nesse sentido, a modernidade, principalmente a partir do século XIX, colaborou para que combinações inesperadas e desenquadramentos de gênero fossem realizados na literatura.

Acompanhando as transformações que aconteciam ao longo do século, a arte literária desencadeia o que podemos denominar de crise do verso. Então, a elaboração de alternativas para, de certa forma, solucionar essa problemática se tornou uma busca necessária. O questionamento da forma leva a uma valorização da forma breve como modelo de composição eleito que busca dar corpo à subjetividade elaborada pelo olhar do poeta. É uma busca pela liberdade formal da composição poética, em que “as palavras nascem como um sopro e avançam para o campo da escrita, sem cerimônia [...]” (Paixão, 2014, p. 37).

Nesse movimento, é possível observarmos o questionamento da especificidade da linguagem artística, que busca expandir e reelaborar algumas definições: a literatura tenta sair de si. De modo mais específico, nos deteremos na compreensão do gênero literário poema em prosa, compreendendo seu percurso rumo a inespecificidade, além de suas tensões e instabilidades, do questionamento do limite do verso, da problematização do poético e do lírico, ao passo que traremos a voz de alguns poetas que embarcaram nessa jornada de transgressão artística.

Pensando um pouco nessa questão da definição, na modernidade, é fácil perceber e constatar que as tentativas de realizar esse processo categórico com a poesia é fadado ao fracasso numa rapidez maior que nos outros gêneros narrativos, como o romance e o conto. Já que nesses uma história é contada ao leitor, o que facilitaria e tornaria mais nítida uma definição. Ainda que a poética se faça presente na prosa, como vimos no tópico anterior, sua estrutura formal, na maioria das vezes, permanece. A poesia, por sua vez, acostumada a obedecer a padrões clássicos de disposição em versos e segmentos medidos, não se sustentou apenas nisso, desencadeando o surgimento, por exemplo, do poema em prosa, que a torna, dentre outras características, estruturalmente ilimitada.

Então, se a poesia surge na prosa e redefine seus padrões no poema em prosa com verso livre, ela pode, a partir de então, ser definida sem o apoio total do verso. Afinal, a poesia nunca foi apenas rima, ou o uso da linguagem figurada, de metáforas, ou sílabas poéticas que seguissem uma perfeita contagem. Por isso, a compressão desse gênero nos coloca diante do

principal fator diferencial da poesia em relação à prosa: a medida. E pensar o verso sem esse fator, é, necessariamente, pensar no verso livre; livre de medidas tradicionais, mas sem sua abolição, já que muitos versos livres mantêm esse esquema, a depender da escolha do poeta.

Além disso, a liberdade rítmica é uma constante que define o verso livre da poesia, principalmente a contemporânea. Essa fuga de um certo tradicionalismo e a vontade de criar novas formas e entendimentos para a poesia possibilitou a aproximação de dois gêneros literários que, até então, eram esquematizados e vistos como antípodas incomunicáveis. O poema em prosa questiona e tensiona não apenas os limites dos versos, mas a viabilidade de trazer uma voz narrativa ao eu-lírico.

O uso do verso livre implica em uma reflexão em torno do ritmo e de como ele foi explorado no poema em prosa, tendo em vista que todo texto que possua certa ambição poética tende, necessariamente, a fazer uso dessa dimensão, que, conforme definiu Denis Diderot, é a “alma” que governa o curso das palavras. E, considerando que o fazer poético implica no encontro com a materialidade das palavras, o poeta, conseqüentemente, “produz um influxo de acentos graves e agudos em consonância com o plano do significado (Paixão, 2014, p. 117).

A partir da sonoridade das palavras, que resulta em aliterações, rimas, e em tantas outras manifestações, o poema ganha efeitos capazes de reforçar o plano simbólico. Nessa esteira, o simbolismo foi o movimento literário que se baseou no uso significativo do ritmo em suas produções, em que os poetas coincidiam a musicalidade dos textos com o sentido de elevação ou queda sentimental diante do mundo. Esse movimento resultou na noção de “música interior”, que colaborou para as “renovações estéticas ao longo da segunda metade do século XIX e abriu espaço para a implantação do verso livre e outras experimentações” (Paixão, 2014, p. 118).

Foi com os Simbolistas que a reaproximação entre o poema em prosa com sua origem poética, que prezava pela valorização rítmica, aconteceu, considerando o percurso que Baudelaire trilhou em contramão para a produção de seus escritos. Os seguidores do simbolismo flertavam com um ideário marcado pelo decadentismo refinado, de enfoque subjetivo, cujo auge aconteceu já no final do século XIX.

Naturalmente, nem todos os princípios eram compartilhados pela maioria dos escritores da época. Paul Verlaine, por exemplo, dedicava-se a uma poesia que estivesse em consonância com a modernidade urbana que privilegia um forte traço impressionista. Stéphane Mallarmé, por sua vez, defendia uma poética com pretensões metafísicas, que registrasse um “ritmo essencial” que corresponderia ao estado da alma do poeta. Essa polaridade, então, colaborou para que, na última década do século XIX, os poemas em prosa publicados na França se dividissem em tendências: uma que se aproximava do verso e privilegiava uma busca pela

beleza e perfeição formal, e outra que se caracterizava como uma corrente anárquica, em que o sujeito poético se vê diante de uma liberdade expressiva e emocional, dando espaço aos conteúdos do inconsciente (Paixão, 2014).

Mas, a tendência que se consolida e conquista seu espaço ao longo do século XX é aquela que admite uma perspectiva comprometida com a subjetividade, em que há um resgate da sensibilidade de cada sujeito diante do mundo que o circunda. Nesse sentido, essa flexibilização em relação ao que os simbolistas seguiam, colaborou para que cada poeta fizesse uso de uma linguagem própria, tal como observaremos mais à frente. O poema em prosa, então, passa a se comprometer com sua organização interna. Não havia mais a preocupação em musicalizar a prosa, mas ir além; transcendê-la. Essa nova percepção implica num desafio de transformação do ritmo poético, principalmente no que se refere à noção que era seguida até então. É um novo caminho que se objetiva trilhar, mas sem abandonar o uso essencial do ritmo ao ato poético, seja em maior ou menor ênfase.

Em geral, a linguagem literária dispõe o elemento rítmico de forma a ampliar o significado dele. A qualidade – e a tonalidade – resultante se relaciona a uma visão de mundo particular – de quem escreve – e ao ambiente geral da época, sem que sejam nítidas as fronteiras entre uma coisa e outra. Se dermos o salto de um século, por exemplo, seremos transferidos para uma noção de ritmo bem diferente dos simbolistas ou futuristas, mas a consonante com a multiplicidade e a velocidade de escolhas que o mundo atual oferece. Vivemos em um tempo de alta diversidade estética e social, sem hierarquia de valores nem predominância de uma corrente em particular (Paixão, 2014, p. 120).

O ritmo resolve-se com a própria linguagem, já que se encontra desprovido dos parâmetros externos. Entretanto, ainda que estejamos diante de um verso livre, a interrupção da própria linha é capaz de criar um fluxo poético com pausa, com suspensão. É no corte dos versos que prescinde a respiração do poema em prosa. Simultaneamente com os sons, o campo das imagens subsiste e acompanha o ritmo.

Liberdade, rebeldia, experimentação estética, esses são os sinônimos que podemos atribuir a esse hibridismo que nasce na modernidade e da necessidade de um discurso que dê conta das demandas que urgem no período. De modo mais específico, é no contexto da Literatura Francesa que esse gênero misto alcança reconhecimento, se caracterizando enquanto modalidade poética que transgride e revoluciona, que é ritmo e imagem, analogia e ironia. Contribuindo para uma nova consciência e um novo estatuto do poético.

Um dos grandes nomes fundadores desse movimento de expansão dos limites da lírica foi o poeta francês Charles Baudelaire, no momento em que, em uma publicação póstuma, de

Pequenos poemas em prosa (1869), que na edição seguinte recebeu o título de *Spleen de Paris* (1870), ele não aposta nem no poema nem na prosa, mas em uma terceira possibilidade de gênero literário. Uma ousadia que não passou despercebida e se tornou um acontecimento na literatura, diante de tamanha liberdade de pensamento e composição formal. Inspirado pelas cenas cotidianas, Baudelaire consegue entrelaçá-las com os movimentos sinuosos da alma. Os versos do autor, então, se consagram como fonte de inspiração para os próximos que surgiriam a partir do encontro entre a poesia e a prosa.

O uso da voz narrativa e o contraste entre as imagens observadas pelo poeta, são recursos frequentes em sua obra. Além disso, sentimentos opostos são postos à prova, em uma tentativa de abranger uma compreensão daquilo que o mundo lhe oferece, o texto é composto sem o uso de regras prévias de composição. Observamos um grau de experimentação que renuncia a métrica dos versos e dá espaço ao fluxo da prosa. Se tomarmos como exemplo um dos textos que compõem a obra *Pequenos poemas em prosa*, “O quarto duplo”, estaremos diante de um poema bastante descritivo, aspecto habitual desse tipo de escrita, que registra o interior de um possível quarto cuja natureza é “verdadeiramente espiritual, onde a atmosfera estagnada é de leve tingida de róseo e azul” (Baudelaire, 1995, p. 281). É um espaço íntimo para o eu-lírico, que transmite para ele não apenas imagens, mas sons, aromas, sensações que alcançam sua alma.

Aqui, para além da fuga de uma estrutura tipicamente poética, com versos breves e métricas perfeitas, o eu-lírico/narrador narra ao seu leitor as experiências, impressões e devaneios ao estar naquele ambiente. A duplicidade do quarto se revela a partir da metade do poema, quando a “suficiente claridade e a deliciosa obscuridade da harmonia”, é atingida por um golpe terrível que ressoa “à porta, e, como nos sonhos infernais, pareceu-me receber uma picaretada no estômago” (Baudelaire, 1995, p. 282). Se antes era possível sentir perfumes, agora o ambiente está tomado pelos odores de tabaco e mofo, causando um aspecto de desolação que subverte as imagens construídas anteriormente. A chegada dessa outra atmosfera aciona uma vida bruta, repleta de desgostos, que destrona a vida suprema e saboreada outrora mencionada.

Os impasses e contradições articulados no texto que sobrepõem dois imaginários atingem uma possível resolução no momento em que o eu-lírico se volta sobre o tempo, o grande governante e opressor da sociedade moderna, em um misto de revolta e ironia: “Sim! Reina o tempo; reassumiu a sua brutal ditadura. E acossa-me, como se eu fosse um boi, com o seu refrão: – ‘Eia, burrico! Sua, escravo! Vive, condenado!’” (Baudelaire, 1995, p. 282). Temos, então, o reflexo do espírito moderno: ambíguo, contraditório, envolto pela rapidez do tempo e suas surpresas e entraves.

Dois importantes elementos são evidenciados no discurso do gênero em questão, o ritmo e a imagem, ao passo que outros são subvertidos, tais como: o verso e sua metrificação e as estrofes são substituídas por curtos parágrafos, ou em alguns casos, um pouco mais longos. As pausas se reconfiguram e se adequam entre eles. Essas percepções iniciais e estruturais assinalam a expressão de um mundo que sempre se fez presente e atuante, mas, em certa medida, o poema em prosa busca captar com mais detalhes, com imagem e ritmo as evidentes transformações pelas quais o mundo passa e que, conseqüentemente, atravessam a subjetividade humana. Marca essa que, por sua vez, se apresenta mais fortemente.

O caminho aberto por Baudelaire possibilita que o Simbolismo francês marque o auge do poema em prosa, especialmente com Mallarmé e Rimbaud. É esse último que inaugura, por exemplo, o poema-iluminação ou anárquico, uma outra forma a partir da qual esse gênero pode ser apresentar. Rimbaud, de modo específico, investe em uma poesia que desarticula o discurso lógico e elabora seus versos em torno do sensorial, do inconsciente. É com Cruz e Sousa que o gênero firma bases fortes em terras brasileiras, com suas publicações que aconteceram ainda no século XIX. A partir daí, o poema em prosa passa a compor a poética de diversos autores brasileiros. Os poetas das terras lusitanas também contribuíram para que esse gênero conquistasse outros caminhos, ainda que de modo mais tímido.

Essa disposição de explorar de outro modo a linguagem, desviando da tradição experimental e hermética, se estende ao contemporâneo. Época que iremos privilegiar em nossa discussão por entendermos que conseguiremos estabelecer um diálogo mais profícuo com as obras que analisaremos no capítulo seguinte. Enfim, o contemporâneo dá voz a uma poética cuja definição se torna cada vez mais difícil, mas sempre “atenta aos movimentos líricos da alma e sobressaltos da consciência” (Paixão, 2014, p. 141); um instrumento que possibilita a máxima expressão das emoções e sentimentos humanos. Mas, que também põe em cena a prosa nas suas modalidades narrativa, descritiva e reflexiva.

Na Literatura Portuguesa, temos alguns exemplos de poetas que foram além do verso metrificado, dentre eles, Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, poeta que dedica seus versos à simplicidade, que, através do contato com a natureza, resgata a pureza dos elementos, o bucólico e enfatiza a importância das sensações, que alimentam a alma. Nas palavras de Caeiro, ao elaborar uma analogia com o nosso modo de falar, de que falamos, naturalmente, em verso; um verso sem rima ou ritmo, “com as pausas do nosso fôlego e sentimento”, atribui essa noção aos seus próprios versos, afirmando que eles são “naturais porque são feitos assim... O verso ritmado e rimado é bastardo e ilegítimo” (Pessoa, 2005, p. 181).

Em uma de suas composições, presente no livro “Poemas inconjuntos”, que compõem a antologia *Poesia completa de Alberto Caeiro* (2005), destaca-se a reflexão em torno do mistério da vida que contempla todos os seres: “Dizem que em cada coisa uma coisa oculta mora. /Sim, é ela própria, a coisa sem ser oculta, /Que mora nela” (Pessoa, 2005, p. 155). Ao desenvolver essa problemática, o eu-lírico inicia uma série de questionamentos que se intercalam com outras constatações, sobre ser, estar no mundo, sobre estar vivo, sobre o que habita no íntimo dos seres e em que medida ele seria diferente dos outros por ser dotado de consciência, sensações e pensamentos: “Que há a mais ou a menos em mim? /Seria bom e feliz se eu fosse só o me corpo – /Mas sou também outra coisa, mais ou menos que só isso. /Que coisa a mais ou a menos é que eu sou?” (Pessoa, 2005, p. 155).

Para além de um poema que carrega versos alongados e uma liberdade formal, há um interesse maior na realidade ou na vida social e coletiva, aqui, há o interesse em olhar para as sensações, para um mundo que aceita a realidade, mas que não se prende a ela e consegue estabelecer conexões ao mundo inteligível, dos pensamentos. Nesse movimento, o externo e o interno dialogam como únicos, pertencentes e essenciais aos seres.

O poema se desenrola com base na percepção de que os seres ou fenômenos realizam suas funções com base em uma força que lhes é inata e que, muitas vezes, o fazem sem ter a consciência de que o estão fazendo, apenas seguem o fluxo que é a vida: “O vento sopra sem saber. /A planta vive sem saber. /Eu também vivo sem saber, mas sei que vivo. /Mas saberei que vivo, ou só saberei que o sei?” (Pessoa, 2005, p. 155). Enfim, realizamos funções e vivemos sob julgo de um destino que nos é desconhecido e incontrolável. O olhar lançado pelo eu-lírico para essas questões existenciais dá corpo à sensibilidade, à subjetividade que fica explícita nos versos. Dá corpo a uma escrita que está em consonância com a sensibilidade moderna que, por sua vez, revela um espírito em transitoriedade e com incertezas.

Em outro poema do mesmo heterônimo de Fernando Pessoa, encontramos novamente versos com comprimentos extensos e sinuosos, entrecruzados com a irregularidade de outros. Aqui, entramos em contato com uma narratividade: as pausas são menores, as reflexões mais elaboradas. A introspecção continua, mas a descrição do eu-lírico acerca de si, de quem foi e do que compreendeu da vida, toma conta do poema.

O poema em questão compõe o mesmo livro que citamos anteriormente, e assim como o que analisamos, não possui título. Aqui, a voz poética revela que, caso queiram escrever sua biografia, deve-se levar em consideração apenas a data de seu nascimento e a de sua morte, pois, entre elas, todos os dias são seus. Afirmado isso, ele relembra: “Amei as coisas sem sentimentalidade nenhuma. /Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca

ceguei. /Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.”. E continua: “Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras; /Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento. /Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais” (Pessoa, 2005, p. 97). É um eu-lírico que se apresenta intenso, mas ciente de sua efemeridade e da necessidade de observar os elementos tais como eles são, com criticidade e entendendo que cada um tem suas particularidades.

A literatura brasileira também nos traz produções singulares que oferecem contribuições para o entendimento do poema em prosa, nos aproximando, cada vez mais, de uma indefinição. Hilda Hilst, em grande parte de suas produções, desafiou as fronteiras dos gêneros literários tradicionais, tornando-as porosas e permitindo uma mudança de perspectiva sobre o que se entendia, até então, por poema, prosa ou drama. Em suas obras, a poesia se funde à prosa e a prosa se funde à poesia.

Desde as primeiras publicações de suas obras poéticas, de modo mais específico, a escritora quebra a noção dos gêneros e apresenta as várias faces de sua poesia, que apresenta, dentre outras características, uma limpidez sintática que a aproxima da prosa. Nas temáticas, recorrentemente encontramos uma recusa do outro e um desejo de encontrar algo de si mesma, face ao sentimento de incompletude. Por vezes, na tentativa de encontrar respostas para seus questionamentos ou partilhar percepções de si ou daquilo que ele observa sobre a vida, o eu-lírico traça um diálogo consigo mesmo ou com outro interlocutor.

“Roteiro do silêncio”, publicada em 1959, traz poesias que estão divididas em seções, dentre as quais destacamos “Do amor contente e muito descontente”. Nela, entre os vinte poemas que a estruturam, alguns possuem um fôlego maior e aquele que abre essa seção, nos diz: “Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito. /Tenho me fatigado tanto todos os dias /Vestindo, despindo e arrastando amor /Infância, /Sóis e sombras. /Vou dizer coisas terríveis à gente que passa. /Dizer que não é mais possível comunicar-me. /(Em todos os lugares o mundo se comprime.)” (Hilst, 2017, p. 96).

Primeiramente, é possível apreendermos um descontentamento do eu-lírico face ao mundo que vive, que observa e que sente. Mas, aqui, é eleito um afeto em específico, o amor; não sendo então o poema apenas uma expressão de seu descontentamento com o mundo, mas daquilo que experienciou com o amor. Há desesperança, desencontros, fadigas diárias, frustrações, luzes e sombras, há uma tentativa de expressar o que sente, como sente, o que observa, mas, essa comunicação não consegue ser transmitida. Talvez, com o avançar do tempo e progressos que a sociedade sofre, algo, que antes era cultivado, se perde; se perde o interesse, a importância e passa a ser algo trivial, que se dilui no correr da vida.

E, para o eu-lírico, essa percepção se torna desgastante, é algo que se arrasta por seu olhar e que, diante dessas incompreensões, se entrega: “Desesperançado amor... Serei eu só /A revelar o escuro das janelas, eu só /Adivinhando a lágrima em pupilas azuis /Morrendo a cada instante, me perdendo?” (Hilst, 2017, p. 96). E finaliza afirmando que não há mais jeito: “Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito. /Preparo-me e aceito-me /Carne e pensamento desfeitos. Intentemos, /Meu pai, o poema desigual e torturado. /E abracemo-nos depois em silêncio. Em segredo” (Hilst, 2017, p. 96).

As produções realizadas entre os anos de 1963 e 1966 foram publicadas na coletânea “Trajetória poética do ser (I)” e, na primeira seção, intitulada “Passeio”, destacamos o poema em que o eu-lírico feminino fala de si, do olhar a partir do qual se constrói, repleto de delicadezas, mas também desconforto e dor. Os versos revelam a dificuldade de ser quem se é, do que a constrói enquanto sujeito em meio àquilo que a espreita e que ela deseja de livrar: “Livrar-me de todo olhar que, quando espreita, sofre/O grande desconforto de ver além dos outros. /Tenho tido esse olhar. E uma treva de dor/Perpetuamente. /[...] Livrar-me de mim mesma. E que para mim construam/Aquelas delicadezas, umas rendas, uma casa de seda/Para meus olhos duros” (Hilst, 2017, p. 182). Poesia que acentua a emergência da subjetividade.

A poesia de autoria feminina também alcança a voz de Ana Cristina Cesar, poeta brasileira cujas poucas produções foram publicadas na mesma época em que algumas publicações de Hilda Hilst. Dentre essas publicações, destacamos a primeira delas *Cenas de Abril*, de 1979, que é composta por alguns poemas que nos chamam atenção pela sua intensa narratividade. No poema em prosa “primeira lição”, por exemplo, o eu-lírico ironiza as definições criadas para os gêneros poéticos: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.

O gênero lírico compreende o lirismo.

Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.

É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declarados ao som da *lira*.

O lirismo por der:

a) Elegíaco, quando se trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o Epitáfio e o epicédio.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.

Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.

Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta. (Cesar, 1979, p. 18).

O poema, que é metalinguístico, já que, ao mesmo tempo em que se afasta da estrutura clássica do gênero, seus versos escacaram essa incansável tentativa de reduzir e fragmentar a literatura em definições. Que, por sua vez, têm um fim em si mesmas, e, muitas vezes, são irrelevantes para o processo interpretativo e subjetivo que o texto poético é capaz de alcançar pelos olhos de seus leitores. Mas, se para alguns, essa classificação se faz útil ou necessária, em qual gênero poético a poesia de Ana Cristina Cesar se enquadraria? Nenhum. A crítica, ainda que indireta, tendo em vista que nos deparamos com uma “aula” sobre conceitos literários, em “primeira lição” cumpre seu papel: as definições, muitas vezes, reduzem a poesia, ou o teor crítico, social ou cultural que elas podem alcançar.

Ainda em *Cenas de Abril*, destacamos o poema “21 de fevereiro”, e sua dimensão narrativa que se desenvolve a partir da retomada de uma cena do cotidiano: uma visita a uma loja, onde a personagem/eu-lírico experimenta e compra sapatos: “[...] Entro na sapataria popular. /Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino/Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal” (Cesar, 1979, p. 36). Há, evidentemente, uma aproximação caótica de elementos aparentemente desconexos, capaz de suspender o sentido. Baudelaire é lembrado na contraditória expressão “Abomino Baudelaire querido”.

Em outro momento, o eu-lírico fala com a dor, que se refere como “querida”: única, ora rejeitada, ora amada: “[...] Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe/deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça/sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere” (Cesar, 1979, p. 36). Contraditória, tal como a menção feita em Baudelaire. Ainda faz referência a Manuel Bandeira e seu poema “Lira dos cinquent’anos” no verso: “Belo belo. Tenho tudo que fere”, que retoma no verso final ao pedir: “Não me deixe agora, fera”. Nesse movimento, entendemos que a fera, aqui, é a que fere.

A obra de Ana Cristina Cesar pode ser entendida como um sintoma da modernidade, que surge como uma proposta de reação e oposição a certas propostas artísticas. Isso se dá pelo fato de que a escrita da autora se delineia a partir do que é próprio do tempo em que escreve e da sua maneira, singular, de responder a esse tempo, seja confirmando-o ou problematizando-o e questionando-o, como quem sabe que está inescapavelmente imersa a ele. É uma arte que ocupa uma posição bastante independente, autocrítica, consciente de seus limites, com uma proposta de sustentar uma postura socialmente atuante. De modo mais específico, a poeta traz em seus versos a ironia, o humor, o cômico e questionamento identitário.

É inegável que a força que move o poema em prosa e garante a esse gênero toda sua potência e singularidade é seu ritmo, nada frenético ou com poucas pausas, mas alongado e, às vezes, um tanto quanto descompassado. Afinal, a emoção e a fluidez falam mais alto aqui. Ao abrir mão da versificação, o poema em prosa coloca o leitor diante de uma respiração de leitura inusitada, solicitando sua atenção e sensibilidade para esse exercício.

Ferreira Gullar é outro nome que contribuiu para a consolidação do poema em prosa na literatura brasileira. Sua obra, que pode ser percebida em fases, perpassa também, pela experimentação da linguagem poética, em que o autor trava uma luta com a palavra, com a maneira que ele a poderia expor e articular, de modo que essa luta também anunciasse o rompimento com as fórmulas vigentes da época em que publicava, a década de 50.

A busca por novos caminhos, que se afastassem da poesia tradicional, e que permitisse o encontro com uma certa originalidade, com seu próprio caminho poético, possibilitou não apenas esse distanciamento de uma forma anterior que ainda o acompanhou durante algumas produções, mas a construção de uma nova forma, que aproveita a extensão de espaço em branco de uma folha ao utilizar versos livres. O questionamento da forma desmistifica o fazer poético e o questionamento da palavra poética, possibilita uma expressão de mundo que é própria do poeta. Há, em certa medida, uma libertação da poesia como algo distante ou complexo e a aproximação desse gênero ao mundo tal como ele é: sem um constante e cuidadoso refinamento que normalmente se observa em uma poesia. E tendo as palavras do cotidiano como protagonistas no fazer poético do poema em prosa.

Alguns poemas de Gullar corroboram essas noções que delineamos, dentre eles, podemos citar, primeiramente “Carta do morto pobre”, um extenso poema em prosa que, durante a leitura, pode nos levar a pensar que estamos diante de um conto. Nessa quase narrativa, o narrador/eu-lírico escreve como se estivesse morto. Aqui, a indignação com o mundo predomina, se referindo a ele como uma aparência enganadora que encobriria a realidade e critica: “Há porém os que/não apodrecem. Os que traem o único acontecimento maravilhoso de/sua existência. Os que, de súbito, ao se buscarem, não estão... Esses são/os assassinos da beleza, os fracos. Os anjos frustrados, papa-bostas!” (Gullar, 1980, p. 21).

Há ainda a revolta contra a maneira como a poesia e o fazer poético eram elaborados e pensados na época em que publicava seus textos: prezando pelo aspecto formal. Para o autor, a poesia deveria ser um reflexo de uma manifestação natural de experiências reais, de uma forma de vivência, sem fazer uso de tantos artifícios: “Ouçam: a arte é uma traição. Artistas, ah os artistas! Animaizinhos/viciados, vermes dos resíduos, caprichosos e pueris. Eu vos odeio! Como/sois ridículos na vossa seriedade cosmética” (Gullar, 1980, p. 21).

“Um programa de homicídio”, poema que compõe a obra *A luta corporal*, publicado em 1954, apresenta uma grande extensão que, por sua vez, permite que analisemos as partes separadamente. Dentre elas, elegemos a sexta parte: “É velho o sol deste mundo; velha, a solidão da palavra, a solidão do objeto; e o chão – o chão onde os pés caminham. Onde o pássaro voa para a árvore” (Gullar, 1980, p. 51). A partir da primeira oração, já estamos diante da configuração do poema: encadeamento de lamentações pelo que está gasto pela vida. São distintas solidões e elementos já desgastados, velhos.

É nítido, primeiramente, que não houve a necessidade de repetição do verbo em todas as orações subsequentes, separadas pelo ponto e vírgula; ele está onipresente, refletindo assim, uma atuação compassada. Esse ritmo estancado pela pontuação, mas ainda sim contínuo, reverbera o sentido de perda do poema em prosa, que vai se intensificando. Mas, é na oração final que o eu-lírico aposta em um sentido oposto ao que vinha proclamando: a presença do pássaro e seu voo que o afasta do sol, revela um recomeço, um contraste de imagens e quebra de expectativa. Assim, o poema finaliza de modo espontâneo e lírico, tal como o voo do pássaro, revelando como as imagens criadas pelos versos interagem e influenciam diretamente nos efeitos alcançados pelo ritmo. É uma cadência rápida, intensa, em que não foi investido grandes efeitos de sonoridade, o que colabora para a sutileza do ritmo.

Em “Os da terra”, as construções sintáticas não seguem o fluxo esperado, além da justaposição de frases, do uso não convencional da pontuação e o cruzamento de diversas imagens, são as características que nos chamam a atenção e reiteram o conflito que o eu-lírico de Ferreira Gullar trava com a linguagem:

A claridade destruiu os cavalos neste chão de evidências; as velhas caem das folhas, com os seus dentes, numa vacilação de ar; duas formas, sentadas, falam do tempo do corpo: “os que cavam ferem a terra e a luz”; mas anda o espaço, o campo de pura mecânica; “esta brisa que, amanhã, derrubou as janelas, ontem voltará, sem que te vejas”; colhe-se a futura cor, com mão de agora (Gullar, 1980, p. 61).

As produções do autor nos revelam uma busca por atingir a essência que se esconde por trás da aparência. Nesse movimento, sua poesia é construída a partir da desarticulação e descontinuidade do discurso, que dão origem ao poema em prosa. Naturalmente, por ser composta por fases, nem toda sua obra segue essa mesma perspectiva, a fase seguinte, por exemplo, se baseia em uma rejeição da que citamos em nossa discussão. Nela, o universo outrora fragmentado se organiza e o elo entre palavra e realidade é reestabelecido. Como o próprio autor afirma, no poema “A fala”: “é verão nas minhas palavras.”.

Um dos grandes nomes da poesia publicada na década de 40 é Carlos Drummond de Andrade, poeta que assistiu ao desenrolar do Movimento Modernista e toda a efervescência daqueles que, na semana de 1922, fizeram com que todos os olhares estivessem voltados para o Brasil. Dentre suas obras mais emblemáticas, citamos *Sentimento de mundo*, publicada em 1940. Nela, destacamos o poema em prosa “Operário do mar”, escrito em primeira pessoa sob o olhar do eu-lírico/narrador que observa, à distância, a figura de um operário. Ao acompanhar os passos desse operário com o olhar, a voz do poema em prosa inicia uma série de indagações sobre aquela figura, na tentativa de compreendê-lo. Mas, está ciente de que isso não será possível já que a realidade proletária do operário é distante da sua, causando-lhe certa melancolia e impotência.

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. [...] Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar (Andrade, 1988, p. 11).

O operário, esse homem comum que cruza a visão do sujeito lírico, desperta curiosidade e desejo de entender a realidade daqueles passos firmes que seguiam a sua frente. Porém, essa ânsia em ter essas repostas, esbarram no “Não sei”. Para além de uma fuga estética em relação aos outros poemas publicados em *Sentimento de mundo*, Drummond, na segunda metade do poema em prosa, propõe uma crítica social ou uma reflexão em torno das classes trabalhadoras e do quanto os sujeitos que as compõem são afetados não apenas por suas condições de trabalho, mas pelo papel que eles exercem socialmente, sendo esse um papel de pouco relevância, a ponto de o operário não ter tempo para ouvir “na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando” (Andrade, 1988, p. 11). Ele apenas segue seu rumo, pois não há tempo a perder. O mundo que está à volta do operário pode até ser relevante, as notícias que circulam no cenário nacional podem até ser interessantes, mas, “não lhe sobra tempo”.

A discrepância entre as realidades do eu-lírico e do operário contribui não apenas para o sentido político do texto, mas com o tom de solidariedade e melancolia no discurso da voz poética, que, em determinado momento, se vê incapaz de, por exemplo, chamar o operário de

irmão, de enxergá-lo como alguém próximo, alguém que possivelmente partilhe de vivências, experiências, pontos de vista semelhantes.

De modo geral, é um poema que resgata a complexa rede de relações que compreende o conjunto social em que vivemos, com todas suas diferenças, antagonismos, contradições, injustiças. A posição do operário e a do eu-lírico se define na distância social ou espacial, que, por sua vez, se materializa nas linhas do texto. Essa separação é reconhecida e a tentativa de reduzi-la é o que move o desejo do eu-lírico, que, na incerteza da dúvida, cultiva a esperança.

Em 1948, ao publicar *Novos poemas*, Drummond nos apresenta mais um poema em prosa: “O enigma”, texto que encerra a coletânea. Nesse, deparamo-nos com um poema que promove mais questionamentos, inquietações e reflexões que respostas. As pedras são as “personagens”, que durante uma caminhada, se deparam com um elemento desconhecido, uma “forma obscura”, que não se assemelhava a nenhuma outra que já tiveram conhecimento. O elemento central, sobre o qual as pedras iniciam a indagação, é a “coisa”, que é desconhecida, indecifrável, sombria e desmesurada. Um enigma.

É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar, que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo (Andrade, 1988, p. 565).

As pedras, no desejo de solucionarem esse enigma e entenderem, por fim, o que seria a “coisa”, lamentam e questionam sua inteligência e sensibilidade, já que não conseguem encontrar respostas para o que encontraram diante de si. Ao tentarmos traçar uma linha de análise para esse poema, perceberemos que ele se aproxima daquilo que perpassa nossa vivência enquanto sujeitos e os possíveis “enigmas” com os quais podemos nos deparar. Nem sempre temos respostas para o que nos interpela, muito menos conseguimos prever ou controlar o que irá nos interpelar ou com qual intensidade isso se manifestará.

Essa problemática, comum a nós, sujeitos desejantes, movidos por afetos é, talvez, a força que nos impulsiona em nossa existência. É a possibilidade de nos depararmos com o desconhecido que nos move. Afinal, se soubéssemos de todos os enigmas que cruzariam nosso caminho, com qual intuito nos conduziríamos até ele? O que nos move é a sede pelo desconhecido, pela “coisa obscura”, que nos desafiará a compreendê-la mesmo que, nem

sempre, seja possível. Às vezes, ela não se resolve e permanece interceptando e barrando nosso caminho, tal como nos diz Drummond.

Em *A paixão medida*, o autor apresenta o poema “Declaração de amor”, em que o aspecto rítmico é algo que merece ser observado e analisado. Nesses versos o ritmo assume o primeiro plano se impondo como fator que constrói a linguagem. E esse movimento ganha tanto destaque que a melodia das palavras se sobressai em relação aos seus significados:

Minha flor minha flor minha flor. Minha prímula meu pelargônio meu gladiolo meu botão-de-ouro. Minha peônia. Minha cinerária minha calêndula minha boca-de-leão. Minha gérbera. Minha clívia. Meu cimbídeo. Flor flor flor. Floramarilis. Floranêmona. Florazálea. Clematite minha. Catleia delfínio estrelítzia. Minha hortensegerânea. Ah, meu nefúfar. Rododentro e crisântemo e junquilha meus. Meu ciclâmen. Macieira-minha-do-japão. Caldeolária minha. Daliabegônia minha. Forsitiáris tuliparrosa minhas. Violeta... Amor-mais-que-perfeito. Minha urze. Meu cravo-mais-pessoal-de-defunto. Minha corola sem cor e nome no chão da minha morte (Andrade, 1988, p. 777).

O movimento em espiral do poema é evidente e se desenrola a partir da sequência de nomes de flores, das mais conhecidas às mais estranhas. E esse movimento que se desenvolve gira em torno de um único tema: uma declaração de amor, como o próprio título já anunciara. O tom amoroso se instaura nos versos e um verdadeiro jardim é plantado, indo desde um botão-de-ouro ao fim da vida. Além disso, o ritmo é repetitivo e se preenche a partir de palavras um tanto quanto estranhas que entram em dissonância umas com as outras, mas que se desdobram em prol do estado amoroso do eu-lírico, que deseja realizar uma declaração para sua amada. Não há vírgulas, mas apenas pontos finais que separam as frases. É o uso do paralelismo, que consiste na repetição estrutural de elementos, que se insere como fator estruturante no poema em prosa do autor.

Em consonância ao movimento modernista e a geração de escritores, a exemplo de Drummond, que dialogavam em suas obras com as propostas reflexões propostas, resgatamos a poesia de Murilo Mendes. Diferentemente dos poemas em prosa que analisamos até então, cuja estrutura era única, ou seja, os poemas eram compostos por apenas um bloco, aqui, na poesia do referido autor, os poemas são divididos em pequenos blocos, que poderiam se aproximar de parágrafos ou estrofes, bastante poéticos e separados não apenas por sinais de pontuação, como também por espaços em branco.

Dividido em três blocos, no poema “O poeta, a musa e a noite” o eu-lírico evoca elementos que proporcionam ao poema uma grande diversidade imagética carregada de referências mitológicas: a musa, a noite, a lua, a pedra, o mar, Deus, o oráculo, o sonho, a esfinge, a Mulher, o sagrado, o divino. Escrito em primeira pessoa, o poema expressa a relação

da voz poética com os elementos, e a força que esses têm sobre a natureza, suas transformações, ordens e desordens. Aqui, a poesia se forma como um organismo que se movimenta entre os elementos essenciais que compõem a natureza e são caros ao poeta: “A noite faz o homem voltar lentamente para os enigmas de Deus, para o ilimitado. A noite é a esfinge, o oráculo, o sonho, a majestade, a profecia, a volúpia. A noite é nupcial, virginal, maternal. A noite assiste à gestação de todos os poemas” (Mendes, 1994, p. 129). Tal como os poetas gregos evocavam as Musas para que seus versos fluíssem a partir de suas inspirações, o poema em prosa aqui citado referencia as forças da natureza e as une em um só poema. Nesse poema em prosa, a prosa questiona a todo instante os encadeamentos lógicos e se constrói a partir de fragmentos; a linearidade escapa e o fluxo frasal chama a atenção do leitor.

“A vassoura”, como o próprio título já antecipa, se refere ao objeto não apenas como um utensílio doméstico, mas como uma máquina das mais úteis e poéticas. A partir daí, o eu-lírico tece uma série de outras significações que podem ser atribuídas à vassoura: das feiticeiras Valpurgis, parentas do Barão das Vassouras. Mas, esse utensílio é capaz de exercer outra importante função: varrer coisas, pessoas e sistemas.

A postos, sólidas vassouras da terra, varrei os lados negativos da vida e da organização social, varrei, varrei, varrei! De olho e ouvido atentos vos aplaudiremos.

Vassouras não de ouro ou prata: de madeira, de piaçaba, ou rabo de cavalo. Uma ilíada em marcha, e comprada a prestações! Compraremos às prestações também o saldo dessas categorias “superadas”, o belo, o bem, o verdadeiro? O vaivém, o ritmo dissonante das vassouras rodando o espaço lustroso do pavimento, que recebe embora padecente (às vezes estala protestando) a sujeira, a poeira de nossos passos passados presentes e futuros, passos perdidos nos paços, nas cabanas, esperando o impulso violento da vassoura final (Mendes, 1994, p. 1010).

A vassoura, aqui, é agente de transformações mais profundas da sociedade; seu gesto dinâmico é capaz de varrer mais que o vento ou qualquer sujeira, mas tudo que impeça ou interrompa o fluxo de um caminho. Além de uma análise de conteúdo, é possível também considerarmos o som dos versos que reverbera através da repetição da consoante /v/, especialmente no primeiro bloco do poema em prosa, quando o eu-lírico diz: “Vem de tradição ilustre. Vassouras das feiticeiras Valpurgis, vassouras parentas do Barão de Vassouras [...] a vassoura varre mais que o vento” (Mendes, 1994, p. 1010). Som que nos remete ao atrito do utensílio com o solo. Como assevera Paixão (2014), “Por meio da sonoridade das palavras – resultando em aliterações, ecos, rimas, paralelismos e outras tantas sutis manifestações –, o poema ganha efeitos sugestivos que reforçam o plano simbólico” (Paixão, 2014, p. 117).

Enfim, a vassoura é tomada como um instrumento que se ressignifica nos versos do poema em prosa, que se transforma em objeto poético e ganha outros contornos, possibilitando que o leitor a perceba sob uma outra perspectiva, que está para além de um mero objeto doméstico. A vassoura é, então, útil e poética.

Mário Quintana também adota o poema em prosa em suas publicações e contempla uma variedade temática nos textos, mas sempre tecendo o cruzamento entre os aspectos líricos da poesia com espaços e fatos da vida cotidiana, que garantem à poesia o tom de prosa. Ou, há textos em que o eu-lírico, simplesmente, nos amplia o olhar sobre o fazer poético e a garantia de diversas possibilidades de elaboração de um verso, tal como observamos em “O apanhador de poemas”:

Um poema sempre me pareceu algo assim como um pássaro engaiolado... E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um cuidado infinito. Um poema não se pega a tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não, o grito é o que mais o espanta. Um poema, é preciso espera-lo com paciência e silenciosamente como um gato. É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são o seu alpinismo; há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros que só ficam presos atrás de quatorze grades de um soneto. É preciso espera-lo com assonâncias e aliterações, para que ele cante. É preciso recebe-lo com ritmo, para que ele comece a dançar. E há poemas livres, imprevisíveis. Para esses é preciso inventar, na hora, armadilhas imprevistas (Quintana, 2006, p. 709).

Aqui, nesse único parágrafo, o eu-lírico resgata as formas de se fazer poesia, seja com a métrica, ou não, com figuras de linguagem, ou não. Mas, independentemente da forma como ele se apresente, para que ele se forme, é preciso de paciência, ele vem com naturalidade, seja para ficarem perfeitamente construídos sob a estrutura de um soneto, seja para ficarem livres sob a falta de estrutura e imprevisibilidade de um poema em prosa. Para além da forma ou da estrutura, da presença ou ausência de assonâncias e aliterações, haverá sempre ritmo, liberdade, para que ele cante e encante tal como um pássaro, longe de estar engaiolado.

Em “As falsas recordações” e “Tempo perdido”, o eu-lírico retorna às memórias de infância com saudosismo e nostalgia. Ambos, estruturados em apenas um parágrafo com quatro linhas, são narrados em primeira pessoa e nos remetem à narratividade do poema em prosa, que atribui ao texto um ritmo único. No primeiro, a naturalidade e imprevisibilidade dos fatos dá ao poema um tom de alegria por ter experienciado certas situações: “Se a gente pudesse escolher a infância que teria vivido, com que enternecimento eu não recordaria agora aquele velho tio de perna de pau, que nunca existiu na família, e aquele arroio que nunca passou aos fundos do quintal [...]” (Quintana, 2006, p. 183).

No segundo, a nostalgia da simplicidade do cotidiano do eu-lírico dá forma ao poema, talvez, em uma comparação com a modernidade, em que tudo acontece em sintonia com a velocidade. A infância é evocada como uma época de simplicidade e calma, em que a rua era o espaço das brincadeiras, em que havia tempo para admirar as estrelas e o relógio na parede era, antes de cumprir sua função básica, para meditar o tempo, sem a pressa em cronometrá-lo: “Havia um tempo de cadeiras na calçada. Era um tempo que havia mais estrelas. Tempo em que as crianças brincavam sob a claraboia da lua. E o cachorro da casa era um grande personagem. E também o relógio de parede! Ele não media o tempo simplesmente: ele meditava o tempo” (Quintana, 2006, p. 323).

Por fim, ainda sob o cenário da infância e suas recordações, Mário Quintana nos apresenta um poema em prosa em formato de diário, e o intitula “De um diário íntimo do século trinta”. Logo na primeira linha, somos apresentados ao eu-lírico: tem nove anos e se chama Gavrilo. Essa é a primeira página de seu diário que marca uma conquista como estudante: seu professor havia o elogiado por conta de uma atividade realizada de maneira surpreendente, por isso, mereceu uma ida ao Jardim Botânico. Além disso, cita o fato de que a escrita do diário deveria ter começado dois anos antes, mas, segundo ele, aos sete ele só escreveria assuntos pouco interessantes.

Feitas as apresentações e mencionadas as devidas informações, Gavrilo inicia a descrição do passeio: compara o local com uma cúpula de vidro, menciona a enorme fila de turistas e visitantes domingueiros, e lembra da brisa que soprava e balançava as folhas da única árvore que havia lá dentro. Após esse relato, ele se volta para a própria escrita de um diário e finaliza no último parágrafo: “Na próxima vez tratarei de fazer uma boa redação sobre a Árvore para ver se ganho o prêmio de uma visita ao Zôo – onde está o cavalo. Andei indagando dos grandes sobre este nosso cavalo e me disseram que não, que ele não era branco. Uma pena...” (Quintana, 2006, p. 540-541).

A poesia de Mário Quintana, ao resgatar cenas do cotidiano, direciona o leitor diretamente para a infância, especialmente nesses poemas selecionados. Esse último possui uma estrutura que se assemelha a um conto, e assevera a fluidez com que um poema em prosa pode ser elaborado, nos contando uma verdadeira narrativa, com narrador, personagens, tempo e espaço. Um poema em prosa extenso, que não deixa de exalar poesia. De modo geral, os textos breves e condensados têm seus términos suspensos e as proposições que são postas em cena disseminam-se com o único intuito de permanecerem em aberto. Os instantes dos poemas em prosa são descontinuados, há momentos de tensão que são diluídos ou intensificados, para que

a prosa não se prolongue e a poesia, em sua forma breve e condensada, reverbere pelos versos alongados e de ritmo lento.

Ao elaborarmos essa discussão em torno desse novo gênero que surge com o ritmo acelerado da modernidade atrelado à sua potência questionadora e problematizadora, capaz de inquietar tantos poetas, fomos colocados diante de algumas percepções. O entendimento de que a literatura é o exercício em que a palavra, a linguagem são os instrumentos essenciais para que o sentimento expresso na folha salte aos olhos do leitor, nos permite compreender com mais facilidade as propostas do poema em prosa.

Durante alguns períodos em que se compreende a literatura, cultivou-se a percepção de que o fazer poético deveria levar em consideração a métrica, o ritmo dos versos; deveria considerar, ainda, os gêneros poéticos, tal como nos lembra Ana Cristina César. Mas, a mudança de pensamento nos proporcionou um outro olhar para essa formalidade, não de modo a desconsiderá-la, mas de modo a enxergar além dela; enxergar outras possibilidades do fazer poético. E é nesse conturbado movimento que nasce o poema em prosa.

Esse novo caminho que passa a ser percorrido revela a abrangência, adaptabilidade da poesia e as novas formas de ler esse gênero. A presença da prosa na poesia, que se concretiza nos versos mais alongados e que promove um outro ritmo na sua leitura, promove o encontro com imagens mais diversas, que juntas, se aproximam na construção de uma narrativa, contada na voz de um eu-lírico. Eu-lírico esse que questiona, confunde, critica, promove a reflexão, descreve, expõe, por vezes, uma dimensão da realidade inusitada. Além disso, a prosa constrói-se progressivamente, privilegiando-se o encadeamento, a linearidade sintática dos versos, o que altera, inclusive, o ritmo de leitura do texto.

Os poemas em prosa que aqui nos dedicamos a analisar, ainda que tragam em seu conteúdo, referências a elementos concretos e objetivos da realidade, não abrem mão de permitir que a imaginação estabeleça livres associações, capazes de revelar sua potência poética. Esta, que, ainda que derive de uma inclinação descritiva, característica marcante desse gênero, busca descortinar uma dimensão inusitada dele, garantido singularidade e originalidade. (Paixão, 2014). De modo geral, se o poema em prosa surge como uma contestação, não nos caberia, aqui, a tentativa de tecer características que aproximem os textos do gênero, ainda que seja inevitável em alguns momentos. O poema em prosa é múltiplo e o que, de fato, determinará o gênero é o quanto ele guarda a sua essência poética prosaica. O poema em prosa não se define, ele existe. Nele, questiona-se a forma, mas sempre haverá a ausência de uma resposta.

A proposta dessa nova forma de se fazer poesia torna mais nítida a presença da subjetividade humana e, por que não, a manifestação de afetos, seja de revolta, impaciência,

inquietação, em Ferreira Gullar, de lembrança e nostalgia, em Carlos Drummond de Andrade. Ou de amor e desejo, em Hilda Hilst; ironia, crítica e revolta em Ana Cristina César. Enfim, o poema em prosa é plural; se apresenta sob diversas formas e discute incontáveis temas. É um gênero que concretiza o desejo de alguns poetas de fugirem da forma; o desejo de questionarem e fazerem sua arte sob a forma que acreditam ser condizente com a mensagem que seus versos, ainda que quase prosa, desejam emanar para seus leitores. De manifestarem seus afetos sob a forma mais autêntica que entendem como sendo possível: sem contê-los em possíveis limites de um verso, mas livres para se expandirem na linguagem artística.

4 AS VOZES QUE SE MISTURAM E ECOAM A SINGULARIDADE DA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A literatura contemporânea produzida em Portugal vem conquistando seu espaço à medida em que traz à cena escritores e escritoras que carregam em suas letras não apenas uma estética singular, mas a capacidade de abordar temas em suas narrativas que nos colocam, muitas vezes, diante daquilo que habita nossa própria subjetividade, provocando, assim, o efeito da identificação. São autores que lançam sobre as palavras um novo olhar, realocando-as a seu modo e forma de expressão, seja no espaço da frase, seja no seu espaço nos dicionários e se valem da dissolução dos limites da prosa poética ou do poema em prosa para elaborar suas narrativas ou poemas. Dentre eles, merecem destaque os nomes de Valter Hugo Mãe, Gonçalo M. Tavares, Joana Bértholo, Afonso Cruz.

Dentre esses nomes, destacamos o de José Luís Peixoto, dono de uma escrita que potencializa o caráter poético que a linguagem pode alcançar. Realidade e fantasia se unem em suas obras e, juntas, conduzem o leitor ao encontro de temas que lidam com o universo cultural, artístico, cotidiano, dos sentimentos, da sua infância e das suas raízes. Sua vasta produção bibliográfica versa sobre os mais diversos gêneros literários, como o teatro, o romance, a poesia, a novela e o conto. De modo geral, sua criação literária se volta para as subjetividades que compõem os indivíduos, de modo tal que suas obras se revelam sensíveis ao tentar alcançar o íntimo das personagens ou do eu-lírico. Nesse sentido, a ressonância dos afetos, nossos componentes subjetivos tão primordiais, torna-se inevitável.

José Luís Peixoto extrai beleza da desordem. Se apropria de um lugar que nos é primordial, o familiar, dos afetos que conduzem os vínculos e das perdas que levam uma parte de nós mesmos em *Morreste-me* e *A criança em ruínas*, textos de gêneros literários distintos, sendo o primeiro a prosa poética e o segundo poema em prosa. Na tentativa de compreendermos os afetos que nos atravessam e a maneira pela qual eles nos atingem, traçamos uma análise comparada em relação aos textos que, ao expressarem, a partir de um contexto familiar, os afetos e as perdas sentidos quando um outro parte, são tocantes na medida em que nos colocam diante daquilo que reflete o que é ser humano; um sujeito marcado e regido pelas perdas, por suas fragilidades e pelos dramas familiares. Nesse sentido, nos deteremos à análise da poética centrada nos afetos familiares presentes nesses *corpora*.

4.1 O COMPASSO DO RITMO PRÓPRIO E INTENSO DA FICÇÃO DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Para José Saramago, uma das revelações mais surpreendentes da literatura portuguesa, para seus leitores, uma das vozes mais potentes e com tamanha habilidade de nos emudecer diante de uma escrita que transforma as palavras em puro sentimento. É uma missão quase impossível classificar, resumir, descrever as produções de José Luís Peixoto; qualquer tentativa se revela insuficiente e angustiante. Talvez, essa seja a razão pela qual sua escrita encante e surpreenda tantos olhares atentos: a impossibilidade de resumir ou descrever tamanha potência. Para descobrir, os caminhos de suas obras nos esperam de portas abertas. Para isso, embarcaremos nessa missão de apresentar e seguir o compasso do ritmo próprio e intenso de sua obra.

Romancista, romancista, poeta, dramaturgo e com uma obra traduzida para mais de trinta idiomas e adaptada para espetáculos teatrais, além de obras de outros gêneros artísticos, a multiplicidade de José Luís Peixoto parece estar ainda nos primeiros passos de uma longa jornada. A vida no Alto Alentejo, especificamente na aldeia de Galveias, onde cresceu e viveu até os dezoito anos, as memórias que carrega dessa época, além das importantes figuras que compõem sua estrutura familiar, são fonte de grande inspiração para seus escritos. Além disso, é importante considerarmos que suas obras compõem uma geração de escritores, que, dentro da diversidade e, ao mesmo tempo, singularidade de cada um, delineia a essência desse recente fazer literário português. Que, como veremos adiante, contribuem para a consolidação de uma literatura portuguesa atenta não apenas a seu país e a valorização desse, mas aos indivíduos que o constituem e tudo o que os afeta e inquieta.

As influências desses novos escritores, dentre os quais podemos citar José Saramago e Lobo Antunes, marcaram a geração anterior. A partir desse desdobramento, fruto do pós-modernismo e sua subversão a conceitos e fuga do peso da tradição, diferindo dos movimentos progressos, notamos a elaboração de novos rumos ficcionais, principalmente no plano da linguagem. Nesse movimento de novas experimentações, observamos o uso de técnicas narrativas que rompem com o tradicional modo de narrar, além da mescla de vozes, por exemplo.

Valter Hugo Mãe, Gonçalo M. Tavares, João Tordo, Joana Bértholo, Afonso Cruz, José Luís Peixoto, são exemplos de nomes que estão empenhados em traçar um novo perfil para a literatura portuguesa, abordando temáticas que não necessariamente estejam vinculadas às questões nacionalistas. Há uma tentativa de universalização dessa literatura, desvinculando-se

do retrato de um país fechado em si próprio. A partir de então, observamos enredos localizados ou não em Portugal, que trazem problemáticas partilhadas por grande parte dos indivíduos. Afinal, o exercício literário é o de refletir o que vive a época em que se insere cada autor, então, há de se expor as crises que vivenciamos, não apenas no campo da linguagem, como no campo estético. A literatura acompanha sua realidade social, histórica e cultural.

Alguns desses autores embarcam no íntimo do ser humano, revelando suas limitações, decadências, frustrações diante daqueles que os rodeiam e do cotidiano, que por sua vez, é abordado também em sua violência e horror. A sociedade contemporânea e suas problemáticas passam a ser palco para diversas obras. Além dessas amplas possibilidades temáticas, os autores que compõem essa iniciática privilegiam uma escrita metafórica, com um grau de articulação entre as palavras e um enredo que se desenrola em ritmo rápido e que não obedece a uma linearidade ou cronologia. E, como consequência dessa última percepção, temos, por exemplo, a assimilação da poesia na prosa. De modo geral, a literatura portuguesa contemporânea busca retratar o sujeito moderno em suas crises e conflitos, com ele mesmo, com seus similares, com o ambiente em que vive ou com a própria linguagem. Diante das constantes mudanças, avanços ou retrocessos, há muito o que se dizer. E sempre haverá.

Gonçalo M. Tavares em *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)* (2010), constrói uma epopeia para narrar as peripécias vividas por Bloom em uma referência não apenas estrutural, em relação ao número de cantos escolhidos, mas também temática, a partir do retorno ao tema da viagem do Ocidente em direção ao Oriente, à *Os Lusíadas*, de Camões. Além da referência ao personagem de mesmo nome de James Joyce, em *Ulisses*. A reelaboração da célebre obra, que narra a gênese daquela que seria uma grande nação, a partir da busca pelo desconhecido e na conquista dos mares, é feita a partir de um exercício que busca privilegiar a desconstrução, o esvaziamento do indivíduo a partir daquilo que ele observa e vivencia em sua jornada.

Esse romance-poema ou poema-romance, tal como sugere Eduardo Lourenço, no prefácio da edição brasileira, busca retratar o homem moderno em um relato do seu percurso que possibilita que ele se depare com as conflituosas e sempre insuficientes relações materiais que os indivíduos estabelecem entre eles e com o meio em que vivem. À medida que a materialidade é privilegiada, os conflitos internos e anseios desses indivíduos estão longe de cessar. Aqui, não há a nação e sua glória como grandes protagonistas, mas o desencantamento, a falência do sentido, seja ele espiritual, por não haverem deuses, ou histórico e social. No canto X, nas estrofes 6 e 7, temos em exemplo dessa reflexão traçada:

Com boas condições generalizadas,
 em menos de dois séculos
 as religiões desaparecem, disse Bloom,
 provocador.
 Mas além da pobreza
 e do frio, há ainda a morte – contrapôs Anish.
 A morte, sim, a grande chatice.
 Claro que a morte é ao lado
 ou ao longe, ou não é nada
 - pois a nossa não existe para nós.
 Morre-se já fora da vida,
 o que é um absurdo e uma evidência.
 (Tavares, 2010, p. 402-403).

Além disso, a obra coloca em questão a individualidade que, diante do esfacelamento de valores, instituições ou qualquer outro aparato coletivo, se esvazia por não encontrar bases, por não ter onde criar suas raízes. Naturalmente, essa conquista moderna da individualidade é um jogo em que se está sujeito a perdas e ganhos: estamos diante da possibilidade de decidirmos nosso próprio destino, o poder de decisão é individual, entretanto, quando esse movimento é sempre colocado em primeiro plano, ou seja, quando o individualismo se destaca nas relações e decisões, temos, então, uma das grandes problemáticas que assombra o contemporâneo.

Ao encerrar sua viagem, o herói, ou anti-herói, Bloom, faz uma reflexão sobre o que aprendeu no percurso. Nesse momento, seu discurso é guiado por intensa melancolia e ironia: “Os corpos têm braços, simulam gestos bruscos, /mas o dia escapa-se, não consegues pousar/um único dedo no dia de hoje. /És exterior, e não o querias ser” (Tavares, 2010, p. 417). E, se percebendo diante de um mundo tão exigente, repleto de medo, avidez e excitação, “tudo passa depressa – até o ritmo que deseja. A vontade de viver desaparece depois de se ter feito/tudo, e com intensidade: pratos sujos/confirmaram a decadência de um grupo inteiro” (Tavares, 2010, p. 422-423). Essas inquietações, reflexo dos avanços e retrocessos contemporâneos, essa retomada e reelaboração da obra clássica da literatura portuguesa, refletem a mudança a que se propuseram os autores da nossa época.

Joana Bértholo em seu romance *Ecologia* (2022), nos apresenta uma sociedade distópica onde o uso da palavra é monitorado e pago. A linguagem, entendida como a última ficha que poderíamos apostar para manutenção da liberdade, passa a ser controlada pela força da tecnologia das megacorporações: “– Ninguém vai poder dizer nada sem que nós escutemos. Dilo sem exuberância. A Mulher-Eco escreve esta frase em letra maior e sublinha-a. – As palavras serão nossas. Tudo o que for dito será nosso” (Bértholo, 2022, p. 28). Para ser dita, a palavra tem um valor atribuído a ela. Além disso, enxergamos, no decorrer da narrativa, as

consequências, desdobramentos e objetivos finais dessa decisão que toma a palavra como mercadoria. Nesse movimento, diversas histórias de personagens se entrelaçam, sempre afetados por essa nova realidade, que junto ao leitor vão descobrindo e acompanhando o processo dessa implementação.

A narrativa é extensa, não apenas pelo número de páginas, mas pelas questões complexas que aborda e problematiza com um tom de humor. Na obra, a reflexão central gira em torno da explícita mercantilização da vida a partir da política neoliberal, no caso da obra, a mercantilização da fala, da oralização das palavras. Para isso, surgem pacotes para que a população escolha a melhor forma de pagar. Além disso, no anúncio feito pela multinacional, “cada palavra tem um sentido e um peso diferentes, e por isso o valor de cada uma delas varia [...]” (Bértholo, 2022, p. 54), sob a justificativa de que a população deve ficar mais atenta ao modo como fala, para que não “falem por falar”.

Todo esse cenário causa, naturalmente, frustração e descontentamento na população. Como reflexo desse novo modo de vida e de usar as palavras, agora, com cautela, atenção e sensatez, além de viverem sempre no risco, assistem à privatização da linguagem e à instrumentalização dessa. Deixam, também, de ser pessoas de palavra, para se tornarem pessoas com palavras. Esses elementos já não mais os constituem e, sentindo-se impotentes, refletem:

Do esvaziamento da linguagem à nossa solidão, os apartamentos que nos separam, encaixotados a ver televisão, sem tempo para nada, a única catarse é consumir, consumidos pelo consumo, a vida mecânica, a aceleração, o terror noutras partes do mundo e a imprensa nisto tudo (Bértholo, 2022, p. 83).

A monetização da palavra causa uma série de problemáticas, que atingem essencialmente os sujeitos que se constituem a partir dela. Quando não é mais permitido a fala a angústia entra em cena. Os cidadãos daquela sociedade se angustiam diante da formação do discurso capitalista, que fetichiza o objeto. A palavra é objeto pervertido.

Ecologia, se constrói em uma trama de diferentes discursos: romance, ensaio, fontes de notícias, código binário, QR Codes, imagens, citações. Um romance que tem a linguagem como protagonista e faz uso de seus mais variados registros dela. É uma obra que levanta reflexões à primeira vista distantes da nossa realidade, mas, analisando criticamente, sabemos que a qualquer momento a ficção pode se tornar realidade, talvez porque ela já esteja à espreita. Joana Bértholo conquista seu espaço de destaque no cenário contemporâneo ao nos colocar diante de um cenário distópico que nos propõe à reflexão crítica e nos faz suspeitar de que que, a qualquer instante, entraremos em conflito com nossa própria linguagem e suas possibilidades de uso.

O caminho escolhido por José Luís Peixoto não foi diferente. Suas publicações têm início no ano que abre o século XXI, e a ambientação de suas obras em prosa é um fator que difere o autor dos demais, já que boa parte delas, que foram publicadas até a finalização desta pesquisa, acontece em terras lusitanas, especificamente no lugar em que cresceu e criou suas raízes. Mas, ainda que em alguns momentos essa ambientação seja um reflexo do resgate de sua memória, em outros, percebemos um tom mais crítico em relação a Portugal e aos costumes da sociedade, como a corrupção, questões religiosas e seus desvirtuamentos, seus vícios. O que o aproximaria, em certa medida, das narrativas históricas construídas por Saramago, ainda que esse tenha preferido um certo tom de pessimismo ou desencantamento e ironia em relação ao passado de suas terras.

De modo geral, os “Portugais” criados por Peixoto se revelam com diversos elementos simbólicos, o que possibilita não só uma alternância entre o real e o fantástico como também a tensão entre o rural e a cidade. Em certa medida, é possível perceber uma crítica em relação a uma possível perda de identidade, diante de uma intensa pré-modernização que é inerente, mas que também pode ser acelerada caso os portugueses acessem o caminho de esconderem suas raízes e tudo aquilo que reflete suas origens rurais, tal como o autor revela em algumas de suas narrativas. É interessante destacarmos, antes de partirmos para o resgate de cada uma de suas obras, o caráter alegórico explorado em algumas das suas prosas, ao eleger, por exemplo, objetos, que, na narrativa, adquirem simbologias. Por fim, o tempo dos seus romances não é linear, em alguns momentos, o passado, o presente e o futuro parecem se fundir.

Considerando a literatura que surge a partir desse novo paradigma, é notório o privilégio ou a preferência em explorar aquilo que habita o íntimo do sujeito nas obras, sejam elas narrativas ou líricas. Não havendo mais o interesse em olhar para Portugal enquanto território, se redirecionou o olhar da criação literária para os sujeitos, para suas subjetividades. A adoção dessa nova perspectiva para as obras as tornam mais sensíveis, à medida em que tentam ultrapassar uma fronteira, alcançar o íntimo das personagens ou do eu-lírico, e explorar outras formas de manifestação da linguagem. De modo que a obra seja espaço para ressonância de componentes subjetivos, como os afetos. Afinal, adentrar na subjetividade pressupõe abrir portas para essas forças energéticas que atingem o inconsciente do sujeito.

Feitas essas breves considerações gerais sobre suas narrativas, conduziremos nossa reflexão de modo a tentar a entender alguns dos motivos que o levaram a tamanho reconhecimento, tanto em Portugal, quanto em outros territórios. Tais reconhecimento, admiração e identificação pela sua escrita e obras se traduziram em prêmios literários: Prêmio Jovens Criadores, do Instituto Português da Juventude, nos anos de 1997, 1988 e 2000; Prêmio

José Saramago, em 2001, pelo seu primeiro romance, *Nenhum olhar*; Prêmio de Poesia Daniel Faria, da Câmara Municipal de Penafiel, em 2008, por *Gaveta de papéis* e, no mesmo ano, Prêmio Cálamo Otra Mirada, por *Cemitério de pianos* e o Prêmio Salerno Libro d'Europa, por *Livro*; Prêmio da Sociedade Portuguesa de Autores, em 2013, por *A criança em ruínas*. Além desses que venceu, Peixoto foi finalista dos prêmios: Portugal Telecom, em 2009, Femina, em 2012, e International Impac Dublin Literary Award, em 2013, concorrendo, respectivamente, com os romances *Cemitério de pianos*, *Livro* e *The Piano Cemetery*, tradução em língua inglesa de *Cemitério de pianos*, por Daniel Hahn. No ano de 2006, em Cabo Verde, instituiu-se o Prêmio José Luís Peixoto, destinado a escritores lusófonos com menos de 25 anos.

Diante de uma extensa lista de prêmios literários e indicações, a produção de José Luís Peixoto, sem dúvidas, traz algo único para seus leitores, seja na estrutura formal ou nas temáticas que desenvolve nas linhas e versos de suas obras. Nesse sentido, a busca por esses elementos torna-se inevitável, ainda que saibamos que a experiência de leitura é algo individual e, muitas vezes, subjetivo. Além de não ser nosso objetivo debruçar-nos detalhadamente sobre todos os títulos do autor.

Peixoto inicia suas publicações com o título que nos é bastante caro: *Morreste-me*, novela publicada em 2000, escolhida para compor um dos nossos *corpora* de análise. Para abrir as portas de seu caminho enquanto escritor, o autor parte da família, lugar primordial que nos acolhe e forma enquanto sujeito. E que, ao longo de suas publicações, o autor fará questão de revisitar. A novela, sobre a qual iremos nos deter com mais afinco no próximo tópico do presente trabalho, retoma o episódio da morte do pai do autor, para quem dedica as linhas que a compõem, o que garante, então, seu caráter autoficcional.

No mesmo ano, Peixoto se lança pelas narrativas longas, os romances, com *Nenhum olhar*. Situada nas paisagens que lembram o Alentejo, a narrativa, de caráter surpreendentemente poético, evoca elementos e figuras bíblicas no seu discurso, que é múltiplo em vozes. A obra está dividida em Livro I e Livro II, cada um apresentando uma temporalidade diferente. Assim sendo, o texto não segue uma linearidade, o que não impede de o leitor compreender sua temática e lógica interna.

A grande teia de personagens ao se estruturar sob a história de dois Josés, dedicando para cada um deles uma parte específica, segue o seguinte fio narrativo: no Livro I, conhecemos a história do tímido e silencioso pastor José, que se casa com a empregada do latifundiário da região, doutor Mateus. Ao seguir sua vida com bastante dificuldade e dúvida quanto à fidelidade da esposa, descobre que esta é violentada pelo patrão, o que leva o protagonista a suicidar-se.

José aproximou-se da azinheira torta que era a única no cimo do outeiro. Era uma azinheira cujo tronco tinha várias curvas abruptas. José fez um nó paciente na corda. Passou a corda por uma pernada forte e firmou-a aí. Subiu a um dos degraus do tronco. Enfiou a argola da corda pela cabeça e apertou-a no pescoço. Não olhou o mundo por uma última vez. Deu um salto breve em frente. O pescoço estalou num ruído de ossos e separaram-se (Peixoto, 2018, p. 115).

No Livro II, conhecemos José, filho do primeiro protagonista, que se apaixona pela nova empregada de doutor Mateus, mas que a vê se casar com seu primo, Salomão. Em uma vida de incertezas, similar à vivida pelo seu tio, tentado pelo demônio, Salomão, ao lado da esposa e de José caminham, ao final da narrativa, para o monte das oliveiras, onde, inexplicavelmente, o mundo acaba: “O mundo acabou, como num instante em que se fechassem os olhos e não se visse sequer o que se vê com os olhos fechados. As crianças morreram, os risos das crianças, espalhados no sol e nos sábados e em agosto, morreram” (Peixoto, 2018, p. 219). Em meio a essas histórias principais, as narrativas nos conduzem, durante a leitura, a caminhos paralelos, onde somos apresentados a outros personagens.

No ano seguinte, 2001, *A criança em ruínas* inaugura a produção lírica do autor. Dividida em três partes, a obra segue a dinâmica temática das que a antecederam: a família e a intensidade dos afetos que elaboramos nessas relações, sejam elas guiadas pela ausência, pela desagregação de laços, pelo amor incondicional, pela unidade, pela segurança, pela morte. Um fato interessante é o de que alguns de seus versos aparecem em *Cemitério de pianos*, que seria publicada em 2002, quando a personagem Maria lê um dos poemas. Além disso, a estrutura dos poemas que compõem a obra segue a perspectiva do poema em prosa, sobre a qual nos debruçaremos mais adiante, na discussão final de nosso trabalho.

Uma casa na escuridão, publicada já em 2002, é construída a partir da coexistência de elementos do passado e do mundo moderno, em que o narrador, e também protagonista, em um tempo e espaço indeterminados, encontra-se diante de uma guerra civil. Aqui, o leitor se depara com um universo onde escravas e guerreiros lutam com espadas, ao passo que o telefone toca e veículos transitam pelas estradas. Costurando esses e outros elementos, encontramos a falência de uma civilização, talvez fantástica, que explora a condição limítrofe do ser humano. Um cenário de guerra onde “os que ficavam, os velhos, os inválidos, os imprudentes, eram torturados das maneiras mais atrozes ou chacinados. [...] morrer era a melhor das sortes entre aqueles que desgraçadamente caíam nas mãos dos invasores” (Peixoto, 2009, p. 104).

Considerando essas questões temáticas, essa obra se distancia das anteriores por ser considerada como mais densa em relação às abordagens. Se nas publicações anteriores a

família, e as implicações dessas relações eram o palco para a construção das narrativas e versos, nesse momento, o leitor se depara com episódios mais violentos e cruéis, já que há estupro, infanticídio, suicídio, chacina, dentre outros. Todas as partes da obra são introduzidas por um salmo bíblico, que reforça esse caráter já explorado pelo autor em publicações anteriores. Em uma entrevista, o autor afirma sua intenção de questionar a misericórdia de Deus para com os homens. Por fim, podemos citar a possibilidade de essa narrativa ser fantástica ou maravilhosa, mas, para afirmarmos com exatidão, uma leitura mais profunda da obra se faria necessária.

No mesmo ano, e quase que simultaneamente, Peixoto publica a obra cujo título faz referência direta a esse último romance que abordamos: *A casa, a escuridão*. Mas, não apenas o título como também os poemas que compõem a publicação, dialogam com o universo ficcional criado pelo autor no romance. De modo geral, os poemas seguem o mesmo estilo poético já consagrado em *A criança em ruínas*.

Em 2003, o autor, que já declarou ser fã do gênero musical rock, publica a coletânea de contos *Antídoto*, inspirada do álbum da conhecida banca portuguesa, Moonspell. A publicação foi lançada no mesmo momento do álbum “The Antidote”, da referida banda. Provocativa e instigante, a obra é composta por narrativas que exploram o universo do rock e possibilitam que o leitor entre em contato com o medo, mas não enquanto afeto paralisante, mas como aquele que será capaz de preparar o indivíduo para os possíveis perigos da vida. O medo enquanto antídoto para o veneno, que seriam as situações perigosas que estamos sujeitos a vivenciar.

Além disso, o texto delineia impressões sobre a vida, a morte, e a noção de finitude e impossibilidade que carrega, e os caminhos que atravessam esse intervalo, a partir da trajetória das personagens e suas relações. Há, constantemente, um reforço da nossa pequenez e insignificância frente ao inevitável fim da vida. No desenrolar da narrativa, há a alternância de vozes tanto entre os personagens, quanto entre o narrador, que tudo observa e sabe. Mas, há também o lirismo e a beleza dos afetos nas relações que se materializam através da poeticidade das palavras minunciosamente sequenciadas e ritmicamente pausadas, como por exemplo, ao descrever o momento em que mãe e filho estão com as mãos entrelaçadas: “Era o silêncio. A terra esperava passos. O sol esperava olhares para iluminar. [...] Nós assistíamos à espera do mundo. A terra sabia. O sol sabia. O tempo sabia. Nós sabíamos. Os homens não sabiam. Ele e ela não sabiam” (Peixoto, 2003, p. 17).

Após uma sequência de publicações em curto período de tempo, José Luís Peixoto deixa seus leitores em um hiato de quatro anos sem novas publicações, quando em 2006 ele publica o romance *Cemitério de pianos*. Nele, conhecemos a história de duas gerações de uma família portuguesa e, dentre os personagens, conhecemos Francisco Lázaro, cujo nome e alguns fatos

circunstanciais que ocorrem na narrativa, foram inspirados no maratonista português que faleceu de insolação após correr trinta quilômetros em uma maratona nos Jogos Olímpicos de Estocolmo, em 1912. Essa referência fica evidente não apenas na “Nota do autor” como também no trecho da obra intitulado “Quilómetro trinta”: “caio sobre mim próprio: pedras: a minha face assente sobre a estrada, o mundo turvo a partir dos meus olhos, a minha boca a sorver pó, as minhas pernas queimadas, brasas, os meus braços queimados, o meu coração, o meu peito a respirar” (Peixoto, 2008, p. 252).

Apesar de ficcional, mas com traços biográficos é um encontro de elementos antagônicos que se fazem presentes na obra do autor desde sua primeira publicação, quando ele narra a morte do pai e os momentos que sucederam esse fato em *Morreste-me* e o leitor não sabe se tudo aquilo ocorreu de fato. Afinal, qual o limite entre realidade e ficção? De todo modo, *Cemitério de pianos* explora o entrelaçar de vozes de dois Franciscos, o pai, quando em vida e já morto, e o filho. Algumas análises da obra, entretanto, afirmam a existência de três vozes, sendo o pai, filho e neto. Uma narração múltipla, com rupturas e forte presença do fluxo de consciência em que vamos descobrindo o desdobramento da vida de cada um.

No ano seguinte, *Cal* vem a público e lança uma proposta diferente ao compararmos com as publicações anteriores do autor: a obra é composta por textos em prosa, contos, poemas e uma peça teatral. Desses, apenas os poemas são inéditos, os contos já haviam sido publicados em revistas, jornais, antologias e edição em brochura. A peça teatral, por sua vez, estreou no início do ano de 2006. Por essa composição múltipla, a obra adquire sua estrutura peculiar, mas com um fio que une os textos: a velhice, atrelada à ausência, à perda, ao lugar da falta e, conseqüentemente, à morte, que pode ser percebida como tema que perpassa os textos.

Em 2008, publica *Gaveta de papéis*, que reúne poesias escritas entre os anos de 2003 e 2007. Assim sendo, é uma obra que não segue linearidade temática, sendo organizada em seções, sendo elas: Fotografias de cidades, Documentos, Chaves, Recortes de jornal, Postais, Bilhetes usados, Lista de tarefas e Desenhos feitos pelos meus filhos. Essa reunião de assemelha ao que o próprio título indica, papéis avulsos encontrados em uma gaveta, que, reunidos, possibilitaram a publicação da obra.

É uma obra original, marcada pela diversidade que se constrói na mistura de textos e imagens que seguem não apenas uma linha que preza pela autoficção, como também contrasta com imagens de chaves, na seção que não contém qualquer texto, apenas as imagens e é finalizada por dois desenhos feitos pelos filhos do autor, na seção que leva semelhante título. A poesia atravessa os versos e se estende pelas imagens selecionadas.

Dois anos se passam até a publicação da obra seguinte: *Livro*. Seu enredo não é linear e se baseia em uma estrutura fragmentada, o que possibilita a ampliação de um novo universo para o leitor, tanto no âmbito do tempo, enredo, personagens, narrador, quanto no âmbito do gênero literário e sua estrutura e discurso. É uma obra que, de modo geral, é fruto das discussões da pós-modernidade, mas que ainda flerta com a tradição, ao resgatar eventos históricos portugueses, ao retratar a vida campesina e seus importantes elementos culturais, como o legado da tradição, por exemplo.

Todas essas questões estão amarradas no enredo, que em alguns instantes expõe o trabalho com a metalinguagem, que conta a história de alguns personagens, como Adelaide e seu amado Ilídio, o pedreiro Josué, Cosme e Galopim. Essas figuras são retratadas a partir dos rumos que suas vidas vão seguindo, em destinos incertos, mas sempre repletos de memórias, simbologias, mistérios. Mas sempre carregados de passado e futuro.

Em 2011, Peixoto publica *Abraço*, uma obra em prosa que é um compilado de crônicas e textos diversos que prezam, em sua maioria, pelo caráter intimista. Essa percepção se dá, em certa medida, pela presença de traços autobiográficos na obra, que, como já foi possível perceber, é uma escolha recorrente em suas publicações. *Abraço* é dividido em três seções, cada uma delas intitulada com a idade dos dois filhos e a do próprio autor: (seis anos), (catorze anos), (trinta e seis anos). Nessa divisão, os textos refletem essas figuras, seja trazendo à cena os próprios filhos, André e João, e as memórias do autor quando tinha a mesma idade, na fase da infância e da adolescência. Na última parte, o leitor percebe com mais evidência reflexões que envolvem temas diversos, dentre elas, o processo de escrita e a paternidade.

No ano seguinte, o autor inicia seu percurso pela literatura infanto-juvenil com a publicação de *A mãe que chovia*. Mas, apesar das características textuais e das ilustrações, é uma obra sensível, por isso densa, capaz de emocionar qualquer leitor atento de qualquer idade. O significado dessa narrativa está para além da simples história de um menino que é filho da chuva, mas tenta nos ensinar sobre o poder do amor incondicional que as mães são capazes de nutrir pelos seus filhos. Ao final dessa breve narrativa, o leitor se depara com uma sensível reflexão, ou até mesmo declaração destinada à mãe, destacando tamanha representatividade dessa figura:

Mãe, chove o significado do seu nome sobre a terra, chove o amor que faz nascer plantas, sorrisos verdes, que faz saladas e sopas crescerem. Mãe, sem você não existiria a palavra “verdejante”. Tantas palavras não existiriam sem você. Mãe, você chove palavras pelo mundo. [...] É assim que seu amor se espalha pelo mundo e, quase sem ser percebido, o inunda. Porque tudo aquilo

que você faz crescer também faz crescer outras coisas, você gera vida, que gera mais vida... (Peixoto, 2016a, p. 59).

Ainda em 2012, há a publicação da primeira obra do autor que se aproxima do gênero relato de viagens, intitulada *Dentro do segredo, uma viagem na Coreia do Norte*. O texto é fruto de uma viagem do autor pelo país que dá nome à obra e pode ser percebido como uma porta de entrada rumo a um ambiente pouco conhecido, dominado por um rígido regime ditatorial. Aqui, temos uma visão ocidental sobre uma realidade vivida em uma sociedade tão reclusa como essa ou, como o próprio autor considera, sobre o país mais isolado do mundo. Uma narrativa descritiva que busca dar conta dos detalhes, das impressões e sensações rumo ao desconhecido.

Um fato interessante é que a obra inicia a partir do fim da viagem, no momento em que o autor já está retornando da Coreia do Norte, sendo inspecionado pela alfândega. Ao passo que descreve esses momentos, relembra, por exemplo, que não se pode entrar naquele país com celulares e confessa sobre a segurança de uma linha invisível, que pode ser criada pelo aparelho, entre nós e aqueles de quem precisamos. Mas, nesse momento ele quase já havia esquecido dessa possibilidade de comunicação e contato. Já no segundo capítulo, o autor nos conta o que motivou o desejo de realizar essa viagem: quando estava em Los Angeles, em um bairro enfeitado por letreiros luminosos em coreano, decidiu que iniciaria a tentativa de visitar aquele país. Mas admite que desde muito tempo tinha a curiosidade por sociedades fechadas e sistemas políticos totalitários, no sentido de conhecer o cotidiano daqueles que lá vivem. Após essa revelação, afirma enfaticamente que é contra tais regimes. Do terceiro capítulo em diante, acompanhamos cronologicamente seus quinze dias na Coreia do Norte.

Em 2014, publica *Galveias*, romance que convida o leitor e o estimula à reflexão sobre as paisagens de Alentejo e sua dinâmica, lugar onde o escritor nasceu. Ao longo dessa obra, fica evidente que o narrador dá não apenas nome, mas voz e rosto às aldeias interioranas. Nessa perspectiva, além do ambiente e toda a significação que carrega, é possível destacar a importância desse para a estruturação da identidade da população. Galveias deixa de ser simplesmente um espaço geográfico para se tornar um ambiente carregado de afetividade, onde o indivíduo e a natureza se tornam um só. É interessante lembrarmos que esse é o mesmo ambiente em que transcorrem as narrativas *Nenhum olhar* e *Livro*. A seguir, é possível termos uma noção da maneira a partir da qual o espaço é caracterizado na narrativa:

Lá do alto, do cimo da capela de São Saturnino, Galveias era como as brasas de um lume a apagar-se, cobertas de cinza e imperturbáveis. Mesmo como as brasas de um lume, certas chaminés largavam fios de fumo muito direitos:

gente que ainda estava acordada, a espicaçar restos de fogo com conversas ou cismas. Mas as casas, noite e janeiro, firmavam-se no chão, faziam parte dele. Rodeada por campos negros, pelo mundo, Galveias agarrava-se à terra (Peixoto, 2015a, p. 12).

Além dessa percepção, a obra, que se passa entre os meses de janeiro e setembro de 1984, é desenhada a partir de um estranho acontecimento que acontece no céu da cidade, um objeto, que poderíamos pensar ser um meteorito, cai e deixa uma enorme cratera que exala cheiro de enxofre. A partir daí, o vilarejo se intriga com tamanho mistério e começamos a acompanhar diversas e curiosas narrativas dos habitantes.

Em teu ventre, publicado em 2015, é uma das obras mais sensíveis e belas do autor. Sua premissa é a recriação do importante fato histórico, pelo menos para o catolicismo, das aparições de Nossa Senhora para as três crianças pastoras, na cidade de Fátima. Desse modo, a narrativa é construída entre os meses de maio e outubro de 1917 e se estrutura a partir da alternância de vozes, característica recorrente na estética do autor: há o narrador em terceira pessoa, que nos apresenta a vida das crianças e do vilarejo; a voz de Nossa Senhora e a de Maria, mãe de Lúcia, uma das crianças. Em outros momentos, ainda é possível notar a presença de outra voz, que pode ser a de Jesus Cristo.

É uma obra que carrega não apenas religiosidade e espiritualidade, mas, atrelado a isso, aforismos, poeticidade e memórias. Todas essas percepções ganham forma a partir da presença de Lúcia, Francisco e Jacinta, as crianças que, com toda sua ingenuidade, emanam fé, esperança e força para os moradores da aldeia. Além disso, a maternidade e sua carga sagrada é um traço evidente na narrativa, ela alicerça a sequência de acontecimentos da narrativa: “Como o horizonte, és tu, / mãe, que nivelas o que/ somos capazes de ver, / és tu que garantes/ o equilíbrio. /Entre o infinito do céu/ e o infinito da terra, existe/ o teu infinito, igualmente/ desmedido e ilimitado. /Mãe, o tempo não é capaz/ de conter-te” (Peixoto, 2017b, p. 154).

No ano seguinte, 2016, Peixoto retoma sua escrita voltada para o público infanto-juvenil com *Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos*. A obra carrega um caráter metalinguístico ao trazer para a ficção o exercício da escrita. A narrativa se estrutura a partir da veiculação de uma notícia cujo título é o mesmo da obra, dita por um escritor famoso, que logo tenta se corrigir, mas já era tarde. A comunidade de escritores e até alguns personagens se mobilizam para reverter a situação solicitando que os ilustradores elaborassem um desenho em que todos os escritores do mundo lavassem seus cabelos com um shampoo apropriado ou até os raspassem para se livrar daquele mal. Mas, ele insistia em permanecer.

Mas, sabemos que, na narrativa, a palavra piolho adquire um outro significado: o de ideia, de criatividade, de criação. O ato de coçar a cabeça, supostamente com piolhos, se refere a uma prática realizada quando o pensamento segue um fluxo intenso de ideias, prestes a serem postas no papel: “Mas não eram piolhos, já toda a gente sabia isso. Era a comichão de personagens novas a quererem sair para histórias que ainda não estavam escritas” (Peixoto, 2016b, p. 27). Nessa obra, então, há a reflexão sobre o processo criativo dos escritores, que pode ser fluído ou demorado, produtivo ou não, ou seja, sempre individual, único.

Ainda no mesmo ano, *Estrangeiras* é publicada. Se antes o texto teatral apareceu timidamente nas publicações de Peixoto, agora, temos uma obra inteiramente dedicada ao gênero. Aqui, as relações humanas e suas inevitáveis diferenças ganham palco, ao nos depararmos com a história de três mulheres de diferentes nacionalidades que, em uma sala fechada de um aeroporto norte-americano, aguardam autorização para entrar no país. As mulheres são: uma brasileira, uma cabo-verdiana e uma portuguesa, cada uma delas com suas angústias, narrativas de vida, possibilidades para o futuro mas todas à mercê de suas condições sociais que a impedem de adentrar no estrangeiro.

A peça evidencia o encontro de pessoas que, vindas de diferentes lugares, se encontram diante de uma mesma expectativa ao passo que se distanciam na expressão de suas identidades, dores, memórias, histórias. Todas tentam se firmar a partir dessas individualidades perante o encontro com o desconhecido, que é o estrangeiro. Mas, além disso, se encontram na língua que falam: a língua portuguesa, que, por sua vez, não é totalmente compreensível por todas. Assim como elas, a própria língua carrega suas particularidades, fronteiras e incompreensões. São onze cenas, construídas em espaço único e com a presença constante das três mulheres, Isabella, Odaília e Maria do Rosário.

Em 2017, o autor retorna à literatura de viagens, dessa vez, para narrar sua passagem pela Tailândia, na obra que recebeu o título de *O caminho imperfeito*. O início do relato acontece com a leitura de uma notícia de um jornal, ainda no aeroporto da capital tailandesa, que revela a tentativa de envio de pedaços de um corpo via correios. Tal como os fragmentos do corpo noticiados, assim se estrutura o texto: múltiplas histórias, memórias, cenas, espaços, que vão surgindo gradativamente, oferecendo ao leitor a leitura em partes, de um território desconhecido, desbravado pelo autor em suas rotas. O que costura a narrativa é o olhar contemplativo e detalhista do narrador.

Abrimos esse tópico com a menção que José Saramago fez a José Luís Peixoto e sua obra. A mútua admiração é refletida na obra *Autobiografia*, publicada em 2019, em que o autor escreve sobre Saramago, produto esse que poderíamos pensar como grande homenagem. Um

romance repleto de referências não apenas sobre o autor como também sobre suas principais obras. Essa é uma obra de espelhos: histórias que se refletem umas nas outras, a ficção que reflete na realidade, um escritor que escreve sobre outro escritor, um José que escreve sobre outro José. E, segundo o autor, um processo de escrita marcado pela intensidade, responsabilidade e coragem, ao trazer para a literatura a presença de alguém que marcou sua vida de modo indelével. E essa presença se faz constante durante toda a trama.

Durante o período da recente pandemia, que marcou permanentemente nossa história, Peixoto colocou em versos seu *Regresso a casa*. Após mais de dez anos desde sua última publicação no gênero poético, o autor presenteia seus leitores com um novo olhar: um olhar mais atento à casa, aos livros, à memória, às viagens que fizera pela Coreia do Norte, Tailândia, por sua Galveias. Além disso, dedica esse tempo para celebrar seus tradutores, ao escrever poemas em forma de agradecimento por darem nova vida às suas obras. Retoma, ainda, à algumas de suas obras, onde habitam outros Josés. É uma obra que, assim como sua primeira, faz uso do poema em prosa, e traz aprendizados e celebrações.

Em 2021, publica *Almoço de domingo*, romance dedicado a várias gerações de uma família portuguesa, entre os anos de 1931 e 2021. Uma narrativa que mescla a história do país e os principais eventos que ocorreram com o passar do tempo, como a Guerra Civil Espanhola e a Revolução de 25 de Abril, em que se comemora o fim da ditadura salazarista; e a história de Rui Nabeiro, empresário, de família humilde, natural de Alentejo. Um romance que traz a família, o envelhecimento e os encontros em um almoço de domingo.

Grande parte de suas publicações chegaram às terras brasileiras, mas, algumas ainda não estão acessíveis a esses leitores, sejam as mais recentes ou algumas publicadas no início de sua trajetória. Sua mais recente publicação ocorre no ano de 2022 e se intitula *Onde*. Assim como o próprio significado da palavra evoca, o leitor está diante de lugares, paisagens e espaços portugueses. Talvez, o objetivo da obra seja exatamente esse, a possibilidade de aproximação entre o texto literário com os espaços geográficos, de modo que os leitores criem conexões entre o que leem e o que veem. Há, em certa medida, uma rota literária a ser seguida. O texto é narrativo e explora as cidades de Sardoal, Abrantes e Constância, e seus mais diversos e irreverentes espaços. Como vimos, não é a primeira vez que Peixoto dedica suas narrativas a enveredar por territórios íntimos ou desconhecidos.

Essas considerações elaboradas sobre as obras de José Luís Peixoto publicadas até então, nos dão base para refletirmos sobre algumas questões. Há algo que perpassa seus textos, sejam eles narrativos ou em versos, infanto-juvenis ou não: a poesia. Independente da temática abordada, se o texto é descritivo ou não, Peixoto sempre fala com o seu leitor de um modo

poético, como se as palavras estivessem encadeadas em perfeita harmonia, como se expressassem uma sonoridade única. Peixoto se expressa poeticamente. Constrói não apenas imagens, mas, em seus textos, consegue reverberar sentimentos. Sentimentos esses que são múltiplos, a depender do olhar que pousa sobre a obra. Essa percepção despertou e movimentou nosso desejo por analisar suas obras.

A percepção de Peixoto fazer uso constante da poesia em suas obras nos conduz para o entendimento dos gêneros literários de maior expressividade na contemporaneidade: a prosa poética e o poema em prosa, sobre os quais nos debruçamos no capítulo anterior. Sua prosa não se revela no trivial, mas nos detalhes, na linguagem poética, que surpreende, emociona e possibilita novos e inesperados encontros. Seja na própria narrativa, ou com nós mesmos, enquanto leitores atentos e curiosos.

Ainda que tenha publicado, até então, apenas duas obras líricas, *A criança em ruínas* e *Regresso à casa*, é nítido o esforço do autor em se distanciar da estruturação ou metrificação clássica de uma poesia. As rimas quase passam despercebidas ou, em alguns poemas sequer se fazem presentes, as métricas estão longe de serem seu elemento prioritário na composição dos versos. A presença do poema em prosa é potente. Breves histórias são contadas naqueles versos extensos, diversas imagens são construídas no imaginário do leitor apenas naquele curto espaço destinado ao poema.

Esse esforço de revisitar suas obras nos permitiu perceber que todas elas, sejam as épicas, líricas ou dramáticas, partilham de temáticas: relações, sejam as familiares ou consigo mesmo; viagens, seja para novos espaços ou para dentro de si próprios. Peixoto coloca beleza, sensibilidade e poesia por onde escreve. Nas temáticas mais cruéis, nas cotidianas, nas mais simples e complexas. Entender esse movimento, quase que vital das suas obras, nos concede um outro olhar e nos impulsiona a enveredar, agora de modo mais específico, sobre as obras que marcam o início de sua forte presença na literatura portuguesa.

4.2 A RESSIGNIFICAÇÃO DOS AFETOS NA LINGUAGEM POÉTICA DE MORRESTE-ME E A CRIANÇA EM RUÍNAS

Enquanto em vida, estamos à mercê do constante entrecruzamento de afetos. Seja na relação com outro ou com nossa própria subjetividade, o conflito afetivo existe, seja para aumentar ou diminuir nossa potência de agir, como vimos em Spinoza. Os afetos nos moldam, nos estruturam, nos tornam humanos. Felizmente, ou não, o controle sobre nosso sentir nos escapa à lógica. Somos naturalmente afetados durante o conturbado percurso da vida. Nos resta

o trabalho de compreendermos quem somos; reconhecer nossos afetos e sermos causa adequada desses; quais nossos limites e sabermos da previsibilidade de certas circunstâncias que envolvem a vida e a morte. Sob os moldes existencialistas, o afeto é o motor do sujeito na existência, desde o início até o fim da vida. Os afetos estão pressupostos a partir de um movimento de conhecimento em torno deles, na medida em que nossa existência é fugaz, passageira. E, em paralelo a isso, convivemos sempre com as (des)construções das relações objetais, daqueles que compartilham conosco a existência. Estabelecendo um contraponto não existencialista com a psicanálise, teoria sobre a qual também nos debruçamos, é possível observar que o sujeito, sabendo da sua existência finita, transitória, como coloca Freud (1916), em “A transitoriedade”, saberá que a relação com os seus afetos se direciona para funções pulsionais de vida e de morte.

A morte do outro ou o desatar de alguns laços, mesmo que em vida, nos coloca diante de uma experiência que exige um trabalho árduo. José Luís Peixoto transcreve esse movimento humano em prosa e em verso. E vai além, ao elaborar um verso que às vezes é prosa e uma prosa que às vezes se faz verso. Categorizações à parte, o que faz elo é a presença constante da poesia e sua possibilidade de provocar encantamento. *Morreste-me* e *A criança em ruínas* podem ser lidas como uma unidade poética e temática que preza pela fluidez e pelo ritmo das relações afetadas pelo desenrolar da vida e pelo despertar da morte.

Despertar esse que conduz o sujeito a despojar-se daquilo que julgou ser durável, sólido. A fragilidade da vida, dos objetos que compõem as relações nos leva a renunciar permanentemente esses e direcionar nossa libido para a substituição desses objetos perdidos. É esse caráter transitório da vida que Freud (1916) defende e que, conseqüentemente, nos solicita a estabelecer outras conexões com nossos afetos, de modo a seguir criando outros vínculos, outros laços. Esse movimento, além de necessário, permite que o sujeito valorize seus objetos amados, diante de sua brevidade e raridade no tempo, tal como defende Freud (2016), ao observar tamanha desvalorização diante do caráter transitório que a vida carrega aos olhos dos sujeitos.

O regresso ao nosso ponto de partida marca o início das obras. É para o ambiente familiar que o narrador se volta e que o eu-lírico se apresenta nas lembranças. A família marca nossos primeiros passos enquanto sujeitos, é nela que nos constituímos. É nela que somos confrontados com os primeiros afetos que nos estruturam. É com *Morreste-me* que Peixoto inicia a desbravar seu caminho como escritor, e é com ela que iniciaremos a parte final de nosso trabalho, em um regresso às relações basilares.

A narração em primeira pessoa, a brevidade do texto e o tom pessoal, permitem a aproximação da obra a uma carta, mas não qualquer uma: uma carta de despedida ao pai. O início dessa despedida é marcado pelo retorno à terra que nasceu e cresceu, de onde, se antes levava consigo boas lembranças, agora, o narrador carrega a crueldade que é o fim da vida de alguém com tamanha representatividade. Esse retorno escancara não apenas as recentes marcas da vida, mas também um tempo que, cronologicamente e espacialmente, não para. Mas que, internamente, segue um outro fluxo, o da necessária elaboração de conflitos afetivos, do luto.

Cada sujeito elabora seu luto de forma individual, e, na referida obra, uma das possibilidades encontradas pelo narrador foi a escrita desse texto que consideramos uma carta de despedida. O luto, enquanto afeto que exige do sujeito se separar do objeto amado, como assevera Freud (2010b), é também o responsável por permitir esse desprendimento. Além de ser a reação quase que imediata do sujeito à perda, é o afeto que o impulsiona e exige a dolorosa separação, de modo a cessar qualquer investimento ao objeto que se perdeu.

Se retomarmos o célebre ensaio de Freud, “Luto e melancolia” (1915), em que há uma comparação entre esses afetos, entenderemos que o luto se configura enquanto uma relação não adoentada que se estabelece com o objeto perdido. Nesse sentido, há a perda, mas, com ela, ganha-se a possibilidade de se constituir outros vínculos com outros objetos para os quais podemos direcionar energias semelhantes àquelas que outrora investimos no objeto perdido. Compreendemos, aqui, a presença da relação econômica que estabelecemos com nossos afetos.

A despedida convoca um tempo entristecido, melancólico, barulhento, mas, silencioso. Marcado pelas memórias que chegam pelo inevitável retorno ao passado. É um tempo, descrito logo nas primeiras páginas, que não parece fazer muito sentido, tudo é confuso, inclusive a presença de tantas pessoas no hospital, que passavam pelo narrador como se a dor que lhe preenchia “não fosse oceânica e não as abarcasse também” (Peixoto, 2015b, p. 8). Por mais absurdo que pareça, a dor da morte do pai era apenas dele, ao seu redor, tudo fluía normalmente. O narrador observa tudo, até adentrar ao quarto em que estava o corpo do seu pai: descreve a presença do tubo que sustentava seus últimos suspiros, ao pé da cama, sua mãe, agora viúva, em silêncio, à cabeceira, o narrador e sua irmã. Essa é a última cena em que todos estão juntos, no momento da despedida.

A partir da saída pela porta do quarto, o narrador inicia uma viagem pelas lembranças que compartilhou com o pai. Mas, de modo mais intenso, inicia o processo necessário de resignificação da sua dor. Uma dor que é do luto, afeto necessário ao sujeito diante da perda daquele para o qual investe-se tantos afetos, tanta energia, tal como nos ensinou Freud (2010b) em “Luto e Melancolia”. Perdido nas memórias que restaram do pai, tal como um naufrago à

procura de terra firme, o narrador é redirecionado para um caminho solitário, em que o olhar e a voz do pai não mais ecoarão pelos seus ouvidos, mas para dentro de si mesmo.

Diante disso, a alternância entre passado e presente torna-se uma constante na obra, principalmente na primeira parte da narrativa, ou, primeira pausa, respiro em meio uma narrativa que exige tanto fôlego daquele que a conta. À medida que retorna à casa em que cresceu, aos lugares que passou e revê certos objetos, o narrador sente-se não diante de memórias, mas de vultos: “Do silêncio, da penumbra, um crescer de espectros, memórias? Não, vultos que se recusavam a ser memórias, ou talvez uma mistura de carne e luz ou sombra. E vi-te pensei-te lembrei-te, à mesa, sentado no teu lugar” (Peixoto, 2015b, p. 14). Sombras que se misturam às roupas pretas do velório, às horas do relógio que seguia seu curso e se esvaía feito pó no tempo que não era, tranquilamente, vivido. Pó este que agora cobre os móveis e todos os espaços que costumavam ser habitados por aquela figura tão importante.

Ao despedir-se do pai na Capela de São Pedro, o esperado silêncio cresce naturalmente. O correr dos dias passa pelos olhos do filho, o mundo finge continuar e seu pai passa a ser presença no rio e nas suas margens e nascente, na tarde que compõe o dia e no sol que a ilumina. É presença constante, ainda que, em uma confissão, o narrador afirma: “Tudo o que te sobreviveu me agride” (Peixoto, 2015b, p. 19).

A primeira parte se encerra e com ela podemos elaborar algumas reflexões. A atmosfera criada pela presença da morte é sempre, em alguma medida, cinzenta. Há uma neblina que encobre e não permite que enxerguemos com tanta nitidez quem ou o que nos rodeia. Consequentemente, por sermos presença nessa atmosfera e sermos seres regidos, guiados pelos afetos, estes serão, preponderantemente, tristes. O estado de desprazer é constante, em paralelo com a ausência de uma energia que nos forneça força vital. O hospital, a casa, a capela, todos são ambientes que partilham da mesma atmosfera que exerce influência direta para esse filho que acaba de perder o pai.

A descarga orientada para o interior do corpo, diante de tamanha carga de afeto sentida e provocada pela chegada da morte, talvez seja uma das primeiras sensações sentidas pelo narrador. Confuso, ele ainda se perde nas memórias, em um constante ir e vir entre passado e presente. Se sente alheio à tudo que acontece em redor; ao mundo que segue seu fluxo. Não há, na obra, a descrição das experimentações corporais vivenciadas pelo narrador durante seu processo de luto, mas, a descrição dos espaços, e os elementos eleitos por ele para narrar sua história, nos conduzem certos entendimentos analíticos que, por sua vez, ultrapassam as linhas do texto.

De modo geral, ainda que tenhamos a tendência de evitar o encontro com o desprazer, por vezes, ele nos confronta a convida a enfrentá-lo. Esse é o aspecto qualitativo do afeto, ligado ao movimento de prazer-desprazer, sendo esse a essência da experiência afetiva, segundo Freud (2020). O afeto seria, então, experiência corporal e psíquica, em que a primeira ocorre em decorrência da descarga interna, que permitiria que o corpo saísse do seu silêncio. O mal-estar sentido pelo narrador é evidente nas linhas que correm na narrativa, o que configura uma necessária representação envolvida quando o afeto toma conta desse sujeito. Representação essa que pode se fazer presente nas variações corporais, tal como mencionamos anteriormente.

A compreensão de que o afeto participa de determinadas descargas, ações motoras e sensações de prazer e desprazer, que, por sua vez, garantem ao afeto sua tonalidade dominante, implica na percepção freudiana, em suas *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*, de que o afeto é um processo em ato e em movimento que culmina em um aumento de tensão psíquica, uma descarga direcionada para o interior do corpo, a percepção do sujeito dessa descarga, – ao notar seus batimentos cardíacos acelerados, as lágrimas escorrendo pelo seu rosto, ao sentir a boca seca – , que seriam, então as sensações ligadas a ela no movimento de prazer-desprazer. Nesse sentido, o afeto incide sobre o sujeito ocasionando as variações corporais e psíquicas e possibilitando que esse perceba e entenda o que acontece consigo.

Em *A criança em ruínas* observamos um exercício similar, elaborado, agora, pelo eu-lírico, em relação à temática. O poema que abre a primeira parte da obra, sem título, assim como todos que compõem a obra, traz a típica reunião familiar em volta da mesa. No primeiro verso, as cadeiras estão completas, mas, nos versos subsequentes, o cenário muda: as irmãs de casam e o pai morre. Ainda que a configuração mude diante da ausência de certas figuras, a presença de todos é constante: “hoje, /na hora de pôr a mesa, somos cinco, menos a minha irmã mais velha que está/na casa dela, menos a minha irmã mais/nova que está na casa dela, menos o meu/pai, menos a minha mãe viúva” (Peixoto, 2017a, p. 10).

Os laços de refazem, seja pelas circunstâncias da vida ou pela chegada da morte. A figura da mãe, por exemplo, ainda que, talvez, não tenha se ausentado de casa fisicamente, configura uma ausência para o eu-lírico, por, em certa medida, não ser mais a pessoa que costumava ser. Tomada pelo luto do marido, pela saudade das filhas, é, como pontua a voz lírica, mãe viúva. As irmãs criaram outros laços e deixaram seus lugares à mesa vazios. A relação familiar se reconfigura, há afetos que permanecem, outros que se ressignificam, e esses novos traços são adquiridos naturalmente, no desenrolar da vida e no inesperado que a habita. Mas, na presença ou na ausência, seja ela física ou não, enquanto um deles estiver vivo, serão sempre cinco na hora de pôr a mesa.

O verso ao qual nos referimos, de que serão sempre cinco, nos coloca diante do quão essencial é a vida afetiva familiar na organização primária da subjetividade do indivíduo. A experiência afetiva que partilhamos na família é determinante não apenas para quem nos tornaremos ao longo do trajeto em vida, mas em como conduziremos essa experiência no momento da perda de alguém que compõe esse núcleo. No referido poema, é notório que a morte levou apenas o corpo, mas a presença da memória se manterá. O lugar destinado à experiência afetiva, à importância dos afetos na gênese dos processos de subjetivação, quando o sujeito ainda está nos primeiros anos de vida, permite, então, conforme defendem Júnior; Arán (2011), um desdobramento dele ao longo da vida. Ainda que as relações se multipliquem no desenrolar das fases, bem como as experiências subjetivas em geral, a experiência afetiva familiar, quando bem elabora e experienciada, se mantém.

O processo de elaboração do luto percorre as páginas da novela *Morreste-me*. Na segunda parte, a lembrança do pai ainda é recente e sua presença, muito viva no cotidiano do filho: seja na luz fina de cada amanhecer, que cresce sobre ele, que é sombra, seja no silêncio deixado por sua ausência. A figura materna, agora sempre lembrada por ser viúva, é evocada, com sua força e olhar triste, acorrentada definitivamente pela memória. Diante desse cenário, é inevitável que o filho seja, então, o condutor, substituindo a posição ocupada pelo pai. Nesse momento, relembra momentos com o pai, as lições que aprendeu e segue: “Parto para o que sobre de ti e tudo são resquícios do que foste. Parto de ti, viajo nos teus caminhos, corro e percorro-me e desencontro-me no enredo de ti, nasço, morro, parto de ti, viajo no escuro que deixaste e chego, chego finalmente a ti” (Peixoto, 2015b, p. 25).

Sem a ordem que essa figura trazia e mantinha, a vida segue. A figura do pai é exatamente a personificação da ordem, da lei. Essa breve menção feita pelo narrador, nos permite estabelecer relação com a teoria lacaniana, que concebe essa figura como aquela que é princípio ordenador do coletivo, do social e que desenvolve papel importante na formação subjetiva do sujeito, sendo essas questões estabelecidas na ordem do simbólico. A discussão proposta por Lacan (1963), em seu seminário sobre os nomes-do-pai, exige uma elaboração reflexiva que não nos parece profícua para o presente trabalho, entretanto, entender que o pai assume essa posição de estabelecimento da lei e que assegura o cumprimento da ordem, nos permite compreender de maneira mais ampla o sofrimento que esse filho sente e o luto que ele vivencia pela morte do pai.

A falta paterna e os afetos que dela emergem encaminham o sujeito para um caminho que se alterna entre avanços e regressos, como se cada quilômetro percorrido tivesse a duração de um mês; e a cada metro caminhado, um dia que se passou. Muitos desses caminhos,

percorridos ao lado do pai, seja nas estradas que cortam as terras portuguesas, seja nas estradas que percorre nas memórias que carrega, possibilitam o encontro com os desafios exigidos pelo luto.

Avanço para o que fomos. Encontrei nas pedras deste caminho, no luminescente desta viagem, um paço por onde entrei e acelero, onde cada quilómetro em frente é um mês que recuo. E avanço neste caminho que fizemos mil vezes juntos e avançam as estações do ano: primavera inverno outono verão primavera inverno... E avançam os quilómetros neste sítio onde entro como se caísse. Vertiginosamente. Atiro-me neste poço, no fundo que não se vê deste poço. E há tanta luz. Há os instantes que vivemos mil vezes juntos e que agora nascem sem nós e nos ultrapassam. Há o sol que partilhávamos mil vezes e que agora não te aquece, que agora não me aquece. Pai. Passo por tudo e tudo me deixa e passa por mim. Caio. Avanço. Regresso (Peixoto, 2015b, p. 29).

Essas estradas percorridas pelo narrador são, de maneira análoga, o processo de superação do luto, de ressignificação desse afeto. A estrada, como mencionamos anteriormente não é necessariamente física, mas o caminho pelo qual se segue, subjetivamente, pelas fases do luto. Fases essas que exigem do sujeito o entendimento de que os passos nem sempre serão sinônimos de avanço, e que nem sempre haverá linearidade no caminho. O sujeito olha para os lados, sente-se incapaz de enfrentar a si mesmo, de enfrentar o circuito afetivo que irrompe dentro de si quando revisita certos fantasmas ou lembranças. O sujeito cai, recua, avança, segue. Repetidamente. Continuamente.

Na terceira pausa de *Morreste-me*, o narrador retorna aos momentos em que o avançar da idade foi, paulatinamente, limitando fisiologicamente seu pai, tornando-o mais vulnerável, com “olhar de menino assustado perdido a pedir ajuda” (Peixoto, 2015b, p. 36). A inversão de papéis é notória: um filho que precisa cuidar do pai à medida que seu estado de saúde se agrava. E, em meio a essa recente mudança de cenário familiar, admite: “Faltava em nós o que aprendemos de ti, a força” (Peixoto, 2015b, p. 38).

Em paralelo a essa lembrança, ele adentra à casa que viveu com a família e, ao passo que caminha pelos espaços, imagens do passado vão se formando, se materializando à sua frente. Esse momento é tal como uma procura pelo pai nos cômodos, gavetas, roupas. E, em alguma medida, o encontra. O pai se faz vivo na brevidade das memórias. As roupas e os objetos que restaram também possibilitam esse encontro: “Pai. Procurei-te ainda. Abri a gaveta da mesinha de cabeceira do teu lado da cama. A gaveta cheia de papéis das tuas contas, cheia do que viveste e resiste agora sem vida” (Peixoto, 2015b, p. 41-42).

Na última pausa dada na narrativa, em meio a um tempo que se arrasta, o filho deixa a casa. A descrição dada nessa sequência de cenas, coloca repetidamente o verbo fechar em evidência. Talvez, para que o leitor saiba que essa visita havia sido essencial, esse retorno o ajudou a compreender que é preciso seguir. Passados os encontros que tivera com o pai a partir daquilo que fora deixado na casa, é hora de partir, de encerrar esse ciclo, de fechar portas, janelas, tudo que envolvia a antiga casa. Afinal, o sujeito também pode ser afetado pelo ambiente que frequenta, onde vivencia suas experiências.

Entendendo que o afeto é componente fundamental do vínculo, quando este se rompe, como lidar com essa energia que ficou? Seja pela circunstância da morte, seja pela da vida, o rompimento de um vínculo sempre causa um nível de sofrimento. Há sempre uma energia que nos ronda, que nos atravessa ininterruptamente. Muitas vezes, somos pegos desprevenidos pelo desatar do laço, mas, permanecer nesse lugar não deve ser algo a ser cogitado. É preciso entender o fim e procurar maneiras de seguir, mesmo em sofrimento. Recriar faz parte da entrada em um novo ciclo; a tentativa de ressignificar a presença de alguém que nos marcou e os afetos que outrora direcionamos para esse alguém é um movimento necessário para a manutenção e continuidade da vida.

Notavelmente, *Morreste-me* é uma obra sobre a dor, de modo mais específico, sobre a passagem pela experiência da dor. Nela, somos confrontados pela dor da perda, mas, a literatura contemporânea tem mostrado outras nuances da dor. Nas narrativas de Clarice Lispector, como por exemplo em *A hora da estrela*, a dor de existir é uma presença constante. Mas, essa circunstância não é recente, se voltarmos um pouco no tempo, perceberemos que nas tragédias gregas havia a encenação da dor, em todos os seus graus, da dor física, à dor da perda. Um clássico e fundamental exemplo é a *Ilíada*, de Homero, e seu retrato da guerra e a exploração de seus aspectos tanto heroico quanto terrível, sempre em consonância com a dor. É na experiência da dor que o narrador constrói a obra.

Nos detendo sobre a obra em análise e tomando um enfoque subjetivo, é interessante avaliarmos em que medida a passagem pela experiência da dor colabora para uma ressignificação de afetos. À medida em que os laços se desfazem e temos a certeza de que não voltaremos a ter aquilo que outrora fazia parte de nossa vida, faz com que percebamos a necessidade de ressignificarmos o amor que sentíamos. Mas, algo fica, sempre há algo que resta da relação. Ressignificar nos auxilia a entender, auxilia o sujeito na elaboração de outros e novos investimentos. Quando pensamos em ressignificação, lembramos de um dos destinos dos afetos atribuídos por Freud (1915): a transformação de um montante de afeto qualitativamente diferente, havendo, então, uma conversão de energia afetiva. É válido retomarmos também que

essa transformação se refere à conversão das energias psíquicas das pulsões em afetos. De modo geral, há a transformação, que possibilita a descarga e metabolização de uma quantidade de afeto. Afinal, para que um novo afeto possa surgir, é necessário a vinculação de uma nova representação, a nível consciente. Nesse sentido, a necessária ressignificação de afetos, em termos psicanalíticos, remete a esse destino.

O estado de luto exige um trabalho psíquico, em que o sujeito enfrenta algumas fases e a necessidade de deslocar sua libido, depositar sua energia para outro objeto, diante da inevitável separação do objeto, já que esse não existe mais. Essa separação é dolorosa, por estar atrelada ao elevado e irrealizável desejo pela permanência do objeto perdido. O percurso pelo qual o narrador passou desde os primeiros sinais de que o estado de saúde do pai estava se agravando, até o momento em que ele fechou a porta da casa em que viveu, é bastante doloroso. Afinal, o entendimento de que aquela ausência será eterna chega paulatinamente, ao passo que se vai compreendendo a necessidade de não mais depositar sobre o pai a energia, o afeto que conduziu a relação entre ambos durante todo o tempo em que estiveram em vida.

Retomando outro pilar que compõe nosso arcabouço teórico, além do filosófico e psicanalítico, o aspecto subjetivo da obra pode ser compreendido também sob a perspectiva e análise do seu aspecto estrutural, de modo mais específico, no gênero prosa poética. Vamos considerar, então, a forma como a novela, enquanto gênero literário, foi construída. O modo como as palavras são realocadas, seja no espaço da frase, seja no espaço ao qual pertencem nos dicionários, possibilita uma estética singular para a obra e permite que a subjetividade reverbere em cada linha. É diante da presença da prosa poética que *Morreste-me* abraça o leitor e toma sua emoção em cada passagem de página. Esse gênero literário adentra e estrutura a narrativa garantindo a intensidade e beleza ao texto. É um gênero que se sustenta nas sutilezas, no que está para além das palavras, além do que está dito nas linhas e atinge o sentir, que, por sua vez, se materializa frente aos olhos do leitor, envolvendo-o de modo sensível, verdadeiro, arrebatador.

Tal percepção se torna possível a partir do entendimento de que a prosa poética, essencialmente, ao compreender a permeabilidade da narrativa à poesia, conforme pontua Moisés (1998), carrega em si um certo grau de experimentação da linguagem. É uma narrativa que se desenvolve a partir do lirismo da poesia, por isso, o encadeamento de frases possui ritmo próprio ao passo que a novela vai se desenvolvendo. Além do uso de figuras de linguagem que atribuem às palavras outras significações. Essa estruturação foge de algo meramente descritivo e objetivo, ao passo que com o desenrolar da narrativa em questão, somos colocados não apenas diante de novas cenas e imagens, mas dos afetos e da sua necessária reorganização e

transformação que essas implicam. A linguagem tenta capturar e explorar não apenas uma narração dos fatos, mas os afetos que se implicam nela.

Além disso, em *Morreste-me* o uso do artifício poético não ocorre enquanto possibilidade estrutural, sendo esse um aspecto do gênero destacado por Pires (2006), pois, não há a renúncia total dos elementos estruturais próprios de uma narrativa. Há a presença do narrador e das personagens, que estão evidentemente demarcadas na composição da obra; o espaço também está descrito de tal forma que permite que nos ambientemos durante o desenrolar da obra. Em contrapartida, o tempo se torna, por vezes, confuso, já que a obra se estrutura a partir das memórias do narrador, então, o passeio entre presente e passado é constante e é nele que vamos nos localizando.

Na obra, a realidade de uma vida pós morte de um familiar é retratada sob um olhar lírico, com uma entonação e ritmo que remetem a uma despedida. Ao passo que as lembranças surgem e envolvem a descrição, observamos a experiência instintiva, fluída da poesia em consonância com o desejo da narrativa. As imagens se formam a partir de uma imprevisibilidade descritiva, com um encadeamento de palavras que extrapola seu uso formal e adentra pelos caminhos das figuras de linguagens, do excesso de pausa dada pelos sinais de pontuação. Diante desses recursos, o envolvimento com o sofrimento do narrador parece ser inevitável.

Esse envolvimento revela, em alguma medida, uma identificação que surge entre leitor e texto. Ainda que não seja o foco de nossa análise, é interessante pontuarmos e refletirmos sobre essa questão, afinal, é nela que reside um dos efeitos da prosa poética. Nesse sentido, podemos estabelecer uma comparação com as proposições de Aristóteles em *Sobre a arte poética* (2018), ao refletir sobre os efeitos da encenação da tragédia sobre os espectadores. Ampliando essa reflexão, podemos então pensar no efeito da linguagem literária, seja em nível de comoção, identificação. Mas, em alguma medida, há o entrelaçamento afetivo entre leitor e texto, entre espectador e encenação.

Então, tecendo as relações, tal como desenvolvemos no segundo capítulo de nosso trabalho: a linguagem opera sobre o sintoma, que, por sua vez, não cessa de se impor sobre nós, nos fazendo, então, experienciar os afetos nas suas sensações corporais e afetivas, de modo que nos deparemos com a necessidade de verbalizar, seja através da fala ou da escrita, para que essa relação permaneça em movimento. O resultado para essas indagações nos leva a percepção da literatura como sintoma. Entendemos então a criação literária como resultado daquilo que afeta. Nesse sentido, o leitor que também se afeta, por também ser sujeito e estar enredado por esse movimento anteriormente citado.

Retornando à obra de modo a nos encaminharmos para seu desfecho, percebemos que o percurso trilhado na narrativa, iniciado com a morte do pai, sendo ela não apenas fisiológica, mas também simbólica em relação ao filho, como o próprio título revela, é finalizado com o pedido do narrador, para que a figura paterna, finalmente descanse. Considerando esse duplo aspecto da morte, é possível afirmar que o processo de luto envolve, então, não apenas a superação da morte do pai enquanto presença física, mas enquanto presença no próprio filho. Após visitar o túmulo em que fora enterrado, reafirma a falta da presença, da voz, do olhar, mas compreende que precisa seguir adiante, carregando o reconhecimento, as lembranças, os ensinamentos, a força da figura paterna: “Pai, onde estiveres, dorme agora. Menino. Eras um pouco muito de mim. Descansa, pai. Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim. Pai. Nunca esquecerei” (Peixoto, 2015b, p. 61).

Conforme observamos, a novela se estrutura a partir da tentativa de um filho por em palavras o que está sentindo desde os momentos em que o pai adoece até os momentos subsequentes da morte. Aprendemos com Lacan (2003) que o sujeito, ao realizar tal atividade, comunica o que foi vivido no nível do corpo, o que possibilita a perda do caráter metafórico do afeto, já que o significante não consegue abarcá-lo em sua totalidade, produzindo, então, uma cadeia metonímica. Por ser algo da experiência subjetiva, sempre faltará algo; sempre restará algo da ordem do indizível que precisa ser enfrentado pelo sujeito.

A angústia surge nesse lugar de ausência de significante, quando o desejo, aquele que nos move, não pode ser nomeado. Lacan (2003). Nos angustiamos quando a falta ausente opera. E é esse afeto que se presentifica nas relações e vínculos que estabelecemos com o outro. A possibilidade de perder o pai, descrita quando o avançar da idade deixa sua saúde mais delicada ou com a chegada da doença que o internaria, coloca o narrador não apenas em estado de sofrimento, como também de angústia.

Colocar em palavras o que sentia quando se depara com a iminência de perder o pai, quando a família está reunida no hospital acompanhando seus últimos momentos em vida, é uma tentativa que não terá êxito, pois se fará um exercício sempre incompleto. Não há palavras que deem conta. Então, se a palavra falta, o corpo responde na vivência da angústia com o choro, com o acelerar dos batimentos cardíacos. Passada a angústia, ou seja, quando a perda se torna uma realidade, o sujeito passa a experienciar outros afetos, que, no caso da narrativa em análise, são o luto, a tristeza, a solidão.

O fim de *Morreste-me* nos abre a possibilidade para também refletirmos sobre o funcionamento da biopolítica dos afetos na sociedade contemporânea. Cientes de que existem mecanismos reguladores que operam sobre nossas condutas sociais, regulando afetos,

instituindo padrões, articulemos, então, essas noções com a passagem pelo luto narrada. A permissividade em se entregar, momentaneamente, a um mundo que apenas existia, o constante retorno ao passado e às conseqüentes lembranças desse é a realidade no narrador durante boa parte da narrativa. Às vezes, é preciso se perder um pouco. Mas, as exigências da sociedade que habitamos batem à porta e nos convidam a retornar e as enfrentar, para que não sucumbamos inteiramente aos afetos que diminuem nossa energia, nossa potência de agir, em termos spinozianos.

Por isso, a necessidade de reconhecermos nossos afetos, conhecermos suas causas, tal como propõe Spinoza (2020), e assim, nos tornarmos autoridade sobre si mesmos. O afeto é ação sobre o corpo, sobre a linguagem. É um constante movimento entre afetar e ser afetado. Afetado, então, por afetos que derivam da tristeza, o narrador embarca e se permite vivenciá-los, seja na solidão, no luto. Mas, por reconhecer as causas desses afetos, apesar de ter sua potência de agir refreada, esse não permite que essa seja uma constante em sua vida, já que consegue dar a eles uma expressão adequada. Ao final da narrativa, o sofrimento permanece, mas, com efeitos menos expressivos, já que se despede do pai pedindo que ele descanse.

O filho foi constituído enquanto sujeito ainda na presença do pai, no ganho que foi a vivência com essa figura. Não o tendo mais, a ausência, naturalmente se firma, mas, vinda de algo que o formou. A ausência do objeto amado nos recorda do quanto ele nos preencheu outrora. Perdemos-lo, mas, quando em vida, ganhamos com sua presença. Ao escrever sobre a perda, o narrador, em alguma medida, se depara com a dádiva que foi ter aquela presença ao seu lado; entende que essa perda só chegou até ele carregada de dor pois em outro momento ela foi plenitude. E essa percepção se torna evidente na rememoração dos ensinamentos que recebeu, nas memórias das vivências mais simples que partilhou. O vazio se faz presente, mas porque adveio de uma constituição mais integral, plena, mas passageira. Afinal, o viver é caminhar bravamente em direção à morte. Encarando as perdas, dores, os sofrimentos, os vínculos desfeitos, mas, celebrando as alegrias e cultivando as memórias, tal como nos ensina o narrador de *Morreste-me*. O tempo nos faz saber, nem muito nem pouco, mas o suficiente, sendo esse, o quanto podemos suportar, e, para isso, é preciso que sejamos causa adequada de nós mesmos e dos nossos afetos.

Nos atendo às proposições de Lacan (2003), é necessário angustiar-se, não apenas por ela ser o único afeto que não mente, mas porque onde há angústia, há também desejo. Travar uma luta contra ela é estar fadado a perder o embate. Devemos seguir em frente sabendo que o furo que esse sentimento nos causa é constitutivamente humano e nunca será preenchido. Então, se as perdas nos colocam, também, em lugar de angústia, faz-se necessário senti-la, apesar da

sensação de estarmos nos perdendo de nós mesmos, para a partir da própria angústia ser possível surgir o novo.

As despedidas são necessárias, na mesma medida em que a tomada de consciência de que é preciso deixar que aquela presença vá e descanse, para que o sujeito que permaneceu em vida regresse. A elaboração do luto é cumprida, a tristeza é amenizada e esses afetos cedem lugar à saudade, às alegrias proporcionadas pelas memórias que partilharam, ao amor que sempre se fará presente. A energia é, enfim, redirecionada e os afetos, ressignificados.

De modo geral, os afetos são uma potência energética que nos aproxima de nós mesmos, ao passo que mantém a conexão entre o eu e o outro, conduzindo a uma convivência com esses. Nas relações e vínculos que mantemos com o outro, somos levados, nem sempre de modo passivo, pela correnteza que são esses afetos e seus efeitos no discurso, na linguagem, no corpo. Perder algo ou alguém, e conseqüentemente ter que desatar o laço do vínculo, pressupõe uma dor, mas, apesar dela, há de se enfrentar esses afetos, há de se mergulhar neles. Se estamos diante de um sentir, que o façamos na profundidade dele, que não se fique na superfície, pois isso nos compõe, nos expande, nos engrandece e pode nos levar à compreensão dessa vivência que suscitou em determinado afeto. E, conseqüentemente, à possibilidade de ressignifica-lo.

A perda nos compõe não enquanto um fardo a ser carregado, mas enquanto lembrança daquilo que outrora já se teve e, se causa tanto sofrimento, mobilizávamos afetos em demasia. Verbalizar a perda ao passo que se realiza o exercício de relembrar situações que foram partilhadas com aquele que se foi, tal como em *Morreste-me*, é lembrar do quanto aquela presença era significativa e compreender que é preciso deixar ir. Estaremos sempre acumulando faltas, dores, angústias durante o percurso da vida, mas, é preciso sempre nos apegarmos não a elas, mas às cicatrizes deixadas, afinal, como pontua Lacan “o interesse da ferida é a cicatriz” (s/a, p. 361). Ao nos defrontarmos com aquilo que nos machuca, estamos diante de duas possibilidades, cuidar para que se forme uma cicatriz ou permitir que continue sangrando. Naturalmente, a primeira opção é a mais assertiva, é necessário costurar a ferida deixada por aquilo que nos rasga. Em outras palavras, perdas devem ser superadas, dores devem ser amenizadas e a angústia, ressignificada.

Há um processo semelhante que ocorre em *A criança em ruínas*. Publicado logo após a primeira obra que elegemos, ambas possuem semelhança não apenas temporal de publicação como temática, apesar da distância quanto ao gênero. A obra, dividida em três partes, discorre em seus versos sobre as chegadas, as partidas, os amores, os encontros e desencontros, o correr do tempo, a família, a ausência de figuras e o vazio deixado por elas. Em alguns poemas, o leitor se depara com um eu-lírico que se assemelha ao narrador da obra analisada anteriormente,

diante de tamanha semelhança que podemos traçar, sendo esse então, nosso ponto de partida para a continuidade de nossa análise comparada. Aqui, nosso objetivo é criar uma possibilidade de leitura de ambas as obras que seja marcada pela semelhança temática, ainda que estejamos diante de gêneros distintos, mas, que por serem fruto do contemporâneo, permitem o tracejar de indagações e perspectivas.

Logo no segundo poema apresentado na obra, o eu-lírico poetiza a distância existente entre ele e uma figura que exercia importante papel em sua vida, papel de aprendizado, de acolhimento, de afeto intenso e sincero. Mas, apesar da distância física entre eles, a presença de um na vida do outro será sempre constante, diante do laço que firmaram no passado, sendo esse advindo de um lugar em que o afeto familiar e a maneira como foi manejado foram essenciais: “ainda que tu estejas aí e tu estejas aí e/eu esteja aqui estaremos sempre no/mesmo sítio se fecharmos os olhos/serás sempre tu e tu que me ensinarás/a nadar seremos sempre nós sob/o sol morno de julho [...]” (Peixoto, 2017a, p. 11).

Ao longo dos versos, divididos em apenas uma estrofe, não há sinais de pontuação, não há pausa que separe as orações, os pensamentos. Os dizeres surgem como uma avalanche de sentimentos que tentam expressar a saudade de um tempo que não volta. De um tempo que era sinônimo de união, momentos compartilhados que se mantêm vivos na memória. Um tempo que firmou um vínculo que se sustenta apesar da distância, apesar do próprio tempo.

Não há pausa, respiro que impeçam que esses sentimentos sejam descarregados de modo tão intenso; sentimentos que dão contorno à memórias que possibilitam ao eu-lírico o encontro com o passado e, talvez, o desejo de que ele ainda fosse presente, ao passo que se mostra ciente das condições e reviravoltas que a vida lhe impôs. Todas as lembranças expostas a cada verso e o olhar nostálgico a elas direcionado, foram as responsáveis para que em vida os três pudessem ser irmãos, tal como é revelado no último verso, e preservassem esse vínculo para sempre.

O fôlego intenso a partir do qual o poema se encadeia, demarcando um ritmo próprio, nos aproxima daquilo que estrutura as noções de um poema em prosa. No poema em questão, os versos não são extensos, sua quebra se assemelha à estrutura clássica de um poema. Em contrapartida, não há rimas, metrificação, separação por estrofes o qualquer tipo de sinal de pontuação, como mencionamos anteriormente. A percepção dessas características nos permite conceber que a poesia de Peixoto, sob um olhar generalista, não segue um padrão. É um poema que se faz prosa e poesia ao mesmo tempo, uma criação “forjada na terceira margem de um rio, do qual estamos habituados a visitar apenas as duas outras” (Paixão, 2014, p. 19). Uma escrita intensa, que busca pela concisão. Talvez, o teor subjetivo que as vozes líricas ecoam, possibilitem essa estrutura singular. Verbalizar ou descrever afetos na linguagem literária é

estar diante da necessidade de se despendar de certos padrões de gênero. Tudo flui rapidamente, sem tempo para as convenções formais.

A busca pela liberdade formal foi guia para os poetas que desejavam, ainda no século XIX, que as palavras nascessem e avançassem para a escrita sem qualquer cerimônia. Peixoto, notavelmente adepto a esse movimento, nos apresenta poemas que desobedecem a padrões clássicos, permitindo que sintamos os movimentos líricos da alma em versos cuja liberdade rítmica, em uma proposta de tensionamento de seus limites, viabilizam, muitas vezes, uma voz narrativa ao eu-lírico (Paixão, 2014). Características dignas de um poema em prosa.

Essas noções que foram sendo estabelecidas à medida em que esse gênero ganhava seus adeptos, nos permitem notar também que os poemas, em sua disposição de explorar outros modos de linguagem, nos mostram, de modo bastante singular, as modalidades narrativas, descritivas e reflexivas da prosa. *A criança em ruínas*, ao revisitar fases da vida e abrir espaço para memórias, nos conta uma história do eu-lírico a partir de suas reflexões, entendimentos e descrições daquilo que sente, seja em relação a si ou ao outro.

Os laços familiares, os afetos que os envolvem e enlaçam, as lembranças que os firmam, são fonte inesgotável que nutre os versos da primeira parte da obra, especialmente. O eu-lírico evoca as figuras familiares: toda a família, no primeiro poema ao qual nos referimos, as irmãs, no segundo, e a mãe, nesse que iremos nos referir adiante. Ele inicia seu retorno às inesquecíveis sensações do passado e aos momentos que compartilhou com a mãe: “o silêncio solar das manhãs/e a magia cantada da nossa felicidade, /recordas mãe o riso aberto/das crianças na paz do nosso quintal?, /a luz filtrada pelos pessegueiros/e a luz maior e muito mais limpa do olhar, recordas mãe a segurança/calada nos nossos abraços distantes?, [...]” (Peixoto, 2017a, p. 13). O eu-lírico estabelece um diálogo com a mãe, com questionamentos que têm como base as recordações da infância, da juventude, suas transformações e o que restou para a vida adulta.

As cenas evocadas se contrapõem àquela que conclui o poema. Se nos primeiros versos temos a tranquilidade, a felicidade, a segurança da presença de figuras importantes, ao final, o ambiente se transforma, tudo se perde no tempo, nas circunstâncias e reviravoltas da vida e chegada da morte. Em uma recordação também nostálgica, porém mais entristecida, o eu-lírico diz: “recordas mãe como morreu/como acabaram os domingos e as manhãs/para nunca mais ser domingo/ou manhã no silêncio do nosso quintal?” (Peixoto, 2017a, p. 13). O ambiente e os afetos que o estruturam se transformam.

Poderíamos pensar que essa mudança se dá diante da perda de algum familiar, que, diante da sequência de poemas que se apresenta, nos leva a acreditar ser o pai. Por isso, as lembranças que antecedem essa perda são nostálgicas e saudosas, vêm carregadas com um

desejo do eu-lírico de viver e sentir aquilo novamente, partilhando da companhia das mesmas pessoas. Um desejo de retorno para um tempo em que a família não estava separada e o pai em vida. Desejo esse que entra em conflito com a crueza e dificuldades da realidade cotidiana, do inevitável da vida: a morte.

O poema seguinte a esse continua com a temática da perda, expressando o vazio por ela deixado. Nesses versos, o encadeamento de palavras acontece de tal forma que é possível elaborarmos uma perfeita imagem, por mais metafórica que se apresente, daquilo que é descrito pelo narrador. A cada verso sentimos em diferentes tonalidades e afetos, o que pode sustentar uma perda: “há o silêncio circunscrito à tua volta/e no entanto a tua pele é o silêncio/há a noite que entrou dentro de ti/e no entanto o teu interior não é onde/adormecem as crianças é onde se perdem/os cegos não é onde há lua e estrelas/é onde o negro não quer ser tão negro/existes e só és o teu absoluto vazio” (Peixoto, 2017a, p. 14).

Silêncio. Noite. Escuridão. Adormecer. Vazio. Aqui, a articulação com a palavra tenta dar conta do que restou. O que restou de sentimento, de experiência daquilo que viveu. Tenta dar conta daquilo que se percebe na ausência, semelhante ao trajeto percorrido pelo narrador em *Morreste-me*, que, por sua vez, nos mostra para além disso, de que apesar da ausência e das dores deixadas por ela, é preciso encontrar maneiras de seguir com ela, ressignificando-a. Pois, como pontuou Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, se deve viver apesar de e, é muitas vezes o apesar de que nos impulsiona a seguir o caminho.

O léxico utilizado no último poema citado se repete em um outro. Nesse, temos uma composição de sete estrofes em que cada uma delas é iniciada com o mesmo verso: “caminha pelo teu corpo um silêncio como uma aragem”. Corpo esse que agora está sem vida e, nessa ausência de vitalidade, só resta o eco das palavras que não mais serão ditas, da presença que não mais poderá ser sentida. No correr dos versos percebemos que estes foram escritos após a perda: “começam hoje os dias os meses os anos depois de ti/começa hoje a ser recordação apenas o quanto vivi/e partindo de mim avanças”. E, o desejo de que aquele objeto amado não se vá impera: “não vás porque a vida é aqui e o esquecimento é longe/mas tu não me ouves já avanças/ e a noite segura-te por onde vais” (Peixoto, 2017a, p. 16). A convivência com a ausência se intensifica, de modo que o pouco tempo da partida não seja referência para que essa figura se torne uma memória desfalcada para o eu-lírico.

O silêncio percorre o corpo do pai, como se o corpo fosse a terra e o silêncio a aragem passando por ele. Processo esse que se assemelha a uma preparação do corpo, da vida que ainda persiste. À medida que o silêncio percorre o corpo do pai, também percorre o do filho, que tenta

superar essa perda, deixando a presença dessa figura na recordação e reelaborando seus afetos para reinvesti-los.

A memória que o narrador carrega do pai é que dá vida à *Morreste-me*, a constância com que as lembranças surgem, estrutura a obra e garante a beleza da prosa poética. A vividez de algumas delas vai se perdendo com o correr do tempo ou a partir do momento em que entendemos a necessidade de superarmos aquela perda e entendermos que aquela ausência será sempre uma constante, mas o sofrimento, a dor, o vazio, não. Há o lamento, há a memória que já não é mais tão viva, há o silêncio, que entrelaçam prosa e poesia.

A morte e a maneira a partir da qual ela entra na vida do sujeito são elementos que passam por inevitáveis reflexões no momento em que um laço afetivo é desfeito. Nesse sentido, esses temas são base para outros poemas que compõem *A criança em ruínas*. No primeiro deles, o eu-lírico retorna à infância e às noções de vida que compunham essa fase, permeada pela inocência. O poema em questão, com seus versos extensos, que ultrapassam a margem, e suas estrofes de apenas dois versos, revisita a esperança, a simplicidade e o não-saber do eu-lírico.

entre manhãs que sofremos, entre as esperas de tudo o que não nos quis,
havia uma esperança pequena.
não sabíamos que a chuva é um olhar desesperado. não sabíamos que o frio.
entre as manhãs que sofremos, uma lágrima.
e uma lágrima é morrer tão completamente.

éramos crianças e a água. éramos as árvores.
as folhas das árvores, uma aragem, os pássaros a voar na nossa respiração.

éramos as manhãs e nós a sofrê-las, éramos uma pequena esperança.
não sabíamos que não se pode acreditar, nem sofrer, sem ser criança e água.

havia uma esperança pequena.

procurávamos tudo o que não nos quis. esperávamos.
entre as manhãs que sofremos. entre a chuva, o frio, as árvores, os pássaros.

éramos a terra triste. éramos uma aragem.
não sabíamos que uma lágrima. não sabíamos que a imensidão
da morte é maior que uma esperança pequena (Peixoto, 2017a, p. 20).

Os últimos versos do poema refletem diretamente a relação que o sujeito, durante séculos, estabeleceu com a morte. Ainda que saiba da sua existência, não deixa de alimentar dentro de si a esperança de que ela tarde a chegar, ou não chegue de modo tão avassalador. Em alguma medida, a morte sempre causará espanto, angústia, sofrimento, afinal, é o fenômeno que por nós é (des)conhecido.

O poema seguinte inicia tal como uma continuação à última afirmação desse que citamos anteriormente, explicitando a ausência de controle que temos sobre a última fase da vida: “a morte é esta caneta que não é os meus dedos. / lâmina, de encontro às paredes, a explodir” (Peixoto, 2017a, p. 21). Aqui, a morte é não apenas aquilo que escapa de qualquer controle, mas quando as palavras se calam dentro dos gritos, é um abismo, são escritos em troncos de árvores impossíveis de ler, é um homem invisível numa seara a agitar as sombras e seus mistérios, em meio a um tempo que corre rapidamente.

Compreender a morte enquanto última etapa da vida, permite o entendimento de que essa se estrutura a partir de ciclos. Ciclos que se iniciam e se encerram nas nossas relações, nos anos que se estendem desde a infância até a velhice, no cotidiano que não cessa em nos desafiar. A primeira parte de *A criança em ruínas* é construída em etapas: no início temos poemas que versificam sobre o desatar de certos laços e o necessário entendimento de que é preciso permitir que certas figuras, outrora tão próximas a nós, se distanciem. Nesse movimento, o eu-lírico evoca, com saudosismo e nostalgia, as memórias partilhadas com o pai, a mãe e as irmãs.

A partir desse entendimento, parte para a reflexão em torno da magnitude da morte e seus mistérios. Nesse sentido, busca uma espécie de conclusão em torno daquilo que observou da vida, das situações que atravessou e das vivências que partilhou com seus familiares. Os últimos poemas da referida parte, antecipam aqueles que irão compor o segundo bloco da obra, cujos versos refletem a descrição do encontro do eu-lírico consigo mesmo. Agora, não mais rodeado pelas lembranças ou pela presença daqueles que amava. O eu-lírico encontra-se só, em uma possível tentativa de (re)conhecer-se, após as perdas e os desencontros que marcam continuamente sua trajetória.

Para além disso, o eu-lírico de grande parte dos poemas que compõem a obra encontram-se vulneráveis. São vozes que estão constantemente sendo atingidas pelas afecções, que é justamente o movimento que implica em afetar e ser afetado. Que, conseqüentemente, opera em encontros entre os corpos. Relembrando o que diz Spinoza (2020), esse estado contínuo de afetação é o que vai colaborar para o aumento ou não da nossa potência de agir, que, por sua vez revelará a forma como experienciamos, sentimos, vivenciamos nossos afetos. Em termos afetivos, nada está sob nosso controle, tudo é mutável, inconstante, repentino. E, quando nos damos conta, estamos vulneráveis, entregues àquele outro corpo. Corpo esse que, nos versos de *A criança em ruínas*, já não mais existe e sua ausência também afeta.

O poema que analisaremos a seguir é de fôlego extenso, não apenas pela quantidade de versos, mas pelas figuras, temas e reflexões que convoca. Se segmentarmos sua análise de modo estrutural e temático, perceberemos, primeiramente, que a maneira como o eu-lírico estrutura

os versos e encadeia imagens diversas se assemelha a uma narrativa, sendo essa, uma das características que caracterizam o gênero poema em prosa. Logo na estrofe inicial, composta por extensos dez versos, o eu-lírico reflete sobre o próprio destino, lembrando a casa em que viveu, seu quintal e canteiros, as paisagens, que agora são apenas lembranças que compõem as estrofes, apenas um passado que se eterniza em um “poema único e final”, que é sua vida e seus ciclos. E finaliza essa estrofe: “as mulheres arrastam as tardes as noites da minha vida. / quem pode esquecer as tardes, se os ramos das laranjeiras/eram inesquecíveis? cada palavra possui um palmo desse/quintal infinito” (Peixoto, 2017a, 24).

O paralelismo entre os ambientes que compuseram os ciclos de sua vida e a poesia que eles carregam para a composição do poema se estende para a segunda estrofe: “a fruteira sobre a mesa da cozinha é sangue no poema. / o meu destino emparedou-se, e um destino é para sempre. / as minhas mãos estendidas são atravessadas pela luz/que mostra no ar a dança do pó. [...]” (Peixoto, 2017a, p. 24). A ponte entre passado e presente se estrutura, inicialmente, nos espaços físicos, de modo a evidenciar a significação que carregam na composição da subjetividade do eu-lírico e seu consequente entendimento sobre si e os percursos que trilha na poesia da vida.

A partir da terceira estrofe convoca as “vozes que nunca partiram” que se materializam em rostos quando sonha, mas que logo se esvaem como as lágrimas que caem sobre o seu rosto ao acordar e retomar a antiga, mas sempre recente memória de quando se tornou o homem da casa, mas esta já não havia. Memória essa que o conduz de volta não apenas para uma transformação e mudança de rota, mas para o reencontro com uma das grandes perdas que sofreu, a do seu pai.

A mãe é a primeira a ser convocada. Figura primordial, com a qual estabelecemos nosso primeiro vínculo afetivo, que é fonte inesgotável de força, amor e proteção. Nos versos dedicados a ela, a lembrança de sua potência, capaz de multiplicar a vida, “como se o teu corpo se rasgasse e a carne/fosse a terra e as plantas, e os ossos fossem os ramos das/laranjeiras e as palavras” (Peixoto, 2017a, p. 25). As segundas figuras a serem convocadas são as irmãs, que, sempre presentes ao semearem seus pensamentos, marcaram sua vida pelos sonhos que outrora partilhavam e os desenhavam, mas, agora dissolvem-se lentamente no esquecimento.

Convocar a figura da mãe e das irmãs permite que o eu-lírico lembre seu ponto de partida, do lugar de onde veio e que o possibilitou constituir-se subjetivamente. Além disso, colabora para a percepção acerca da inevitabilidade das mudanças, do início e encerramento de ciclos e vínculos enquanto estivermos em vida. Ele revisita nas memórias, na caligrafia, como pontua no primeiro verso, as escadas do seu destino e diante de tantas presenças, de objetos, de

ambientes, de papéis e versos, se percebe angustiado diante das horas que correm e escrevem um futuro incerto, ou, como o próprio caracteriza, impossível.

Ao entendermos a primeira parte da obra enquanto um percurso que privilegia as perdas, dores e sofrimentos do eu-lírico, o último poema sobre o qual nos deteremos a seguir demarca um encerramento e tomada de consciência dessa voz poética. O caminho a ser trilhado agora por ela é solitário. A companhia do pai, da mãe e das irmãs, carregará apenas na lembrança, nos aprendizados, em sua constituição subjetiva. Estamos diante do encontro do eu-lírico e sua solidão, consequência de perdas reais, simbólicas, dos distanciamentos, da morte.

estou sozinho de olhos abertos para a escuridão. estou sozinho.
estou sozinho e nunca aprendi a estar sozinho. estou sozinho.
sinto falta de palavras. estou sozinho. estou sozinho.
sinto falta de uns olhos onde possa imaginar. estou sozinho.
sinto falta de mim em mim. estou sozinho. estou sozinho.
estou sozinho (Peixoto, 2017a, p. 27).

Notoriamente, os versos se constituem a partir de uma repetição que busca refirmar não apenas o sentimento como demonstrar incomodo em relação a ele e as consequentes inquietações e angústias que causa. Como se falando inventasse uma forma de preencher a solidão. Conflito em estar só e conviver consigo mesmo, por nunca ter se encontrado só antes. Mas, em alguma medida, se deparar com esse estado de solidão seja necessário, para a partir dele, descobrirmos nossas faltas, incompletudes e, só assim, continuarmos desejando, pois, é no ato de fazer do desejo um verbo, que encontramos a possibilidade de continuarmos vivendo. A incompletude nos impele a prosseguir.

Diferentemente desse primeiro conjunto de poemas, em que percebemos um diálogo com as figuras que compõem sua família, na segunda parte da obra há poemas que exploram conversas íntimas do eu-lírico consigo mesmo. São versos que descrevem reflexões sobre si próprio, sobre os conflitos que o habitam, os vazios, seus silêncios. Esteticamente, há maior predominância dos versos mais extensos, lembrando a estrutura comumente percebida nos poemas em prosa. Por fim, na terceira parte da obra o eu-lírico conversa e relembra o passado vivido com um amor, dessa vez, passiona

As reflexões anteriormente elaboradas nos conduzem ao seguinte questionamento: Por que *A criança em ruínas*? O crescimento, o avançar do tempo, as situações com as quais o sujeito tem que lidar, abrem caminhos para que a criança que outrora o habitava e firmou bases para a vida adulta, ceda espaço para um eu mais amadurecido, ciente das problemáticas que deve enfrentar, de traumas e perdas que precisa superar. É um percurso trilhado em que a

palavra tenta dar conta da experiência. Além disso, a obra nos lembra que a ruína, apesar de seu potencial destrutivo, está atrelada à impossibilidade de permanência nesse estado de dor ou sofrimento. A ressignificação é necessária. A morte do outro em nós mesmos, como foi possível observar em *Morreste-me*, reclama uma mobilização afetiva com vias a uma superação e encontro com outros estados afetivos.

É nas ruínas que encontramos o fio dialógico entre as duas obras. Esse entendimento nos possibilita a reflexão acerca da letra no inconsciente, proposta por Lacan (1998), no sentido de que a letra é aquilo que sobra quando a palavra falta, quando a palavra não dá conta. A letra, ao escapar à lógica, abre espaço para a emoção. Se a linguagem se estrutura no *logos*, tudo o que escapa à palavra é psicose ou envereda pelo imaginário das paixões, o *páthos*.

A história muda, seja a individual, a familiar, a de uma comunidade. A história é, necessariamente, cíclica, e nos lança ao desafio de vivê-la da melhor maneira que conseguirmos. É também na poesia que elas se entrelaçam. Os gêneros poema em prosa e prosa poética colaboram para que o sentimento do eu-lírico e narrador, respectivamente, diante das ruínas dos ciclos e o surgimento de outros, se torne, em alguma medida, também daquele que lê aqueles versos extensos ou aqueles períodos poeticamente elaborados. É como se a energia que circula dos afetos fosse a força que potencializa o caráter poético das obras e vice-versa.

Paralelamente a esse entendimento, é válido retornarmos à nossa discussão elencada no segundo capítulo, na qual compreendemos que as relações que estabelecemos com o outro estão, necessariamente, amarradas e sustentadas pela troca. Entre ganhos e perdas nossos vínculos tentam se sustentar em uma balança que nem sempre está equilibrada, ou, muitas vezes, custa para se manter estável. O encontro com o outro é inevitável e, ocasionalmente, necessário, principalmente no contexto familiar. Já que é nele que nos constituímos. Mas a primordialidade dessas relações não as isenta de um possível desequilíbrio e trocas injustas, afinal, antes de sermos família, somos indivíduos, com demandas e cargas de investimento que nem sempre são compatíveis.

Um vínculo pressupõe uma descarga de afeto, de energia e um investimento também e, inevitavelmente, o tempo que permanecemos, entre perdas e ganhos, diz, em alguns casos, do quanto envolvidos podemos estar. Distantes de qualquer generalização, se pensarmos nos vínculos familiares, a lógica se assemelha. Tanto em *Morreste-me* quanto em *A criança em ruínas*, temos a descrição de relações entre pai, mãe e irmãs que foram intensamente investidas por parte do narrador e do eu-lírico. E, numa busca por capturar os detalhes, partilhar vivências, criar memórias, afetar e ser afetado, ou seja, numa maximização do prazer em detrimento do desprazer percebemos que, ao perder uma dessas figuras para a morte, nos é revelado não

apenas nossa fragilidade perante a vida, mas também que, não importa o quanto invistamos nossa energia no outro, a perda e o sofrimento por essa causado serão sempre as únicas certezas que carregaremos.

Apostamos afetivamente cientes do destino para onde seremos levados, mas é a movimentação entre prazer e desprazer que nos move, visto ser vital. Afinal, como canta Cazuza, “preciso dizer que te amo/te ganhar ou perder sem engano”. Nos terrenos do afeto, da economia das relações, não se ganha sem apostar. No ciclo familiar, apesar da diferença, dos conflitos, sejam eles geracionais, subjetivos, sociais, a doação àquela pessoa, em muitos contextos, é quase que uma atividade natural, afinal, o afeto é movimento necessário, como aprendemos com Spinoza (2020). São as pessoas, salvo algumas exceções, que valem à pena investir, por, dentre tantos “porquês” que nem sempre são possíveis de serem compreendidos – afinal, estamos caminhando pelo campo inconsciente –, partilharmos laços identificatórios.

Ao visitar a casa em que viveu quando jovem, revisitar as roupas, reencontrar objetos que pertenceram ao pai e ao, enfim, escrever essa carta de despedida para o pai, o narrador investe o que lhe restou de energia no vínculo que se mantinha até então. Seguindo o mesmo percurso, observamos o eu-lírico e sua articulação de imagens, cenas, nos versos dos poemas em prosa, ao poetizar seus vínculos familiares e as consequências dos investimentos feitos, de modo que esses foram capazes de sustentar os vínculos apesar da distância em vida, seja das irmãs ou da mãe. Com a morte e a consequente perda desse objeto para o qual emanava tanto, ele decide fazer esse esforço de retorno ao passado, aos bons momentos, a tudo aquilo que o faz lembrar daquela figura. É um dispêndio. Não haverá troca tudo será gasto. Investirá tudo o que tem, sem retorno. Mas, para o narrador, esse processo era necessário para a assimilação de que seu pai não retornaria mais.

A perda pressupõe um vazio que precisa ser preenchido, por isso, não se aprofunda na mágoa de perder o pai, é um homem consciente da perda do pai. Afinal, os afetos são resultado de economias, ou representações afetivas em constante deslocamento. Atravessar a experiência do luto e se permitir vive-la. Na tentativa de nos desprendermos de certos afetos nos deparamos, por vezes, com a dificuldade de encontrar outro caminho para escoar essa energia, para transformar esse afeto. Esse processo indica, inicialmente, uma perda, mas visando um ganho posterior. Ganho esse que poderíamos relacionar a uma superação do afeto, a depender da relação e da intensidade.

Esse desprendimento exige do sujeito um impulso quase consciente e, por isso, que demanda mais energia. Dizemos consciente no sentido de o sujeito entender a necessidade de resignificar o afeto, compreendendo que a permanência nesse estado afetivo não será benéfica.

Há, então, a necessidade de maior mobilização de força, de energia; há um maior dispêndio. A tarefa é árdua e exigente, mas necessária, já que, se retomarmos a noção do princípio de prazer proposta por Freud (2020), lembraremos que esse conceito está baseado na ideia de manutenção de uma constância energética no aparelho psíquico. Ou seja, em uma descarga não absoluta das tensões, mas apenas relativa, de modo a manter a constância. De modo geral, ressignificar afetos exige, primeiramente, o reconhecimento de que alguns deles não nos reabastecem. Para que assim, iniciemos o trabalho de transformá-los.

Nosso objetivo nessa análise comparada se baseou no argumento de que o sujeito, ao se deparar com o esfacelamento das relações ou com o rompimento dos vínculos, se percebe diante da necessidade de ressignificar os afetos que moldavam aquelas relações. Com a urgência de direcionar sua energia para outras vias de fluxo, para que a sigamos nosso percurso, somos postos diante da percepção de que ao amarmos alguém, a morte acontece apenas em nível fisiológico. Por outro lado, quando perdemos alguém para a vida, em virtude do desatar dos laços, a morte se faz presente em nível de ausência do objeto amado em nosso cotidiano, mas, sua presença é marca constante na nossa subjetividade, na nossa constituição. O amor, ou o afeto direcionado ao objeto e o que recebemos desse, muda nossa trajetória. Seremos sempre, em alguma medida, afetados por esse alguém. Haverá sempre uma presença, apesar da ausência.

O afeto nunca é o mesmo, mas sua presença, considerando-o enquanto conceito guarda-chuva, é sempre uma constante. Independente da tonalidade, do direcionamento específico dessa energia afetiva, seja para o amor, a paixão, a saudade, a tristeza, o afeto sempre nos guiarão em nossa relação consigo mesmo ou com o outro. Somos sujeitos imersos e inscritos na linguagem, guiados pelo *phátos*, enquanto nossa disposição subjetiva e individual. Por isso, estamos abertos aos caminhos que nos conduzem às diferentes formas de ser, estar e sentir a experiência humana, tanto na relação consigo mesmo quanto com nossos similares. Sempre em um jogo de oposição entre as paixões e o racional.

No fazer literário, o uso da linguagem se amplia, seja nos gêneros, enquanto forma, seja na significação das palavras, enquanto conteúdo. No contemporâneo essa necessidade de reinvenção é latente na literatura, que se abre para um fazer menos rígido e excludente. Nesse movimento, a prosa poética e o poema em prosa firmam um compromisso por uma literatura que permite, a partir de uma forma mais inespecífica, o consequente aflorar e desbravamento das subjetividades. O trabalho com a palavra se desenvolve de tal forma que, por vezes, nos questionamos se estamos diante de uma prosa ou de uma poesia, e, a partir desse efeito, os olhares sobre o texto alcançam subjetividades.

Nelas, a contemplação de afetos se torna quase que uma prerrogativa, afinal, somos constituídos e movidos por eles. Os afetos são a engrenagem que torna a vida possível. *Morreste-me* e *A criança em ruínas* nos mostram o giro e funcionamento dessa engrenagem a partir dos artifícios da linguagem em seus prosa poética e poema em prosa. O investimento nas relações, a perda, o sofrimento, a dor, a passagem pelo luto, a necessária superação e ressignificação desse, são algumas das nuances que nos permitiram traçar uma linha de análise que teve como pilares alguns conceitos da filosofia e da psicanálise, no que se refere ao entendimento desses campos do saber sobre o afeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os afetos se configuram não apenas enquanto propriedades individuais, mas como modos de relação social, sendo expressões de como interagimos socialmente, dentro das condições de possibilidade de experiência. (Safatle, 2022). Interferem e conduzem as relações que estabelecemos com o outro, com nós mesmos, com o meio em que vivemos. Esse é um movimento contínuo e inerente ao sujeito, que se revela na linguagem, no corpo e nos modos de agir e interagir. Na vida cotidiana, o afetar e ser afetado nos persegue.

Mas, compreender essas deliberações afetivas, exige de nós, pesquisadores, um trabalho de retornar a certos entendimentos primeiros para compreendermos as mudanças de pensamento sobre a temática. Até ser concebido enquanto tal, o conceito de afeto perpassou por diferentes entendimentos no campo da filosofia, que acompanharam e dialogaram com as diferentes épocas em que foram elaborados e suas exigências para o indivíduo. Concluímos que apesar das denominações que o conceito abarcou ao longo do tempo, seja a partir do entendimento do *páthos*, da emoção ou do sentimento, o afeto se revela enquanto fenômeno sobre o qual devemos exercitar nosso (re)conhecimento, para que, a partir daí tenhamos condições de nos tornarmos sujeitos ativos diante do que nos afeta e como esse trânsito de energia ocorre sobre nós e determina nossas ações em relação ao que nos interpela. Além disso, esse entendimento se faz necessário para que assim tenhamos condições de ressignificar esses afetos para que eles moldem os vínculos que nos atravessam.

O entendimento filosófico em torno das questões que afetam o indivíduo foi um ponto de partida para adentrarmos no inconsciente do sujeito a partir das proposições de Sigmund Freud e Jacques Lacan. A psicanálise nos mostrou a maneira pela qual somos tomados pelos afetos a nível inconsciente e em que medida cada afeto se revela corporalmente sobre nós. E, como via de manifestação daquilo que nos afeta, como possibilidade de descarga e expressão do sintoma, a literatura adentra em nossas discussões para pensar a respeito da linguagem artística que manifesta não apenas o olhar do poeta sobre o mundo que o rodeia, como também reverbera subjetividades e nos permite compreender as demandas afetivas dos sujeitos.

Caminhar pelas veredas dos afetos não nos distancia dos desafios de tracejar um diálogo entre diferentes campos de saber que, por vezes, se mostram distantes, sendo apenas nos detalhes que conseguimos traçar algumas considerações. Situar com certa proximidade a filosofia, a psicanálise e a literatura, requer escolhas e delimitações necessárias. Mas, ao percebemos que o afeto transita por essas três esferas, de modo a nos permitir observar a

singularidade plural com a qual esse componente subjetivo as atravessa, colaborou para a estruturação da nossa pesquisa.

A exploração das recentes formas de expressão literária, a prosa poética e o poema em prosa e como esses gêneros literários se revelam como um sintoma da contemporaneidade em não mais medir ou conter seus afetos e expressá-los da forma que julgarem relevante, nos deparamos com seus caracteres inespecíficos, ao questionarem a forma e se firmarem como não pertencentes a nenhuma outra. Tal percepção nos levou ao seguinte questionamento: A arte inespecífica perde seu potencial crítico? Afinal, tantas escolas literárias, tantas características formais que unem uma obra à outra, tantos denominadores comuns. É possível estarmos diante de obras que tenham seu potencial crítico em perigo?

A explosão do inespecífico é uma das características que tem sido atribuída ao contemporâneo. É nítido que as novas formas de expressão do contemporâneo não mais se aтем às propostas formais dos gêneros, mas criam suas próprias estéticas, desafiando os limites da linguagem, ousando na sua forma de expressão e, conseqüentemente, ampliando possibilidades, por exemplo, para o surgimento de outros gêneros literários. Além disso, ampliam horizontes de diálogos entre gêneros que já existem, como vislumbramos a presença da narratividade na poesia e do lírico na narrativa.

Antes, era possível observar uma crítica que, centrada no objeto, percebia-se de um lado, uma crítica desacreditada pela suposta perda de seu poder crítico, de outro, esperançosa diante de tamanha interdisciplinaridade, expansão e identificações com outras dimensões da arte ou da própria literatura. É lógico, então, pensarmos que as estratégias da crítica estão se transformando, assim como seus modos de leitura. Mas, a transformação da arte literária acontece na forma, na função, no seu lugar social, então, seria insuficiente que a crítica modificasse apenas suas estratégias e modos de ler.

Sua função e posicionamento ao lançar seu olhar sobre o objeto de leitura deve levar em consideração fatores internos e externos do texto, na tentativa de enxergar por exemplo, que, enquanto sujeitos frutos de da sociedade em que vivemos, estamos em constante tensão entre o que sentimos e o que nos é exigido socialmente. Temos nos expressado, cada vez mais, em consonância com nossas demandas internas, com vias a resistir e realizar movimentos contrários às demandas externas. Nesse sentido, os textos literários, especialmente aqueles que analisamos no presente trabalho, se firmam em uma nova instabilidade de fronteiras entre formas, conteúdos, linguagem e, para além disso, como uma legítima forma de expressão daquilo que nos atravessa.

Concluímos, então, que não há perda do potencial crítico. Mas, surge a possibilidade de se adquirir novas nuances desse potencial. Ao criar tensões em seu caráter heterogêneo, a literatura inespecífica requiere novos olhares e leituras. Ao passo que essas tensões surgem, abrem caminho para que o exercício literário flua pelas linhas e versos, fazendo surgir nesses espaços a subjetividade permeada pelos afetos que lhe são inerentes. Como pudemos observar no terceiro capítulo desse trabalho, a literatura contemporânea tem adentrado pelos espaços do subjetivo ao dar vazão ao que angustia, ao que faz sofrer, às incompreensões que habitam o sujeito contemporâneo. Por isso, afeto e literatura têm caminhado lado a lado, tornado cada vez mais explícita a percepção de que essa se configura como um sintoma do sujeito.

Essas reflexões ganham força nas obras de José Luís Peixoto. Se é no domínio da linguagem, na aprendizagem da comunicação que nos humanizamos, a literatura do escritor português, seja na pontuação própria, na multiplicidade de sentidos de um verso ou uma linha, na fuga de uma definição quanto ao gênero, nos mostra que a palavra não dá conta de expressar inteiramente tudo o que somos, sentimos, ou qualquer outro fator que nos torna sujeitos. A palavra, aqui, é ruína das nossas experiências, vínculos feitos e desfeitos. A palavra é resto do sentimento.

Na novela, o afeto toma a palavra. Faz com que o corpo saia do seu silêncio. O afeto tem uma orientação interna, mas também está orientado para o outro, na medida em que cria laços, estabelece vínculos. Ao passo que estabelece uma comunicação interna, pode ser mensagem a ser endereçada para o outro, garantindo a continuidade dos investimentos. Em *A criança em ruínas* as lembranças de infância dão contorno aos poemas e vazão ao tempo que corre depressa, deixando para trás as brincadeiras em família, os amores desfeitos, a presença do pai, a separação da família, que, ao possibilitar o surgimento de outras configurações familiares, relembra que serão sempre cinco enquanto um deles estiver vivo.

É a partir das ruínas que *Morreste-me*, obra de estreia do autor, e *A criança em ruínas* se estruturam. Ruínas que expõem nossa fragilidade, impossibilidade de permanência e necessidade de reestruturarmos rotas. Mas são também elas que nos permitem encontrar o fio da nossa própria narrativa e nos lembrar a necessidade de seguir em frente, apesar das perdas, dos laços que se desataram, apesar do sofrimento e do trabalho psíquico ao qual somos exigidos para uma ressignificação de afetos. Pois, é com o apesar de que deve viver.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômato*. São Paulo: Edipro, 2018.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AZEREDO, Vânia Dutra de. Nietzsche e os gregos. *Hypnos*, São Paulo, n. 21, p. 273-287. 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BÉRTHOLO, Joana. *Ecologia*. Porto Alegre: Dublinense, 2022.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAMARGO, Gustavo Arantes. Liberdade e vontade de potência na filosofia de Nietzsche. *Cad. Nietzsche*, v. 42, n. 3, p. 115-146, 2021.
- CAMPELLO, Filipe. *Crítica dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Alfaguara, 2017a.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Menina escrevendo com pai*. São Paulo: Alfaguara, 2017b.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *O volume do silêncio*. São Paulo: SESI-SP editora, 2017c.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Segundo Livro*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1979.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- CHISHOLM, Austin. Foucault, Affect, History: on the art of the feeling. Thesis. The University of Western Ontario. Master of Arts degree in Theory and Criticism 2020.
- CORTÁZAR, Júlio. Situação do romance. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 61-83.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIAS, Rosa Maria. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. *Cad. Nietzsche*, v. 36, n. 1, p. 227-244. 2015.
- DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

- ESPANCA, Florbela. *Antologia poética de Florbela Espanca*. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, volume V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FREUD, Sigmund. A repressão. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.
- FREUD, Sigmund. Conferência XXV: a angústia. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol.16. Rio de Janeiro: Imago, 2014a.
- FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FREUD, Sigmund. O trabalho do sonho. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014c.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 2: Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREUD, Sigmund. Projeto para uma Psicologia Científica. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol.1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional: a teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia: 1950-1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- JÚNIOR, Carlos Augusto Peixoto; ARÁN Márcia. O lugar da experiência afetiva na gênese dos processos de subjetivação. *Psicologia USP*, São Paulo, n. 22, v. 4, p. 725-745, 2011.
- KRUTZEN, Henry. *Estudos de Psicanálise Referencial*. São Paulo: Zagodoni, 2020.
- LACAN, Jacques. *A identificação: seminário 1961-1962*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- LE GOUFEY, Guy. *A incompletude do simbólico*. Campinas: Unicamp, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In.: *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUSTOZA, Rosane Zétola. A angústia como sinal do desejo do Outro. *Revista Mal-Estar Subj.* v. 6, n. 1, p. 44-66, 2006.
- MACHADO, Roberto (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- MADEIROS, Eider. Amor pluriúsculo no tribunal ôntico. *Intransitiva Revista*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 31-33, 2018.
- MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.
- MARTINS, André. Nietzsche, Espinoza, o acaso e os afetos. In: BARRENECHEA, Miguel Angel; CASANOVA, Marco Antonio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (Org.). *Assim falou Nietzsche III*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 11-22.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MEYER, Michel. Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- MILLER, Jacques-Alain. Biologie lacanienne et événement de corps. *La Cause Freudienne*, v. 44, p. 7-59, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- PAZ, Octavio. Ambiguidade do romance. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 63-74.
- PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PEIXOTO, José Luís. *A criança em ruínas*. Porto Alegre: Dublinense, 2017a.
- PEIXOTO, José Luís. *A mãe que chovia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016a.
- PEIXOTO, José Luís. *Antídoto*. Lisboa: Temas e Debates, 2003.
- PEIXOTO, José Luís. *Cemitério de pianos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PEIXOTO, José Luís. *Em teu ventre*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.
- PEIXOTO, José Luís. *Galveias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.
- PEIXOTO, José Luís. *Morreste-me*. Porto Alegre: Dublinense, 2015b.
- PEIXOTO, José Luís. *Nenhum olhar*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- PEIXOTO, José Luís. *Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos*. Quetzal Editores: 2016b.
- PEIXOTO, José Luís. *Uma casa na escuridão*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- PEQUENO, Marconi José Pimentel. *A moral e as emoções*. Curitiba: CRV, 2017.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. Novo Hamburgo: Clube de Literatura Clássica, 2021.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1995.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIRES, Antônio Donizetti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poema em prosa. *Itinerários*, Araraquara, v.24, p.35-73, 2006.
- QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RAVANELLO, Tiago; DUNKER, Christian Ingo Lenz; BEIVIDAS, Waldir. Para uma concepção discursiva dos afetos: Lacan e a Semiótica Tensiva. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 38, n.1, p. 172-185, 2018.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia, 6: de Nietzsche à Escola de Frankfurt*. São Paulo: Paulus, 2006.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: filosofia antiga pagã, volume 1*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SAFATLE, Vladimir. Por uma crítica da economia libidinal. *Ide: Psicanálise e Cultura*, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 16-26, 2008.

SAFATLE, Vladimir. Uma gramática só não basta. In: CAMPELLO, Filipe. *Crítica dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2005.

SILVA, Alberto da Costa e. Estas primeiras estórias. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

SOLER, Colette. *Lacanian affects: the function of affect in Lacan's work*. Routledge: New York, 2016.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

WOOLF, Virgínia. *Mrs Dalloway*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

WOOLF, Virgínia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

WOOLF, Virgínia. *Orlando: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

WOTLING, Patrick. As paixões repensadas: axiologia e afetividade no pensamento de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, v. 15, p. 7-29, 2003.