

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Aonde os afetos nos levam:

Leituras do mal-estar de Foucault, do desassossego de Pessoa e do tédio de Ozu

Carolina Rodrigues Freitas

Brasília, 2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Aonde os afetos nos levam:

Leituras do mal-estar de Foucault, do desassossego de Pessoa e do tédio de Ozu

Carolina Rodrigues Freitas

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em sociologia da universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em sociologia.
Área de concentração: sociedade e transformação
Linha de pesquisa: sociologia da cultura
Orientador: Edson Farias

Brasília, 2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TESE DE DOUTORADO

Aonde os afetos nos levam:

Leituras do mal-estar de Foucault, do desassossego de Pessoa e do tédio de Ozu

Carolina Rodrigues Freitas

Orientador: Edson Farias

Banca examinadora:

Daniela Félix.....UNB

Rogério Luiz de Oliveira.....UESB

Auterives Maciel.....PUC/RJ

Brasília, 2021

“Assim, cada um regula tudo de acordo com o seu próprio afeto.”

Baruch Spinoza

AGRADECIMENTOS

Este texto é o último expiro de um corpo esvaziado. Como sabia Ozu, o vazio é o prelúdio da criação. Mas, agora, o vazio que sinto ao olhar para esta tela em branco só me faz querer agradecer.

Sou grata aos/às que, nestes quatro anos, me apoiaram, mesmo sem me compreender. Aos/às que buscaram me compreender. Aos/às que se mostraram dispostos a conversar, ainda que sentissem e pensassem diferente. Aos/às que compartilham comigo afetos e ideias.

Ao meu orientador e amigo, Edson Farias, pela sensibilidade, compreensão e apoio. Aprendi e continuo aprendendo tanto com você! Espero que, para além do doutorado, continuemos a trocar afetos e ideias.

Ao Rogério Oliveira e ao Bruno Vasconcelos pela conversa na banca de qualificação do projeto de tese e por outras que trocamos em outros momentos e espaços.

Ao Rogério por aceitar continuar conversando na banca de defesa da tese. À Daniela Felix e ao Aterives Maciel pela gentileza de aceitarem participar da banca de defesa.

Ao Yacine Guellati por me ajudar com o resumo em francês.

À Líria Rezende e ao Fernando Fidelix por lerem e conversarem comigo sobre o projeto que apresentei à época da qualificação.

Ao Rodolfo Goiás, ao Rodolfo Fonseca, ao Bruno Couto, à Cleide Vilela, ao Artur Guimarães, à Flávia Ferreira, ao Rony Miranda, ao Marcos Amaral, ao Euclides Mendes e a todos/as os/as demais colegas envolvidos/as com o grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) por me acolherem e me lembrarem como é bom estar e aprender junto.

À Leonor Simas-Almeida por me receber no departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros durante o meu “doutorado sanduíche” na Universidade de Brown.

À Rebeca Haro, à Natália Lelis, ao Nicolas Vidal, à Patrícia Freitas, ao Rodrygo Rocha, à Aline Moura, ao Guilherme Ribeiro, ao Gen Fukushima e a todos/as com quem encontrei em Providence durante o meu “doutorado sanduíche” e que se dispuseram a compartilhar experiências. Devo a vocês muito do que vivenciei por lá.

Ao Alex Holt e à Linda Breslin e todos/as os/as envolvidos/as no projeto Casa Internacional de Rhode Island pelo acolhimento e fraternidade.

Às queridas colegas com quem compartilhei moradia, alegrias e angústias em Providence, Rachael Baker, Priya Jyotishi e Sophie Chava.

Às/aos minhas/meus amigas/os de Goiânia e Brasília, Líria Rezende, Mário Eugenio, Alex Silva, Lorena Carmo e Lygia Bitencourt pelas longas e reconfortantes conversas que tivemos nos últimos quatro anos. Sem vocês, o trânsito constante Gyn-Bsb e Bsb-Gyn teria sido muito mais cansativo.

À Gabriela Carlos, à Patrícia Rodrigues, à Renata Souto, à Armanda Silva e todo/as os/as demais funcionários do departamento de sociologia da universidade de Brasília e do departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da universidade de Brown pelos muitos serviços prestados.

À minha mãe, Cleu, por estar comigo desde o início, e ao meu namorado, James, que começa a caminhar comigo agora.

Ao CNPq e à Capes por financiarem esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho mobiliza o conceito de *episteme*, de Michel Foucault (1999), para formular a hipótese de uma *episteme* do afeto. A partir dessa hipótese, procura-se, no primeiro capítulo, desenhar um esquema analítico sustentado especialmente nas reflexões de Baruch Spinoza (2009) sobre o afeto e nos seus desdobramentos na teoria contemporânea. Os afetos são feixes que se expõem nas análises. No primeiro capítulo, ensaia-se a análise dos afetos a partir da leitura de *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1999), de Foucault. Esse modo de análise é retomado nos capítulos seguintes, quando se desce aos detalhes e especificidades dos objetos empíricos em análise. No segundo capítulo, analisa-se o *Livro do desassossego* (2016), de Fernando Pessoa; e, no terceiro, filmes de Yasujiro Ozu, especialmente os do pós-guerra. Procura-se defender a tese de que a perspectiva afetiva nos coloca em uma posição privilegiada para uma releitura original e criativa de textos e imagens já bastante lidos, como as que tomamos como objetos de análise neste trabalho. O interesse pelos afetos nos leva a reler esses textos e imagens de outro modo. Essa releitura não é uma busca por desvendar o que está oculto ou na sua origem ou ainda para além desses textos e imagens. Os afetos são artefatos analíticos que nos possibilitam perceber o minúsculo, o sutil, o despercebido. Eles nos habilitam a perceber as microfísicas que animam esses textos e imagens. Adotar a perspectiva afetiva é ser contemporâneo, nos termos que define Giorgio Agamben (2009, p. 60). É “olhar para o que se tem diante dos olhos e ver mais do que é dado a ver”. No esforço de releituras originais e criativas das obras citadas, mobiliza-se uma vasta bibliografia, convocando autores ligados à filosofia, à sociologia, aos estudos da literatura, do cinema e dos afetos. Nesse arcabouço, destacam-se as reflexões de Charles Baudelaire (2015; 1996), Walter Benjamin (1969; 1987; 2017; 2009), Georg Simmel (1973; 2006), Roland Barthes (1984; 2004) e Immanuel Kant (2016) sobre a sensibilidade moderna, as de Agamben (2009) e Michel Maffesoli (1998; 2006) sobre a sensibilidade contemporânea, as de Terry Eagleton (2005) e Gyorgy Lukács (1968) sobre a literatura; as de Gilles Deleuze (1985; 2013) e Serguei Eisenstein (2002) sobre o cinema e as de Spinoza (2009), Deleuze e Félix Guattari (2007), Brian Massumi (2002) e Eugenie Brinkema (2014) sobre os afetos. Baseada nesses e em outros autores, a tese, em três movimentos, atravessa *As palavras e as coisas*, o *Livro do desassossego* e filmes de Ozu, para, nesta travessia, encontrar o mal-estar de Foucault, o desassossego de Pessoa e o tédio de Ozu, afetos que nos levam ao outro lado do pensamento ou ao que Foucault (1999) chamou de o impensado.

Palavras-chave: Afeto. Literatura. Cinema. Modernidade. Contemporâneo.

ABSTRACT

This work mobilizes the concept of *episteme*, by Michel Foucault (1999), to formulate the hypothesis of an *episteme* of affect. Based on this hypothesis, the first chapter seeks to design an analytical scheme based especially on Baruch Spinoza's (2009) reflections on affect and its consequences in contemporary theory. Affects are fibers that are exposed in the analyzes. In the first chapter, the analysis of affects is rehearsed from the reading of Foucault's *The order of things: an archeology of the human sciences* (1999). This mode of analysis is retaked in the following chapters, when we go down to the details and specifics of the empirical objects under analysis. In the second chapter, Fernando Pessoa's *Book of disquiet* (2016) is analyzed; and in the third, Yasujiro Ozu films, specially the post-war ones. We seek to defend the thesis that the affective perspective places us in a privileged position for an original and creative rereading of texts and images that have been widely read, such as the ones we take as objects of analysis in this work. The interest in affects leads us to reread these texts and images in another way. This rereading is not a search for unraveling what is hidden or in its origin or even beyond those texts and images. Affects are analytical artifacts that enable us to perceive the miniscule, the subtle, the unnoticed. They enable us to perceive the microphysics that animate these texts and images. To adopt the affective perspective is to be contemporary, in the terms defined by Giorgio Agamben (2009, p. 60): "to look at what is before the eyes and see more than what is given". In the effort of original and creative rereadings of the aforementioned works, a vast bibliography is mobilized, summoning authors related to philosophy, sociology, studies of literature, film and affects. Within this framework, the reflections of Charles Baudelaire (2015; 1996), Walter Benjamin (1969; 1987; 2017; 2009), Georg Simmel (1973; 2006), Roland Barthes (1984; 2004) and Immanuel Kant (2016) on modern sensibility stand out, as well as those by Agamben (2009) and Michel Maffesoli (1998; 2006) on contemporary sensibility, those by Terry Eagleton (2005) and Gyorgy Lukács (1968) on literature, those by Gilles Deleuze (1985; 2013) and Serguei Eisenstein (2002) on film and those by Spinoza (2009), Deleuze and Félix Guattari (2007), Brian Massumi (2002) and Eugenie Brinkema (2014) on affects. Based on this bibliography, the thesis, in three movements, crosses *The order of things*, the *Book of disquiet* and Ozu's films, in order to find, in this journey, Foucault's discommodity, Pessoa's disquiet and Ozu's boredom, affects that take us to the other side of thought or to what Foucault (1999) called the thoughtless.

Keywords: Affect. Literature. Film. Modernity. Contemporary.

RÉSUMÉ

Le présent travail de recherche utilise la notion d'*épistémè*, de Michel Foucault (1999), pour formuler l'hypothèse d'une *épistémè* de l'affect. À partir de cette hypothèse, dans un premier chapitre, l'objectif est de dessiner un schéma analytique fondé particulièrement sur les réflexions de Baruch Spinoza (2009) sur l'affect et ces implications sur la théorie contemporaine. De cette façon, les affects sont des faisceaux qui se révèlent lors des analyses. Dans ce premier chapitre, les affects sont analysés à partir de la lecture de l'œuvre de Foucault, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines* (1999). Ce mode d'analyse est repris dans les chapitres suivants, de façon plus détaillé et spécifique par rapport aux autres objets empiriques pris en compte en ce travail. Dans un second chapitre, l'analyse se fait sur l'œuvre de Fernando Pessoa, le *Livre de l'intranquillité* (2016); et, lors du troisième chapitre l'analyse a pour base les films de Yasujiro Ozu, plus particulièrement ceux du post guerre. L'objectif étant de défendre la thèse selon laquelle la perspective affective nous place dans une position privilégiée pour une relecture originale et créative de textes et images déjà maintes fois lus, comme ceux que nous prenons comme objets d'analyse en cette recherche. L'intérêt pour les affects nous conduits à relire ces textes et images d'une autre façon. Pourtant, cette relecture n'est point une tentative de dévoiler ce qui est caché, ni ce qui est à son origine, ni non plus d'aller au-delà de ces textes et images. Les affects sont des objets analytiques qui nous permettent de percevoir l'infime, le subtil et l'inaperçu. Ils nous donnent la possibilité de rencontrer les microphysiques qui animent ces textes et images. De cette manière, selon les termes définis par Giorgio Agamben (2009, p. 60), adopter une perspective affective c'est être contemporain, c'est "regarder vers ce qu'il y a face à nos yeux et voir plus que ce qui nous est montré à voir". En cet effort de relire de façon originale et créative ces œuvres une ample bibliographie a été mobilisée, notamment à travers la lecture d'œuvres philosophiques, sociologiques, ainsi que d'études sur la littérature, le cinéma et les affects. Furent ainsi ici considérées les réflexions de Charles Baudelaire (2015; 1996), de Walter Benjamin (1969; 1987; 2017; 2009), de Georg Simmel (1973; 2006), de Roland Barthes (1984; 2004) et de Immanuel Kant (2016) sur la sensibilité moderne, celles de Agamben (2009) et de Michel Maffesoli (1998; 2006) sur la sensibilité contemporaine, puis celles de Terry Eagleton (2005) et de Gyorgy Lukács (1968) sur la littérature; et encore celles de Gilles Deleuze (1985; 2013) et de Serguei Eisenstein (2002) sur le cinéma et, pour finir, celles de Spinoza (2009), de Deleuze et Félix Guattari (2007), de Brian Massumi (2002) et de Eugenie Brinkema (2014) sur les affects. Ayant pour base cet ensemble d'auteurs, suivant trois mouvements, cette thèse traverse *Les Mots et les Choses*, *Le Livre de l'intranquillité* et les films de Ozu, pour y rencontrer le malaise chez Foucault (1999), l'intranquillité chez Pessoa et l'ennui chez Ozu, des affects qui nous conduisent à une autre rive de la pensée ou à ce que Foucault nomma de l'impensé.

Mots-clés : Affect. Littérature. Cinéma. Modernité. Contemporain.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. PALAVRAS AO MAL-ESTAR.....	19
1.1 Prefácio à episteme do afeto, p. 19. 1.2 Reler <i>As palavras e as coisas</i> , p. 45. 1.3 O fora e o excesso da representação, p. 55. 1.4 As palavras e os afetos, p. 72. 1.5 A função literária, p. 79. 1.6 O riso de Foucault, p. 90.	
2. IMAGENS DO DESASSOSSEGO.....	106
2.1 Reler o <i>Livro</i> de Pessoa, p. 106. 2.2 Uma poética, uma estética da sensação, p. 115. 2.3 Heteronomia: dispersão e <i>devenir</i> , p. 139. 2.4 Fragmento, p. 155. 2.5 Descrever, criar imagem, p. 168. 2.6 Cotidiano: epifania e sublime, p. 183.	
3. FILMES SOBRE O TÉDIO.....	198
3.1 Reler Ozu, p. 198. 3.2 Euforia, choque e seus contrapontos, p. 206. 3.3 Um dispositivo estético, p. 214. 3.4 O cinema clássico: a imagem-movimento e a montagem, p. 223. 3.5 O cinema moderno: a imagem-tempo e o plano, p. 240. 3.6 Vazio, natureza-morta e distensão, p. 262.	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	283
REFERENCIAIS TEÓRICOS.....	292

INTRODUÇÃO

No documentário *Tokio-Ga* (1985), Wim Wenders diz que gostaria de filmar como quem abre os olhos. Apenas olhar, sem precisar provar coisa alguma. Como seria bom se eu pudesse escrever assim este texto. Assim Foucault, Pessoa e também Ozu parecem ter escrito os textos e imagens que compõem o *corpus* empírico desta tese. Tanto na língua portuguesa como na inglesa, ver (see) e ouvir (hear) se referem aos nossos sentidos, a nossa capacidade perceptiva. Ver (see) e ouvir (hear) são gestos involuntários que não dependem da nossa vontade, enquanto que olhar (look) e escutar (listen) são ações voluntárias que requerem certo esforço. Os nossos sentidos veem e ouvem, independentemente da nossa vontade, mas olhar e escutar são escolhas que fazemos em determinado momento do processo perceptivo. Ainda que não se queira provar coisa alguma, se estabelecemos uma analogia entre o ato de escrever um texto, ou de forma mais geral, de criação e o ato de olhar ou escutar isso implica que o ato criativo é deliberado, consciente, resulta da vontade e da escolha. Esse até pode ser o desejo de um autor, inclusive de Wenders, Foucault, Pessoa e Ozu. Todavia, um texto tem mais a ver com o ver e o ouvir, porque ele é sempre mais do que a intenção do seu autor. Um texto é sempre um esforço para desenvolver um pensamento. Perseguir esse pensamento, tornarmo-nos conscientes dele e buscarmos expressá-lo em palavras. Mas como um texto, um pensamento é sempre mais do que conhecemos dele. Buscamos estendê-lo em uma linha do papel ou da tela, mas ele é circular e nos envolve. Buscamos dar ao pensamento uma unidade, compreendê-lo como um todo, mas ele se constitui de fragmentos, estilhaços, clarões que não podem ser ajustados totalmente com um quebra-cabeça, ainda que esse seja sempre o nosso esforço. Como o pensamento, o texto, qualquer texto, é sempre heterogêneo. Ele nos vem de forma intempestiva e nos desafia com a sua força.

O pensamento deve sempre enfrentar o caos, traçar um plano de composição sobre o caos. O caos é o mundo pré-linguístico, pré-social, pré-humano. O turbilhão de afetos que nos toca, nos move, nos paralisa, nos faz viver ou morrer, ainda que ele não nos seja consciente. Pensar é trazer essas forças à consciência, ainda que grande parte delas permaneça inconsciente. A consciência é uma parte ínfima da vida que pulsa no mundo e é ela que nos diferencia das outras formas de vida que existem neste mundo. Este trabalho é uma tentativa de trazer à consciência afetos que encontramos em certos textos e imagens.

Em *A arqueologia do saber* Foucault descreve como ele traça o seu plano de composição sobre o caos. Sempre me pareceu importante a afirmação que ele faz no livro de que a descrição de um acontecimento discursivo requer perguntar: como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar. Quando eu comecei a realizar este trabalho essa pergunta me veio à mente, mas de uma maneira um pouco diferente. Diante de certos textos e imagens, eu me perguntava não tanto sobre “o como” quanto sobre “o por quê”. Por que esses textos e imagens e não outros? Por que esses textos e imagens eram um acontecimento para mim e por que eu me sentia impelida a escrever sobre eles. Desde o início eu sabia que era preciso não tanto tentar responder a essa pergunta quanto encontrar meios de a reformular e, assim, chegar a perguntas melhores. A partir dessa reflexão primária, o afeto se mostrou como uma chave que, melhor do que responder àquela pergunta inicial, poderia desdobrá-la em outras, abrindo portas que me levariam a lugares mais interessantes.

No exercício do pensamento, a questão de por que esses textos e imagens e não outros me levou a outra questão fundamental para este trabalho: como converter afetos em linguagem? Ainda que façamos isso o tempo todo, que isso seja até algo corriqueiro e banal para nós, refletir e escrever sobre isso não é nem um pouco corriqueiro e banal. Escolhi textos e imagens que me tocam, me afetam, me capturam e me fazem pensar e querer escrever sobre eles. Se ser afetado escapa à vontade e à consciência, refletir e escrever sobre afetos é sempre uma escolha consciente. Realizar este trabalho coloca um desafio, porque não fomos educados para isso. No mundo em que vivemos, seu sistema educacional e cultural, o afeto é algo a ser escondido, disfarçado ou sobre o que não se tem muito a falar. Não temos vocabulário, faltam palavras, jeito para falar sobre afetos. Também por isso o afeto é um problema a ser estudado.

A tentativa de justificar o *corpus* de pesquisa desta tese me faz lembrar a forma como Foucault (2003, p. 2) justifica a escolha de certos textos que ele analisa em *A vida dos homens infames*. Como ele, “eu me resolvi a juntar simplesmente um certo número de textos, pela intensidade que eles me pareciam ter”. No primeiro capítulo, abordarei em mais detalhes os afetos de Foucault. Por ora, gostaria apenas de usar a sua justificativa para pensar as minhas próprias escolhas. Não se trata apenas de escolher textos e imagens que me afetam. Trata-se, sobretudo, de perceber algo em comum entre textos e imagens que parecem não ter qualquer afinidade, de notar uma proximidade entre obras que, aparentemente, estão muito distantes e que são tão heterogêneas

que, em princípio, nunca poderiam ter sido reunidas em um mesmo trabalho. Parece-me que o que há em comum entre esses materiais tão díspares é o que Foucault chama de “intensidade” e que eu chamo aqui de afeto. Mas mais do que dar nome a ela, interessa-me que, ao longo deste trabalho, ela deixe de ser uma mera palavra para se tornar um feixe que se expõe na análise. Para isso, precisamos nos atentar para os afetos específicos que encontramos em *As palavras e as coisas* (1999), de Foucault, no *Livro do desassossego* (2016), de Pessoa, e em filmes de Ozu.

Como nos ensina Foucault, “escrever não é um ato de comunicar o que já se sabe”. Se escreve porque não se sabe ainda o que pensar dessa coisa que se deseja pensar. “Trata-se de uma experimentação, e não de um trabalho de teoria para construir um sistema geral”. O conceito de experiência é assim fundamental ao trabalho de escrita. Ainda que hajam semelhanças, não se trata necessariamente do conceito de experiência da fenomenologia. Como em Foucault, o que se propõe não é tanto “lançar um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido para apreender suas significações” quanto, como em Friedrich Nietzsche, fazer do exercício da escrita uma forma de “arrancar o sujeito de si mesmo” ou “fazer com que ele chegue à sua dissolução”. A escrita se torna assim um processo de “dessubjetivação” ou de “destituição subjetiva”. Escrever é se abrir à experiência de sentir diferente do que se sente e pensar diferente do que se pensa (FOUCAULT, 2008, p. VII e VIII). Como observa José Gil (2020, p. 16), certas leituras e escritas têm um “extraordinário poder de vida”, advindo das “inumeráveis existências que nelas se concentram, da atividade sem trégua e do trabalho incessante que atestam a sua capacidade de sentir, de pensar, de assimilar a vida para a preservar, aumentar e a recriar”.

Este não é um estudo exaustivo da filosofia de Foucault, da poesia de Pessoa ou da cinematografia de Ozu, nem dos afetos que elas contem e produzem. O que proponho são somente leituras muito particulares de obras desses autores, dos seus afetos. Parece-me que fazer algumas aproximações dessas obras, dos seus afetos, com certas reflexões sobre o cinema, a literatura, a modernidade, a contemporaneidade e os afetos podem nos ajudar no trabalho de lê-las. Não é minha intenção fazer um retrato psicossocial de Foucault, Pessoa e Ozu. Tampouco pretendo analisar as obras em questão desses autores de forma exaustiva, perscrutando seus temas, contextos e estéticas. Gostaria apenas de analisar de um modo muito particular os afetos que encontramos nelas, entendendo que esses afetos não são apenas estados mentais interiores dos seus autores nem de seus leitores, mas “intensidades” que estão plasmadas nas obras e que, por isso, podem ser lidas.

Procurar ler uma obra é tomá-la como um texto. A ideia de texto sinaliza uma mudança histórica de perspectiva em relação à análise de obras de arte. Falo do deslizamento epistemológico que possibilitou a passagem da obra ao texto. Na verdade, o que se deslocou foi a noção antiga e tradicional de obra para dar lugar a um objeto novo chamado texto, o que implica um novo modo de análise que intenta demonstrar a ação da linguagem não numa obra, mas numa produção, que pode atravessar várias obras. O texto está sempre no limite das regras de enunciação, vinculadas à racionalidade e à legibilidade. Enquanto a obra se fecha sobre o significado aceito pela *dóxa*, o texto se abre ao jogo do significante, que, devido a sua instabilidade, provoca o recuo infinito do significado. Como podemos ler não as obras de Foucault, Pessoa e Ozu, mas os textos que as atravessam? Barthes nos ensina que o trabalho sobre o texto não busca “o que a obra quer dizer”, mas associações possíveis, entendendo que o texto é estruturado, mas descentralizado, aberto, plural. Isso quer dizer mais do que o fato de um texto ter sempre vários sentidos; quer dizer que “ele realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível” (BARTHES, 2004, p. 70).

Se, como afirma Spinoza (2009), um corpo humano sempre depende de outros para se regenerar e prosseguir, é certo que os corpos de textos e imagens desempenham um papel importante nesses processos vitais. O que apresento aqui é um estudo muito particular de corpos de textos e imagens que têm sido vitais para mim.

Eu parti de uma intuição, de uma percepção. Um bom filme e um bom livro sempre abrem as nossas percepções; eles fazem isso ao nos tocar de uma maneira que nos faz parar e olhar o que não olharíamos, se não tivéssemos sido tocados. Mas parar, olhar é um desafio neste tempo, no qual, como observa Jean-François Lyotard (1997, p. 10), impõe-se que se ganhe tempo. A leitura deve ser rápida de maneira a reter apenas a informação útil no momento. É preciso andar depressa e esquecer depressa, mas as boas leituras “são vagarosas, avançam para trás, na direção da coisa desconhecida”. Um bom filme, um bom livro nos leva a pensar. “A visão existe pelo pensamento, e o olho pensa” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 250) e é preciso tempo para pensar um pensamento.

Os textos e imagens tomados aqui como objetos de análise fazem parte de uma série dispersa que gostaria de reunir como se monta um quebra-cabeça. Todavia, esse é um quebra-cabeça diferente. As peças não formam uma unidade. Não existe uma imagem a ser recuperada pela junção das peças, mas sim imagens fragmentadas a serem aproximadas pela imaginação. Os

materiais foram escolhidos pela “intensidade” que compartilham. Interessa-me analisar como essa “intensidade” aparece de forma singular em cada obra, como cada autor lida com ela e como ele a transforma em obra de arte. Como quaisquer afetos, os que analiso aqui são fenômenos sociais e históricos, portando não generalizáveis, uma vez que se vinculam a um tempo e a um espaço específicos, todavia esse vínculo não nos permite tratar a obra como mera representação. Parto do pressuposto de que os textos e imagens de Foucault, Pessoa e Ozu não apenas refletem certos mal-estar, desassossego e tédio próprios às épocas em que esses autores viveram. Esses textos e imagens criam afetos novos, por isso é importante nomeá-los. Trata-se do “mal-estar de Foucault”, do “desassossego de Pessoa”, do “tédio de Ozu”.

Esta tese busca analisar três afetos específicos: o mal-estar de Foucault, o desassossego de Pessoa e o tédio de Ozu. Esses afetos são singularidades que não deixam de ter similaridades e de poder ser comparadas em suas correspondências e diferenças. O mal-estar de Foucault é investigado a partir de uma leitura muito particular de *As palavras e as coisas*. Já a análise do desassossego de Pessoa é feita com base no nosso encontro com o *Livro do desassossego*. O tédio de Ozu é procurado em filmes do cineasta, especialmente os do pós-guerra. Três autores, três afetos, três estéticas particulares e afins. Os textos e imagens são lidos à luz de teorias diversas, mas eles não são trazidos aqui como meras ilustrações daquelas, porque uma obra de arte é sempre mais do que uma teoria pode falar sobre ela. A leitura de textos e imagens de cunho artístico à luz de teorias do campo das humanidades e das ciências sociais é uma busca não por iluminá-los completamente com a teoria, mas de propor diálogos entre esses textos e imagens e outros e, a partir desses diálogos, ver tanto uns como outros com outros olhos.

No primeiro capítulo, eu ensaio uma análise de *As palavras e as coisas* como uma forma de apresentar os pressupostos que norteiam as análises dos próximos capítulos e de adentrar na discussão sobre os afetos. Spinoza (2009) é chamado para nos apoiar nessa volta ao texto de Foucault com uma atenção especial aos afetos que nele encontramos. O encontro com o mal-estar de Foucault nos leva a questões epistemológicas e de linguagem que ele enseja em suas relações com a literatura e a *episteme* moderna e com outras *epistemes*. A perspectiva afetiva faz com que nos atentemos para um detalhe significativo: o riso de Foucault. No percurso da leitura reflito, em diálogo com Foucault (2013; 1978; 1999; 2003; 1984; 2008) e com autores/as ligados/as a teoria

contemporânea dos afetos, tais como Massumi (2002) e Brinkema (2014), sobre a hipótese de uma *episteme* do afeto ou contemporânea em diálogo com pressupostos pós-estruturalistas.

No segundo capítulo, eu tomo como objeto de análise o *Livro do desassossego*, de Pessoa, com atenção especial à forma como o texto cria imagens do desassossego. O capítulo tem como ponto fulcral a reflexão sobre a estética ou a poética do desassossego que encontramos no *Livro*. Essa estética-poética é pensada em suas relações com a decadência, a heteronomia e as técnicas da descrição e do fragmento. A análise lança mão principalmente das considerações de Deleuze e Guattari (2007) sobre a obra de arte e as sensações como apoio teórico-metodológico. Nesse sentido, a teoria da literatura de Lukács (1968) é trazida como um contraponto. A reflexão caminha no sentido de pensar como a heteronomia pessoana dessubjetiva o eu poético e o leitor ao passo que cria momentos epifânicos a partir da descrição de situações cotidianas que levam ao encantamento e ao sublime e que, como em Kant (2016), levam à experiência do pensamento.

No terceiro capítulo, os filmes de Ozu, especialmente os do pós-guerra, são o objeto empírico analisado principalmente à luz da teoria do cinema desenvolvida por Deleuze (1985; 2013). Busco pensar o tédio do cineasta como um dispositivo estético que possibilita uma nova imagem cinematográfica. Essa imagem surge de uma experiência cinematográfica de distensão temporal que se difere da experiência do tempo proporcionada pelo cinema clássico *hollywoodiano*. Apoiada na reflexão de Benjamin (1969) sobre o cinema e a modernidade, traço um rastro histórico para a imagem cinematográfica de Ozu. Primeiro, procurando entender o que Deleuze (1985; 2013) denomina de imagem-movimento e imagem-tempo e discutindo o predomínio da técnica da montagem no cinema clássico e “a descoberta” do plano pelo cinema moderno. Eisenstein (2002) – que ajuda a entender o conceito de fragmento no segundo capítulo – aparece no terceiro capítulo como um contraponto, a partir do qual entendemos o papel do plano na estética do tédio de Ozu.

A perspectiva afetiva é uma oportunidade para uma leitura e uma interpretação atentas aos detalhes de estruturas formais de textos e imagens. Entende-se que os afetos não se opõem à linguagem, à forma, antes, podem ser tomados como elementos formais a serem lidos. O que se propõe assim é ler os afetos como estruturas formais, em outras palavras, “afetivizar a forma” ou “formalizar o afeto”. Pensando assim, tomo técnicas literárias e cinematográficas como meios de dar forma a afetos. A análise busca observar como técnicas literárias, como a descrição e o

fragmento, e cinematográficas, como a montagem e o plano, dão formas artísticas aos afetos em análise. Os capítulos da tese são o resultado de tentativas de desenvolver uma reflexão sobre as relações que podem ser estabelecidas entre afeto e forma, afeto e linguagem.

As palavras e as coisas fala de um mal-estar também chamado de perturbação, espanto, desconcerto, embaraço, incômodo. O *Livro do desassossego* trata de um desassossego, relacionado ainda à melancolia, ao tédio, ao cansaço, à angústia. Os filmes de Ozu nos trazem o tédio, também associado à lentidão, a simplicidade e à delicadeza. Esses afetos não podem ser dissociados dos contextos nos quais emergiram, a França dos anos de 1960 e 1970, a Lisboa do começo do século XX e o Japão pós-segunda guerra mundial. Todos esses momentos históricos são marcados pela desilusão com o projeto ilustrado e por incertezas em relação às promessas da modernidade. A sensibilidade à decadência que os cercavam levaram esses autores a buscarem criar sujeitos e mundos novos. Neles, a criação é um projeto de vida, daí eles se lançarem nos investimentos na escrita, seja ela filosófica, literária ou cinematográfica.

Este é um esforço por compreender certos afetos, por entender como eles chegam a nós, aproximá-los e observar o que eles têm em comum e o que os diferenciam, entendendo-os como singularidades históricas. *As palavras e as coisas*, o *Livro do desassossego* e certos filmes de Ozu induzem-nos a certo modo de leitura. Inspirada pelas obras analisadas, nas quais o sentir emerge como elemento central, e entendendo que é sempre possível sentir intelectualmente ou pensar sensivelmente (MAFESSOLI, 1998), tomo o sentir como a via de acesso às obras, um meio de nos aproximarmos mais delas, criando um vínculo que permite uma leitura atenta, cuidadosa, original e criativa. Esse tipo de leitura nos permite, para usar a metáfora de Ismail Xavier (2018), ir além da ilusão de transparência e adentrar na espessura das obras.

No primeiro capítulo iniciamos uma discussão sobre os afetos a partir da leitura de *As palavras e as coisas*. A leitura do livro nos serve como introdução a uma forma de abordagem que procuramos retomar nos segundo e terceiro capítulos de maneira mais aplicada. A análise do mal-estar de Foucault nos mostra a importância de uma leitura atenta aos detalhes e pormenores do texto. No segundo capítulo, buscamos avançar nesse tipo de análise, com a leitura do desassossego de Pessoa que está presente no *Livro do desassossego*. No terceiro capítulo, o objetivo é dar continuidade a esse modo de análise, tomando o tédio de Ozu como um afeto a ser lido em seus filmes. Se no primeiro capítulo procuramos entender o mal-estar de Foucault em suas relações com

a linguagem, no segundo capítulo nos voltamos ao desassossego de Pessoa em suas relações com a linguagem literária, no terceiro capítulo o estudo do tédio de Ozu é realizado com o enfoque em suas relações com a linguagem cinematográfica.

Como a obra de Foucault, as de Pessoa e Ozu falam de afetos que lhes dão forma e nelas se manifestam como um texto a ser lido. Em *As palavras e as coisas* é a escrita do mal-estar que o filósofo francês sente ao ler o conto do escritor argentino, Jorge Luis Borges. O encontro com a obra de Borges leva Foucault a toda uma discussão epistemológica sobre os limites do seu próprio pensamento, marcado pelo contexto francês dos anos de 1960 e 1970, no qual já se fazia sentir um espanto, um desconcerto, um embaraço, um incômodo em relação ao fora e ao excesso do pensamento ocidental moderno. Por sua vez, o *Livro do desassossego* dá voz a afetos relacionados ao velho mundo da segunda metade do século XX, quando a decadência e o atraso fazem com que o poeta português surja como sujeito paradigmático ou sujeito-alegoria de um sentimento de desassossego, frustração, tédio, cansaço, angústia que tomava conta da Lisboa do final do século. A lentidão, a simplicidade e a delicadeza dos filmes de Ozu são a forma cinematográfica adquirida pelo tédio, relacionado ao contexto da segunda metade do século XX, momento no qual a americanização do Japão emerge como um dos efeitos culturais mais evidentes do pós-guerra.

Ainda que esta tese considere o vínculo desses textos e imagens com o contexto sócio-histórico, ela busca avançar no sentido de considerá-los também, e sobretudo, como obras de arte. Isso requer um tipo de análise que, ainda que considere o vínculo das obras com o contexto, busca ir além disso. Nesse sentido, adota-se a concepção de obra de arte de Deleuze e Guattari (2007). Para os autores, a obra de arte não é apenas um artefato que reflete ou representa “o espírito” de uma época. O que faz de um artefato qualquer uma obra de arte é o fato dele criar afetos novos que não existiam no mundo antes dele. Por isso, os autores dizem que a imaginação é mais importante do que a memória. Não se trata de um desprezo pela faculdade mnemônica, mas de uma tentativa de manter o foco da análise na capacidade criativa. Pensando assim, compreende-se porque é necessário ressaltar que se trata não apenas de afetos de época que essas obras incorporariam, embora isso ocorra. É importante dizer que se trata do “mal-estar de Foucault”, do “desassossego de Pessoa” e do “tédio de Ozu”, porque assim se destaca o fato de que o que encontramos nessas obras não são apenas afetos de épocas, mas afetos totalmente originais, que essas obras criam.

Apesar de toda a fundamentação teórica à qual recorro para me amparar no desenvolvimento de uma reflexão sobre as experiências afetivas proporcionadas pelos textos e imagens em análise, as análises dessas experiências não seriam possíveis se eu não tivesse escutado a minha própria intuição. Essa espécie de percepção confusa e instigante que não sabemos bem de onde vem e que nos faz ver o que a teoria obscurece. Esse ato perceptivo que nos diz que algo é importante e que devemos prestar atenção a ele com cuidado, ainda que não saibamos explicar o porquê.

A leitura na chave afetiva toma o texto como um dispositivo que produz efeitos afetivos e cognitivos em seu/a leitor/a. Baseada em tal pressuposto, ainda que o foco seja o texto, este tipo de análise requer uma abordagem relacional, que não se limita à obra nem ao autor e tampouco ao público, mas busca entender o que se passa entre eles, ou seja, o que acontece quando o autor encontra o público por meio da obra nesse evento chamado leitura, momento em que o texto realmente acontece. Mesmo sabendo que a linguagem é sempre insuficiente para descrever o sentir (como o próprio Pessoa nos lembra, “quem quer dizer o que sente, não sabe o que há de dizer”), interessa-me o esforço da tradução, ainda que, como sabemos, toda tradução seja imperfeita na sua incompletude. O esforço por traduzir um modo de sentir o texto nos aproxima ainda mais dele, impelindo-nos a uma leitura que se atenha a elementos textuais por meio de uma *close reading* e estabeleça relações entre elementos textuais e teorias oriundas de campos do saber diversos, tais como a sociologia, a filosofia e os estudos da literatura, do cinema e dos afetos.

Ainda hoje é comum observar a dicotomia entre o sentir e o pensar na produção de conhecimento. Esse entendimento está presente não apenas em análises que relegam o afeto à condição de marginalidade, mas também nas que se empenham em “resgatar” esse aspecto da vida humana e social negligenciado por análises pretensamente objetivas. Tal esforço tende, muitas vezes, a reafirmar aquela velha dicotomia entre razão e emoção. Não pretendo incorrer no mesmo erro. Ainda que esta seja uma análise que considere a resposta afetiva ao texto, parto do pressuposto spinoziano de que o sensível e o cognoscível ou o corpo e a mente são um *continuum*.

Ainda que algumas afirmações ao longo do texto possam parecer exageradas e que se possa pensar em muitos contraexemplos, elas são trazidas nos termos que Max Weber propunha o “tipo ideal”: uma construção mental na qual se enfatiza aspectos do fenômeno que se deseja estudar. Usamos o exagero como um recurso metodológico para enfatizar, por exemplo, a dicotomia entre

o afeto e a linguagem, a emoção e a razão, o sensível e o cognoscível como traços que caracterizam a produção de conhecimento canônica no campo das ciências humanas e sociais. O sentido dessas afirmações é assim o “sentido subjetivamente visado [...] construído pelo agente ou pelos agentes concebidos como típicos [...] Não se trata de modo algum, de um sentido objetivamente ‘correto’ ou de um sentido ‘verdadeiro’” (WEBER, 2019, p. 4). Essas dicotomias são realçadas como traços característicos ao ponto de “concebê-los na sua expressão mais pura e consequente, que jamais se apresenta assim nas situações efetivamente observáveis” (COHN, 2008, p. 8)

Gostaria de analisar as experiências que esses livros e filmes nos oferecem, buscando compreender a relação delas com a *episteme* moderna e com a chamada “episteme do afeto”. É interessante notar que em todos os textos e imagens analisados existe um encantamento – seja pelos emaranhados da linguagem, seja pelas sutilezas do cotidiano – que parece ir na contramão da racionalidade moderna ocidental ou do desencantamento do mundo sobre o qual fala Weber (2005). Na medida em que vão na contramão de certa sensibilidade moderna, os afetos que encontramos nesses livros e filmes estão também intimamente relacionados à própria modernidade, o que revela o caráter contraditório da *episteme* moderna, que a abre para além dela mesma.

Ainda que não me aprofunde no pensamento de Weber sobre o desencantamento, ele é um dos panos de fundo sobre o qual desenvolvemos este trabalho. Em Weber, a aparente dicotomia entre a ciência e a arte é somente um ponto de partida para uma crítica à *episteme* moderna. O autor afirma que o trabalho científico está inserido na “corrente do progresso”. Na arte, por sua vez, não existe “nenhum progresso”. A arte não precisa agregar novos meios técnicos disponíveis no seu tempo. Ela nunca é considerada ultrapassada, ainda que não empregue o que, em um dado tempo, seja considerado avançado. Podemos apreciar uma obra de arte mesmo que ela tenha sido feita com recursos que já em seu tempo eram considerados “ultrapassados”. O trabalho científico é diferente. A ele, o avanço do pensamento se impõe e facilmente ele cai na condição de “ultrapassado”. Na verdade, “toda a realização científica significa novas questões e quer ser ultrapassada”, ainda que alguns trabalhos científicos conservem sua importância como “instrumentos de fruição”. Essa tendência “progressista” da ciência se deve ao fato de que ela se constitui em um fragmento do processo de racionalização da vida, que permite a qualquer um verificar que, “em princípio, não há poderes ocultos e imprevisíveis” que interfiram na vida, que,

pelo contrário, todas as coisas podem – em princípio – ser dominadas mediante o cálculo”. Quer isto dizer: o desencantamento do mundo”. A ciência seria assim aliada ao processo de desmágicização da vida (WEBER, 2005, p. 11). O que se coloca aparentemente como uma dicotomia de caráter “evolucionista” acaba se convertendo pelas mãos de Weber em uma crítica aquele modo de pensar típico do positivismo. O autor percebe que, na modernidade, o desencantamento, próprio à ciência, estende-se às demais esferas da vida, inclusive à arte. Com isso, ele vai na contramão do pensamento iluminista que opunha pensamento mágico e racionalidade. Assim como a religião, a arte também tem uma racionalidade. Essas afirmações colocam uma questão importante para este trabalho, uma vez que ele se propõe a analisar experiências de encantamento que desencadeiam processos intelectuais. Ainda que tenha permanecido dentro dos limites da *episteme* moderna, ao fazer a crítica dos seus fundamentos, Weber aponta seus limites, abrindo um espaço fundamental para uma nova sensibilidade e um novo pensamento, próprios à *episteme* do afeto.

CAPÍTULO 1

Palavras ao mal-estar

1.1 Prefácio à episteme do afeto

É conhecida a narrativa com que Foucault inicia *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Ainda no prefácio, o filósofo francês conta que o que o motivou a escrever o seu mais brilhante livro foi o riso provocado pela leitura da enciclopédia chinesa do escritor argentino Borges. Isso pode parecer banal, já que todo livro é influenciado por outros. Nada poderia ser mais conveniente do que começar o livro enunciando o que motivou a sua escrita. Mas esse texto é mais do que isso. O relato de Foucault sobre a sua motivação não é apenas um modo elegante de começar o livro; ele é também bastante sugestivo. Ele sugere aquilo mesmo que buscamos quando o lemos hoje a partir do nosso interesse pelo afeto. Com a alegria de quem encontra o que procura nos apressamos a ler o prefácio como uma evidência da contemporaneidade de Foucault para conosco. Ele nos aparece como o produto pronto e acabado do que tentamos sofregamente escrever nessas linhas: uma narrativa sobre o afeto, o prelúdio da nossa narrativa.

A leitura do texto de Foucault com os olhos de hoje revela o percurso do afeto. É possível ver que das palavras e espaços vazios, que constituem a materialidade do texto de Borges, aos nervos sensíveis que, reunidos, formam a corporalidade de Foucault, passando pelas redes de neurônios das quais as ideias surgem para chegar aos dedos que as escrevem, existe todo um caminho que o afeto percorre como uma força que atravessa o seu corpo e que a sua narrativa não descreve, mas, por causa do seu alto teor sugestivo, faz ver com os olhos da memória e da imaginação. Eu poderia continuar com essa narrativa do que o texto de Foucault sugere, mas prefiro parar aqui. Percorreremos o texto de Foucault com o auxílio da memória e da imaginação, mas de outra maneira. O que se busca aqui é o que, na espessura e na opacidade desse texto, permite-nos retomá-lo em seus próprios termos.

No prefácio de *As palavras e as coisas* Foucault conta que a leitura do texto de Borges lhe causou um mal-estar profundo e difícil de contornar. Alguns anos mais tarde, ele volta ao tema dos seus afetos em *A vida dos homens infames*. O texto começa com uma advertência: “este não é um livro de história” e não o é porque “a escolha que nele se encontrará não seguiu outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro

ou qualquer outro sentimento”. É uma crítica à história que poderia se estender à sociologia e às ciências humanas e sociais de forma geral, que quase sempre trabalharam no sentido de encobrir os sentimentos do pesquisador e de mostrar apenas o aspecto racional das suas escolhas. Embora possamos questionar a afirmação e encontrar diversos exemplos que a contradizem, ela nos ajuda a pensar o lugar dos afetos nas ciências humanas e sociais e, mais especificamente, o lugar deles no trabalho de Foucault. O Foucault que escreveu *As palavras e as coisas* e mais ainda o que escreveu *A vida dos homens infames* não ignorava seus afetos e tampouco os negligenciava. Ainda que os considerasse e não tentasse encobri-los em nome de um ideal de racionalidade, Foucault não desenvolve uma discussão sobre os seus afetos e nem poderia. Isso não era possível porque o afeto não era uma questão para ele. Não era especialmente para o Foucault que escreveu *As palavras e as coisas*¹.

Ainda que o interesse pelo afeto não seja novo, ele se tornou uma verdadeira questão apenas no início do século XXI, quando se percebe um aumento significativo no número de publicações sobre o tema. Se não é possível dizer que existe hoje uma ciência do afeto, podemos afirmar que uma sensibilidade e uma inteligibilidade voltadas para a experiência afetiva têm constituído nas últimas décadas um saber que exige ser compreendido e requer que perguntemos como chegamos a este estado de coisas. Uma busca não pela origem, o ponto zero, o momento do nascimento, mas pela ruptura, a descontinuidade, o corte que estabeleceu a distância entre o nosso saber e os outros.

A academia estadunidense protagonizou a chamada “‘virada afetiva’ que marcou o início deste milênio e ainda repercute na atualidade” (CLOUGH, 2007; GREGG; SEIGWORTH, 2010; HARDT, 2007; LOPES, 2013, p. 256). A “virada afetiva” pode ser compreendida como um movimento acadêmico de delimitação de um campo de estudos, a partir da produção de conceitos, teorias e metodologias. Ainda que se possa questionar a necessidade ou a relevância desse movimento, o fato é que a constituição desse campo de estudos tem servido para fazer emergir “questões que, talvez, sem essa nomenclatura ficariam silenciadas ou pouco visíveis” (LOPES, 2013, p. 256). A “virada afetiva” se insere nos movimentos próprios à academia – entre as muitas “viradas”, tivemos a linguística e a cultural. Essas “viradas” têm sido bastante comuns

¹ Entre as muitas histórias que contam sobre a vida de Foucault está a de quando ele ainda era um estudante e foi desafiado por um professor a fazer um trabalho de pesquisa sobre a sexualidade. Contam que o Foucault estudante ficou indignado com a proposta, porque não considerava a sexualidade um tema digno de um trabalho acadêmico. O Foucault que escreveu *As palavras e as coisas* não está tão distante do Foucault estudante. Talvez o rompimento definitivo entre eles se dê apenas com a escrita de *A história da sexualidade*.

especialmente na academia estadunidense, que faz disso uma estratégia de renovação do debate acadêmico. Nesse sentido, os estudos contemporâneos dos afetos têm feito afirmações instigantes, como a de que “nós estamos agora completamente dentro *episteme* do afeto²” (BRINKEMA, 2014, p. XI).

Partindo da hipótese de que estamos realmente na *episteme* do afeto, podemos cogitar as implicações disso para a geopolítica do conhecimento. Se no século XX a Europa, especialmente a França, foi o centro da produção acadêmica no campo das humanidades, no século XXI parece que esse centro tem se deslocado cada vez mais para os Estados Unidos, país que conquista uma posição de destaque na produção da teoria contemporânea do afeto. A importância que o afeto adquire hoje na academia estadunidense pode ser comparada à que a linguagem teve na francesa nos anos de 1960 e 1970. Todo o trabalho que a academia estadunidense vem realizando na promoção do tema pode ser lido como uma estratégia política de autopromoção. Nesse sentido, têm-se lançado mão de termos como *post-theory* em referência a certa produção teórica contemporânea realizada naquele país e que pode ser entendida como uma tentativa de estabelecer um marco em relação à teoria produzida no continente europeu ou, simplesmente, à chamada teoria continental. Essas implicações na geopolítica do conhecimento, contudo, são somente o efeito de superfície de algo que parece ter raízes mais profundas.

Gostaria de investigar a ideia de uma *episteme* do afeto em um movimento vertical que se aprofunda em sua espessura em busca de indícios que apontam que ela é mais do que o que a sua superfície mostra. Sabemos que investigar o presente é sempre um caminho perigoso. Quando se está imerso naquilo mesmo que se quer estudar se corre o risco de ser acometido por certa cegueira. Em *O que é o contemporâneo?* Agamben afirma que, para quem os experimenta, todos os tempos são obscuros. Contudo, ser contemporâneo do seu próprio tempo não requer buscar as suas luzes. É contemporâneo quem “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Se quisermos pensar em termos afetivos, ser contemporâneo implicaria certa bravura ou coragem para “manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera”. Como sabia Nietzsche, a contemporaneidade é sempre intempestiva. É se mover pelo interesse por uma espécie de atualidade que ele chamou de inatual. Movendo-se em terreno movediço, apoiando-se

² Tradução livre. No original: we are now fully within the episteme of affect.

precariamente em saberes e paixões, olhar para o que se tem diante dos olhos e perceber mais do que é dado a ver³ (AGAMBEN, 2009, p. 62 e 60).

O conceito de *episteme* de Foucault é fundamental. Em Foucault, *episteme* é o sistema que serve como condição de possibilidade para o pensamento. Ela é a rede ou o *topos* que fundamenta e estrutura discursos, esquemas perceptivos, técnicas, valores, práticas, relações de uma determinada época e sobre o qual se formam os códigos fundamentais de uma cultura, seus saberes e, mais especificamente, o que se convencionou chamar de saber científico. Foucault desenvolve o conceito de *episteme* ancorado em Kant, mas resistindo às conclusões que o levaram a propor leis éticas universais e categorias fixas para o entendimento. Ele lança mão do método transcendental para investigar as condições de possibilidade para a existência da modernidade, mas vai na contramão de qualquer determinismo ao compreendê-las não como causas, mas como o solo a partir do qual a modernidade pôde surgir. “Essas condições oferecem os fundamentos necessários e as leis formais das intuições. [...] [O método transcendental] deduz o arcabouço necessário para que as coisas apareçam como aparecem” (WILLIAMS, 2005, p. 23).

Com Foucault, a ideia de *a priori* de Kant ganha um novo sentido. Em Kant, o *a priori* são as estruturas sensíveis e intelectuais que condicionam o modo do sujeito conhecer um objeto. Enquanto estruturas mentais, elas são anteriores à experiência e lhe servem como condição de possibilidade. Em Foucault, as condições de possibilidade da experiência são deslocadas para fora do sujeito e nomeadas de *episteme*. Como uma estrutura histórica, externa e anterior ao sujeito, a *episteme* “recorta na experiência um campo de saber possível, definindo o modo de ser dos objetos que aí aparecem, armando o olhar cotidiano de poderes teóricos e estabelecendo as condições em que se pode sustentar sobre as coisas um discurso reconhecido como verdadeiro”. Não se trata de uma história das opiniões, dos discursos ou das mentalidades, nem de uma epistemologia no sentido tradicional do termo, mas de uma interrogação em nível arqueológico. No sentido tradicional, a epistemologia busca construir um saber sobre o saber. De maneira mais radical, a arqueologia busca o fundo que “define as condições de possibilidade de um debate ou de um problema” (FOUCAULT, 1999, p. 219 e 103), ou seja, as condições históricas e culturais que permitem que algo se torne uma questão a ser visualizada, enunciada, estudada, debatida. Como

³ Nesse sentido, lembremos que Freud nunca viu o inconsciente, mas o intuiu com a sua percepção aguçada em relação aos processos mentais e ao seu próprio tempo.

define Deleuze, trata-se da visibilidade de uma época. Para voltar à metáfora das luzes, “é o regime de luz e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas [... e que estabelece] o que somos capazes de ver e de dizer” (DELEUZE, 1992, p. 121).

Foucault (1999, p. 456) fala sobre dois períodos históricos que também são duas *epistemes*: o clássico – que se inicia no século XVII, com o fim do renascimento, e se estende até o século XIX, quando se inicia o período moderno. O retorno a esses períodos históricos se dá a partir de preocupações com o presente. É olhando para o seu tempo que o autor se interroga sobre outros e é isso que o leva a empreender uma arqueologia do pensamento ocidental moderno. Entender esse pensamento impõe um retorno não às suas origens, já que “é sempre sobre um fundo do já começado que o homem pode pensar o que para ele vale como origem”. A origem é o modo como nos articulamos com esse já começado ou essa origem sempre recuada e é a partir desse fundo que Foucault busca certos marcos históricos que ajudam a explicar como categorias, conceitos, métodos e questões próprios ao pensamento moderno foram possíveis.

De maneira semelhante ao empreendimento de Foucault, pode-se buscar certos marcos históricos a partir dos quais é possível traçar um percurso que, se analisado, traz a percepção de que já algum tempo vem se formando uma ordem discursiva e um regime de visibilidade que toma o afeto como objeto de interesse e que tem tornado possível um saber contemporâneo sobre o afeto. Como explica Deleuze (1992, p. 119), é possível, como Foucault, tomar a história como “o que nos cerca e nos limita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos”. Foucault (2013, p. 4 e 5) afirma que a história não é uma linha contínua, mas uma descontinuidade constituída de interrupções que “suspendem o acúmulo indefinido dos conhecimentos, quebram sua lenta maturação e os introduzem em um tempo novo”. São esses fenômenos de rupturas que prescrevem para a análise histórica a “identificação de um novo tipo de racionalidade e de seus múltiplos efeitos”. Ou seja, é importante prestar atenção aos jogos da diferença.

Concordando que o próprio pensamento de Foucault “colabora para efetuar uma mudança de *episteme*, para além do que alguns chamam de pós-estruturalismo” (MOTTA, 2009, p. V), pode-se dizer que uma das suas maiores contribuições foi sem dúvida a elaboração do conceito de *episteme*. Com Foucault, falar de *episteme* do afeto é considerar o fundo histórico-cultural que, na contemporaneidade, ilumina e assim faz existir um interesse crescente pelo fenômeno afetivo em

geral e que torna visível e enunciável estados afetivos singulares, como o mal-estar de Foucault, o desassossego de Pessoa e o tédio de Ozu, sobre os quais nos debruçamos nas próximas páginas.

Se estamos realmente na *episteme* do afeto é preciso pensar na diferença que nos separa da *episteme* anterior. Compreender as condições de possibilidade de novos saberes requer não nos contentarmos em enunciar “o que era conhecido antes deles e o que eles, como se diz, trouxeram de novo. A história do saber só pode ser feita a partir do que lhe foi contemporâneo [...] em termos de condições e de *a priori* constituídos no tempo”. É um erro querer ver o surgimento de um novo campo epistemológico como resultado do peso de seus objetos ou do efeito de sua insistência autônoma, que se impuseram do exterior do campo que, antes, o negligenciava ou como o ponto ao qual se chegou devido à invenção de novos conceitos ou novos métodos ou graças a marcha constante da racionalidade. É preciso ir mais longe e interrogar o fundo a partir do qual esse saber pode emergir, buscando a sua constituição na espessura das suas camadas arqueológicas. Se não nos é possível aqui revelar essa camada em si, talvez seja possível “descortinar alguns dos seus sinais” (FOUCAULT, 2013, p. 288 e 347).

Não é de hoje que uma vontade de saber sobre o afeto se manifesta nos discursos e nos saberes e investe práticas e modos de ser. Nesse sentido, encontramos ainda no século XVII Spinoza travando um diálogo fundamental com seus colegas filósofos. Em sua *Ética*, ele denuncia a postura recorrente de considerar o afeto como “algo que, além de vão, absurdo e horrendo, opõe-se à razão”; uma mera paixão do corpo em oposição à racionalidade da mente” (SPINOZA, 2009, p. 161). O autor questiona profundamente essa forma de pensar, que foi a de um filósofo célebre que lhe foi contemporâneo chamado René Descartes. Em Descartes (REALE; ANTISERI, 1990) encontramos um entendimento das emoções não somente como opostas à razão, mas também como tiranas que querem dominar o homem e que por isso devem ser dominadas pela razão. Essa premissa não se limita ao século XVII, mas foi adotada em diversos outros momentos históricos.

A ideia de que a razão se opõe à emoção parece fundamentar uma postura recorrente na produção do conhecimento canônica: a de evitar se envolver afetivamente com o seu objeto de estudo. Essa postura sugere certo medo da perda de controle sobre o objeto, como se, ao senti-lo, o pesquisador não pudesse mais pensar sobre ele. A busca por afugentar esse medo parece explicar a persistência da dicotomia entre razão e emoção e da convicção de que o pensar pode ser separado do sentir. Escrito na primeira metade do século XX, *The affective fallacy*, de W.K. Wimsatt Jr. e

M. C. Bearsdley, sintetiza essa postura. O texto é uma advertência para que o analista se detenha ao que o poema é e não aos seus possíveis efeitos sobre o leitor. Analisar o que o poema é seria a tarefa do analista, que deve evitar cair na “falácia afetiva”, definida como a análise que considera os afetos do leitor. Para os autores, tal análise teria como resultado o apagamento do poema. Pode-se dizer que esse pressuposto predominou durante muito tempo e ainda é possível encontrar resquícios dele na atualidade não apenas no campo das humanidades e ciências sociais. Como descreve Antonio Damásio (2012), durante muito tempo a ideia de que a razão pode ser separada da emoção foi bem aceita e utilizada como justificativa para se negligenciar a emoção também em outros campos do conhecimento, como as ciências biológicas.

Spinoza (2009, p. 163 e 125) talvez tenha sido o primeiro a chamar coisas como mal-estar de afeto e a compreendê-las como vinculadas a uma experiência temporal e espacial. Isso advém do papel central que a experiência – ou o que o autor chama de encontro – tem na sua teoria. Ao tentar explicar a ação humana, Spinoza afirma que ela é determinada menos pela intenção de quem age do que pelos seus afetos. O autor define os afetos como “afecções do corpo pelas quais a sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. O afeto modifica o estado corporal e, a despeito de ser ou não plenamente consciente, ele age sobre o corpo, movendo-o ou paralisando-o em uma direção ou outra. Os estudos contemporâneos dos afetos têm uma dívida para com a filosofia de Spinoza e a sua proposta de pensar a ética como um comportamento humano que sofre interferência direta dos afetos. Em sua busca por entender a ação humana, o filósofo encontra o afeto. Desse encontro, ele desenvolve toda uma teoria da ação humana que ilumina a ação do afeto. Convencido de que “os homens se enganam ao se julgarem livres”, que eles “chegam a esse julgamento porque desconhecem as causas das suas ações”, o autor explica que a ação humana é movida mais pelos afetos do que pela consciência. A volta a Spinoza observada em estudos recentes dos afetos se justifica porque ele talvez tenha sido o primeiro a falar dos afetos de uma maneira próxima à discussão contemporânea. Em Spinoza já existe uma diferença entre afeto e emoção, uma noção do saber como incorporado, a ideia do afeto como uma suspensão do esquema ação-reação e da linearidade temporal, denominada por ele de paixão, uma distinção entre passividade e atividade

e uma equação entre afeto e efeito. O próprio título do principal livro de Spinoza *Ética* “sugere uma designação para o projeto de pensar os afetos”⁴ (MASSUMI, 1995, p. 89).

No século XIX surge uma espécie de análise que toma o corpo como objeto do conhecimento. Tratava-se do “estudo da percepção, dos mecanismos sensoriais, dos esquemas neuromotores, da articulação comum às coisas e ao organismo”. Descobria-se que o “conhecimento tinha condições anatomofisiológicas, que ele se formava pouco a pouco na nervura do corpo, que nele tinha talvez uma sede privilegiada” (FOUCAULT, 1999, p. 440). Ainda que, naquele momento, a experiência já se constituísse como o espaço de comunicação entre o corpo e a cultura, tratava-se ainda de uma teoria do sujeito que se diferencia das abordagens contemporâneas, porque toma o corpo como o corpo de alguém que sente e pensa e que, por isso, pode ocupar essa posição ambígua de sujeito e objeto do conhecimento. A necessidade de se lançar um olhar para o corpo, pensado não tanto como o *cogito*, mas como materialidade, que sabe porque sente e pensa, torna-se incontornável no início do século XXI. Seguindo a tradição de crítica ao *cogito* de Descartes, os estudos contemporâneos encontram no afeto um *topos*, a partir do qual é possível renovar a reflexão sobre o corpo para além do domínio do sujeito cartesiano. Com esse intuito, muitos desses estudos buscam “restituir o discurso ao corpo [...] atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas (DELEUZE, 2013, p. 208)

No início do século XX um interesse pelas emoções já estava presente em Darwin, que compara expressões emotivas dos humanos com as de outras espécies, e em Freud, que investiga as emoções como processos psíquicos. Freud foi mais importante do que Darwin, porque nele o afeto aparece como algo irrefletido ou impensado. O afeto é sempre sentido no corpo, mas ele permanece quase sempre inconsciente. Apesar desse interesse pelo afeto, não se viu, naquele momento, um movimento intelectual em direção a um estudo dos afetos. De acordo com Damásio, “ao contrário, à medida que as ciências da mente e do cérebro desabrocharam no século XX, seus interesses voltaram-se para outros temas”. Claro que continuaram a surgir interessados em todos os campos do conhecimento, estudos behavioristas, neurocientíficos e filosóficos. “Essas exceções, no entanto, meramente ressaltam a desatenção pela emoção como objeto de estudo” (DAMÁSIO, 2012, p. 9).

⁴ Tradução livre. No original: suggests a designation for the project of thinking affect.

Na virada do século, vimos um crescimento do interesse pelos afetos, emoções, sentimentos, sensações. Isso faz parte de um movimento cuja força motriz advém da maior consciência sobre a importância desses fenômenos na vida humana e social. Eles parecem se tornar ainda mais centrais em uma sociedade sempre mais baseada em informações e imagens (MASSUMI, 2002), verdadeiramente “viciada em imagens” (JAMENSON, 2006, p. 72). A centralidade desses fenômenos na teoria e na sociedade contemporâneas contradiz a previsão de Fredric Jameson (2006, p. 43), que em meados dos anos de 1990 afirmou que a atualidade seria marcada por um “esmaecimento do afeto”. Jameson se baseou no pressuposto de que o afeto é uma estrutura interna ao sujeito. O esmaecimento do afeto viria à reboque da crítica ao humanismo e da já bem conhecida “morte do sujeito” ou da consciência no contexto contemporâneo, quando, “no que diz respeito à expressão de sentimentos ou emoções, a liberação [...] da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento”. Para Jameson, à medida que a ideia de um sujeito centrado e dono de si perde espaço com a psicanálise, o pós-estruturalismo e a linguística, o afeto, como estrutura interna desse sujeito, também se torna uma ideia cada vez mais sem lugar. Em contraposição, Brian Massumi (2002, p. 107) observa que, como força que não se localiza no sujeito, o afeto “tem se tornado penetrante ao invés de ter diminuído”⁵.

O interesse crescente pelo afeto parece fazer parte de um movimento social observado por Mafessoli (2006, p. 19). Para ele, na sociedade contemporânea se observa intensificar o poder não da retórica, do discurso, da ideologia, mas da emoção, do sentimento, do afeto. De fato, não é incomum encontrar na teoria social contemporânea a suposição de que, na atualidade, “a elaboração e a divulgação das opiniões [...] a difusão destas [...] se deve muito mais aos mecanismos de contágio do sentimento ou da emoção vividos em comum”⁶. Não é de hoje que Muniz Sodré (2006) se interessa por “um outro modo de inteligibilidade do social [que] nos faz viver plenamente além da era em que prevalecia o pensamento conceitual, dedutivo e sequencial”.

⁵ Tradução livre. No original: affect has become pervasive rather than having waned.

⁶ Nesse sentido, a academia estadunidense e a canadense têm trabalhado com a hipótese de que a eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, em 2016, foi o resultado de uma estratégia bem-sucedida de explorar a política afetiva. “Na América do Norte ao menos, a extrema direita está mais sintonizada com o potencial imagético do corpo pós-moderno do que a esquerda estabelecida, e tem explorado essa vantagem na última década e meia” (MASSUMI, 1995, p. 105 e 106). Tradução livre. No original: “In North America at least, the far right is far more attuned to the imagistic potential of the postmodern body than the established left, and has exploited that advantage for the last decade and a half”. Guardadas as devidas diferenças, o que ocorre nos Estados Unidos se assemelha a acontecimentos políticos do passado recente do Brasil, como a chegada de Jair Bolsonaro à presidência do país, em 2018, o que torna promissor o estudo desses acontecimentos a partir da perspectiva afetiva.

As experiências sensíveis são compreendidas como as que dão espaço a algo “exterior aos atos puramente linguísticos”. O interesse se concentra em práticas sociais e culturais que se definem mais pelo envolvimento sensorial “do que pelo apelo ao racionalismo da representação tradicional, que privilegia a linearidade da escrita”. A dificuldade estaria na singularidade de cada uma dessas experiências, o que faria “do sensível uma espécie de terreno brumoso para a consciência do sujeito autorreflexivo, porque o lança numa imediatez múltipla e fragmentada” (SODRÉ, 2006, p. 11 e 19). Não se trata de um retorno ao sensualismo do século XVIII, que era um braço do racionalismo cognitivista e cujo interesse recai nas representações, as tomando a partir de uma base empírica e não intelectual-imanentista. Além disso, diferentemente daquele, este não é um ato empreendido por alguns poucos indivíduos, mas um movimento que abarca cada vez mais diversos âmbitos da vida social. Esse modo de funcionamento do social teria implicações para o modo de produzir conhecimento. Em uma sociedade do afeto, coloca-se cada vez mais em prática o que Maffesoli (1998) chama de “sensibilidade intelectual”, deslocando o sensível de um lugar marginal na produção do conhecimento para o centro desse processo, uma proposta que vem na esteira de um movimento em direção a um “pensar com os sentidos e as paixões, pensar passional, sensual e sensorialmente” (FEITOSA, 2005, p. 4).

A genealogia do interesse pelos afetos e emoções nos leva aos anos de 1990, quando nomes como o de Damásio e Massumi se destacaram. O primeiro ao publicar *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*, com uma abordagem cognitivista baseada em estudos neurocientíficos e em diálogo principalmente com William James e sua proposta de explicar como as ações são desencadeadas pelas emoções; o segundo ao lançar *Parábolas para o virtual: movimento, afeto, sensação*, no qual lança mão de uma abordagem pós-estruturalista para realizar uma etnologia das capacidades incorporadas de cunho filosófico baseada em Spinoza e Deleuze. Enquanto Damásio se debruça sobre a relação entre razão e emoção, corpo e mente, sentir e pensar, questionando as dicotomias que historicamente fundamentam a ciência moderna, Massumi busca redefinir essas coisas (razão, emoção, corpo, mente, sentir e pensar) a partir de um conceito novo de afeto. Influenciado por descobertas recentes da neurociência, Massumi (2002) conceitua o afeto como uma força disforme, sem estrutura e não-assimilável. Essa força impacta o corpo, mas frequentemente escapa à consciência do sujeito, deixando-o num estado de suspensão, no qual ele existe mais fora do que dentro de si mesmo. Frequentemente usado como sinônimo de emoção, o

afeto é, na verdade, anterior e exterior a ela. A emoção é um conteúdo subjetivo da experiência afetiva que é capturado pela consciência e fixado sócio-linguisticamente. O afeto é impessoal, a emoção pessoal. Ela é um afeto qualificado, inserido em um circuito narrativo, significativo e funcional. Uma emoção é uma forma de capturar e enclausurar afeto, que continua escapando, daí ela ser sentida como uma espécie de desorientação. Enquanto a emoção é da ordem da estrutura, o afeto é eventual.

Em seus estudos sobre a relação entre emoção e razão, Damásio (2012) percebe que a emoção é “parte integrante do processo de raciocínio e poderia auxiliar esse processo ao invés de, como se costumava supor, necessariamente perturbá-lo”. A afirmação se baseia em um estudo neurológico no qual foram observadas dificuldades para agir em pacientes com a parte do cérebro responsável pelas emoções danificada. Isso revela que “quando a emoção não figura de modo algum no quadro do raciocínio, como ocorre em certas doenças neurológicas, a razão mostra-se ainda mais falha do que quando a emoção nos prega peças na hora de decidir”. Em algumas situações, pode até ser que a emoção substitua a razão como desencadeadora da ação, quando, por exemplo, o medo que nos faz fugir de um perigo. O raciocínio, por sua vez, entra na história da evolução humana e da vida de cada indivíduo a fim de que alcancemos a consciência, antes da ação. Nesse processo, o raciocínio surge como uma extensão do sistema de reação automática que leva à conscientização e dela à ação. A neurociência tem redefinido a emoção como a combinação de um processo mental, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigidas ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro, resultando em alterações mentais adicionais (DAMÁSIO, 2012, p. 9 a 11 e 156).

Enquanto Damásio (2012), e nisso ele se assemelha a Spinoza, busca entender como a emoção interfere no processo de tomada de decisão consciente, Massumi (2002), como bom herdeiro da crítica pós-estruturalista, se interessa pelo que não é dado à consciência. Supondo que existe mais a ser explorado no mundo do que o que é abarcado pela consciência humana, o autor afirma que, ainda que altamente organizado e efetivamente analisável, o afeto não pode ser totalmente contido no conhecimento que se tem sobre ele. A defesa da autonomia do afeto é uma estratégia para o retirar do domínio do “eu”, no qual os estudos das emoções o encerraram, e aproximá-lo mais do corpo. O afeto é definido com uma intensidade que surge no meio de coisas e relações (na imanência), formando colagens complexas que constituem corpos e mundos. Assim

entendido, ele não é uma estrutura interna ao sujeito, mas uma força que emerge no encontro entre corpos, na imanência que compõe corpos e mundos simultaneamente.

Seguindo essa linha de raciocínio, os estudos contemporâneos têm definido os afetos como “gradientes de capacidades corporificadas”, “forças corpóreas pré-individuais”⁷ (CLOUGH, 2007, p. 2), “fluxos impessoais, antes de ser conteúdos subjetivos” (MASSUMI *apud* LOPES, 2013, p. 257), “forças relacionais sempre moduladas, que sobem e descem não apenas ao longo de ritmos e modalidades de encontros variados, mas também através de calhas e peneiras de sensação e sensibilidade” (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p. 2). A partir dessa perspectiva, o afeto é entendido como exterior e anterior ao indivíduo, ao sujeito. Essa premissa leva a um interesse não pela individualidade ou pela subjetividade, mas pelas forças que a constituem.

Em Foucault e, antes dele, em Nietzsche, já encontramos uma “concepção de relações de força, no que excedem a simples violência” (DELEUZE, 1992, p. 112). É por meio de relações que as forças se transformam, renovam-se e não se esgotam. Assim a vontade de potência não cai em mero querer dominar ou julgar em nome de uma instância superior, quer seja o bem ou a verdade. O que importa é a vida que as forças implicam. O domínio e o julgamento são substituídos por um interesse em relações que fazem da vida algo sempre emergente, ascendente, que sabe se transformar, “se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõem com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas possibilidades” (DELEUZE, 2013, p. 172). Há no pensamento de Foucault e também no de Nietzsche certa relação entre forças e formas. Por isso, neles há uma preocupação com a forma do texto, com a estética da escrita, porque há sempre uma relação da forma do texto com a força que ele adquire ou o efeito que ele causa. Como afirma Foucault (2003, p. 1), o texto traz “menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase instantaneamente”.

Ainda que no tempo de Foucault e mais ainda no de Nietzsche falar sobre afetos não fosse considerado importante e que existisse até mesmo certo constrangimento nisso (“Eu ficaria embaraçado em dizer o que exatamente senti quando li esses fragmentos e muitos outros que lhes eram semelhantes”) (FOUCAULT, 2003, p. 2), isso está presente na obra de ambos. Foucault fala sobre o que sente o tempo todo, mesmo que em comentários soltos e despreziosos (como no debate com Noam Chomsky, no qual ele diz que o seu inglês era tão ruim que ele se sentiria

⁷ Tradução livre. No original: gradients of bodily capacities, preindividual bodily capacities.

envergonhado de responder à questão do entrevistador naquela língua). Não é exatamente sobre sentimentos que Foucault fala ao mencionar o que sentiu quando acessou os arquivos históricos sobre os quais narra em *A vida dos homens infames*, seriam mais “impressões das quais se diz que são físicas, como se pudesse haver outras”. O autor confessa que aquelas “notícias” abalaram mais fibras nele do que o que comumente se chama literatura. Ele não sabe dizer se essas impressões tão físicas foram efeito da beleza do estilo clássico daquelas notícias ou dos excessos que haviam nelas. De qualquer maneira, é a vibração que sente nelas que o faz usá-las em seu trabalho. “O sonho teria sido o de restituir sua intensidade em uma análise” (FOUCAULT, 2003, p. 2). Essas impressões, vibrações ou intensidades parecem próximas do que Deleuze e Guattari (2007) chamam de sensação. Foucault se sente frustrado porque as intensidades que o motivaram ficaram do lado de fora. Ele não conseguiu levá-las à ordem das razões, por isso acabou por trazê-las como elas lhe aparecem, em uma compilação. Aqui o autor revela que compartilha conosco tanto o desejo como a dificuldade de falar sobre afetos.

Tanto em Foucault como em Nietzsche há um reconhecimento da importância do sensível e uma tentativa de integrá-lo ao trabalho intelectual que os diferencia da ortodoxia acadêmica. Por isso, Nietzsche dizia preferir os poetas trágicos aos filósofos lógicos. Ele foi um dos primeiros filósofos modernos a se posicionar claramente em favor do sensível, promovendo o *pathos* ao mesmo nível de importância do *logos*. Haveria na modernidade um conflito trágico e insolúvel entre a ciência, associada ao *logos*, e a arte, associada ao *pathos*. Enquanto a busca pela verdade, regida pelo *logos*, adoece, levando ao desespero e ao aniquilamento, a arte, ligada ao *pathos*, é o meio de cura da verdade. A arte é um excedente que serve para reinterpretar tudo o que é feio, penoso, apavorante, repugnante. A vida só pode ser suportada e afirmada como prazer de viver através da arte, que é o verdadeiro não existente, o *devoir* do mundo. A vida enquanto *poesis* é uma atividade criadora de valores que não tem como objetivo dizer como as coisas são nem deseja chegar a lugar algum, senão criando-o, sendo a reflexão pela arte a criação de modos de viver mais dignos. Não é que a teoria, o trabalho sistemático e a elaboração conceitual devam ser eliminadas. A elas se chega por meio da poesia e da experiência estética que devem ser movidas menos pelo *logos* do que pelo *pathos*. Nietzsche concede à arte um caráter privilegiado tanto na interpretação quanto na transformação do mundo, daí a proposição de um *ethos* humano criador de valores, experimental e afirmativo (APOLINÁRIO, 2011). Neste movimento, seguindo os passos de

Nietzsche e também de Simmel e Wilhelm Dilthey, a teoria social se aproxima da criação poética, fazendo do poético um modo de análise do social (MAFFESOLI, 1998).

De certa forma, os estudos contemporâneos dos afetos seguem a linhagem de Nietzsche e Foucault ao valorizar a dimensão sensível no processo de produção do conhecimento. Alguns desses estudos até evitam falar em mediação, linguagem, cultura preferindo falar em materialidade, corpo, experiência. A mediação, a linguagem, a cultura parece ser aquele assunto constrangedor sobre o qual todos pensam, mas que precisa ser evitado a todo custo. O apelo ao corpo é o modo encontrado para retirar a linguagem do lugar privilegiado que ela tem ocupado na *episteme* moderna. Esse interesse pela linguagem, enquanto estrutura significativa, pode ser localizado já no século XIX, o que, posteriormente, foi reforçado pelo estruturalismo, a linguística, a psicanálise, a semiótica, a semiologia e, depois, pela “virada linguística” dos anos de 1960 e 1970. Para alguns estudos contemporâneos, os “afetos e sentimentos são o lado esquecido da ‘virada linguística’”⁸. A “virada cultural” dos anos de 1980 e 1990 teria dado continuidade ao trabalho da “virada linguística” no sentido de politizar a linguagem, problematizando a sua produção e leitura a partir das experiências de grupos sociais marginalizados, apontando assim suas implicações culturais e políticas. Principalmente os primeiros estudos que vieram à tona no embalo da “virada afetiva” investiram contra essa hegemonia da linguagem (BRINKEMA, 2014, p. XIV).

Muitos estudos literários e fílmicos realizados recentemente sob a influência da teoria do afeto não se interessam tanto pela obra como linguagem, mas pela experiência do público leitor ou espectador. Na verdade, esse interesse não é novo. A coletânea de textos clássicos *A experiência do cinema*, organizada por Xavier e publicada em 1983, mostra que já nas primeiras tentativas de teorizar sobre o cinema havia um interesse por caracterizar, discutir e avaliar o tipo de experiência que o cinema oferece, buscando entender “como suas imagens e sons [...] conseguem a mobilização poderosa dos afetos (XAVIER, 2018, p. 10). O que a teoria do afeto traz de novo é o modo de abordar essa experiência. Seguindo a trilha deixada pela “virada cultural”, na qual a experiência aparece como uma categoria central de análise, esses estudos têm buscado analisar experiências afetivas de maneira a não cair em intelectualizações e abstrações que apagam a dimensão sensível dessas experiências. A partir dessa perspectiva, o que interessa não é como a

⁸ Tradução livre. No original: affects and feelings are the forgotten underside of the linguistic turn.

realidade é representada ou os significados que se podem extrair dessa representação, mas como um livro ou um filme se constituem como experiências afetivas para quem os lê ou assiste.

É comum nos estudos contemporâneos uma tentativa de propor alternativas às abordagens tradicionais ligadas ao formalismo, à narratologia, ao estruturalismo e à psicanálise. A compreensão é que essas abordagens costumam isolar seus objetos de estudo, estabelecendo uma base para a análise hermenêutica que exclui a resposta afetiva a eles (AHERN, 2019). Com o intuito de fugir das abordagens tradicionais, muitos dos estudos contemporâneos se limitam a descrever os efeitos do evento afetivo no corpo do público ou do/a analista ao invés de analisá-lo. Considerar a resposta afetiva a uma obra é um tipo de abordagem que desafia a tese da “falácia afetiva” que desde pelo menos Spinoza predomina nas análises de obras de arte. Atualmente, são comuns pesquisas que buscam analisar o que o público sente ao ler um livro ou a assistir a um filme por meio, por exemplo, da observação de suas reações. Todavia, não se trata do que nos estudos de comunicação é chamado de estudo de recepção. O que se busca, mais fundamentalmente, são análises que não se restringem a tomar uma obra de arte como mera representação do que lhe é anterior e exterior ou somente como uma estrutura significativa que evoca sentidos convencionais.

Há nos estudos contemporâneos dos afetos uma aproximação com a *práxis* filosófica, uma vez que não apenas se teoriza sobre o sensível, mas se busca inseri-lo na prática mesma do trabalho intelectual. Nesse sentido, o afeto não tem a ver “com eixos e ângulos do estruturalismo, mas com intervalos, relações entre dois momentos, dois espaços ou dois objetos” (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p. 11). Ainda que se use o termo força, compreende-se que o afeto não é necessariamente vigoroso, mas sutil. “De fato, é bastante provável que o afeto ocorra com mais frequência dentro e através das mais sutis intensidades de trânsito: todos os eventos minúsculos ou moleculares do despercebido”⁹. O que a crítica contemporânea se propõe a fazer é o que foi descrito por Barthes como “um inventário de vislumbres, nuances, estados, mudanças (*pathè*), à medida que se juntam em afetividades, sensibilidades, sentimentos e que vem a servir como ‘a paixão pela diferença’” (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p. 2 e 11). Às vezes, esse modo de olhar se aproxima daquele que

⁹ Tradução livre. No original: in fact, it is quite likely that affect more often transpires within and across the subtlest of shuttling intensities: all the minuscule or molecular events of the unnoticed.

possibilitou a própria produção das obras analisadas. Isso é verdade, por exemplo, em relação a obras como as de Pessoa e Ozu que serão analisadas nos próximos capítulos.

Em análises contemporâneas do fenômeno afetivo o corpo adquire um papel central. Nesse sentido, observa-se um alinhamento com os estudos feministas e negros que problematizam de maneira enfática o papel do corpo na produção do conhecimento. Os estudos contemporâneos dos afetos têm retomado o pensamento de Spinoza para pensar o saber como incorporado. Esse retorno é importante porque o autor recusa a superioridade da mente sobre o corpo, pondo por terra o princípio cartesiano da dominação consciente das paixões a fim de se alcançar a perfeição moral. Ao privilegiar o corpo e seus afetos na sua reflexão sobre a possibilidade de uma ação ética, Spinoza oferece um modo de pensar que será amplamente explorado pelos estudos contemporâneos. No modelo corporal de Spinoza a consciência é apagada e o que sobressai como potência é o corpo. “Ninguém determinou o que pode o corpo”. Isso quer dizer que “o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos”, assim como “o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos” (SPINOZA, 2009, p. 167). Por meio desse paralelismo, o autor não desvaloriza a mente ou o pensamento, mas um modo de pensar que estabelece a supremacia da consciência sobre o corpo. O saber é incorporado e nem sempre consciente. Isso fica ainda mais evidente se observamos que o jogador de futebol em campo não precisa pensar de forma consciente sobre todos os movimentos do seu corpo para jogar bem. O seu corpo sabe jogar, ainda que isso não seja totalmente consciente para ele. A reflexão de Spinoza (2009) sobre o corpo já aponta para isso. As formulações acerca do saber incorporado têm muitos desdobramentos na filosofia, com Henri Bergson e Edmund Husserl, por exemplo. Na sociologia, ela aparece nos esquemas teórico-analíticos de Pierre Bourdieu e Norbert Elias, por exemplo.

O modelo corporal de Spinoza serviu de base para muitos estudos contemporâneos dos afetos. O que importa nesses estudos é a capacidade de um corpo afetar e ser afetado, as relações que ele estabelece com outros corpos de maneira a intensificar ou enfraquecer seu poder, ou seja, as sociabilidades formadas para garantir a sua sobrevivência e potencializar a sua ação. Se esse tipo de análise pode sugerir uma relação de causa e efeito, ela é menos uma cadeia causal simples do que uma rede multicausal complexa, algo muito parecido com a multicausalidade que encontramos nos estudos metodológicos de Weber. A análise pressupõe “uma visão complexa de causalidade porque os afetos pertencem simultaneamente a ambos os lados da relação causal:

iluminam ambos o nosso poder para afetar o mundo ao nosso redor e nosso poder para ser afetado por ele”¹⁰ (HARDT, 2007, p. IX). Isso vai ao encontro também das análises históricas foucaultianas que chamam a atenção para o fato de que um fenômeno não pode ser explicado por uma causa simples, mas por uma série de condições.

Nos estudos contemporâneos dos afetos se observa um interesse por processos de *embodiment* que nos falam sobre mudanças na materialidade e na temporalidade dos corpos. Retoma-se principalmente o pensamento de Deleuze e Guattari (2007), para quem a experiência estética não tem a ver somente com impor uma forma de expressão à matéria da experiência vivida, mas é algo que se localiza entre o vivido e o vivível. Isso quer dizer que, ainda que o vivido pelo autor interfira na forma artística, ele não a determina. A obra não oferece ao leitor a mesma experiência que o autor viveu. Ainda que uma obra de arte nos pareça a forma acabada de experiências vividas, ela é mais do que isso. Uma obra é sempre uma experiência a ser vivida. A aversão a leituras formalistas faz com que o *embodiment* seja entendido como uma relação entre matéria e forma, mas que é sempre aberta e contingente. Voltamos a isso no próximo capítulo.

Os estudos contemporâneos dos afetos podem ser compreendidos como uma tentativa de valorizar a dimensão sensível envolvida no processo de produção do conhecimento. Eles consideram que as ciências humanas e sociais têm preterido esse aspecto da vida humana e social em favor de um culto à razão, entendida como uma faculdade pura, desvinculada dos afetos, das emoções, dos sentimentos. O argumento é que, apesar do maior interesse pelos afetos, as emoções, os sentimentos, ainda hoje eles são pouco estudados e quase sempre tidos como estranhos à academia ou menores, se comparados à razão. Em função disso, os estudos recentes têm sido compreendidos como um impulso importante em direção a um refletir sobre e a partir do sensível (GREGG; SEIGWORTH, 2010), o que permite “abrir novas avenidas para estudo, lançar uma luz nova sobre trabalhos prévios, e indicar novas possibilidades políticas”¹¹ (HARDT, 2007, p. X). Esse tipo de observação pode parecer generalizante e, por isso mesmo, arriscada quanto ao alcance da sua proposição. Ainda que possamos trazer muitos exemplos de trabalhos no campo das ciências humanas e sociais que contradizem essa observação, ela nos parece interessante porque nos ajuda

¹⁰ Tradução livre. No original: complex view of causality because the affects belong simultaneously to both sides of the causal relationship: illuminate both our power to affect the world around us and our power to be affected.

¹¹ Tradução livre. No original: opens new avenues for study, casts previous work in a fresh light, and indicates novel possibilities for politic.

a destacar a hierarquia que por vezes se estabelece entre o sensível e o cognoscível no campo do conhecimento. De novo, seguindo a orientação de Weber, fazemos uso do exagero como operação metodológica para destacar certos aspectos do fenômeno em estudo.

Contemporaneamente, existe uma crítica à abordagem sociológica tradicional que costuma tratar coisas como paixão, amor, afeto como normas ou instituições sociais. Nesse sentido, os estudos contemporâneos dos afetos têm buscado entendê-los mais “como um índice de duração [...] um tipo de tatuagem, um ritmo, uma forma, um sincronismo. Um envolvimento de toques ou sons que te toca de tal modo que é algo para o qual você volta e retorna”¹² (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p. 25). A busca é por seguir a intuição pós-estruturalista de que a “pele não é uma borda rígida entre um dentro e um fora, mas um conjunto permeável de passagens que conectam o interior com um leque infinito de relações. Nós estamos conectados às mais longínquas estrelas e elas estão a nós.”¹³ (WILLIAMS, 2005, p. 22). O corpo é descrito como uma superfície sensível, sempre aberta, na qual, se há limites entre dentro e fora, eles são tênues, móveis, provisórios e sofrem interferências constantes de novos afetos.

A mudança social não advém de uma tomada de consciência ou de uma ação livre e racional do sujeito, mas, como já sabia Spinoza, o social está sujeito a mudanças, porque o corpo está sujeito a afetos. O afeto é esse elemento externo que faz sentir e pensar diferentemente e sublinha a importância de um corpo sensível para qualquer mudança. A mudança social é possível porque o corpo não é um sistema fechado, mas está em relações constantes com outros corpos. Os afetos que emergem dessas relações funcionam como impulsos a “ver com outros olhos” e a “pensar de outro jeito”. O afeto é uma nova informação – corporal e intelectual –, que instiga o corpo e faz com que ele sinta e pense coisas que antes não sentia e não pensava e que o levam a reconsiderar o que sentiu, o que pensou e como agiu. A mudança é sempre possível à medida que o corpo se torna uma interface cada vez mais sensível a experiências afetivas que podem abrir caminho para sensibilidades mais impressionáveis e, conseqüentemente, para novas sociabilidades (HARDT, 2007, p. X).

¹² Tradução livre. No original: as an index of duration [...] a rhythm, a shape, a timing. An environment of touch or sound that you make so that there is something to which you turn and return.

¹³ Tradução livre. No original: the skin is not a firm border between an inside and an outside, but a permeable set of passages that connect the inside to an endless set of causal and wider relations. We are connected to the furthest stars and they are in us.

Com base em pesquisas do campo da fisiologia, Massumi (2002, p. 40) chama a atenção para a primazia da resposta sensível sobre a cognitiva. O significado que se dá a uma experiência é um alinhamento a convenções culturais e ressoa uma qualificação sociolinguística. O conteúdo é resultado dessa indexação. Todavia, a experiência é mais do que isso. O efeito da força e da duração é chamado intensidade, quer dizer, afeto. A relação entre afeto e conteúdo não é de conformidade ou correspondência, mas de ressonância, amplificação, amortecimento. O afeto não se reduz ao conteúdo. Ainda que se relacione a ele, o afeto é sempre mais. Para entender, por exemplo, como uma imagem pode nos afetar é preciso considerar que ela possui ao menos duas camadas, uma eventual e uma estrutural. Ambas são sentidas no corpo, mas de formas diferentes. A primeira é sentida de forma mais superficial, sendo autônoma em relação ao conteúdo. Ela manifesta reações predominantemente na pele ou na superfície do corpo em seu contato com as coisas. A segunda é sentida de forma mais profunda, sendo dependente do conteúdo e apresentando reações no ritmo da respiração e nos batimentos cardíacos. Enquanto a primeira está desconectada da sequência narrativa, sendo mais próxima à sensação de suspense, a segunda está associada ao posicionamento consciente em relação à continuidade narrativa que gera expectativa. Essas duas camadas ou modos como as imagens nos atingem correspondem ao afeto e à emoção. Com base na distinção entre afeto e emoção, é possível afirmar que a camada eventual ou afetiva “não é sobre empatia ou identificação emotiva”. A camada afetiva é “uma intensidade não-significante, não consciente, desconectada da subjetividade, do significado funcional”¹⁴. Enquanto a camada estrutural, formal ou significativa de uma experiência foi exaustivamente explorada pela teoria cultural, o eventual, afetivo ou sensível continua sendo um objeto estranho, pouco estudado. Ainda que não possa ser completamente possuído e resista à crítica, esse aspecto da experiência precisa ser integrado à teoria cultural como um modo de diferenciação importante.

Ainda no início dos anos 1990, Steven Shaviro (1994, p. 12 e 14.5) escreve o *Corpo Cinemático*, definido por ele como a defesa de uma análise visceral em contraste com as que se preocupam com questões de forma, significado e ideologia. A proposta é analisar um filme como uma mídia vívida, que desperta reações corpóreas ou “respostas pré-reflexivas”. A análise deve evocar “o poder que trabalha nas profundezas e na superfície do corpo”¹⁵. A experiência é chamada

¹⁴ Tradução livre. No original: is not about empathy or emotive identification, or any form of identification for that matter [...] a nonsignifying, nonconscious “intensity” disconnected from the subjective, signifying, functional-meaning.

¹⁵ Tradução livre. No original: power works in the depths and on the surface of the body.

para retirar o foco do sujeito – figura que se tornou suspeita depois da crítica pós-estruturalista –, e o direcionar ao corpo, entendido como uma espécie de heurística para a crítica ao sujeito pretensamente descorporificado das abordagens tradicionais. O foco também é retirado do texto e redirecionado para as impressões corporais que ele provoca. O autor leva mais longe a crítica pós-estruturalista à representação, ao direcionar a sua crítica a análises intelectualizadas que se apoiam principalmente na psicanálise, no formalismo e no estruturalismo. Ele faz isso por meio de um modo de análise que toma como objeto não tanto filmes, mas a sua própria experiência de assisti-los. Uma análise que não pretende ser objetiva, mas tomar como objeto a experiência sensível do espectador/analista. A análise é justificada como um modo de se opor ao medo e à desconfiança em relação às imagens, próprios ao pensamento ocidental. “Desde Platão, os filósofos nos advertem contra a sedução de reflexos e sombras. A metafísica prefere o verbal ao visual, o inteligível ao sensível, o texto à imagem e as articulações rigorosas da significação às ambiguidades da percepção não ensinada”¹⁶.

Há de se notar que análises como a de Shaviro levam a uma fetichização do corpo, que aparece não como uma construção histórica e social, mas como uma materialidade dada a partir da qual se produz conhecimento sobre uma experiência sensível. Esse tipo de análise pressupõem um binarismo fundamental. A experiência sensível aparece como o que se contrapõe a sua tradução em palavras, vistas sempre como insuficientes para descrever esse tipo de experiência. Falar está sempre em déficit em relação ao sentir, como a máxima de Pessoa pode deixar a entender: “quem quer dizer o que sente, não sabe o que há de dizer. Fala: parece que mente”. O poeta está frustrado porque o seu esforço de tradução falha, resultando sempre em um produto imperfeito. Ele não sabe o que dizer, porque sempre que fala a sua fala não lhe parece condizente com o que sente. O que o poeta está a nos dizer? É o próprio Pessoa quem explica. Nele, a frustração inicial não se converte em satisfação, porque isso seria reafirmar o binarismo. Quando ele diz que “já não terei que falar-lhe porque lhe estou a falar”, falar aqui remete à linguagem e calar remete ao sentir. O poeta sabe que mesmo calado ele fala. Quando diz que não precisa falar, porque já está a falar, ele nos diz que sentir e falar não são opostos, porque sentir já é linguagem. A recusa em escolher entre falar e calar é a recusa em escolher entre a linguagem e o afeto, porque isso seria cair na lógica binária

¹⁶ Tradução livre. No original: ever since Plato, philosophers have warned us against being seduced by reflections and shadows. Metaphysics prefers the verbal to the visual, the intelligible to the sensible, the text to the picture, and the rigorous articulations of signification to the ambiguities of untutored perception.

e nada estaria mais distante da complexidade que é Pessoa. Como já sabia o poeta, nas palavras de Shaviro (2008, p. 27 e 28) escritas em um momento de pura lucidez, “a alternativa entre presença e mediação ou imediaticidade fenomenológica e diferimento linguístico é falsa”¹⁷.

A propósito de comparar pintura e palavra, Foucault alerta que o visível e o dizível

são irreduzíveis um ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (FOUCAULT, 1999, p. 11).

Foucault (1999) ajuda a entender que, ainda que se reconheça a associação inevitável entre percepção e linguagem, a percepção não é necessariamente linguagem. O autor previne dos perigos de uma simplificação desse tipo. De fato, em Foucault, não há lugar para qualquer forma de simplificação. Ele alerta que “falar não é ver”. Até se pode afirmar que pensar é ver e é também falar, desde que os olhos “não permaneçam nas coisas e se elevem até as visibilidades e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até aos enunciados” (DELEUZE, 1992, p. 121). Pensar, como falar, estão assim não no nível das coisas ou das palavras, mas no das visibilidades e dos enunciados, ou seja, da linguagem, da cultura e da história. Do ponto em que estamos, temos a clareza suficiente para concordar que há muito mais no mundo que a linguagem, a cultura e a história não abarcam. A realidade é sempre maior do que aquilo que podemos falar sobre ela. Todavia, a nós, seres falantes, culturais e históricos, toda a grandeza da realidade não é acessível. Como seres falantes, culturais e históricos, todo o nosso conhecimento é sempre mediado pela cultura. Para nós, não existe um mundo pré-linguístico, pré-cultural, pré-histórico que pode ser alcançado por nossa sensibilidade, porque, para nós, a sensibilidade é desde sempre mediada pela linguagem, pela cultura, pela história. Só apreendemos da realidade aquilo que determinada *episteme* nos permite apreender. Para nós, a realidade é sempre um quadro, recortado pelos saberes, discursos, práticas, técnicas, sensibilidades e inteligibilidade que constituem uma dada *episteme*. Mesmo as imagens, com toda a sua carga de mistério, que conduzem a imaginar mundos jamais vistos são “sucessões da sintaxe”.

A convicção de que o pensar pode ser separado do sentir está presente não apenas em análises que relegam o sentir à condição de marginalidade, mas também nas que se empenham em

¹⁷ Tradução livre. No original: the alternative between presence and mediation, or phenomenological immediacy and linguistic deferral is a false one.

“resgatar” esse aspecto da vida humana e social negligenciado por análises pretensamente objetivas. No afã de tornar o sensível relevante na produção do conhecimento, muitos desses estudos tiveram como efeito a reafirmação do que eles queriam negar. A tentativa de alguns estudos contemporâneos de elaborar uma antiteoria que se contrapusesse às teorias predominantes nas ciências humanas e sociais acabou por levá-los a reproduzir as bases teóricas das teorias que eles criticavam. Isso fica explícito em frases como “um filme é inescapavelmente literal. Imagens confrontam o espectador diretamente, sem mediação”¹⁸ (SHAVIRO, 1994, p. 26). O efeito de frases como essas é o de reproduzir o binarismo entre o sensível e o cognoscível e a suposição de que o pensar pode ser separado do sentir. Esse posicionamento “simplesmente se alia ao literal contra o figurativo, ou à presença contra a mediação em vez de rejeitar o binário completamente”¹⁹ (SHAVIRO, 2008, p. 5). Já em Spinoza (2009), há um questionamento acerca desse binarismo, explícito quando ele observa que tanto a capacidade da mente para pensar sobre um objeto como a disposição do corpo para agir em relação a ele dependem da sensibilidade a esse objeto. Nesse modo de pensar, o corpo não é mais o que impede a mente de pensar, mas “aquilo no qual se deve mergulhar para atingir o impensado, isto é, a vida”. O corpo é potência de pensamento. “Pensar é aprender o que pode um corpo [...e é] pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo)” que a arte se une com o espírito, com o pensamento (DELEUZE, 2013, p. 227).

Afirmações como as que encontramos em *O corpo cinematográfico* tem como efeito a reintrodução da ideia de um sujeito – que aparece sob o codinome “corpo” – pré-existente à linguagem. Nesse sentido, a tentativa de golpe contra o sujeito resultou em sua reafirmação como o soberano que reina acima dos códigos culturais. Pressupor que existe uma “percepção não ensinada” que emerge da experiência afetiva, reino puro do sentir, sempre atacado pelas “articulações da significação”, é, além de maniqueísta, voltar à ilusão de que algo precede à linguagem. Do mesmo modo, não parece certo afirmar que a linguagem equivale à experiência sensível. “Isso não é um cachimbo” foi a maneira encontrada por René Magritte para dizer que a linguagem tem a sua própria realidade. Jean-Luc Godard alerta para o risco de confundir representação e realidade ao afirmar “não uma imagem justa, justo uma imagem”. Não existe correspondência ou conformidade entre representação e realidade, o que não significa que sejam

¹⁸ Tradução livre. No original: film is inescapably literal. Images confront the viewer directly, without mediation.

¹⁹ Tradução livre. No original: simply sides with the literal against the figurative, or with presence against mediation, instead of rejecting the binary altogether.

domínios inteiramente separados. Spinoza (2009) já ensina que o sensível e o cognoscível, o corpo e a mente são um *continuum*, o que implica dizer que a realidade está inescapavelmente vinculada à linguagem. Como nos conta Xavier (2008), há tempos encontramos nos estudos do cinema o entendimento de que a experiência estética é, ao mesmo tempo, inteligível e afetiva.

Mais de quinze anos depois de *O corpo cinematográfico*, Shaviro escreveu *The cinematic body redux*. O texto é uma revisão de muitos dos argumentos defendidos anteriormente. O autor admite que, no primeiro texto, tentava conciliar uma desenfreada cinefilia ou uma eterna busca por prazer na experiência fílmica com uma necessidade de teorização sobre ela. Ele via a teorização como um meio de reduzir experiências confusas em uma espécie de metafísica. Para conservar o seu prazer visual como cinéfilo, ele procurou defendê-lo contra a ameaça de um edifício teórico que poderia destruir aquele prazer primário. O que ele não viu, na época, é que cinefilia e análise teórica são “entrelaçados de modo que cada um deles implica necessariamente o outro”²⁰. Teorizamos sobre um filme porque ele nos afeta e é na medida em que ele nos afeta que somos levados a teorizar sobre ele. A teorização é o modo que encontramos para lidar com as sensações que um filme provoca em nós. O que o autor já percebera na época do primeiro texto é que uma experiência estética é, antes de qualquer coisa, uma experiência do sentir. O livro é bem-sucedido em rejeitar a pressuposição idealista de que a experiência humana é originalmente e fundamentalmente cognitiva, mas acaba por cair na falácia binária ao afirmar o sentir como oposto ao pensar (SHAVIRO, 2008, p.).

Uma crítica incisiva a posturas como a de *Corpo cinematográfico* é elaborada em *The form of the affects*, de Brinkema, publicado no início dos anos 2000. Nele, a autora afirma que, ao definir o afeto com termos como “força”, “intensidade”, “gradientes”, “fluxos”, os estudos contemporâneos defini-o como o que escapa à estrutura, à forma, à textualidade, à significação, à legibilidade. Essa abordagem tem produzido uma teoria na qual o afeto é descrito como uma intensidade separada de qualquer possibilidade de significação. Sendo posicionado como um puro estado de potência, ele resiste a qualquer sistematicidade, forma, textualidade, estrutura, legibilidade. A tentativa de valorizar a dimensão sensível no processo de produção do conhecimento por parte desses estudos tem gerado alguns impasses e a radicalização do debate

²⁰ Tradução livre. No original: woven into each other, so that each of them necessarily implicates the other.

com a afirmação de uma autonomia plena dos afetos. Nesse sentido, o afeto tem sido teorizado como uma espécie de força autônoma que pode existir sem qualquer mediação. No extremo, o afeto aparece como uma espécie de ente selvagem, que escapa a qualquer tentativa de apreensão cognitiva e qualquer possibilidade de individualização. O problema com esse tipo de abordagem é que ela nos leva de volta a um significado transcendental, como se esquecêssemos tudo o que a “virada linguística” e, antes dela, o próprio estruturalismo nos ensinou. Em contraposição, a autora argumenta que o “afeto não é o lugar onde algo imediato e resistente toma lugar fora da linguagem”²¹. Se entendemos que o estudo dos afetos “não oblitera o problema da forma e da representação”, precisamos falar sobre eles não de modo abstrato, definindo-os como forças, intensidades e movimentos, mas a partir da sua relação com a linguagem, a forma e a mediação. Tomar o afeto assim é uma “tentativa de aproveitar a paixão dos estudos dos afetos para a interpretação textual e a leitura atentas”²² (BRINKEMA, 2019, p. XIV e XVI).

Ainda na década de 1990 Massumi parece consciente do possível efeito que certas abordagens dos afetos poderiam ter. “Falar de intensidade inevitavelmente levanta a objeção que tal noção inevitavelmente envolve um apelo romântico a um pré-reflexivo domínio bruto de experiências primitivas ricas – a natureza em nossa cultura”²³ (MASSUMI, 2002, p. 10). O autor argumenta que não se trata de defender uma oposição entre natureza e cultura ou corpo e mente; o afeto não é pré-social, mas asocial. Ele é o que se passa não antes da cultura ou fora da mente, mas o que se passa antes e fora da consciência. O argumento se fundamenta em uma pesquisa empírica que mediu o tempo de resposta consciente a um estímulo. Os participantes foram estimulados com um disparo na pele e demoraram pelo menos meio segundo para responder de forma consciente ao estímulo. O autor pergunta o que se passa nesse meio segundo anterior à resposta consciente e conclui que esse meio segundo é o tempo que o afeto tem para fugir da consciência. Nesse meio segundo, o afeto já existe na mente e no corpo, mas fora da consciência, que precisa de meio segundo para o captar. O corpo não somente absorve sensações sentidas na pele; ele as desdobra em cognição, ao tornar conhecido o que acontece na pele. Seguindo os passos de Spinoza, a

²¹ Tradução livre. No original: affect is not the place where something immediate and automatic and resistant takes place outside of language [...] note obliterate the problem of form and representation.

²² Tradução livre. No original: attempt to seize the passions of affects studies for textual interpretation and close readings.

²³ Tradução livre. No original: talk of intensity inevitably raises the objection that such a notion inevitably raises the objection such a notion inevitably involves an appeal to a pre-reflexive, romantically raw domain of primitive experiential richness – the nature in our culture.

consciência é entendida como uma expressão reduzida do que acontece no corpo e na mente, por isso funções altamente desenvolvidas como a cognição não podem ser tratadas como pertencentes somente à consciência e separadas do corpo. Em outras palavras, o corpo sabe, ainda que de maneira inconsciente. Isso é o que chamamos “intuição”, que, como explica Damásio (2012) nada mais é do que o resultado do processo no qual o corpo transmite informações diretamente à mente por intermédio das sensações e sem o intermédio da consciência. Já Kant (2016) reconhece que, na experiência estética, o sentir precede a consciência. Apreciamos um objeto antes mesmo de saber qualquer coisa sobre ele. Por isso, ele diz que até mesmo a guerra pode ser objeto de apreciação estética, antes que tomemos consciência do fato de que ela não é bela. Admitir essa precedência, contudo, é diferente de supor a separação desses dois domínios.

O problema de fundo que essa discussão coloca é o da relação entre o signo enquanto limite e o afeto enquanto aquilo que escapa a qualquer limite. Um problema que não é novo. A defesa de uma análise que considere a dimensão sensível da experiência vem na esteira da proposta Pós-estruturalista de pensar o que escapa ao conhecimento estabelecido, de mostrar que o âmago do conhecimento sempre esconde e suprime diferenças nas suas margens. Nesse sentido, uma objeção feita ao pós-estruturalismo é a de que “não faz sentido falar de uma diferença pura, já que para fazer isso devemos tratá-la como algo cognoscível”. Para ser capaz de falar sobre algo é preciso, primeiro, que ele seja identificado. A resposta que o pós-estruturalismo oferece a essa objeção parece ser a esma que encontramos em Massumi (2002) e em uma gama considerável de estudos contemporâneos dos afetos. Eles respondem que o “senso é algo mais que conhecimento. Há coisas importantes que importam justamente porque não podemos identificá-las” (WILLIAMS, 2005, p. 14 e 15). Uma perspectiva pós-estruturalista permite a Massumi afirmar que ainda que possa ser compreendido como o escapante por excelência, o afeto é sempre altamente organizado e efetivamente analisável. Ainda que escape sempre, ele sempre deixa rastros e surte efeitos e são esses rastros e efeitos que podemos conhecer e analisar.

Aprendemos com Foucault que a *episteme* de uma época não é totalmente visível a quem vive nela. Ainda que saibamos que existem limites ao nosso conhecimento, não sabemos exatamente quais são eles. É mais fácil ver os limites das épocas passadas, apreender as diferenças delas para conosco e o que faz delas e de nós singularidades. Os acontecimentos que marcam a passagem de uma *episteme* a outra “sem dúvida, porque estamos ainda presos na sua abertura, nos

escapa em grande parte” (FOUCAULT, 1999, p. 302). É preciso apontar os limites e explorar as fronteiras do conhecimento que possuímos, ainda que, para nós, pareça impossível ultrapassar esses limites e ir além das fronteiras. Não é possível localizar o limite, mas rastrear seus efeitos, deixando ao conhecimento seguinte o papel de julgar aonde se pôde chegar.

Pensar a possibilidade de uma *episteme* do afeto à luz do conceito de *episteme* de Foucault nos coloca muitas questões. Seria a teorização recente sobre o afeto a consequência mais visível de uma crítica ao sujeito que se inicia na segunda metade do século XX, especialmente na França e que, posteriormente, será chamada de pós-estruturalista? Era isso que o pensamento preparava desde pelo menos Nietzsche? Isso não nos parece tão descabido quando lembramos que quando fala de conceito Nietzsche fala de cólera, de índole. As questões colocadas pela teoria contemporânea do afeto parecem retomar e dar continuidade e, de certa forma, transformar, àquelas colocadas pela reflexão sobre a linguagem inaugurada pelo próprio Nietzsche no século XIX e à qual autores como Foucault deram continuidade. Nesse sentido, poderíamos aproximar o conceito de afeto, como ele é desenvolvido na teoria contemporânea, do que Nietzsche chama de intempestivo, Foucault de impensado e Deleuze de intolerável? Pretendendo produzir um saber sobre o afeto estaríamos indo até o fim do pensamento do século XX ou já estaríamos nos encaminhando em direção a formas de pensamento que são incompatíveis com ele? Mais do que responder a essas questões talvez devêssemos, uma vez mais, perguntar, por que hoje as podemos formular e por que não as podemos deixar de formular.

Tendo essa teorização como pano de fundo, gostaria de considerar novamente *As palavras e as coisas*. Sabemos que um texto pode ser lido de muitas maneiras. É sempre possível lê-lo se atentando para o seu conteúdo, a sua forma, o contexto no qual ele foi criado e para a vida do seu autor. Atualmente, muitos estudos buscam ler um texto estabelecendo relações dele com certos afetos, tanto os que afetaram a sua escrita quanto os que continuam afetando a sua leitura. Parece-me interessante retomar essa obra porque, além dela nos oferecer elementos para entender se e como a constituição de uma *episteme* do afeto é possível, ela também se constitui como um objeto de estudo privilegiado para esse novo domínio. Essa retomada da obra de Foucault é um movimento que se assemelha ao descrito por Deleuze, segundo o qual “quando as pessoas seguem Foucault, quando têm paixão por ele, é porque têm algo a fazer com ele, em seu próprio trabalho,

na sua existência autônoma. Não é apenas uma questão de compreensão ou de acordo intelectuais, mas de intensidade, de ressonância, de acorde musical” (DELEUZE, 1992, p. 109 e 108).

1.2 Reler *As palavras e as coisas*

Vimos que a *episteme* são as condições históricas e culturais de uma época que criam um modo singular de olhar e de falar. Cada época tem a sua própria *episteme* e, ainda que hajam semelhanças com as de outras épocas, o que sobressai são as diferenças. Como o próprio Foucault nos ensina, assim como a comparação entre os dedos do pé humano e os “dedos” do pé do pássaro só “constitui anatomia comparada para um olhar munido dos conhecimentos do século XIX” (FOUCAULT, 1992, p. 31), assim também a narrativa de Foucault se constitui em narrativa afetiva somente aos olhos preparados pelo saber do século XXI. Foucault alerta que o problema de ler uma narrativa buscando nela problemas que não lhe pertencem é que, nesse tipo de leitura, o saber de uma época pode encobrir o de outra. Voltando ao exemplo dado pelo autor, poderíamos pensar que, no século XVI, já se fazia anatomia. O que ocorre é que “o crivo pelo qual deixamos chegar ao nosso saber as figuras da semelhança recobre nesse ponto (e quase somente nesse ponto) aquele que o saber do século XVI dispusera sobre as coisas”. Como conclui o autor, “a descrição de Belon, a bem dizer, só procede da positividade que, em sua época, a tornou possível”. Não se pode fazer a história da biologia no século XVIII simplesmente porque a biologia não existia naquela época. O saber que nos é familiar hoje não vale para o período anterior. “Se a biologia era desconhecida, o era por uma razão bem simples: é que a própria vida não existia. Existiam apenas seres vivos e que apareciam através de um crivo do saber constituído pela história natural” (FOUCAULT, 1999, p. 175). Um pesquisador que busca uma história contínua verá num fóssil antigo que se assemelha ao coração humano um esboço do que depois surge na história natural como o próprio coração humano. “O fóssil, com sua natureza mista de animal e de mineral, é o lugar privilegiado de uma semelhança que o historiador do contínuo exige” (FOUCAULT, 1999, p. 217). Do mesmo modo, podemos olhar a narrativa de Foucault como um esboço do que hoje tem se constituído como um verdadeiro saber sobre o feto. Mas do mesmo modo que um fóssil antigo não pode ser visto como um esboço do coração humano, porque o coração humano sequer existia antes da história natural, a narrativa de Foucault não é um esboço da teoria contemporânea do feto. Ainda que ler essa

narrativa a partir dos nossos interesses tenda para isso, não podemos lê-la assim simplesmente porque o afeto, como o conhecemos hoje, é uma invenção do nosso tempo.

Agamben (2009) afirma que o essencial na leitura de um texto ou de um autor é que consigamos ser de alguma maneira contemporâneos a ele. O tempo da leitura é a contemporaneidade e “isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam”. O contemporâneo não tem a ver tanto com o tempo histórico, mas com uma atitude. Pode-se ser contemporâneo de um texto escrito ou de um autor que viveu em outro tempo, desde que não queiramos impor a eles nosso modo de sentir e pensar, que consigamos apreendê-los segundo o modo de sentir e pensar que lhe são próprios. Assim nos tornamos contemporâneos deles. É preciso lembrar a definição de Nietzsche: “o contemporâneo é o intempestivo”. Isso quer dizer que o contemporâneo estabelece uma relação não de conformidade, mas de enfrentamento com o seu tempo. É uma forma de acertar as contas com o tempo no qual se vive, tomando posição em relação a ele. Em Nietzsche, a contemporaneidade é uma desconexão e uma dissociação com o presente. É contemporâneo em relação ao seu tempo quem “não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é portanto, nesse sentido inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 53, 58 e 59). Na verdade, o contemporâneo requer um equilíbrio delicado. Ele é uma desconexão, mas é também uma conexão, uma dissociação que também é uma associação com a forma de pensar própria ao seu tempo. Mas como é isso? Como um pensamento pode estar conectado, associado e, ao mesmo tempo, desconectado, dissociado do seu tempo? A releitura que empreendemos aqui de *As palavras e as coisas* nos oferece algumas respostas.

Como um texto que retoma outros textos, que os comenta a partir do que está em suas entrelinhas, que os interpreta para assim os fazer falar mais do que eles haviam falado antes, como exegese ou hermenêutica de textos primeiros, *As palavras e as coisas* está inexoravelmente ligado à tradição de pensamento que retoma, mas, ao mesmo tempo, ele também se diferencia dela. A diferença se coloca na medida em que o comentário ou a interpretação que tece se vincula a um sistema de pensamento que não é mais somente clássico e tampouco apenas moderno, ainda que também o seja. Ainda que vinculado a essas tradições, o texto de Foucault impõe entre si mesmo e elas uma distância do tipo que somente o contemporâneo pode impor. Embora recorra a

categorias clássicas e modernas, elas são trazidas a partir de um olhar contemporâneo, voltado para as questões do seu tempo. De fato, Foucault foi, antes de qualquer coisa, um homem do seu tempo, mas ele também soube estabelecer entre si mesmo e o seu tempo uma distância que somente quem pensa de maneira crítica é capaz de estabelecer e *As palavras e as coisas* é a melhor expressão disso.

Como Nietzsche, em *As palavras e as coisas*, Foucault soube dar continuidade a uma tradição de pensamento e descontinuá-la. Isso porque ele retoma e interpreta textos, julga-os criticamente, ao mesmo tempo que lança suas palavras no jogo da linguagem, o que faz do seu texto um significante vazio, cujo significado não pode ser fixado, daí a abertura que o caracteriza e que sempre nos convida a lê-lo de outra maneira. Se, como afirma Agamben (2009, p. 62), é contemporâneo quem lança um olhar para o seu tempo para “nele perceber não as luzes, mas o escuro” que ofusca o conhecimento da época, a contemporaneidade do texto de Foucault é justamente o que faz dele um texto aberto que pode ser retomado e relido hoje a partir do nosso interesse pelos afetos. Rer o texto de Foucault assim nos ajuda ainda a entender o vínculo ente afeto e, o que nos revela não apenas a sensibilidade e o pensamento de Foucault, mas também uma forma de sentir e pensar que marca a *episteme* moderna – tão afeita à linguagem – e a contemporânea – tão afeita ao afeto. A partir dessa perspectiva, tentar entender melhor os vínculos entre o moderno e o contemporâneo, o que os aproximam e o que os singularizam.

Existe na narrativa de Foucault todo um modo específico de perceber, de pensar e de falar que a análise deve tentar apreender. É inútil colocar-lhe questões advindas de outro modo de perceber, pensar e falar. “Inútil igualmente analisar seus diversos conceitos (mesmo e sobretudo se seus nomes em seguida se perpetuaram, com alguma analogia de sentido), sem levar em conta o sistema em que assumem sua positividade” (FOUCAULT, 1999, p. 228). Como bom intelectual francês do século XX, Foucault não via o afeto como uma questão. O que se coloca como questão para ele é a linguagem e isso os leitores do seu texto souberem ver muito bem. O interesse de Foucault pela linguagem o leva a olhar para outras épocas e a procurar entender como ler narrativas passadas a partir dos seus próprios interesses. Nesse movimento as suas questões lhe servem como centelhas reversa, que, ao invés de clarearem a realidade, ofuscam o conhecimento da época, possibilitando que dele surja um novo modo de conhecer. Para Agamben (2009), essa é a definição do próprio contemporâneo. Ele é o escuro que permite ver o que o clarão da época impede. Nesse

sentido, o que Foucault nos oferece não é somente uma narrativa sobre o modo de conhecer clássico e moderno, mas uma narrativa de como ser contemporâneo. Voltar a esse texto, que expressa tão bem a contemporaneidade de Foucault, é uma lição de como podemos ser contemporâneos não apenas de textos e autores de épocas passadas, mas também do nosso próprio pensamento.

Não se trata, portanto, de buscar no século passado uma centelha do que viria a explodir na virada deste século. Não ver no passado o que se coloca como questão hoje, mas lançar mão das interrogações de hoje como instrumento de análise para ver o passado em toda a sua especificidade. Sabendo que não podemos evitar as questões que se colocam para nós hoje nem podemos tentar analisar o passado a partir do que não pertence a ele, o que nos resta é tentar ver camadas e nuances que somente o presente nos permite ver. Trata-se assim de ver na narrativa de Foucault não uma narrativa sobre o afeto, mas uma narrativa sobre o seu próprio afeto. Isso está no livro de Foucault ainda que lá não pudesse ainda ser enunciado. Essa compreensão Foucault e nenhum intelectual francês dos anos de 1960 e 1970 podiam ter, porque ela só pôde emergir da sensibilidade e do pensamento que nos são dados hoje.

Ainda que não se deva ler a narrativa de Foucault como uma narrativa sobre os afetos, é possível relê-la como uma narrativa sobre os seus próprios afetos. Essa nova proposta de leitura parece condizente com o próprio projeto intelectual de Foucault, que “pondo sempre em questão as evidências, escrevia para ser diferente do que era e modificar o que pensara” (MACHADO, 2012, p. 34). O trabalho dele tinha um caráter móvel e temporário, que pode ser observado na mudança constante de interesses, temas, hipóteses e na criação incessante de conceitos, teorias e métodos ao longo do seu percurso intelectual, no qual fica patente que “o escritor – Foucault – está sempre movendo para além de onde nós esperamos que ele esteja ou queremos que ele esteja” e que o que o motivava não era a busca por uma identidade, mas por variar “seus prazeres e suas relações necessárias com as estruturas herdadas da história (WILLIAMS, 2005, p. 109)”²⁴. É um trabalho interdisciplinar que consegue ser crítico justamente porque está sempre em movimento e trabalhando com e contra os outros e si mesmo para chegar não a conclusões ou verdades, mas para não deixar de interrogar o pensamento.

²⁴ Tradução livre. No original: the writer – Foucault – is always moving beyond where we expect him to be, or want him to be [...] your pleasures and their necessary relation to structures inherited from history.

Foucault certa vez escreveu que “a única lei é a de todas as leituras possíveis” (FOUCAULT, 1984, p. 4). Novas leituras são sempre possíveis não porque somos totalmente livres para interpretar um texto como bem entendermos. Não somos, assim como um autor nunca é totalmente livre para escrever o que bem entender. Como ele, nós estamos sempre condicionados à *episteme* que, de certa maneira, constitui os nossos olhares e falas. Ainda que quaisquer escrita e leitura estejam sempre atreladas ao solo epistêmico que as possibilita existir, uma nova escrita – assim como uma nova leitura – é sempre possível porque a escrita e a leitura são labirintos onde o autor e o leitor estão sempre a se perder deles mesmos e a se tornar outros. Como diz Foucault (2013, p. 21), escrever é “não ter mais um rosto”. A heteronomia de Pessoa é a forma literária disso. É preciso tomar o texto de Foucault nos termos que ele mesmo descreve o objeto da pesquisa histórico-filosófica, menos como um documento, um sinal de uma dada teoria, uma estrutura estável, e mais como um monumento, um fragmento, “intrinsecamente intrigante, complexo, irreduzivelmente multifacetado, em vez de uma forma de evidência”²⁵ (WILLIAMS, 2005, p. 112).

Um texto é sempre um excesso de linguagem, que escapa à intencionalidade do autor ou àquilo que ele quis dizer quando o escreveu, ainda que esteja inexoravelmente vinculado às suas condições de produção. Foucault faz parte de um movimento intelectual criado em torno da sentença de morte dada ao autor. A chamada morte do autor se contrapõe à ideia de gênio artístico, popularizada pelo romantismo, e que está intimamente relacionada às ideias modernas de sujeito, indivíduo, pessoa. Em *O que é um autor* Foucault (2009) fala sobre um “princípio ético fundamental da escrita contemporânea”, segundo o qual a escrita é “um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante”. Ainda que a materialidade escrita esteja vinculada ao seu contexto de criação, à intenção do seu criador e aos significados atribuídos a ela, essas coisas não exercem um poder soberano sobre ela. Na verdade, enquanto signo, a escrita é regida mais pelas leis e regras próprias à linguagem e que fazem dela um significante vazio de significado. A partir dessa perspectiva, o autor se torna uma função ou “o espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268). Cada vez mais, ele deixa de ser visto como o detentor do sentido da obra. O que importa, cada vez mais, é o jogo da escritura, que começa a funcionar assim que um texto é colocado em circulação. “É a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 57 e 59).

²⁵ Tradução livre. No original: intrinsically puzzling, complexy, irreducibly multifaceterather than a form of evidence.

Eagleton (2006, p. 18) lembra que “não há releitura de uma obra que não seja também uma reescrita”. Ainda que conservemos muitas das preocupações próprias ao contexto de criação de um texto, ele é sempre lido à luz das preocupações do presente. “O ‘nosso’ Homero não é igual ao Homero da idade média, nem o ‘nosso’ Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor”. Do mesmo modo, o nosso Foucault afetivo não existia nos anos de 1960. Pensando assim, talvez seja possível uma nova leitura se nos atentarmos ao que nos preocupa hoje. Pensando de outro modo, mas no mesmo sentido, pode-se afirmar que uma obra só é realmente escrita no momento em que é lida. Ou talvez escrita e leitura não sejam práticas tão distantes, mas as pontas de uma linha que pode ser percorrida em ambos os sentidos e é nesse percurso que o texto é construído.

Qualquer pretensão de decifrar um texto em busca do seu sentido último é ilusória. Reconhecer o trabalho da escritura é reconhecer que o texto é uma estrutura aberta que pode ser percorrida de infinitos modos durante a leitura. Os excessos de um texto o colocam na berlinda de contradições, rupturas e incoerências, assim como de leituras não previstas pelo seu autor, das quais se extraem novos sentidos. Essa é uma leitura dos excessos de um texto, um modo de ler que Barthes (2004, p. 28) descreve como “ler levantando a cabeça”, o que significa fazer da leitura uma oportunidade para que outro texto seja escrito em nossas cabeças na medida em que não ficamos presos à lógica da composição, mas conseguimos elevar nossos pensamentos a outros sentidos. O texto se torna o que vai ser escrito. Um modo de leitura que busca no texto o seu “suplemento” e, para isso, pauta-se não na dedução do sentido atribuído por seu autor, mas na associação do texto com outras ideias, imagens, significações. A leitura é o momento no qual se evidencia o texto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é a original [ou verdadeira]: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62).

A partir dessa perspectiva, a narrativa de Foucault nos interessa na medida em que ela nos oferece elementos que nos ajudam a pensar as possibilidades abertas por uma escrita e uma leitura afetivas, que nada mais são do que um esforço para comunicar um modo de sentir. Esse modo de análise diz muito não apenas sobre a sensibilidade de Foucault ou a dos intelectuais franceses dos anos 1960 e 1970, mas também sobre uma sensibilidade que é a nossa. Ainda que o olhar do filósofo não estivesse ligado às coisas pelo mesmo sistema pelo qual, hoje, o nosso olhar se liga a elas, ainda que o seu pensamento não possuísse a mesma disposição que o nosso pensamento

possui hoje, é possível perceber nessa narrativa um traço sensível que marca tanto a sua singularidade quanto a sua afinidade para conosco. Esse traço pode ser seguido como uma trilha que nos leva a vislumbrar uma faceta nova de um rosto já bastante conhecido. Uma faceta que nos diz o que um autor tão estudado como Foucault tem ainda a nos dizer hoje. Para tanto, como nos ensinou o pós-estruturalismo, é preciso nos atentar menos para o que sabemos do que para os limites do nosso conhecimento.

Hoje sabemos que todo autor, em sua respectiva época, é profundamente marcado – ainda que de forma inconsciente – pelos seus afetos. É a partir deles que um autor produz a sua obra e isso está, inevitavelmente, impresso nela. É possível ler os afetos que um dia foram impressos em uma obra, com a condição de olharmos para ela a partir de um interesse por eles. Mas o que faz dessa leitura algo realmente interessante é a possibilidade de lermos outros afetos também. O que se torna possível na medida em que reconhecemos que uma obra de arte não é somente o registro dos afetos de seu autor ou da sua época, mas ela é também a possibilidade de que afetos novos sejam criados.

Quando lemos *As palavras e as coisas* a partir do nosso interesse pelo afeto chama a atenção o relato do seu autor sobre a sua motivação para escrever o Livro. Ainda que a palavra afeto sequer apareça no texto, é um afeto pela linguagem que o fundamenta. Isso está explícito no prefácio do Livro, onde o filósofo nos conta sobre como o texto de Borges o afetou e o moveu na escrita (“Este livro nasceu de um texto de Borges”) (FOUCAULT, 1999, p. IX). Rer a narrativa de Foucault a partir das nossas questões do presente nos ensina algumas coisas. Não se trata de tentar achar nela uma teoria dos afetos *avant la lettre* ou uma percepção para além do seu tempo, mas de tentar aprender o que ela só pode nos ensinar hoje, quando a relemos embebidos dos problemas do presente. O autor foi profundamente afetado pelas questões do seu presente, o que o levou a teorizar sobre a linguagem, ao mesmo tempo em que abria espaço para os desdobramentos dessa teorização, a olhar para as luzes do seu tempo e a perceber nelas um escuro especial, onde os lampejos de uma nova *episteme* já brilhavam. Hoje, depois de duas décadas de plena resplendência dessa *episteme*, temos condição de enunciar o que Foucault, em seu tempo, não pôde e de lançar os pressupostos para a construção de esquemas analíticos que nos possibilitem estudar os afetos.

As discussões levantadas pelos recentes estudos dos afetos apontam para um problema já antigo, que preocupou de Descartes a Weber. O problema do método. Esses estudos têm dado algumas respostas à pergunta sobre como podemos estudar os afetos e produzir conhecimento sobre eles. Conscientes de que a tentativa de resgate da dimensão sensível, que levou alguns estudos contemporâneos a se afastarem da linguagem, foi improdutiva do ponto de vista da produção de conhecimento sobre os afetos, a questão que se coloca hoje é: como falar sobre afetos? A releitura de *As palavras e as coisas* a partir dessa questão pode nos ajudar a compreender a necessidade de considerar as relações entre afeto e linguagem, entendendo que afeto e linguagem são indissociáveis e que o afeto é, antes de qualquer coisa, o que precisa ser lido. Isso é o afeto em Foucault e em toda uma horda de autores que se engajaram nas disputas acerca do estatuto da linguagem na produção do conhecimento. Ainda que o afeto não fosse uma questão para eles, reler esses autores a partir das nossas questões é buscar aprender com eles o que eles mesmos não podiam saber.

Foucault aponta que no prefácio da tradução do livro de Borges para o francês o tradutor fala do “encanto exótico de um outro pensamento”. Sabemos que esse encanto é de ordem epistemológica. O texto do escritor argentino sobre uma enciclopédia chinesa encanta porque se distancia do pensamento ocidental moderno, calcado na ordenação lógica, racional e conceitual. Ainda que fale de encanto, Foucault não sente algo agradável ao ler a obra de Borges. É um incômodo, um mal-estar, que se relaciona ao lugar sócio-histórico que o autor ocupa como filósofo francês da segunda metade do século XX, para quem o pensamento não-ocidental é o outro desconcertante que alimenta a fantasia ocidental²⁶. O texto de Borges incomoda e faz Foucault (1999, p. 87) interrogar o seu próprio pensamento “ao nível do que arqueologicamente o tornou possível”, porque o texto se constituiu para ele como a diferença em relação a si mesmo.

Como nos ensina Foucault (1999), numa cultura e num dado momento histórico, nunca há mais que uma *episteme*, que define as condições de possibilidade de todo saber. Como os estudos

²⁶ Uma discussão mais aprofundada nesse sentido tem sido apreendida pelos estudos subalternos e pós-coloniais. Encontramos essa discussão especialmente em *Orientalismo*, de Edward Said e em *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak. Neste, a autora indiana desenvolve uma crítica de viés desconstrucionista a Foucault e a Deleuze, apontado como a *episteme* ocidental moderna trabalha nos intelectuais que falam a partir da Europa. Spivak baseia a sua crítica na entrevista *Os intelectuais e o poder*, na qual os dois autores franceses afirmam que as massas (ou o que Spivak, com Gramsci, prefere chamar de subalternos) falam por si mesmas e não precisam que o intelectual fale por elas. A autora questiona essa afirmação ao observar que falar implica ouvir e que, dada a lógica de poder geopolítica, quem fala a partir de lugares subalternos não é ouvido, portanto, diferentemente do que afirma os intelectuais franceses, o subalterno não pode falar.

subalternos e pós-coloniais mostraram, o conhecimento ocidental moderno é eurocêntrico. Ele foi criado na Europa do século XIX e XX e, como tal, não pode ser generalizado para outros tempos e lugares. Ainda que contemporâneo ao pensamento de Foucault, o pensamento de Borges se distancia dele, porque vinculado a outra cultura. Falando sobre a cultura oriental a partir das margens do ocidente, o escritor argentino é a diferença que instiga o intelectual francês a enxergar os limites do seu próprio pensamento e a empreender um retorno histórico a fim de entender como isso a que chamamos de pensamento ocidental moderno pôde vir a existir.

Antes mesmo de classificar o outro como exótico, percebê-lo como “o outro” é possível somente quando esse “outro” é olhado a partir de determinada *episteme*. Um modo de pensar, uma ortodoxia, um código cultural que permite que o texto se comunique sem ruído. A teoria matemática da comunicação entende o ruído como o que interfere, altera e prejudica a comunicação. Ele arruína a comunicação porque não permite que ela siga o seu fluxo convencional, desviando-a do seu leito. Todavia, o ruído é o que proporciona a leitura crítica da cultura enquanto texto. É na medida em que os protocolos de leitura falham que a crítica da cultura pode ser feita. Esse erro abre uma falha entre o emissor e o receptor. Essa falha interrompe o funcionamento da ordem, fazendo-a reluzir enquanto tal e convertendo a leitura protocolar em reflexão sobre o protocolo. “Em toda cultura, entre o uso do que se poderia chamar os códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem, há a experiência nua da ordem” (FOUCAULT, 1999, p. XVII). Os erros nos códigos protocolares são sentidos como um mal-estar.

Ao dar vasão ao seu mal-estar, o texto de Foucault pode ser lido como prólogo, peça introdutória, que apresenta e introduz não apenas um estudo sobre as *epistemes* clássica e moderna, mas também sobre os seus próprios afetos. Nele, sem saber, Foucault (1999) nos conta sobre o que ele mesmo não sabia nomear, o que, muitos anos mais tarde, uma nova disposição do pensamento permitirá chamar de afeto. Como bom intelectual francês dos anos de 1960 e 1970, Foucault estava preocupado com a linguagem e o pensamento. Se hoje podemos tomar a linguagem como um afeto em Foucault e em toda uma orla de intelectuais franceses daquela época, isso nos revela, sem dúvida, a sensibilidade da época, mas, talvez, nos diz muito sobre a nossa própria sensibilidade. É essa sensibilidade ao afeto que nos faz perceber que, ainda que não desenvolva uma discussão sobre os afetos, a narrativa do filósofo é pontuada por muitas referências a eles. Ele nomeia o que sente quando lê o texto do Borges de mal-estar, perturbação, espanto, desconcerto, embaraço,

incômodo. Lidas a partir da perspectiva dos estudos dos afetos, essas referências lampejam como rastros dos afetos que moveram a sua escrita.

Falar do efeito dos afetos sobre a escrita e a leitura é abrir novos caminhos de análise. É uma afirmação comum dizer que a escrita, assim como a leitura, são trabalhos intelectuais, mas ainda surpreende dizer que não se trata apenas disso. Na modernidade predomina o entendimento de que a escrita e a leitura são atividades puramente mentais. Contudo, nem sempre foi assim. Houve um tempo em que declamações, cantos e leituras em voz alta e em público eram comuns, o que tornava evidente o envolvimento do corpo na escrita e na leitura de textos. A intelectualização dessas atividades é um processo deflagrado na modernidade, especialmente com o romantismo, quando escrever e ler se tornam práticas solitárias, silenciosas e aparentemente descorporificadas, nas quais a capacidade cognitiva predomina sobre a experiência corporal (KROIS, 2007). Contra essa já tradicional forma de entendimento, estudos contemporâneos dos afetos afirmam que mesmo a escrita e a leitura solitárias e silenciosas não são atividades apenas cognitivas, mas sensíveis também.

Ao escrever a partir dos seus afetos, Foucault (1999, p.) se distancia do pensamento cartesiano. Isso porque, em Descartes, o pensamento precede a qualquer experiência. O *cogito* pensa, logo existe, independentemente das suas experiências sensíveis. Ao considerar os seus afetos, Foucault se distancia de um eu epistêmico anterior e preexistente à experiência sensível. Ele redefine o ato de pensar em termos de processos corporais, entendidos como condições para o pensamento. Ainda que não estivesse consciente disso, Foucault considera a relação entre processos corporais e pensamento, aproximando-se do modelo corporal de Spinoza. Todavia, ainda que se possa aproximar Foucault e Spinoza, entre eles existe uma diferença fundamental. O primeiro discorre sobre os afetos, diz quais são, classifica-os, define-os, analisa seus efeitos sobre o corpo e a mente, desenvolve, enfim, toda uma ética fundamentada nos efeitos dos afetos. Em Foucault, a coisa é mais sutil. Não existe nele uma teoria dos afetos e nem mesmo uma teoria sobre a linguagem fundamentada nos afetos. Todavia, os afetos estão presentes no seu texto não somente como um detalhe menor e marginal, tampouco é apenas o que lhe dá origem. Os afetos são também o que dão forma e sustentam o texto. Eles não são uma estrutura oculta, mas o que podemos ler no espaço que existe entre as palavras e as coisas. Eles fazem parte daquele conjunto de coisas que é ao mesmo tempo não visível e não oculto. Mas é preciso cuidado para não deixar a entender que

Foucault seja um teórico dos afetos. Ao contrário, a conclusão a que se chega é da impossibilidade histórica de Foucault teorizar sobre seus afetos. Somente hoje, para nós, os afetos de Foucault aparecem com uma questão, como não apenas o que motivou e moveu a sua escrita, mas como aquilo mesmo que a estrutura.

1.3 O fora e o excesso da representação

As palavras e as coisas é uma busca por compreender o solo epistêmico que possibilitou o surgimento do que se convencionou chamar de ciências humanas e sociais. O como isso foi possível é a questão que se coloca e atravessa toda a obra. A arqueologia consiste em “descrever a constituição das ciências humanas [e as sociais] a partir de uma interrelação de saberes, do estabelecimento de uma rede conceitual que lhes cria o espaço de existência” (MACHADO, 2012, p. 10). Trata-se de tentar compreender as condições de possibilidade que foram necessárias para que, em um dado momento da história, essas ciências emergissem. Sabemos que houve uma mutação no saber, mas como isso pode ser explicado? Não deixa de ser estranho que uma das leis da física de Newton, aquela que fala da tendência dos corpos de se manterem em repouso, não tenha sido ali respeitada. Em outras palavras como se pode explicar que “o pensamento se desprenda [...] e deixe oscilar no erro, na quimera, no não-saber aquilo mesmo que [...], antes, estava estabelecido e afirmado no espaço luminoso do conhecimento” (FOUCAULT, 1999, p. 297).

Houve uma descontinuidade no final do século XVIII que fez com que o saber se estendesse ao ponto de romper com o saber clássico e criar saberes sobre o homem, como a psicologia e a antropologia, que não apresentam a mesma objetividade e sistematicidade das ciências empíricas, mas que, ainda assim, são chamadas de ciências. Diferentemente do saber e do pensamento modernos e das ciências empíricas, que desde o século XIX vem rompendo com a representação que imperava no período clássico, as ciências humanas e também as sociais permanecem atreladas à representação. Elas não puderam contornar o primado da representação; “como todo o saber clássico, alojam-se nelas; porém não são, de modo algum, suas herdeiras ou sua continuação, pois toda a configuração do saber modificou-se, e elas só nasceram na medida em que apareceu, com o homem, um ser que não existia”. A representação é “o próprio campo das ciências humanas [e

sociais], e em toda a sua extensão; é o suporte geral dessa forma de saber, aquilo a partir do qual ele é possível” (FOUCAULT, 1999, p. 503).

Entender como isso ocorreu requer que recuemos um pouco para, primeiro, entender como a representação estabeleceu seu reinado. Antes do período clássico, o saber se caracterizava pela semelhança. Da magia à erudição o que importa é a capacidade de imitar o mundo, duplicar com perfeição a natureza. O saber aproxima coisas que pareciam distantes entre si no espaço, o macrocosmo e o microcosmo, a terra e o mar, o corpo e a alma, as estrelas do céu e as ervas da terra, o intelecto humano e Deus. Ele busca uma emulação universal que explique o fato do vegetal ser “um animal que se sustenta com a cabeça para baixo, a boca — ou as raízes — entranhada na terra”, assim como dos útero e ovários femininos serem uma versão dos pênis e bolsa escrotal masculinos voltados para dentro. O mundo é feito de sinais que precisam ser decifrados a partir das suas afinidades. Conhecer implica interpretar marcas sensíveis para se chegar aos segredos que se escondem nelas. A relação com os textos é a mesma que se estabelece com as coisas do mundo. Sábio é quem aprende a ler os sinais depositados nas palavras e a compreender o que eles têm a nos dizer. As palavras não são arbitrárias, mas fazem parte e se ajustam a um mundo que se configura enquanto semelhança. Como as coisas no mundo, as palavras são um mistério a ser desvelado e a relação que estabelecem com o mundo é de analogia (FOUCAULT, 1999, p. 29).

No início do século XVII as coisas começam a mudar. A semelhança não é mais a forma do saber, mas a forma mais simples da natureza empírica e a mais afastada do saber. Ela é como que o solo cru e rude sobre o qual o elaborado edifício do conhecimento se ergue, desde que consiga lhe impor uma ordem. Não se trata de negar a semelhança entre as coisas no mundo, mas de vê-la com desconfiança, como a ocasião para a confusão, a ilusão e o erro. Como coloca Descartes, é um hábito frequente “quando se descobrem algumas semelhanças entre duas coisas, atribuir tanto a uma como a outra, mesmo sobre os pontos em que elas são na realidade diferentes, aquilo que se reconheceu verdadeiro para somente uma das duas”. O novo saber que desponta com o fim do renascimento faz com que o do século passado pareça desordenado, calcado meramente no acaso da experiência, na tradição ou na credence, para as quais se olhava com um respeito supersticioso. Aos olhos que se abrem com o novo século as similitudes se apresentam como puros “devaneios e encantos de um saber que ainda não se tornara razoável”. É preciso renunciar aos ídolos com a prudência que possibilita analisar as coisas ainda em termos de comparação, mas

segundo um método universal. Não se trata mais de comparar as coisas para buscar nessa relação a ordem oculta do mundo. Ao contrário, a comparação se dá segundo a ordem do pensamento. Antes, o saber era oculto, mas compartilhado entre todos os habitantes do mundo. Com o fim do renascimento, ele se torna como que encoberto por um véu, o qual a análise, o método, a ordem, a razão se encarregam de desvelar (FOUCAULT, 1999, p. 70).

O racionalismo reconfigura o saber ocidental. Com ele as velhas crenças supersticiosas ou mágicas dão lugar à ordem científica. A relação com a ordem é tão importante para a *episteme* clássica quanto a interpretação é para a forma de saber que predominou até o renascimento. Os clássicos não se interessam em aproximar as coisas para ver nelas uma ordem eterna, mas em obter o discernimento, ou seja, uma percepção evidente e distinta que deve poder ser traduzida em palavras. “A linguagem se retira do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e de neutralidade”. Antes se acreditava que os signos estavam no mundo a espera de serem desvelados. Eles eram criações divinas, anteriores e exteriores ao homem. Agora, o signo é constituído por um ato do conhecimento. O pensamento inicia a representação. A análise constitui o signo como conhecimento na medida em que o distingue, recorta, subtrai da impressão global a qual estava ligado. Com o conhecimento racional, de natural o signo passa a arbitrário. Nesse novo regime de pensamento, a semelhança se vincula à imaginação e à memória. Ela é o murmúrio insistente das coisas que faz com que uma impressão lembre outra, o que requer “a análise da impressão, da reminiscência, da imaginação, da memória, de todo esse fundo involuntário que é como que a mecânica da imagem no tempo”. Daí a semelhança, a imaginação e a memória serem a ocasião para a falha, mas, ao mesmo tempo, o que pode acender à verdade, mesmo a matemática. Desse modo, a semelhança, como efeito da natureza, e a imaginação e a memória, como propriedades da natureza humana, são também ocasiões que devem ser ultrapassadas para que as ciências da ordem existam (FOUCAULT, 1999, p. 70 e 96).

No período clássico, surge um modo de conhecer que tem em Descartes o seu ponto alto. As coisas e as palavras são separadas, mas ainda se comunicam por meio da representação. O saber clássico se interessa pela forma e a estrutura visíveis aos olhos, por um visível que pode ser descrito, daí o papel de destaque que a história natural teve para esse saber. A história natural é uma maneira aperfeiçoada de nomear, ordenar e classificar, uma linguagem que se funda na oposição entre o conhecimento histórico do visível e o filosófico do invisível, do oculto, das

causas. Apartado das coisas, esse saber é como uma segunda linguagem mais certa e universal, que gira em torno da relação entre as palavras e as coisas, a natureza e o homem. Um saber representativo. O pensamento clássico estabelece uma relação peculiar com a linguagem, entendida como “um sistema de representações que é encarregado ao mesmo tempo de designar e de julgar ou, ainda, que tem relação ao mesmo tempo com um objeto e com uma verdade”. (FOUCAULT, 1999, p. 264).

Sendo a linguagem o sistema geral de representações, é preciso aproximar “todo saber de uma linguagem”, movimento que ocorria desde o fim do renascimento e levou ao surgimento de um novo domínio epistemológico que a idade clássica chamou de gramática geral. Esse novo domínio não é simplesmente um antecessor da linguística, uma vez que o seu objeto ainda não é a linguagem, como a conhecemos hoje, mas a função representativa da linguagem. A linguagem não é ainda o ser material, anterior e exterior ao pensamento. O que se tem é uma concepção de linguagem como transparente e neutra e que ainda não pode se constituir como um problema. Foucault fala da mudança que ocorreu no domínio da gramática geral. É na medida em que deixa de falar de representação e começa a falar de linguagem, que o modo de pensar representativo não cabe mais. O novo modo de falar e pensar é irreduzível à lógica da representação (FOUCAULT, 1999, p. 87).

A visão teleológica e evolutiva da história nos faz acreditar que se trata de um progresso, um modo mais objetivo de conhecer, mais exato de observar, mais rigoroso de raciocinar, mais organizado de pesquisar e informar. “Tudo isso ajudado, com um pouco de sorte ou de gênio, por algumas descobertas felizes”. Ainda que tenha havido avanço rumo a um maior racionalismo dos conhecimentos, não é isso que explica o surgimento das ciências modernas. O conhecimento clássico não é uma pré-história da razão que teria evoluído ao ponto de se tornar mais racional. O que ocorreu foi uma mutação, no nível arqueológico, do próprio saber de maneira que, “fazendo aparecer, por um lado, novos objetos cognoscíveis [...] e prescrevendo por outro novos conceitos e novos métodos” (FOUCAULT, 1999, 302 e 346). As ciências humanas e sociais só puderam existir porque, a partir do século XVIII, uma rede de percepções, discursos, técnicas, saberes serviram como condições de possibilidade para uma ciência que toma o homem como sujeito e objeto do conhecimento. Essa ruptura pode ser vista, de modo geral, na história do pensamento, que deixa para trás a metafísica para se tornar história. Kant marca essa passagem. Nele, a questão

do pensamento não se coloca mais no nível da representação. Ao se perguntar sobre as condições a partir das quais a representação pode existir, Kant “contorna a representação e o que nela é dado, para endereçar-se àquilo mesmo a partir do qual toda representação, seja ela qual for, pode ser dada”. A representação é fundada nos juízos da experiência ou nas constatações empíricas, “qualquer outra ligação, para ser universal, deve fundar-se para além de toda representação, no *a priori* que a torna possível”. Já em Kant é perceptível esse acontecimento que é a “retirada do saber e do pensamento para fora do espaço da representação” (FOUCAULT, 1999, p. 333).

Do mesmo modo que a *episteme* moderna estabelece uma distância e uma diferença em relação à clássica, a *episteme* do afeto estabelece com as que lhe precede, ainda que tenha sido “no interior do desenho muito cerrado, muito coerente da *episteme* moderna que essa experiência contemporânea encontrou sua possibilidade”. No período clássico foi preciso nomear e classificar os seres vivos, ajustando-os a um quadro. Isso porque “não se podia saber e dizer senão num espaço taxinômico de visibilidade”. Mas já aí se encontra também uma predefinição da autonomia da vida, uma suspeita de que poderia haver algo de irreduzível e específico nesse domínio. Essa suspeita deu origem a uma filosofia da vida que, ao se encontrar com o pensamento crítico, resultou, com Simmel, Bergson e Deleuze na formação da vida como objeto do conhecimento. Como na teoria contemporânea do afeto, a teoria clássica tem um apreço pelo que se apresenta aos sentidos, especialmente ao olhar, mas, diferentemente daquela que busca novos métodos para captar a experiência sensorial, a teoria clássica recorre a métodos já consagrados das ciências exatas para a captar de modo racional e positivo. O já pensado é o porto seguro de onde, na verdade, nunca se parte. Diferentemente da teoria contemporânea do afeto, que explora o impensado da vida, o que se faz na teoria clássica é pensar os seres vivos a partir da lógica das ciências exatas (FOUCAULT, 1999, p. 189 e 532).

O saber moderno foi o espaço onde a palavra, em sua autonomia e imprevisibilidade, pode, finalmente, nascer como objeto do conhecimento. A linguística foi um dos primeiros modos que a modernidade encontrou pra falar sobre acontecimentos que não podiam mais ser abordados a partir das premissas, métodos e teorias da física e da matemática. Cada vez mais, percebe-se que o saber clássico era inadequado para tratar do que, aos olhos modernos, aparecia como um novo mundo a ser explorado. O saber moderno dá continuidade à interrogação que Kant faz à linguagem ao formular as palavras como “esses objetos jamais objetiváveis, essas representações jamais

inteiramente representáveis, essas visibilidades ao mesmo tempo manifestas e invisíveis, essas realidades que estão em recuo na medida mesma em que são fundadoras”. Ele demonstra que a representação era insuficiente para analisar a especificidade irreduzível do que aparece aos olhos modernos como um problema. No modo clássico de análise não cabia a complexidade, a finitude, a inexatidão desse ser que vive, trabalha e fala. “O caráter singular das ciências humanas que resistiriam a toda redução metodológica”. Havia um ser que não podia mais ser analisado pelo viés representativo, que se relacionava a uma *máthêsis*. Era preciso outro modo de análise. Era preciso uma antropologia (FOUCAULT, 1999, p. 336 e 339).

O ser antropológico não é um ser natural que pode ser apreendido pelos métodos de análise com os quais se analisavam os outros seres vivos. Isso porque ele já é um ser transformado a partir das suas relações com o trabalho, a vida e a linguagem. Para os modernos, esse ser devia ser analisado a partir do seu próprio organismo, sua estrutura ou sistema internos. Os conceitos de organismo, sistema e estrutura adquirem uma importância tão fundamental que foram transpostos da análise do homem para a dos agrupamentos sociais. As ciências empíricas serviram de modelo para as ciências humanas, ao oferecem noções como as de função, norma, conflito, regra, sentido, sistema de signos. As ciências humanas surgem no interstício dessas ciências empíricas, das ciências matemáticas e da reflexão filosófica. Elas tomam modelos e conceitos da *máthêsis* ao mesmo tempo que se interessam pelo modo de ser do homem que a filosofia pensa em nível radical, pretendendo observá-lo em suas manifestações empíricas. A matematização é compreendida como o que lhe confere formalização ao passo que o que não é suscetível de tal formalização é visto como o que ainda não alcançou sua positividade científica, estando ainda no âmbito da interpretação. Todavia, não é a adesão ou a resistência à *máthesis* que constitui essas ciências como singularidades, porque essa relação, ainda que diferente, pode ser encontrada em outras ciências, como a biologia e a genética. O que as singulariza na história do saber é justamente o aparecimento do homem, o que requereu que a matematização fosse retraída e a representação fosse contornada e a própria existência humana fosse colocada em questão ou uma questão sobre o modo de ser implicado pelo *cogito* fosse articulada (FOUCAULT, 1999).

O ser antropológico é a invenção mais importante do saber moderno. Antes do final do século XVIII essa figura não existia, assim como a vida, a linguagem e o trabalho. Ainda que se possa pensar que ele já prefigurava nos saberes clássicos, que estes já seriam maneiras de conhecer

o homem, seja como espécie ou gênero, como na discussão sobre as raças ou no tema da natureza humana ou ainda com os temas da necessidade, do desejo, da memória e da imaginação, o certo é que “não havia a consciência epistemológica do homem como tal. A *episteme* clássica se articula segundo linhas que de modo algum isolam um domínio próprio e específico do homem”. A ideia clássica de natureza humana foi um dos grandes empecilhos para que se constituísse um saber sobre o homem. Na medida em que tudo que se relacionava a ele era remetido à natureza, não havia espaço para um saber novo sobre esse objeto. “O homem, como objeto difícil e sujeito soberano de todo conhecimento possível, não tem aí nenhum lugar”. Não havia ainda espaço para que uma figura que vive, fala e trabalha sob determinadas leis se torcesse sobre si mesmo e reivindicasse o direito de conhecê-la e de colocá-la inteiramente à luz. Não era possível que um ser conhecesse a natureza e a si mesmo como ser natural. A analítica do homem é constitutiva do pensamento moderno e surge em resposta às novas circunstâncias impostas ao saber na sociedade industrial. O surgimento de ciências como a psicologia e a sociologia foram vistas como um progresso da racionalidade empírica, mas, mais do que isso, ele é um sinal de uma mudança fundamental na ordem do saber (FOUCAULT, 1999, p. 425 e 427).

Na medida em que se constitui como novo ser empírico para o saber o homem passa a ocupar uma posição cada vez mais ambígua e ameaçadora. Ele se mostra como que dominado pela linguagem. Como olhar que olha e é olhado, ele desvela a si para si mesmo como um ser à mercê das palavras que lhe preexistem. A linguagem e todos os outros conteúdos que o saber revela como “exteriores a ele e mais velhos que seu nascimento antecipam-no, vergam-no com toda a sua solidez e o travessam como se ele não fosse nada mais do que [...] um rosto que deve desvanecer-se na história. O homem é finito e é assim porque a sua experiência só se dá através de um corpo. Como as necessidades, o desejo, as palavras, o corpo materializa a impossibilidade do conhecimento e do domínio absoluto do soberano. Nem o humanismo do renascimento nem o racionalismo clássico puderam pensar o homem assim. “Se o homem não é mais soberano no reino do mundo, se já não reina no âmago do ser, as ciências humanas são perigosas intermediárias no espaço do saber”. A instabilidade que ronda essas ciências explica a sua posição precária e a constante incerteza do seu estatuto de ciência. Como no tempo de Foucault, a “antropologização” continua sendo vista como “o grande perigo no interior do saber” (FOUCAULT, 1999, p. 432 e 481).

As ciências humanas embrenham o homem “no campo da finitude, da relatividade, da perspectiva – no campo da erosão indefinida do tempo”. A substituição da metafísica da representação pela analítica da finitude, é uma das faces desse acontecimento complexo e repleto de consequências e implicações. Diferentemente do *cogito* de Descartes, o homem moderno não é dado, pronto e acabado, mas é sempre colocado em questão. A pergunta fundamental é se o “eu penso” contém o “eu sou” por inteiro ou se o “eu sou” foi completamente interrogado e analisado pelo “eu penso”. O que essa questão coloca em evidência é que o homem moderno se define menos pelo “eu penso” cartesiano do que por sua relação com o impensado. O estudo do homem mostra desde cedo que, ao se voltar para si mesmo, o pensamento corria o “risco de nele descobrir o que precisamente jamais podia ser dado à sua reflexão nem mesmo à sua consciência: mecanismos obscuros, determinações sem figura, toda uma paisagem de sombra a que, direta ou indiretamente, se chamou inconsciente”. Isso coloca as ciências humanas em uma posição paradoxal, porque, ainda que tenha lugar somente na representação, “é a mecanismos, formas, processos inconscientes; é, em todo o caso, aos limites exteriores da consciência que elas se dirigem”. Como impensado, o inconsciente é o outro do pensamento que, como todo outro, lhe é exterior e indispensável, porque o constitui. O inconsciente aparece como o duplo insistente do sujeito moderno nas discussões que se desenrolam a partir do século XIX. Ele é o homem alienado de Karl Marx, o implícito de Husserl (FOUCAULT, 1999, p. 491, 450 e 492), assim como o impensado de Foucault e o intolerável de Deleuze e, mais recentemente, o afeto da teoria contemporânea.

A representação foi o solo a partir do qual as ciências humanas e as sociais surgiram. Kant e as ciências humanas inauguram um novo saber sobre o homem, mas enquanto o primeiro desafia a representação, as segundas a reproduzem. A importância de Kant e, antes dele, das ciências empíricas, para as ciências humanas foi mostrar a possibilidade de tomar o homem como sujeito e objeto do conhecimento, mas elas fazem isso mantendo-o atreladas à representação. Nelas, o homem é esse objeto que precisa ser representado, mas não pelo que está aí manifesto, mas pelo que, estando no nível do inconsciente, precisa ser trazido à consciência pela crítica reflexiva. Isso se dá por meio da elaboração de conceitos como estrutura, norma, sistema, regra, que remetem ao inconsciente. Por todos os lados, “o inconsciente é essa animação crítica que inquieta interiormente todo o domínio das ciências humanas”. Ao tratarem do que é representação (sob uma forma

consciente ou inconsciente), as ciências humanas tomam como objeto o que é sua condição de possibilidade. É essa condição e não o que ela toma como seu objeto (o homem) o que existe de mais específico nas ciências humanas, o que lhes oferece um domínio específico e as constitui. O que faz delas o que elas são é a disposição geral da *episteme* que possibilita “que se analisem, na dimensão própria do inconsciente, normas, regras, conjuntos significantes que desvelam à consciência as condições de suas formas e de seus conteúdos (FOUCAULT, 1999, p. 503 e 504).

A animação crítica sobre a qual fala Foucault aparece, na teoria contemporânea, sob o conceito de afeto. Como aquilo do qual, em princípio, somos inconscientes, mas que pode ser trazido à consciência pela reflexão crítica, o afeto ocupa hoje o lugar que os conceitos de estrutura, norma, sistema ocuparam nos saberes modernos, um lugar apartado da consciência, onde uma linguagem e um saber não conscientes se alojam. Os estudos contemporâneos dos afetos se alinham a essa tradição de pensamento ao teorizarem sobre o afeto como o que escapa à consciência e buscam romper com ela ao relutarem a tomar o afeto como representação, estrutura, norma, sistema, regra. Essa relutância faz pensar no que Foucault e outros autores da sua época chamaram de “a morte do homem”. Embora estejamos ainda atrelados ao pensamento da finitude que remonta a Kant, que seja ainda nesse lugar que pensamos, como já percebe Foucault “a impressão de acabamento e de fim [...] e que nos faz crer que alguma coisa de novo está em vias de começar [...] — este sentimento e esta impressão talvez não sejam infundados” (FOUCAULT, 1999, p. 533).

Segundo Foucault, devido ao seu fundamento representativo, a filosofia que se serve do saber sobre o homem falseia a do século XVIII, na qual, todavia, o homem não existia. “É que, ao estender para além de seus limites o domínio do saber do homem, estende-se igualmente para além dele o reino da representação e se está a instalar-se de novo numa filosofia de tipo clássico”. Durante muito tempo o pensamento moderno se limitou à análise da experiência do homem a partir de uma perspectiva representativa. Nesse tempo, o pensamento moderno esteve meio que em um “sono antropológico”, do qual ele só pode acordar quando conseguiu retomar o projeto de uma crítica geral da razão. Isso se inicia com Nietzsche, que não por acaso, anuncia o fim de um modo de pensar. A “promessa do super-homem significa, primeiramente e antes de tudo, a iminência da morte do homem”. Sendo um marco da filosofia contemporânea, Nietzsche continuará a orientá-la por muito tempo ainda, sendo retomado constantemente pela crítica contemporânea que dá

continuidade ao trabalho de pensar no vazio do homem desaparecido, entendendo esse vazio como “não mais nem menos que o desdobrar de um espaço onde, enfim, é de novo possível pensar” (FOUCAULT, 1999, p. 503 e 473).

Não é que a representação deixe de existir, mas, como notou Foucault,

haverá coisas, com sua organização própria, suas secretas nervuras, o espaço que as articula, o tempo que as produz; e depois, a representação, pura sucessão temporal, em que elas se anunciam sempre parcialmente a uma subjetividade, a uma consciência, ao esforço singular de um conhecimento, ao indivíduo psicológico que, do fundo de sua própria história, ou a partir da tradição que se lhe transmitiu, tenta saber (FOUCAULT, 1999, p. 330).

O autor já percebia que o saber havia chegado a um ponto no qual a representação já não vinha primeiro. As palavras de Foucault até poderiam ser uma narrativa do afeto, uma vez que elas descrevem exatamente o movimento de revisão que tem sido empreendido pelos estudos contemporâneos dos afetos no sentido de compreender o afeto não como oposto à representação, mas o que a antecede e a condiciona. As “coisas” sobre as quais fala o autor em *As palavras e as coisas* poderiam ser lidas hoje como afetos. A teoria contemporânea mostrou que, assim como as “coisas” de Foucault, os afetos têm a sua organização própria, suas nervuras secretas, o espaço que os articulam, o tempo que os produzem. Sabemos que a representação é sempre posterior ao acontecimento afetivo, mas, como seres linguísticos e culturais, esse antes da representação não nos é acessível. Nos tornamos conscientes do afeto sempre de maneira parcial, porque, como o próprio pensamento, ele é sempre mais do que o que a nossa consciência pode abarcar. Buscamos capturar o afeto do fundo do nosso conhecimento histórico que se manifesta em nós como indivíduo psicológico. Foucault nos fala sobre tudo isso, mas ele não está falando sobre afeto. É provável que ele não estivesse pensando no inconsciente quando escreveu “coisas”, já que foi crítico da psicanálise e da ideia mesma de inconsciente, no sentido que ela compreenderia uma totalização tão metafísica quanto ahistórica. Mas o que importa é que ele sabia que as “coisas” existem antes de qualquer representação.

Foucault leva ao limite a crítica ao pressuposto antropocêntrico. Ele estenderá a crítica à representação ao ser antropológico, deslocando-o do centro da análise. A arqueologia de Foucault e toda a crítica pós-estruturalista que lhe é contemporânea acabam sendo uma crítica às ideias de ser, consciência, sujeito e a todos os elementos que na história do pensamento ocidental foram usados como princípios metafísicos a partir dos quais o ser antropológico foi pensado. Ao fundo,

o que se tem é desmontagem de certos esquemas conceituais com os quais o ocidente se pensou e que serviu de base para que a figura do homem fosse propagada pelos humanismos. A crítica pós-estruturalista inverte o pressuposto humanista. O homem não é o fundamento do saber, mas o seu produto. Ele não é um ser racional e livre, mas um ser criado por determinada racionalidade. A partir dessa percepção, Foucault entendeu que mais importante do que estudar o homem era estudar o saber que o constitui. Esse modo de olhar as coisas não desapareceu e sempre terá espaço nessa prática de inquirição quase infinita das coisas que ainda praticamos.

Os estudos contemporâneos dos afetos dão continuidade à crítica pós-estruturalista ao sujeito. Como vimos, neles, o afeto é comumente definido como o que não é objetificável, não se deixa capturar totalmente pela representação, como o que, ainda que perceptível, nunca o é inteiramente. Ainda que seja sempre possível representá-lo e que, em princípio, ele seja o fundamento de toda representação, ele sempre escapa ao jogo da representação. O afeto não é parte do organismo humano, de seus sistemas ou estruturas, mas um ser autônomo que existe lá fora no mundo. Ainda que se aceite que haja algo assim lá fora, devemos nos conformar de que, para nós, o afeto é sempre representação e estrutura a ser lida. Mas essa intuição, que hoje se apresenta como crítica radical à representação e ao sujeito, já aparece no texto de Foucault, que pressentia que “o grande desvio que irá buscar, do outro lado da representação, o ser mesmo do que é representado não se realizou ainda; somente já está instaurado o lugar a partir do qual ele será possível”. O que a teoria do afeto nos diz é que esse desvio da representação precisou de um século para ser realizado. Foucault não falava de afeto, mas lê-lo hoje sob a influência da teoria do afeto e ver o quanto isso já estava presente lá, ainda que de maneira completamente diferente, é evidenciar o que Foucault já sabia, que um texto é sempre mais do que a intenção do seu autor (FOUCAULT, 1999, p. 330).

As críticas pós-estruturalista e contemporânea têm uma dívida para com as filosofias da vida que se desenvolveram a partir do século XIX na esteira da crítica de Kant e que tiveram Nietzsche, Bergson e, mais recentemente, Deleuze, como figuras centrais. Essas filosofias têm suas origens arraigadas à compreensão de que é preciso explorar a fundo a especificidade desse novo objeto de conhecimento chamado vida. Elas compreendem que ele não pode mais ser analisado com os mesmos instrumentos utilizados pelas ciências físicas e matemáticas, como se tentou fazer durante o período clássico, mas requeria novos métodos. No início do século XIX a

vida já se mostra como o que “escapa às leis gerais do ser, tal como ele se dá e se analisa na representação”, ela já era vista como “uma força fundamental e que se opõe ao ser, figura transitória e precária, marcada por sua presunção e vontade de subsistir”. Para esse modo de pensar, a individualidade é somente um limite temporário e contingente ao infinito da vida. Nascia ali a ideia de uma criatividade imanente da vida (FOUCAULT, 1999, p. 384).

No pensamento contemporâneo, o afeto aparece como uma força vital que está no mundo e com a qual se pode encontrar desde que se tenha um corpo aberto a esse tipo de encontro. Essa abertura está diretamente ligada a capacidade de não se prender a um “eu” centrado, estável e imutável, mas de viver a subjetividade como um processo sempre relativo e instável. A compreensão é que o afeto não resulta em um sujeito, mas certo senso de “eu” é formado à medida que o corpo se engaja com outros corpos e o mundo²⁷. O afeto aparece como uma promessa. Há na experiência afetiva como que um impulso pedagógico para que o corpo se torne uma superfície sempre mais sensível, cada vez mais apta a pensar e a agir, o que remete à ideia de que a vida é sempre maior que o ser (HARDT, 2007). Esse modo de análise enfatiza a sensibilidade como uma categoria que permeia a produção do conhecimento e a mudança social, iluminando-a como transversal àquelas “mais socialmente visíveis ou melhor sociologicamente estruturadas, enfatizadas no debate sobre a identidade”. Na verdade, a sensibilidade “desnaturaliza tais categorias [, apontando o que existe] de frágil, escorregadio, fugaz, nebuloso na existência” (LOPES, 1999, p. 31).

Como o pós-estruturalismo, a teoria do afeto não se opõe ao estruturalismo. Foi o estruturalismo que primeiro ensinou a ser crítico em relação ao sujeito do humanismo, mostrando que coisa alguma está fora da estrutura, nem mesmo o homem. Como os pós-estruturalistas, trata-se de pensar a noção de estrutura de forma mais complexa e, para isso, lançar mão de ferramentas não disponíveis ao estruturalismo. A necessidade de ir além do estruturalismo se impõe porque, com ele, se “chega a um conhecimento seguro ao restringir, envolver diferenças no interior de estruturas”. Os pós-estruturalistas enfatizam que é preciso se voltar novamente para os elementos

²⁷Ainda que sutil e transitório o afeto pode gerar um estado mais duradouro de relações, como um processo de subjetivação. Judith Butler (2017) desenvolve a ideia de que a subjetivação ocorre quando o corpo passa a estados afetivos ou a apegos apaixonados ao que lhe possibilita existir psíquica e socialmente. Ao longo de toda a vida existirá uma dependência do corpo a vínculos afetivos que mantenham a promessa da existência. Se a política da identidade se centra no sujeito, considerando o momento político supremo aquele no qual um corpo assume e declara uma posição de sujeito, Butler dá um passo atrás e pergunta sobre os motivos que levam à afirmação identitária.

perturbadores e produtivos que limitam a estrutura. O conhecimento não é envolto pelo limite, mas atravessado por ele. O que o interior oferece é a segurança e a estabilidade. Ao passo que as fronteiras são vistas como ameaças ao conhecimento estabelecido. O estruturalismo se conformou com a segurança e a estabilidade que existem no interior. Por isso, ele está sempre em busca de padrões que permitam alcançar algum conhecimento confiável, entendendo os desvios ao padrão como casos excepcionais que não merecem muita atenção. O que se busca alcançar é a norma, ainda que se considere a exceção. O pós-estruturalismo chama a atenção para o fato de que o desvio, a exceção, na verdade, constitui a norma ou que “os limites do conhecimento têm um papel inevitável em seu âmago”. O limite é a diferença pura, portanto o que desafia a identidade. Ele é uma “coisa inapreensível que só pode ser abordada por sua função de irrupção e mudança no âmago” (WILLIAMS, 2005, p. 12 e 13).

As palavras e as coisas é uma narrativa sobre os limites do pensamento e sobre o pavor que eles causa. “É como se tivéssemos medo de pensar o outro no tempo de nosso próprio pensamento” (FOUCAULT, 2013, p. 15). Ao se apropriar do conceito de “fora” de Maurice Blanchot, Foucault, no exercício mesmo de pensar, interroga os limites do seu próprio pensamento. O Livro é um daqueles momentos nos quais surge como que uma impossibilidade de continuar pensando como se pensava, sendo necessária uma mudança no pensamento. Na história do pensamento, o comentário, a interpretação, a hermenêutica, a exegese tem sido recursos úteis para a continuidade do pensamento. O que essa história mostra é que, mais do que qualquer coisa tem sido preciso retomar textos, buscando seus sinais ocultos e fazendo-os falar indefinidamente ao desdobrá-los em muitos outros textos. Nesse eterno retorno, como o pensamento pode escapar de si mesmo e um novo pensamento pode encontrar lugar no mundo? Como ele pode atravessá-lo para, do outro lado, pensar diferente? “Como pode ocorrer que o homem pense o que ele não pensa?”. Como “uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo”?. Essa descontinuidade não resulta do próprio pensamento, mas de algo que vem de fora, de uma exterioridade que se localiza do outro lado do pensamento, mas que não deixa de ser o lugar mesmo onde “ele não cessou de pensar desde a origem” (FOUCAULT, 1999, p. 445 e 69).

Poucos anos depois de escrever *As palavras e as coisas*, seu texto mais criativo e aberto, Foucault escreveu o mais sistemático e fechado dos seus textos, *A arqueologia do saber*. O texto

é uma tentativa de responder às críticas feitas ao seu livro anterior e de explicar questões teórico-metodológicas que fundamentaram as suas análises. Isso fica evidente já no início da introdução, no qual se percebe o tom didático que predomina no livro. Mas o que torna a introdução realmente interessante para nós é a forma estranha, e mesmo poética, como ela termina. No último parágrafo vemos:

Você pensa que eu teria tanta dificuldade e tanto prazer em escrever, que eu me teria obstinado nisso, cabeça baixa, se não preparasse – com as mãos um pouco febris – o labirinto onde me aventurar, deslocar meu propósito, abrir-lhe subterrâneos, enterrá-lo longe dele mesmo, encontrar-lhe desvios que resumem e deformam seu percurso, onde me perder e aparecer, finalmente, diante de olhos que eu não terei mais que encontrar? Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo (FOUCAULT, 2013, p. 21).

O parágrafo tem um estilo totalmente diferente do restante do Livro. Além disso, em um livro com um objetivo tão delimitado, ele parece como que sem sentido, deslocado e, como já observado, “não acrescenta muito ao conteúdo que o precede”²⁸. Esse texto estranho excede o todo do Livro e faz lembrar que, para Foucault, a mudança, a transformação, a mobilidade – também em termos de estilo – são importantes “devido ao modo como eles nos permitem nos mover fora de estruturas restritivas”²⁹ (WILLIAMS, 2005, p. 109). O pós-estruturalismo busca esse tipo de mudança que interessa também aos estudos dos afetos. Herdeiros do pós-estruturalismo, esses estudos parecem movidos por uma necessidade semelhante da que havia na crítica pós-estruturalista ao humanismo. Ao seu modo, eles dão continuidade àquela crítica ao explorar os limites do conhecimento moderno, explicitando seus pressupostos, deslocando e transformando seu objeto, seus conceitos, seus métodos e tornando visíveis as margens que o constitui. Isso é trabalhado também em termos de estilo, em escritas que se assemelham ao excesso de Foucault.

Dando continuidade à crítica pós-estruturalista, os estudos contemporâneos entendem o afeto como o limite a ser explorado. Desde Descartes, o erro, a ilusão, o sonho, a loucura são experiências de não pensamento. “É que, para Descartes, tratava-se de trazer à luz o pensamento como a forma mais geral de todos esses pensamentos que são o erro ou a ilusão, de maneira a conjurar-lhes o perigo [...] e de propor então o método para evitá-los” (FOUCAULT, 1999, p. 447). Se consideramos que, do mesmo modo, durante muito tempo e ainda hoje os afetos, os

²⁸ Tradução livre. No original: does not add much of substance to what precedes it.

²⁹ Tradução livre. No original: due to the way they allow us to move outside restrictive structures.

sentimentos, as emoções têm sido entendidos como aquilo que se opõe ao pensar, um problema se coloca. De fato, ainda que muitas tradições de pensamento não tenham resistido ao furor da crítica moderna, não é incomum encontrar quem pense que a sensibilidade se opõe ao pensamento. Nessa linha, o afeto pode ser compreendido não somente como o fora do pensamento, mas aquilo mesmo que o impede em sua forma mais perfeita. Toda uma teoria dos afetos tem se desenvolvido de forma mais proeminente nas últimas décadas como uma reação aquele modo de pensar, configurando-se no que podemos chamar de um novo domínio epistemológico. Esse domínio retoma, a sua maneira, questões que já aparecem, como vimos, no século XVII, nos debates de Spinoza com seus colegas filósofos.

Foucault descreve um momento curioso do século XVIII, quando um filósofo pergunta: o que é pensar? Mais precisamente “o que experimentais quando pensais?” Para logo responder: “efetivamente [...] esse ato consiste em sentir que existe uma ligação, uma relação [...] Pensar, como vedes, é sempre sentir e não é mais que sentir” (FOUCAULT, 1999, p. 332). Olhando com os olhos de hoje para a reflexão do filósofo do século XVIII parece evidente que a definição do pensamento com pura sensação questiona a oposição entre o sentir e o pensar. Ainda que a afirmação do filósofo exponha a fronteira do domínio da representação, ela não escapa a esse domínio na medida em que aponta o lugar mesmo onde “a sensação, como forma primeira, absolutamente simples da representação, como conteúdo mínimo do que pode ser dado ao pensamento, cai na ordem das condições fisiológicas”. Na reflexão do filósofo, a sensação – como condição fisiológica do pensar - não é mais do que uma representação. A relação entre condições fisiológicas e pensamento é retomada pelos estudos contemporâneos dos afetos em outra via.

Os estudos contemporâneos buscam pensar os afetos na contramão do paradigma representativo. Na verdade, eles se apresentam muitas vezes como uma reação radical a esse paradigma e às suas tentativas de racionalização da realidade. Em resposta a ideia de uma razão pura, não contaminada pela emoção e independente dos sentidos, alguns estudos têm defendido a autonomia plena dos afetos. Nesses estudos, o afeto tem sido descrito como o que se opõe à linguagem, sendo algo totalmente inatingível, grande ou forte demais e que não pode ser representado, porque escapa a todo conhecimento. Pensando o afeto a partir da noção pós-estruturalista de limite, ele é a força exterior ao conhecimento estabelecido e que somente pode ser apreendida na medida em que deixa rastros e surte efeitos no pensamento. Como a semelhança,

que foi excluída do saber clássico, mas que nem por isso deixou de constituir “a orla exterior da linguagem: o anel que contorna o domínio daquilo que se pode analisar, por em ordem e conhecer”, sendo não mais o tema, o método, o objeto ou a questão para o saber, mas “o murmúrio que o discurso dissipa, mas sem o qual ele não poderia falar” (FOUCAULT, 1999, p. 169), o afeto é esse fora ou excesso que, por sua posição marginalizada, coloca em evidência os limites do que se pode pensar.

Concomitante à filosofia de Kant, no saber moderno, a linguagem, assim como o próprio homem, aparece como transcendental, porque é ela que torna possível um novo conhecimento. Sabemos que, muitas vezes, o que rotulamos de novo vem de longe. Do mesmo modo que a linguagem foi lida como o *a priori* do saber moderno, o afeto aparece nos estudos contemporâneos como o *a priori* que condiciona o pensar e o conhecer. Kant já fala do sentir como o *priori* do pensar, mas, como homem moderno que era, ele a define como uma estrutura interna ao “eu” epistêmico. Na esteira da crítica pós-estruturalista, o afeto não é definido como uma estrutura interna ao “eu” epistêmico, mas o que é exterior e anterior à sua constituição. A revolução kantiana em relação à metafísica clássica consistiu em transferir o transcendental do objeto para o sujeito. Ele muda os termos da conversa, não sendo mais possível, depois dele, “falar das condições do objeto em si, mas somente das condições do objeto-em-relação-ao-sujeito. O pós-estruturalismo dá início a outra revolução ao tirar o transcendental da cabeça do sujeito para o colocar no mundo. É lá que a teoria contemporânea encontra esse novo transcendental que ela chama de afeto (REALE; ANTISERI, 1990, p. 878).

Como ocorreu com a figura do homem, no limiar da modernidade, à qual se imaginou que “esperava na sombra, durante milênios, o momento da iluminação em que seria enfim conhecido”, o afeto parece ser o que há muito tempo esperava ser iluminado. Como foi para o homem um dia, o afeto hoje implica um imperativo importuno que faz do pensamento “ao mesmo tempo saber e modificação do que ele sabe, reflexão e transformação do modo de ser daquilo sobre o que reflete” (FOUCAULT, 1999, p. 425). Mais do que o lugar ocupado pelo homem no saber moderno, o afeto ocupa hoje um lugar semelhante ao que o inconsciente ocupou na crítica moderna. Ele se comporta como o que Foucault chama de impensado e que, na mesma linha de pensamento, Deleuze chama de intolerável, o que aparece na crítica moderna como o outro e que coloca o cogito cartesiano em questão.

Como a discussão pós-estruturalista sobre o centro e suas margens, na narrativa de Foucault, o mal-estar se localiza às margens do centro da discussão. Ele tangencia esse centro e, por isso, como ensinou a crítica pós-estruturalista, está em seu âmago. Como todo afeto, o mal-estar “põe em movimento, desde logo, aquilo que toca”; constituindo-se no que Foucault chama de impensado ou o lugar do “desconhecimento, isso que escapa [...], que não de hoje atravessa o pensamento moderno, e do qual não se pode ir em direção sem logo aproximá-lo de si – ou talvez ainda sem afastá-lo, é a parte de sombra que furta o homem de si mesmo”. Como aquilo que ainda não foi pensado, ele é o “que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa”. Por isso mesmo, o impensado é sempre uma potência (FOUCAULT, 1999, p. 451, 452 e 445). Não poderia haver definição melhor para o afeto.

Os afetos desempenham um papel fundamental no pensamento e, em especial no pensamento de Foucault. Em diversos momentos ele fala ou deixa a entender que o modo de pensar antropocêntrico que se manifesta em abordagens existencialistas e fenomenológicas o sufocava. Procuramos analisar como um afeto específico, o mal-estar, é uma estrutura basilar em *As palavras e as coisas*. Nessa narrativa, ele sinaliza uma falha que expõe um código protocolar. É na medida em que incomoda, causa estranheza e desconforto que o mal-estar causado por outro pensamento expande o pensamento, levando-o a pensar algo novo ou a pensar o mesmo de forma diferente. Esse afeto potencializa o pensamento, abrindo um espaço mental novo ou, como define Foucault, o leva a heterotopias que “inquieta, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo [...], porque arruinam a sintaxe que autoriza manter juntos as palavras e as coisas” (FOUCAULT, 1999, p. 453). Por isso, pensar a partir de nossos afetos é como Foucault define o próprio ato de pensar: um ato perigoso.

Vimos que a tarefa que se coloca para os estudos dos afetos hoje não é apenas a de perceber a indissociação entre afeto e linguagem, mas também e, sobretudo, a de perceber o que isso significa. Se entendemos linguagem como representação, essa associação nos parece como um modo contemporâneo de, mais uma vez, como os clássicos, pensar a partir do solo da representação. Se no passado falou-se de estrutura, hoje fala-se de afeto. Mas se entendemos que a representação é apenas um dos modos de se falar sobre a linguagem, que a linguagem não é só representação, então falar de linguagem, falar da associação entre afeto e linguagem, não é,

necessariamente, falar da representação como se falou no passado. Se não se trata daquela representação, a que linguagem nos referimos quando falamos da associação entre afeto e linguagem?

1.4 As palavras e os afetos

O texto do Borges poderia ter sido tomado por Foucault como um afeto, mas ele preferiu tratá-lo como linguagem. Sabemos que a linguagem se torna um problema fundamental na modernidade. A teorização sobre a linguagem em *As palavras e as coisas* nos ajuda a entender como ela alcançou esse *status*. Ao nos oferecer uma narrativa sobre experiências não modernas com a linguagem, especialmente nos séculos XVI, XVII e XVIII, Foucault traça um perfil sobre o que se pôde pensar sobre ela naquelas épocas para determinar “sob que condições a linguagem podia tornar-se objeto de um saber e entre que limites se desdobrava esse domínio epistemológico” (FOUCAULT, 1999, p. 168). O que explica o interesse moderno pela linguagem? Em quê esse interesse se diferencia dos que lhe são anteriores? Que lugar a linguagem ocupa no saber moderno e que lugares ocupou em outros saberes? Foucault retorna ao período clássico para lançar luz sobre o modo como os modernos puderam pensar a linguagem.

Com o fim do renascimento e o início da idade clássica, a linguagem passa a ser pensada como representação. É sobre o jogo da representação que fala o quadro de Diego Velázquez *Las meninas*, “onde a representação é representada em cada um de seus momentos” (FOUCAULT, 1999, p. 424). O que importa é saber como as palavras representam as coisas. As coisas são fixadas numa forma binária e em um regime geral de representação. Todavia, não se pode falar ainda de significação, porque “entre o signo e seu conteúdo não há nenhum elemento intermediário e nenhuma opacidade”. A mudança de *status* da linguagem iniciada na idade clássica revela que a relação entre o signo e o seu conteúdo não é estável, mas que varia de acordo com a *episteme* que a sustenta (FOUCAULT, 1999, p. 91).

O fim do pensamento clássico coincidirá com o recuo da representação e a percepção de que a linguagem não se restringe a isso, que a representação é somente um modo de pensar a linguagem. Na modernidade, a linguagem se torna aquilo sobre o qual não se pode silenciar. Não se trata mais de pensá-la segundo o pressuposto clássico que supunha a ligação entre as palavras e as coisas. O que o pensamento moderno coloca em xeque é a “relação do sentido com a forma da

verdade e a forma do ser”. Nesse sentido, o estruturalismo não é um método novo; é a consciência desperta e inquieta do saber moderno” (WILLIAMS, 2005, p. 287). Baseando-se no modelo oferecido pela biologia, as humanidades, primeiro, com Auguste Comte e Émile Durkheim, interessa-se pelo homem como ser vivo, orgânico, que vive em grupo e em sociedade e que nelas desempenham uma função. Em seguida, com Marx, entra em cena o modelo econômico, no qual o homem é analisado em atividades que geram conflito. Por último, com Sigmund Freud e a linguística, trata-se de descobrir e interpretar o que está oculto no homem. Assim as ciências humanas partem do ser vivo para chegar ao ser da linguagem.

A partir do século XIX, a linguagem deixa de ser transparente para se dobrar sobre si mesma, adquirir uma espessura própria e se tornar uma realidade histórica. Ela “desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Tornou-se um objeto do conhecimento [...]. Tornada objeto, a linguagem passa a ser aquilo para o qual se olha para trazer à luz o que se esconde nas palavras”. Ela perde a sua condição de meio transparente de comunicar para adquirir uma espessura e se tornar uma figura da história, daí todo o empenho positivista para esterilizar a linguagem científica fazendo dela um retrato fiel da realidade. Cada vez mais, as coisas (o visível) se separam das palavras (o enunciável). A exegese é retomada como técnica necessária diante da densidade enigmática da linguagem, reconquistando a importância que ela tinha no renascimento. Mas não se trata mais de buscar uma verdade subterrânea à linguagem, mas de “tornar de novo ruidosa e audível a parte de silêncio que todo discurso arrasta consigo quando se enuncia”. Nietzsche foi o primeiro a se embrenhar na tarefa de uma reflexão radical sobre a linguagem. As exegeses de Nietzsche, Marx e Freud buscam trazer à luz o que se esconde na linguagem, “as frases mudas que sustentam e escavam ao mesmo tempo nossos discursos aparentes, nossos fantasmas, nossos sonhos, nossos corpos”. O que é dito passa a ser aquilo que deve ser interpretado para fazer falar a linguagem, que nos perpassa e nos constitui e que já existe antes de qualquer palavra. A linguagem se fragmenta na medida em que o pensamento descobre a si mesmo como aquele “que fala sem saber o que é falar, nem mesmo que ele fala” (FOUCAULT, 1999, p. 409, 410, 412, 413, 422).

O recuo da representação dá lugar a uma nova forma de ver e falar sobre a linguagem. Na medida em que adquire espessura, a linguagem se torna objeto de dois discursos: um, de cunho positivista, busca tornar a linguagem transparente às formas do conhecimento, e o outro se

relaciona às abordagens que buscam aproximá-la do inconsciente. Nesse movimento, ganha espaço “um enorme impulso de uma liberdade, ou de um desejo, ou de uma vontade que se apresentarão como o reverso metafísico da consciência”, justamente o que, antes, escapava ao ser da representação e que lhe regia do exterior. Existe na experiência moderna com a linguagem “alguma coisa como um querer ou uma força [...] constituindo-a talvez, assinalando, em todo o caso, que a idade clássica acaba de terminar e com ela o reino do discurso representativo”. Ainda nas análises do século XIX o nome deixa de ser a essência da linguagem para dar lugar ao verbo. Isso quer dizer que, de sistema de representações, que recorta a realidade a partir do que se vê para assim nomeá-la, a linguagem passa a designar “ações, estados, vontades; mais do que o que se vê, pretende dizer originariamente o que se faz ou o que se sofre”. Disso se conclui que “a linguagem não provém de uma memória que reduplica a representação, mas de um querer e de uma força [...] Como a ação, a linguagem exprime uma vontade profunda”. Isso ofusca o fato de a linguagem ser capaz de representar alguma coisa para sublinhar a sua capacidade expressiva. “Se a linguagem exprime, não o faz na medida em que imite e redublique as coisas, mas na medida em que manifesta e traduz o querer fundamental daqueles que falam” (FOUCAULT, 1999, p. 289 e 401).

Ao manifestar esse “enorme impulso de liberdade, de desejo, de vontade”, Foucault revela o traço moderno do seu pensamento, que não pode ser desassociado de todo um movimento que desde o fim do renascimento trabalha para fazer dessa “alguma coisa como um querer ou uma força” a protagonista do pensamento ocidental moderno. Em Foucault, a força exterior à representação protagoniza a sua própria narrativa e não permite que duvidemos ao qual regime de pensamento ela está ligada. Esse querer, força ou “impulso de liberdade que se apresenta como o reverso metafísico da consciência” está presente em Foucault, assim como em Barthes e Deleuze, individualidades que surgem do afeto pela linguagem, entendida não mais como representação, mas como essa força enigmática que os faz sempre perguntar: o que é a linguagem? O que esses trabalhos têm em comum é a elaboração de uma crítica ao pensamento clássico. Movidos pela mesma força, eles exploram os limites do pensamento moderno, partindo das premissas estruturalistas para as questionar e as transformar em um saber que, anos mais tarde, foi chamado de pós-estruturalismo.

“Alguma coisa como um querer ou uma força” ou como um “impulso de liberdade que se apresenta como o reverso metafísico da consciência” é explicitamente enunciada nos estudos contemporâneos dos afetos que surgem na virada do século XXI, o que revela, também aí a dívida desses estudos para com o pós-estruturalismo. Neles, essa “alguma coisa como [...] uma força” ou esse “impulso de liberdade” é designado como afeto. Na esteira da crítica pós-estruturalista à representação, os estudos contemporâneos dos afetos entendem que afetos ou estados afetivos devem ser analisados não tanto como representações, mas, sobretudo, como forças que nos afetam.

Como observa Foucault, ainda no século XIX, já existe uma crítica à representação. “Embora não se busque reconduzi-la aos seus gritos originários [a linguagem] é tratada como um conjunto de elementos fonéticos”. Mais do que a escrita, a fala surge como o lugar no qual a linguagem deve ser procurada. Ali, já é possível prever que “toda uma mística está em via de nascer: a do verbo, do puro fulgor poético que passa sem rastro, deixando atrás de si apenas uma vibração suspensa por um instante”. A linguagem é menos um signo visível – um retrato ou um mapa – com seus labirintos visíveis e mais como uma nota musical, uma vibração passageira, cujos poderes secretos são animados pelo sopro dos profetas. Foi Saussure que interrompeu esse momento da fala para recuperar o status da linguagem como signo, “restaurando a relação da linguagem com a representação” e reconstituindo uma semiologia que “define o signo pela ligação entre duas ideias” (FOUCAULT, 1999, p. 395 e 407).

Em *As palavras e as coisas* encontramos uma narrativa de como as ciências humanas precisaram recorrer a conceitos como norma, regra, sistema para falar do que não nos é dado de forma consciente na experiência cotidiana, mas que a atravessa para dar lugar a consciências parciais e que não pode ser inteiramente objetificado, senão por um saber reflexivo e crítico. “Desvelando o inconsciente como seu objeto mais fundamental, as ciências humanas mostravam que havia sempre o que pensar ainda no que já era pensado ao nível manifesto”. Já no século XIX, o próprio conceito de representação é dissociado da consciência, mas ali também já está posto que é o esforço de representar o que, em princípio, parece irrepresentável, que produz o pensamento. Mais tarde, o conceito de significação fará o papel de “mostrar de que modo alguma coisa como uma linguagem, ainda que não se trate de um discurso explícito e mesmo que não seja desdobrada para uma consciência pode, em geral, ser dada à representação”. Ali já aparece a ideia de que o que atravessa a experiência cotidiana sem se dar de imediato à consciência – a norma, o sistema,

a estrutura ou, para nós hoje, o afeto – “fica sempre prometido a uma consciência futura que talvez jamais o totalizará” (FOUCAULT, 1999, p. 515, 500 e 501).

Além de aderirem à crítica pós-estruturalista à representação, alguns estudos contemporâneos a radicalizam ao teorizarem sobre o afeto como o que não pode ser representado e também como o que é irreduzível à linguagem. Há assim uma recusa não somente à lógica da representação, mas também a da significação e a qualquer tentativa de converter o afeto em linguagem. Isso pode ser entendido como o resgate da atitude pós-estruturalista em relação ao conhecimento estabelecido e uma tentativa de explorar os limites desse conhecimento. Para muitos desses estudos, o afeto não pode ser capturado pela linguagem tanto em sua concepção clássica, que a toma como representação, como também em sua concepção moderna, que a define com significação. Ele não se remete a um significado exterior e anterior a ele nem é um signo a ser desvendado pelo pensamento; o afeto é, antes, uma força que escapa a toda e qualquer tentativa de convertê-lo em linguagem.

A oposição que se observa hoje na teoria contemporânea entre a leitura do signo e a experiência sensível parece ser próxima da que existia nos séculos XIX e XX entre os métodos de interpretação e os de formalização. “Aqueles, com a pretensão de fazer falar a linguagem por sob ela própria e o mais perto possível do que, sem ela, nela se diz; estas, com a pretensão de controlar toda a linguagem eventual e de a vergar pela lei do que é possível dizer”. Diante da oposição que se criou entre esses dois grandes modos de conhecer, Foucault pergunta se já se conhece o bastante das relações entre eles, pois

se a exegese nos conduz menos a um discurso primeiro que à existência nua de algo como uma linguagem, não será ela constringida a dizer somente as formas puras da linguagem, antes mesmo que esta tenha tomado um sentido? Mas para formalizar aquilo que se supõe ser uma linguagem, não é preciso ter praticado um mínimo de exegese e interpretado ao menos todas essas figuras mudas como querendo dizer alguma coisa? (FOUCAULT, 1999, p. 414).

Do mesmo modo, podemos perguntar se a leitura do afeto não poderia ser menos um retorno ao discurso da representação ou da significação do que um modo de nos conduzir à existência nua e crua do afeto como linguagem. Não seria essa leitura constringida a dizer a forma do afeto, que se apresenta a nós antes mesmo de qualquer sentido? Ao mesmo tempo, para apreender uma experiência sensível não é preciso ter praticado um mínimo de leitura e interpretado ao menos todas essas figuras mudas como querendo dizer alguma coisa? A resposta que ainda

podemos dar não é outra se não a de que a divisão entre leitura do signo e experiência sensível, assim como aquela entre formalização e exegese

não se entranha suficientemente longe em nossa cultura, seus dois ramos são demasiado contemporâneos para que possamos dizer sequer que ela prescreve uma simples escolha ou que nos convida a optar entre o passado que acreditava no sentido e o presente (o futuro) que descobriu o significante. Trata-se, de fato, de duas técnicas correlativas, cujo solo comum de possibilidade é formado pelo ser da linguagem, tal como se constitui no limiar da idade moderna (FOUCAULT, 1999, p. 414)

Em *As palavras e as coisas* Foucault já fala de um desejo moderno que aponta os limites da linguagem. Esse desejo foi trabalhado na teoria moderna de maneira a aproximar a linguagem do inconsciente. Ele persiste na busca da teoria contemporânea por substituir a linguagem pela experiência sensível. Em Barthes (2004, p. 29) já encontramos a ideia que “ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência)”. Mas o que essa teoria parece esquecer é que o desejo, qualquer desejo, já é linguagem. O problema de alguns estudos contemporâneos é que eles deixam a entender que o afeto é uma força selvagem que se opõe à linguagem e à cultura. Todavia, o corpo não é a voz da natureza à contrapelo da cultura. Barthes pressupunha isso ao afirmar o corpo como um excedente da consciência. Expressar-se, como lembra o autor, não é trazer à tona uma natureza interior, mas é abrir um dicionário, “cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente” (BARTHES, 2004, p. 62). A partir dessa compreensão, escrever não é trazer à tona paixões, humores, impressões, sentimentos, mas esse imenso dicionário. Foucault foi sensível a isso, ainda que lhe faltasse as palavras das quais dispomos hoje para enunciar certas coisas de forma mais clara. Em *As palavras e as coisas* encontramos a defesa da linguagem como o que fundamenta as nossas experiências e nos possibilita acessar o mundo. “O mundo pode se comparar a um homem que fala” (FOUCAULT, 1999, p. 37).

É curioso como o conceito de afeto em Spinoza e em certos estudos contemporâneos se aproxima do que Foucault chama de linguagem. Isso fica evidente na sua análise de como, a partir do século XIX, a linguagem passa a ser vista não mais como representação, mas como o que estrutura a vida dos homens, *a priori* de toda experiência. “Expressando seus pensamentos em palavras de que não são senhores, alojando-as em formas verbais cujas dimensões históricas lhes escapam, os homens, crendo que seus propósitos lhes obedecem, não sabem que são eles que se submetem às suas exigências” (FOUCAULT, 1999, p. 412). O que perde valor na compreensão

de Spinoza sobre o afeto e na de Foucault sobre a linguagem é a consciência, que passa a ser entendida como o que recolhe os efeitos do que se passa entre as muitas relações inconscientes que se estabelecem entre corpos e mentes. Ignorante da totalidade das causas cujos efeitos ela sente, a consciência está condenada a ter apenas ideias inadequadas, confusas e mutiladas, daí a angústia que a assola (DELEUZE, 2002, p. 24). Na contramão do humanismo, essa compreensão redefine a ação humana “para além da liberdade [...] e rumo à abertura” (WILLIAMS, 2005, p. 24) ao pensá-la a partir da sua inserção em um fundo linguístico e afetivo mais amplo.

O conceito de afeto é hoje para a teoria contemporânea o que o de linguagem foi para a moderna. O que o saber do século XVI descobriu ao ler o mundo foi a palavra divina escrita lá desde a origem para lá ficar por toda a eternidade, o que o do século XIX desvelou ao ler os homens “não é a soberania de um discurso primeiro, é o fato de que nós somos, antes da mais íntima de nossas palavras, já dominados e perpassados pela linguagem”. Se a crítica moderna se entregou a um estranho comentário “pois que ele não vai da constatação de que há linguagem à descoberta daquilo que ela quer dizer, mas do desdobramento no discurso manifesto ao desvendamento da linguagem em seu ser bruto (FOUCAULT, 1999, p. 413), a crítica contemporânea conseguiu se entregar a um comentário ainda mais estranho, porque ela não vai da constatação de que há afeto à descoberta daquilo que ele quer dizer, mas do desdobramento no sentir manifesto ao desvendamento do afeto em seu ser bruto. Todavia, como dito anteriormente, hoje nos cabe questionar se esse ser bruto que tem sido nomeado de afeto estaria assim tão distante da linguagem, pensando-a em sua forma não-representativa ou inconsciente. Se for assim, o estudo do afeto retoma, de uma maneira completamente diferente, a afirmação de Lacan de que o inconsciente é uma linguagem.

Foucault (1999) chama a atenção para o fato de que a literatura ser um reduto de um uso não representativo da linguagem, um espaço no qual ela pode escapar ao binarismo clássico – um significante que remete a um significado. Quando, na idade clássica, a linguagem é tomada como representação a literatura se torna o último reduto para outro funcionamento da linguagem. Nela, a linguagem ainda funciona de maneira bruta e viva como coisa em si mesma. Nela, encontramos uma linguagem que não exerce a função, própria ao estatuto clássico, de representar o mundo. Ainda na idade clássica, a literatura já evidencia que não se trata mais de um discurso que circula devido aos valores do gosto e da verdade ajuntadas a uma ordem representativa; antes, “pura e

simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta” (FOUCAULT, 1999, p. 416). A forma de linguagem que conhecemos hoje pelo nome de literatura, o isolamento que ela pressupõe em nossa cultura porque entendida como um modo de escrita singular, tem início nos primórdios do século XIX, quando a linguagem se torna uma realidade densa que exigia ser tomada como objeto do conhecimento. Ao mesmo tempo que é atravessada por muitos saberes, a linguagem reaparece sob uma forma independente, hermética e referida ao ato puro de escrever. Nessa forma, a linguagem se encontra como o “ser selvagem e imperioso das palavras” (FOUCAULT, 1999, p. 415).

1.5 A função literária

Ainda que esteja ligado a certas tradições de pensamento, *As palavras e as coisas* sempre foi, para elas, um livro estranho. Talvez por isso ainda hoje exista essa necessidade de se voltar a ele. A sua obscuridade desde sempre atraiu leitores e levantou questionamentos de ordem teórico-metodológica. Escrito sob a influência de Nietzsche, o texto de Foucault, como outros pós-estruturalistas, adota um estilo “deliberadamente refratário a uma perfeita compreensão e deliberadamente exige diferentes reações segundo a perspectiva”. Como outras obras pós-estruturalistas, o texto “convoca variedades de interpretações diferentes e resiste a significados últimos e comunicáveis universalmente” (WILLIAMS, 2005, p. 26). Celebrada por seus leitores e incompreendida pela ortodoxia acadêmica, a obra foi lida tanto por estes como por aqueles como pura ficção ou mera literatura. Essas e outras questões vieram à baila em toda uma discussão em torno da obra que vem se travando desde o final dos anos de 1960, o que nos faz duvidar que ainda seja possível uma leitura original da obra.

O fato de *As palavras e as coisas* ser considerado como pura ficção ou mera literatura é significativo. Deixando de lado o fato de que a distinção entre ficção e verdade ou literatura e realidade é falsa, pensemos nas implicações de uma obra ser tomada como literatura. Nietzsche já sabia que “as obras de arte mostram que o significado é sempre excessivo e refratário a padrões ou métodos definitivos de interpretações”, daí rotular a obra de Foucault de literatura ter muito a ver com os seus excessos e o fato dela não se encaixar em padrões e métodos. Como obra pós-estruturalista, o Livro é em si mesmo “parte de um processo estético criativo e um estímulo a criações ulteriores”. Com seus aforismos, Nietzsche talvez tenha sido um dos primeiros a

demonstrar a importância do estilo para o pensamento. Como expressão inovadora de uma força ou um impulso criativo, o aforismo opera no plano do fragmento contra qualquer pretensão totalizadora. Assim, não apenas em termos de conteúdo, mas também por meio da forma, a escrita resiste à ordem do discurso, constituindo-se em uma experiência vívida. Inspirados por Nietzsche, os pós-estruturalistas também “tendem a fazer experimentações com o estilo em termos de escrita e de métodos” (WILLIAMS, 2005, p. 30 e 25).

Na sua crítica ao conhecimento estabelecido, o pós-estruturalismo percebe que o papel da crítica não é somente o de desvelar a realidade, mas também o de constituir sentidos sobre ela e isso se dá por meio da escrita. Essa dimensão imputativa é fundamental (WILLIAMS, 2005). Como herdeiros do pós-estruturalismo, os estudos contemporâneos dos afetos possuem essa mesma dimensão. Ainda que muitos deles não busquem dar sentido às experiências afetivas com as quais trabalham, eles acabam por produzir um novo sentido para a escrita acadêmica, que se converte em uma composição afetada. O trabalho acadêmico se torna, mais prosaicamente, “uma tarefa de escrita criativa” ou um inventário de singularidades (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p.11). Há um esforço de autoreflexão e autoetnografia que reflete processos de subjetivação, o que implica uma escrita criativa e experimental, “uma invenção que se esforça para capturar uma mudança no pensamento acontecendo com o escritor e que o escritor está inventando”³⁰. Por esse ângulo, importa menos refletir uma subjetividade do que incorporações de afetos, aplicando “novas escritas e métodos para capturar as materialidades e temporalidades dos corpos”³¹ (CLOUGH, 2007, p. 4 e 14). Nesse processo, mais do que retratar a realidade, esses estudos se contentam em “descrever os seus contornos, seus movimentos, suas hesitações, seus êxitos e seus diversos sobressaltos” (MAFFESOLI, 2006, p. 8).

Mas o que significa definir um livro como literatura? A teoria literária sempre lidou com o problema de definir o que é literatura, dada resistência dessa palavra a um único sentido. Aqui nos interessa a definição da literatura como “estranhamento”. A partir da perspectiva afetiva é possível observar que o que está em ação nos textos e imagens em análise é justamente um “estranhamento” para com a linguagem, que se revela um jogo intrincado, repleto de camadas, nuances e sutilezas nas quais o leitor deve mergulhar. Eagleton (2006) nos lembra que a leitura é um fator que

³⁰ Tradução livre. No original: an invention that strives to capture a shift in thought happening to the writer and which the writer is inviting.

³¹ Tradução livre. No original: new writing/methods for grasping the materialities and temporalities of bodies.

condiciona a literalidade de uma obra. Mesmo textos que não foram criados para serem literários podem vir a ser se assim forem lidos. Mais do que a forma importa a relação que se estabelece com o texto. Qualquer coisa, mesmo um cronograma ferroviário, pode ser lido como literatura, se “eu analisar o cronograma ferroviário não para descobrir uma conexão de trem, mas para estimular em mim reflexões gerais sobre a velocidade e complexidade da existência moderna”³². Um texto literário não tem uma essência, sendo possível defini-lo de acordo com a maneira pela qual o lemos. “O que importa pode não ser a origem do texto [ou a intenção do autor], mas o modo pelo qual as pessoas o consideram”. Isso não significa que qualquer interpretação vale, mas, como a crítica pós-estruturalista nos ensinou, um texto é “menos um objeto com o qual a crítica deve se conformar do que um espaço livre no qual ela pode jogar” (EAGLETON, 2006, p. 8, 12 e 207).

Segundo Foucault, o entendimento do texto como representação persiste na modernidade. Todavia, esse entendimento é ainda um modo clássico de abordar um texto. A tentativa de decifrar um texto é uma operação calcada no regime representativo binário constituído por significado e significante. Esse modo de leitura atrai a muitos por ser um porto seguro que oferece um conhecimento estabelecido e fechado em si mesmo, incapaz, portanto, de revelar seus limites. O uso literário da linguagem tem o poder de ultrapassar o modo clássico de abordá-la, fincando os pilares para que outro modo de funcionamento da linguagem se constituía como disposição geral do pensamento (FOUCAULT, 1999, p. 415). Nesse sentido, *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes é uma obra exemplar.

Fundamentado na crença da similitude entre as palavras e as coisas, o herói busca comprovar que o que está nos livros representa o mundo real. Ele parte em busca dessa similitude, mas o que encontra deixam vazias as palavras dos livros. Suas aventuras mostram que as semelhanças secretas sob os signos não servem mais “senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas”. A tentativa de adequar a realidade ao signo é frustrada e serve para mostrar que as palavras e as coisas não se assemelham mais. “A verdade de *Dom Quixote* não está na relação das palavras com o mundo, mas na tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas”. Na obra, as personagens do louco e do poeta têm uma experiência tal com a linguagem que faz com que elas insistam em olhar para além das aparentes

³² Tradução livre. No original: If I pore over the railway timetable not to discover a train connection but to stimulate in myself general reflections on the speed and complexity of modern existence.

diferenças cotidianas e ver o parentesco subterrâneo das coisas. “Daí sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face-a-face da poesia e da loucura [...] Trata-se da marca de uma nova experiência da linguagem e das coisas” (FOUCAULT, 1999, p. 65-67). Ambos dão lugar ao papel alegórico da linguagem. Abre-se o “espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes”.

Dom Quixote é um marco da experiência com a linguagem que desponta junto com o século XVII, assim como as personagens de Marquês de Sade são um marco do declínio dessa experiência. Tanto um como o outro são personagens históricas limiars. Se, com o primeiro, temos o triunfo irônico da representação sobre a semelhança, com os segundos é a violência do desejo que vence a representação. As personagens de Dom Quixote são objetos da representação, os de Sade do desejo. Ao fazer a crítica do jogo da semelhança, Dom Quixote se vê aprisionado no mundo da representação, todavia, ao se vincular ainda à lógica da similitude, a representação só poderia aparecer sob a forma de um delírio. A obra de Sade é o último discurso que visa representar, a última narrativa clássica, ainda que lá isso se dê já como uma operação do desejo. Em Sade a ordem do discurso clássica encontra seu limite, embora tenha “ainda a força de permanecer coextensiva àquilo mesmo que a rege”. Toda a nova violência do desejo, as suas fantasias perturbadoras “devem esclarecer o menor de seus movimentos por uma representação lúcida e voluntariamente operada”. Assim sendo, nessa obra encontramos “o precário equilíbrio entre a lei sem lei do desejo e a ordenação meticulosa de uma representação discursiva” ou “o equilíbrio cuidadoso entre a combinatória dos corpos e o encadeamento das razões”. Daí a sua localização no limiar da cultura moderna, do mesmo modo que Dom Quixote se localiza entre o renascimento e o classicismo (FOUCAULT, 1999, p. 290).

A literatura é um lugar privilegiado para um estranhamento radical para com a linguagem. Benjamin (2017, p. 96) nos conta sobre a separação que passou a se fazer, na produção poética, entre palavras adequadas a um uso elevado da linguagem e outras que deviam ser excluídas. Essa convenção estava em pleno vigor no início do século XIX. “Vitor Hugo começara na poesia a nivelar a diferença entre as palavras da linguagem corrente e as da linguagem elevada”. Baudelaire é o primeiro a ultrapassar essa convenção ao espreitar “o processo banal para aproximar o poético do cotidiano”. As *Flores do mal* é o primeiro livro “a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana”. Um uso que não se fez sem consequências. Eagleton (2006, p. 2 a

4) lembra que os formalistas concebem a literatura como uma prática que “transforma e intensifica a linguagem ordinária, desviando-a sistematicamente do discurso cotidiano”. Na rotina do dia-a-dia a nossa percepção da realidade está automatizada. Na construção do texto literário a linguagem ordinária é deformada, o que faz dela algo estranho para nós. Não se trata apenas do uso criativo, ficcional ou imaginativo da linguagem. O que caracteriza a literatura é sua capacidade de nos desfamiliarizar com a linguagem, que perde completamente sua aparente transparência e neutralidade. Diante de um texto literário não é possível dizer que as palavras refletem a realidade, porque, nele, a linguagem chama atenção para si mesma, reluz sua materialidade e sua condição de estrutura que precisa ser lida. Isso não se baseia em propriedades ou qualidades intrínsecas e perenes à literatura, mas na sua comparação com outros discursos. O caráter literário advém das relações diferenciais entre um tipo de discurso e outro. A literalidade é um uso especial da linguagem. O texto literário torna evidente que a linguagem é “o meio pelo qual nos movemos”. Ele chama a atenção não tanto para o tema, o contexto ou os personagens, mas para a textura, o ritmo, a ressonância das palavras que no texto literário aparecem em excesso.

Muito comum nos estudos fílmicos dos anos 1970 a ideia de excesso pode ser considerada como uma precursora do conceito de afeto como ele é desenvolvido nos estudos contemporâneos (BRINKEMA, 2014). Falar em excedente, já naquela época, era considerar o que excede a intencionalidade do autor. Sob a influência da psicanálise, a imagem é tomada como expressão ou manifestação de estruturas inconscientes e, sendo assim, como sintoma do que escapa à consciência. Os estudos contemporâneos também compreendem o afeto, ou a sua imagem, como o que excede a consciência. A dimensão não-estrutural do afeto, o seu caráter eventual e potencialmente disruptivo do significado convencional da imagem faz dele um excesso em relação ao conteúdo significativo, que só vem à tona à medida em que nos tornamos conscientes do afeto. A precedência do afeto se dá em relação ao sujeito e a qualquer outro modo de individualização, assim como à linguagem, à cultura e a qualquer outra forma de mediação. Como anterior à e maior do que a linguagem, o afeto não pode ser abarcado em sua totalidade por ela. Ele seria assim o excedente por excelência.

Foram os formalistas russos que melhor nos ensinaram a ler um texto prestando atenção não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma. Para eles, o conteúdo é uma “mera motivação da forma, uma ocasião ou conveniência para um tipo particular de exercício formal”. A

partir dessa perspectiva, o trabalho literário não é “veículo para ideias, uma reflexão da realidade social ou a realização de alguma verdade transcendental [; ele é] um fato material, cuja funcionalidade poderia ser analisada como se poderia analisar uma máquina”. Mesmo em narrativas que giram em torno de uma protagonista, não cabe uma análise psicológica, porque “a personagem é apenas um dispositivo para manter juntos diferentes tipos de técnicas narrativas”. A narrativa não é tampouco uma alegoria de um contexto histórico, pelo contrário, o contexto histórico “oferece uma oportunidade útil para a construção de uma alegoria” (EAGLETON, 2006, p. 2 e 3). O afeto pode ser entendido como uma força disforme a qual, no ato da sua apreensão, é atribuída uma forma. Pode ser que a forma atribuída ao afeto seja criada como literária ou pode ser que ela seja, posteriormente, lida como tal. Se qualquer texto pode ser tomado como literário, dependendo da forma com o lemos, a literalidade é uma realidade virtual – ou uma possibilidade de realização – de toda obra. Essa virtualidade remete a do próprio afeto, que sempre depende do ato de apreensão, para passar do estado virtual para o atual, para existir enquanto realidade material – ainda que inconsciente – para nós.

Não há em *As palavras e as coisas* uma discussão sobre os elementos formais do texto de Borges que causaram o mal-estar de Foucault. Todavia, chama atenção que ao longo da narrativa sejam citadas as famosas listas do escritor. Além de Borges, as listas foram bastante utilizadas por autores como James Joyce e Walt Whitman. Como leitor desses autores, Pessoa foi fortemente influenciado por essa vocação enciclopédica. Uma das listas citadas por Foucault é a que consta em *O idioma analítico de John Wilkins* e que certo doutor Franz Kuhn atribui a uma enciclopédia chinesa, na qual os animais se dividem em:

pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) etcetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (BORGES apud FOUCAULT, 1999, p. 5).

O excesso, que como vimos caracteriza a literatura e a imagem, está presente de maneira bastante evidente na técnica da enumeração caótica, que se assenta sobre o topos da inefabilidade. Como explica Umberto Eco,

diante de algo que é imensamente grande, ou desconhecido, sobre o qual ele ainda não sabe o suficiente, ou sobre o qual ele jamais saberá, o autor nos diz ser incapaz de dizer, e então nos propõe, na maioria das vezes, uma lista de espécimes, exemplos, ou indicações, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto (ECO apud CUNHA, 2017, p. 18).

Pode-se pensar na relação entre a prática de classificar que encontramos no período clássico em ciências como a história natural e a técnica literária da enumeração caótica. A princípio, aqui como lá, trata-se de nomear as coisas, dizer a qual grupo (gênero, classe, ordem) pertencem, inserindo-as em uma ordem. Todavia, o próprio nome dessa técnica, “caótica”, levanta uma dúvida se se trata mesmo de ordenar as coisas ou, ao contrário de desordená-las.

Uma lista é um conjunto acrescentado ao mundo na medida em que reúne itens que antes estavam separados, colocando-os sob o mesmo título, como no caso dos animais citados por Borges, que teriam sido reunidos sob o nome de *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. A despeito do forte teor ficcional e imaginativo do texto de Borges, qualquer lista sempre cria algo que não existia antes, o que vai na contramão da concepção de que ela teria uma função apenas classificatória, servindo somente para elencar coisas preexistentes no mundo ou descobrir uma ordem que já está aí dada. A prática de listar traz ao mundo, pelo texto, uma nova ordem, como o Deus judaico-cristão que criou o mundo ao enunciá-lo (CUNHA, 2017).

Como um agrupamento inesperado, a enumeração caótica expande o nosso léxico e a nossa sintaxe, por isso Borges dizia que ela, como modo de classificar, parece um caos, uma desordem, mas é intimamente um cosmos, uma ordem (BORGES *apud* CUNHA, 2017, p. 18). Se concordamos com o autor, diferentemente da classificação clássica, a enumeração caótica não traria à luz uma ordem subjacente às coisas e que estaria lá desde sempre à espera de ser descoberta. Como técnica moderna, ela cria uma ordem nova no mundo ou um novo cosmos. Contudo, contrariando Borges, pode ser que isso provoque uma desordem, que esse cosmos cause o caos necessário, ainda que temporário, para abalar o nosso cosmos e, assim, transformá-lo. É o caso do efeito que a enumeração caótica de Borges teve no pensamento de Foucault.

A prática de listar remete a algo grande demais, diante do qual se é incapaz de narrar, descrever ou argumentar. Por sua simplicidade e brevidade, a lista deixa um espaço à interpretação. É aí que podemos ler a enumeração caótica de Borges como uma técnica narrativa cujo efeito é sentido por Foucault como um mal-estar. Podemos cogitar que isso está relacionado ao modo mesmo como a técnica é empregada. A enumeração caótica produz a sensação de acumulação de coisas diferenciadas, ao mesmo tempo que, ao serem dispostas, uma depois da outra, faz-nos sentir a passagem de um fluxo contínuo. Esse arranjo e movimento nos remetem à experiência moderna, na qual as grandes cidades se tornam lugares onde os diferentes se locomovem e se encontram.

Como corpos acostumados aos excessos da experiência moderna, a enumeração caótica não nos é totalmente estranha, nos sentimos atraídos por ela, ainda que o seu conteúdo nos cause um mal-estar, porque contrário à ordenação lógica, racional e conceitual do pensamento moderno ocidental.

Em *As palavras e as coisas*, o mal-estar é o afeto que precisa ser lido. É ele quem desafia tanto o autor quanto o leitor. Como afeto, ou seja, signo, o mal-estar é o que motiva tanto o trabalho da escrita como o da leitura. Esse trabalho do signo é o que, segundo Deleuze (2003), lemos também na obra de Marcel Proust. Ao contrário das leituras comumente feitas de *Em busca do tempo perdido*, para o autor, ele não é tanto a exposição da memória involuntária, mas o relato de um aprendizado. Ainda que o trabalho da memória seja um elemento constituinte da obra, o que está em operação nela e o que a constitui é, sobretudo, o trabalho do signo. “A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos” (DELEUZE, 2003, p. 4).

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos (DELEUZE, 2003, p. 4).

A jornada do herói é a da descoberta da sua vocação. Ele se torna um homem de letras por meio da decifração e da interpretação dos mundos com os quais se depara e que são, para ele, verdadeiros sistemas de signos. Os signos formam a unidade e a pluralidade do livro de Proust, constituído de mundos nos quais os “signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser decifrados do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica”. Como um decifrador de signos, o herói parte para a sua jornada rumo ao que pode ser dito sobre as coisas. O que ele busca não é tanto o prazer, mas o sentido do signo e é o prazer de encontrá-lo ou a dor de não o encontrar que ele compartilha conosco (DELEUZE, 2003).

Em busca do tempo perdido é uma narrativa criada a partir do encontro do protagonista com três mundos sígnicos: os mundanos, os amorosos e os da arte. Os signos mundanos são vazios, mas passar tempo com eles lhe ensina algo. Os amorosos o desafiam a decifrar o amado e a conquista é justamente esse processo de decifração silenciosa. Amar é uma atividade semiológica, ainda que, como o afeto, haja sempre algo no outro que jamais será decifrado, o que, no caso dos

signos amorosos, está relacionado ao ponto de vista do outro que é diferente do de quem decifra. Nesse sentido, o amor tem mais valor do que a amizade, porque a amizade sempre gira em torno do consenso e, por isso, não força o outro a pensar como o amor (DELEUZE, 2003).

Os signos da arte são decifrados por meio da experiência de produzir uma obra de arte. A alegria que os signos da arte proporcionam não pode ser experimentada em outra experiência. Esse é o signo ou afeto mais intenso e mais duradouro, porque dá sentido a todas as outras experiências e se preserva na obra. Ainda que dependam da matéria para existir, os signos da arte são imateriais. Neles, os signos existem em uma relação de identidade com os sentidos. Decifrar os signos da arte é ter uma experiência original, porque a obra de arte parece coincidir com o nascimento do mundo; é uma experiência originária, de início de mundo, cujo segredo o artista expressa por meio da obra. A descoberta da arte é a descoberta de um mundo que coincide com o tempo original, que se contrapõe ao tempo perdido. A descoberta desse tempo no qual se cria é a descoberta da vocação do narrador como um homem de letras. Com a criação da obra de arte, ele descobre a diferença entre a arte e o mundo, por isso a redescoberta do tempo é o título do sétimo e último volume da obra de Proust. O tempo descoberto por meio da obra de arte é a descoberta da diferença que torna possível a obra e nisso Proust se aproxima de Foucault, porque em ambos é a diferença que o outro é para mim que se torna o afeto ou o signo a ser analisado (DELEUZE, 2003).

Se consideramos o mal-estar de Foucault como o fora, o excedente, o escapante, o afeto que precisa ser decifrado, podemos ler *As palavras e as coisas* como a saga do herói decifrador. Como Proust, Foucault se lança a uma busca. O que ele busca não é “a verdade” abstrata e universal, mas a verdade do que sente. Essa vontade de verdade não surge naturalmente, mas nos acomete “em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca”. É preciso um encontro com algo que tenha força sobre nós, que nos tire da nossa zona de conforto e que nos force a pensar. Esse encontro nos causa um enamoramento, uma paixão, uma comoção; é um processo involuntário que mobiliza a imaginação, a memória e a reflexão – forçando-os a pensar no sentido do signo. Esse percurso é a busca da verdade do signo, que só pode ser revelada por meio do uso involuntário das faculdades (memória, imaginação, reflexão). Por causa da violência do encontro, cada faculdade é forçada a apreender o que lhe afeta profundamente. Quem quer a verdade só a quer porque “coagido e forçado. Só a quer sob o império de um encontro, em relação a determinado signo”. O aprendizado emerge do encontro com o signo

– objeto a ser decifrado. Um dos encontros mais notáveis de Proust é com o *madeleine*, cujas qualidades sensíveis desperta a sua memória involuntária, faz com que ele imagine um período da sua vida e a se lançar em um trabalho de como suporte para o fluxo do pensamento (DELEUZE, 2003, p. 5, 14 e 16).

A análise que Deleuze (2003) faz da obra de Proust é com e contra Jacques Lacan, que reduziu o signo à linguagem. Sob a influência da embriaguez de Nietzsche, Deleuze tira o signo do plano apolínico – que é a afirmação da forma – e o traz para o plano dionísico – onde a forma se dissolve e o fugidio pode existir. Ele faz essa mesma operação com e contra Proust – que busca no signo a verdade, a eternidade das coisas. Buscar a verdade é se comprometer com a opinião. O que importa é criar. O problema da verdade é um problema da criação. Em oposição a verdade platônica e sua negação da vida em defesa de uma ideia, a verdade deve ser inventada. O trabalho do signo é transformado em circunstância, ou seja, criação. Ele se afasta do pensamento de Ferdinand de Saussure, que enclausura o signo na relação significado e significante, e se aproxima de Charles Peirce que compreende o signo como o que sempre é algo para alguém. Na contramão da semiótica de Saussure, onde o signo está sempre submetido à ordem da relação entre significante e significado, o signo peirceano não está fixado previamente em uma forma, mas é circunstancial. Ele é sempre resultado de um encontro. O encontro é o porta-signo. Daí a ausência de definição do signo na obra de Deleuze, porque o signo é sempre o que resulta de um encontro, não sendo possível uma definição prévia.

Os signos não estão prontos e acabados no mundo. Não se pode acreditar que não há coisa alguma a se fazer diante da beleza da vida. É o trabalho sobre o signo que cria a beleza da vida. E isso só pode ser expresso por meio da obra. O artista descobre a sua vocação ao se lançar no trabalho de decodificação do signo que é o trabalho da inteligência. A análise do texto de Foucault faz crer que o que força o trabalho da inteligência nele é o mal-estar. Como na narrativa de Proust, o afeto desempenha um papel fundamental, uma vez que o pensamento só é posto em movimento “sob a exaltação nervosa que nos provoca a mundanidade, ou ainda mais, sob a dor que o amor nos instila”. Na medida em que é sentido, o afeto abre uma via a ser percorrida pela inteligência rumo ao sentido do signo. Sem essa centelha inicial, toda inteligência é vã. “Em arte ou em literatura, quando a inteligência intervém, é sempre depois, nunca antes”. O prazer ou a dor forçam a inteligência a trabalhar em associações de ideias, mas para que isso ocorra é preciso, primeiro,

ser sensível ao signo. A sensibilidade é a condição de possibilidade para a inteligência. “Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários”. É preciso perder tempo nos relacionando com o signo que exige ser decifrado. “Graças à inteligência, descobrimos então o que não podíamos saber no início: que, quando pensávamos perder tempo, já fazíamos o aprendizado dos signos”. Tempo perdido, mas também tempo que se redescobre”. Daí podermos afirmar que “mais importante do que o pensamento é aquilo que faz pensar” (DELEUZE, 2003, p. 50, 21 e 23, 25 e 28).

Acreditamos que o objeto empírico que nos toca – uma pessoa, um lugar, um objeto – seja o signo a ser decifrado. Essa tendência da percepção pode ser chamada de objetivismo, mas é preciso ultrapassá-la por meio da inteligência e compreender que o signo não é o objeto. A própria inteligência é tão objetivista quanto à percepção, porque costuma associar o signo ao objeto. “Ao mesmo tempo que a percepção se dedica a apreender o objeto sensível, a inteligência se dedica a apreender as significações objetivas”. Para a percepção, o mundo precisa ser visto e, para a inteligência, ele precisa ser dito. Mas o que o herói aprende na sua jornada é que a verdade do signo não precisa “ser dita para ser manifestada, e que podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e até mesmo sem levá-las em conta, em mil signos exteriores”. O signo não é o objeto, mas esse o contém, emite-o e nele se incorpora. A obra de arte é o objeto que impõe mais fortemente a ilusão objetivista que nos faz procurar o signo no objeto. Nela subsiste ainda a crença de que basta “saber escutar, olhar, descrever, dirigir-se ao objeto, decompondo-o e triturando-o para dele extrair uma verdade”. Esse tipo de análise se limita a designar os objetos por meio da observação e da descrição, cercado-se de “garantias pseudo-objetivas do testemunho e da comunicação (conversa, pesquisa), que confunde o sentido com significações inteligíveis, explícitas e formuladas (grandes temas)” (DELEUZE, 2003, p. 28, 30 e 31).

Em obras como as que analisamos aqui, nas quais o afeto sobressai como protagonista, isso se coloca como uma questão. É preciso pensar como nessas obras, ainda que o afeto seja o que abre a via para o sentido do signo, é a inteligência que a percorre, assim como na análise de qualquer obra de arte é preciso não se contentar com aquilo que é expressamente dito, oferecendo apenas um elogio ao objeto, mas se atentar, nas palavras de Deleuze (2003, p. 32) para o “o signo dos hieróglifos e das verdades implicadas”. Em Foucault, o signo a ser lido pelo autor em sua busca não é o texto de Borges, assim como o signo que devemos ler não é o texto de Foucault. Na

narrativa de Foucault, o mal-estar é tanto o afeto sentido como o signo a ser lido. Ainda que esse afeto seja o ponto de partida, não basta saber senti-lo, descrevê-lo, dirigir-se a ele, mas empreender a nossa própria jornada de leitura rumo ao seu sentido. Uma leitura que precisa se atentar aos detalhes que sinalizam o efeito que esse afeto surtiu em Foucault e que ele, ainda hoje, continua surtindo em nós.

A linguagem tem um valor fundamental porque ela é um sistema significante através do qual e no qual o pensamento pode pensar. Nesse sentido, a linguagem é formulada como “o princípio de uma decifração primeira; sob um olhar armado por ela, as coisas só acedem à existência na medida em que podem formar os elementos de um sistema significante”. Esse princípio é também uma forma de conduzir o homem ao seu fim ao mostrar que o sujeito soberano não tem o domínio total da sua fala, mas é muito mais falado por ela (FOUCAULT, 1999, p. 529). Palavras, atos e gestos sinalizam afetos de um corpo que, ao falar, faz com que essa estrutura histórica que é a linguagem fale mais do que a intenção de quem fala. Aprendido isso, o nosso esforço deve ser direcionado à leitura do afeto como uma linguagem que se impõe a nós hoje e que exige ser lida. A linguagem deve ser o ponto de partida e de chegada de um estudo contemporâneo dos afetos. Precisamos formular “uma nova abordagem para a afetividade que se relacione a sua exterioridade em formas textuais, como algo que dirige a sua leitura”³³ (BRINKEMA, 2014, p. 4).

1.6 O riso de Foucault

No prefácio de *As palavras e as coisas* Foucault nos conta que a leitura do texto de Borges o fez rir. Se como sugere Brinkema, tomamos o afeto como um problema de leitura, ou seja, se abordamos a afetividade como uma exterioridade que adquire uma forma textual que dirige a leitura, então podemos tomar o riso de Foucault não apenas como expressão pura de sentimentos do autor, não somente como um sinal imediato e mediado de algo interior, mas uma “parte estrutural de um composto de sentimento que não é redutível a sua manifestação física”³⁴. Se como já notara Freud a respeito da lágrima, esse tipo de expressão é um traço corporal do signo que significa a sua recusa em se revelar; é justamente essa opacidade que nos desafia e deve ser

³³ Tradução livre. No original: new approach to affectivity that regards its exteriority in textual form as something that commands a reading.

³⁴ Tradução livre. No original: a structural part of a composite sentiment that is not reducible to its physical manifestation.

interpretada (BRINKEMA, 2014, p. 5). Não se pode ficar apenas nas suposições. Nunca saberemos o que o riso de Foucault significa se não nos engajarmos no trabalho de interpretá-lo, ou seja, de criar o seu significado. Esse gesto é uma moldura vazia que somente a leitura de seus detalhes, nuances e sutilezas preenche.

O riso que lemos no prefácio do Livro de Foucault parece ser do mesmo tipo sobre o qual ele fala já no final do Livro. “Um riso filosófico – isto é, de certo modo, silencioso”. Esse tipo de riso é uma resposta aqueles que pensam que não se pode pensar “sem, imediatamente, pensar que é o homem quem pensa” (FOUCAULT, 1999, p. 473). Rir assim é um modo de resistir à persistência dos humanismos na reflexão filosófica, como se não nos fosse mais possível pensar que não dentro dessa chave de pensamento criada no século XIX. O riso sobre o qual Foucault nos conta no início do Livro é um sinal do efeito do texto de Borges sobre ele. Essa reação espontânea e involuntária se conecta à reflexão do final do Livro na medida em que um riso sempre coloca em questão quem ri. Na vida cotidiana, quase sempre associamos o riso à história de vida ou a personalidade de alguém. “Você ri de tudo... ri porque é feliz...”. Contudo, em outro sentido, podemos pensar que como uma reação espontânea e involuntária, o riso não conta tanto sobre quem ri, porque ele nunca é a ação de alguém, mas, antes, a reação de um corpo que nem se lembra de quem é quando ri. Não é o sujeito, mas algo anterior a ele, o corpo, que ri.

Não se trata de qualquer corpo e aqui precisamos, uma vez mais e à contragosto da crítica contemporânea, pensar no homem. O riso pode significar muitas coisas. Ele se torna ainda mais significativo vindo de alguém como Foucault, que, como conta Deleuze (1992), tinha um humor diabólico. Há nele não apenas a seriedade, mas um traço cômico que chega a ser atroz. “Foucault riu muito em sua vida e em seus livros”. Ainda que a terceira pessoa seja a personalidade involuntária da filosofia e que Foucault mesmo tenha defendido sempre a superioridade da terceira pessoa, o ele ou o neutro, e tenha recusado sempre qualquer associação entre a sua obra e a sua vida, Deleuze nota que as expressões corporais em Foucault impressionavam muito. O que mais impressionava a muitos eram os seus olhos, a sua voz e a sua estatura ereta. Essas expressões corporais eram “clarões e cintilações, enunciados arrancados às palavras [...]. Mesmo o riso de Foucault era um enunciado” (DELEUZE, 1992, p. 121).

O riso de Foucault é um gesto que precisa ser interpretado. Chama atenção que, em *As palavras e as coisas*, ele fale de outra expressão corporal, o grito. Não o grito de horror do *flâneur*,

eternizado na obra de Baudelaire, nem o grito angustiado que a pintura de Edvard Munch retrata, mas o grito do homem primitivo. Para os clássicos, o grito é um gesto que a natureza permite ao homem primitivo realizar como reação a diversas situações adversas. Ao gritar, o rosto desse homem é agitado por movimentos inarticulados – “isto é, que não são deferidos nem com a língua nem com os lábios. Tudo isso não é ainda nem linguagem nem mesmo signo, mas efeito e sequência de nossa animalidade” (FOUCAULT, 1999, p. 129). Enquanto mero prolongamento de reações fisiológicas, o grito não é ainda linguagem. Sendo assim, o que faz do grito linguagem ou em que momento esse grito se torna linguagem?

É verdade que, originariamente, o homem só emitia simples gritos, mas estes somente começaram a ser linguagem no dia em que encerraram [...] uma relação que era da ordem da proposição. O urro do primitivo que se debate só se torna palavra verdadeira se não for mais a expressão lateral de seu sofrimento e se valer por um juízo ou uma declaração do tipo “eu sufoco”. O que erige a palavra como palavra e a ergue acima dos gritos e dos ruídos é a proposição nela oculta. Se o selvagem de Aveyron não chegou a falar é porque as palavras permanecem para ele como as marcas sonoras das coisas e das impressões que elas causavam em seu espírito; não haviam recebido valor de proposição (FOUCAULT, 1999, p. 129).

No pensamento clássico, a linguagem começa onde não se pode mais falar em impressão, mas em discurso. Expressões corporais como o grito se tornam linguagem quando o homem a percebe como mímica, marca e substituto do pensamento, como um signo. Quando percebe o grito como um signo o homem percebe que

pode, em troca, utilizar essa mímica tornada signo para suscitar em seus parceiros a ideia que ele próprio experimenta, as sensações, as necessidades, as dores que ordinariamente são associadas a tais gestos e a tais sons: grito lançado de propósito perante o outro e em direção a um objeto, pura interjeição. Com esse uso combinado do signo (expressão já), algo como uma linguagem está em via de nascer (FOUCAULT, 1999, p. 147).

O grito se torna linguagem quando é tomado como um signo a ser decifrado. Como signo, ele pode ser usado de forma voluntária. Por exemplo, “antes de experimentar uma sensação de fome bastante forte para me fazer gritar, emito o grito que lhe é associado” para fazer nascer no outro não a sensação da fome, mas a “representação da relação entre esse signo e meu próprio desejo de fome”. Não são os movimentos naturais da compreensão ou da expressão que tornam a linguagem possível, mas essas relações analisáveis dos signos. A linguagem surge não quando a representação se exterioriza, mas quando ela faz surgir uma rede de signos que separa a linguagem da ação. Por seu caráter primário e elementar, os clássicos chamam o grito e outras expressões

corporais de linguagem de ação. Ela liga a linguagem à natureza – no caso, à natureza humana, mas a linguagem não se enraíza aí, antes, ela marca a sua diferença em relação à natureza para se constituir como artifício (FOUCAULT, 1999, p. 148).

No pensamento clássico encontramos a ideia de que algo só se torna linguagem devido a sua condição propositiva. Essa condição só pode ser atendida se houver algo que funcione como um verbo, entendido não como ação, mas como afirmação. O verbo tem a função de indicar que o discurso é o discurso não somente de quem o enuncia, mas também de quem o julga ao afirmar “é isso” ou “é aquilo”. Assim, o verbo que interessa é o verbo ser. “A essência inteira da linguagem se concentra nessa palavra singular. Sem ela, tudo teria permanecido silencioso, e os homens [...], poderiam certamente fazer uso de sua voz, mas nenhum desses gritos lançados na floresta jamais teria articulado a grande cadeia da linguagem”. Esse modo de pensar faz da linguagem não mais algo integrado ao mundo, mas o que só existe devido às suas relações com o ser. São essas relações que devem ser interrogadas no exercício da análise. A proposição é uma representação tornada discurso. Ela se articula do mesmo modo que a representação, na verdade, suscita uma representação porque designa um objeto, apontando-o com o dedo e inserindo-o em uma cadeia de representações. “A designação permite substituir por um signo aquilo que é indicado, ligar um conteúdo a outro”. O princípio da nomeação faz da linguagem “um sussurro de denominações que se sobrepõem, se comprimem, se ocultam e, entretanto, se mantêm para permitir analisar ou compor as mais complexas representações”. Os clássicos veem a linguagem como o que esconde um segredo e o que é capaz, afinal, de dizer o que é isto ou aquilo. São esses valores inesgotáveis, esse murmúrio ao infinito atribuídos à linguagem que são guardados e buscados especialmente por textos enigmáticos como os encontramos na literatura (FOUCAULT, 1999, p. 131 a 134 e 145 e 146).

Se pensamos na chave clássica, um gesto só se torna linguagem quando é tomado como uma preposição. Se entendemos o riso de Foucault como linguagem, devemos perguntar o que ele propõe ou que verdade oculta pode ser nele descoberta. Devemos perguntar o que ele realmente é, para então sermos capazes de conectá-lo ao seu verdadeiro significado, ajustando-o à cadeia de representações que compõe o mundo. Para os clássicos, essa é a verdadeira razão de ser do ato de conhecer. O pensamento moderno, por sua vez, coloca outra questão. A linguagem é tomada como arbitrária e puramente significante e não aponta para coisa alguma além dela mesma. O riso de

Foucault seria, nesse modo de pensar, menos um signo que deve ser conectado ao seu significado do que um puro significante no qual a crítica deve mergulhar. O que a crítica moderna, porém, não parou de fazer foi mergulhar no significante para chegar sempre no mesmo significado. É preciso assim retomar o ato crítico, o que começa por observar que o homem não deve ser necessariamente o destino final e obrigatório da análise crítica (FOUCAULT, 1999). É no encaixe desse pensamento que nos parece coerente igualar o riso que o texto de Borges provocou em Foucault com aquele que ele chama de filosófico. Um gesto atípico para um filósofo, um riso silencioso que nos convida a pensá-lo sem imediatamente pensar que é o homem quem sorri.

Expressões corporais como o riso evocam a ideia de uma dimensão sensível e irracional, que se opõe à dimensão cognitiva e racional que geralmente é associada à linguagem. Há tempos existe um entendimento de que o riso, assim como o grito ou mesmo o espirro e a tosse, é um ato reflexo, imediato, mediado e sem intencionalidade, ou seja, não está sob o domínio da razão. Atos como esses seriam mais ligados ao *pathos* do que ao *logos*. É comum a ideia de que o riso e outras expressões corporais semelhantes são não somente da ordem do sensível e do irracional, mas também puras manifestações de um sentimento que é unicamente particular. Afinal, a quem interessa se eu sorri ou se eu chorei? Nesse sentido, pode parecer absurdo tomar o riso como algo a ser lido, colocando-o no mesmo nível de uma página de um livro. Mas se o riso pode ser lido é porque ele não é somente a manifestação física de um sentimento particular, ele é também um signo. Na medida em que é tomado como signo, o riso é também social e, como tal, não diz respeito somente a sentimentos particulares.

Em *A expressão das emoções no homem e nos animais*, Charles Darwin classifica o choro – e ele poderia ter falado do riso – como um ato primitivo. Como tal, o choro estaria presente principalmente nas mulheres, nas crianças, nos velhos, nos loucos, nos animais e nas “raças humanas [que têm] pouca semelhança com os europeus”. O homem europeu adulto não é dado ao choro, assim como não é visto por aí aos gritos e risos. Ele aprendeu a reprimir essa tendência primitiva. “O inglês não chora” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Foucault era europeu, mas não era inglês. Ainda que ele tivesse um humor diabólico, isso não explica totalmente o seu riso. Na verdade, o riso sobre o qual nos fala Foucault em *As palavras e as coisas* se relaciona pouco ao seu senso de humor.

Muitas coisas nos levam ao riso. Como reação espontânea e involuntária, não podemos prever quando e onde iremos rir e é isso que torna expressões corporais como o riso interessantes para a crítica moderna. O riso pode ser sempre associado ao impensado que a modernidade chamou de inconsciente. Foucault foi apenas um nome entre muitos vinculados a um movimento histórico e social de destituição do poder da consciência pelo corpo, convertido em heurística para a crítica moderna. Desde pelo menos os anos de 1970 os estudos culturais, feministas, étnico-raciais e pós-coloniais apontam a importância de pensar o corpo, algo que o modelo corporal de Spinoza já enunciava e que os estudos dos afetos dão continuidade.

Em termos fisiológicos, o riso é um mecanismo que serve para aliviar a tensão. Essa reação nos mostra que, sob qualquer tensão considerável, o sistema nervoso descarrega a si mesmo sem necessariamente a orientação da consciência. O riso é uma contração muscular advinda de uma excitação que se deve à passagem de um fluxo de energia. Quando afetado por um estímulo, o corpo precisa aliviar a tensão gerada em alguma direção, produzindo uma manifestação de força. Existem dois canais para descarregar essa tensão. O corpo pode: 1) passar essa energia para os membros motores, gerando contrações musculares ou 2) produzir sensações e ideias. Quando os demais canais musculares estão sobrecarregados ou indisponíveis, o riso surge como uma opção. A descarga de energia que gera sensações e ideias ocorre mais frequentemente quando o estímulo é sutil, o que leva a excitação no sistema nervoso a produzir sucessivas sensações e ideias que, por sua vez, levam a estados de consciência. Isso acontece quando a excitação passa para os nervos cerebrais e não para os nervos que são diretamente conectados aos membros do corpo. Nesse caso, o fluxo de energia não causa contrações musculares, mas somente sensações e ideias. “Há, contudo, variedades em proporção, nas quais a descarga é dividida entre esses canais diferentes sob diferentes circunstâncias³⁵. Quando o estímulo é muito forte ele certamente causa uma reação corporal, assim como ele provoca também sensações e ideias (SPENCER, 1891, p. 396).

O riso pode advir do prazer, da dor ou da percepção de uma incongruência. Qualquer um desses eventos gera uma reação involuntária que serve como descarga de tensões. Como exemplo de riso por incongruência podemos citar uma situação na qual alguém solta um espirro barulhento em um teatro silencioso onde se executa uma sinfonia. À tensão antes provocada pelo espetáculo

³⁵ Tradução livre. No original: there is, however, variety in the proportions in which the discharge is divided among these different channels under different circumstances.

se junta agora outra, advinda do evento inesperado. Esse evento inesperado provoca uma tensão excessiva no sistema nervoso. Toda essa energia nervosa acumulada produz uma grande quantidade de sensações e ideias novas, mas o seu excesso precisa ser descarregado ainda em outro canal. O fluxo encontra então um caminho através da musculatura pequena e delicada da face, produzindo o que chamamos de riso. O riso advindo de uma incongruência descendente ocorre “quando a consciência é inconscientemente transferida de coisas grandes para pequenas”. Quando a consciência é transferida de coisas pequenas para grandes se trata de uma incongruência ascendente (SPENCER, 1891, p. 400).

Já vimos que o riso de Foucault resulta de tensões de ordem epistemológica. O texto de Borges é um estímulo sutil, que produz uma excitação e, conseqüentemente, uma sensação de mal-estar que o leva a pensar as ideias que compõem *As palavras e as coisas*. O texto faz rir porque ele é uma incongruência para Foucault. Como um espirro barulhento em um teatro silencioso, ele quebra um protocolo, instaurando uma situação inesperada e estranha. O riso de Foucault adveio de uma incongruência ascendente, porque o encontro com o texto de Borges o levou a elevar o nível do seu pensamento para chegar a algo maior e mais abrangente do que a história das ideias e das ciências e que ele chamou de *episteme*.

Podemos ler o riso de Foucault hoje como uma incongruência ascendente, porque ele marca “a passagem brutal de um estado de tensão física para um estado de relaxamento, de distensão”. Isso ocorre quando, inesperadamente, de algo insignificante surge algo grandioso. O riso é uma incongruência ascendente quando ele leva a um sentimento de maravilhamento, o que alguns filósofos chamaram *awe*, terror ou admiração. Acompanha esse sentimento não uma excitação dos músculos, mas um relaxamento deles. Uma carga de energia leva a uma mudança mental, a um novo estado de consciência. Não por acaso Arthur Schopenhauer (MINOIS, 2003, p. 368) aproxima o risível do sublime. Essa sensação de maravilhamento se assemelha ao sublime de Kant, que vai ao encontro da teorização recente sobre os afetos, que os entende como potências para o pensamento. O riso de Foucault é uma experiência sublime ainda porque ela nos mostra que é na medida em que o corpo sente que novas ideias podem surgir na mente. Tratamos do sublime com mais detalhes no próximo capítulo.

Ainda em diálogo com a fisiologia, para nós hoje *As palavras e as coisas* pode ser lida como uma incongruência descendente, porque ela nos faz descer ao afeto. E aqui demarcamos uma

diferença importante entre o modo de Foucault pensar e o nosso. Foucault elaborou o conceito de *episteme* ainda sob a influência do estruturalismo. A *episteme* aparece no seu pensamento como uma espécie de estrutura ou, como ele prefere, rede, que condiciona os modos de sentir e pensar de uma época. Daí dizermos que o movimento em Foucault é ascendente. Ele parte do evento afetivo para chegar à estrutura epistêmica. Quando tomamos o texto de Foucault a partir do nosso interesse pelos afetos e buscando nele os seus afetos, fazemos o movimento contrário. Partimos da já conhecida ideia de estrutura epistêmica descendo ao evento afetivo que o texto guarda. O que nos faz ler o riso de Foucault como uma incongruência descendente é o fato dele não elevar o nível do pensamento a coisas tão abrangentes como uma *episteme*. Pelo contrário, a leitura afetiva o faz descer aos detalhes, nuances, diferenças mínimas, aos “eventos minúsculos ou moleculares do despercebido”³⁶ (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p. 2).

O conceito de energia que os estudos fisiológicos empregam para definir o estímulo sutil que leva ao riso pode ser compreendido como afeto. Como evento inesperado, essa energia provoca uma sobrecarga no sistema nervoso, o que nos leva de volta à ideia do afeto como um excesso. O afeto é essa energia em excesso que provoca uma tensão no sistema nervoso e que, ao procurar meios de descarregar, provoca o riso. Como tal, o afeto é uma potência tanto de pensamento como de ação, mesmo daquelas ações mínimas que mais se assemelham a um gesto, tais como o riso. Em seu estudo sobre o riso, Herbert Spencer (1891, p. 396) observa que “toda sensação de qualquer agudeza perceptível nos afeta” e pode nos levar ao riso. Esse tipo de sutileza é exclusivo do aparelho corporal humano. A sensibilidade a certos afetos e não a outros explica porque rimos de certas coisas e não de outras. Enquanto evento em potencial, um afeto pode ou não levar ao riso. A isso Pessoa (2016, p. 60) se refere quando diz que “sou um poço de gestos que nem em mim se esboçaram”.

Do ponto de vista fisiológico, o riso é uma incógnita. Uma expressão corporal, qualquer uma, costuma estar sempre associada a um fim específico, como correr tem a função de escapar de um perigo iminente. Isso faz do riso uma reação aparentemente sem fim, um enigma (SPENCER, 1891). Se com Agamben entendemos que o verdadeiro gesto não tem um fim para além de si mesmo, que ele somente tem em si mesmo o seu fim, o riso é um gesto por excelência,

³⁶ Tradução livre. No original: In fact, it is quite likely that affect more often transpires within and across the subtlest of shuttling intensities: all the minuscule or molecular events of the unnoticed.

porque ele é o gesto que “torna visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2009, p. 13). O riso é um gesto porque o seu fim é voltado ao próprio mecanismo ao qual está ligado, assim como o cinema e mesmo a literatura são gestos na medida em que são medialidades puras que se comunicam a si mesmas antes de comunicar qualquer conteúdo. Na verdade, o que um gesto comunica não é tanto um conteúdo ou algo que estaria atrás ou no fundo desse gesto, mas a comunicabilidade em si mesma ou o que aparece na filosofia de Deleuze e Guattari (2007) como expressão.

Massumi (2002) observa que a expressão tem sido compreendida por muitas escolas de pensamento como um anátema. “A suposição subjacente tem sido que qualquer expressionismo é um subjetivismo acrítico”³⁷. A expressão vai na contramão da comunicação, que está ligada à ideia de um sujeito autogovernado de maneira refletiva e cuja vida interior pode ser compartilhada com os outros em um discurso racional e coerente. O sujeito racional é alguém que se comunica – ou seja, transmite e recebe informações – não alguém que se expressa. Por isso, o conceito de comunicação foi questionado por Deleuze e Guattari (2007), que propõem, em seu lugar, a expressão. Para esses autores, diferentemente do modelo comunicacional, uma forma de expressão não funciona segundo a lógica da representação, ela não afirma um conteúdo correspondente e não tem uma função referencial. A expressão não reflete um conteúdo, mas cria seu conteúdo. Como a comunicação, a expressão ainda é ligada ao seu conteúdo, mas de um modo diferente. Ela não é apenas espelho de um conteúdo prévio e exterior à expressão, mas é formativa de um conteúdo que passa a existir na medida em que é expresso. A partir dessa perspectiva, uma forma de expressão constrói tanto o seu objeto quanto o seu sujeito (MASSUMI, 2002, p. XIII). Voltaremos a isso no próximo capítulo.

Pensando o riso de Foucault como uma expressão, nos termos de Deleuze e Guattari (2007), nos parece claro que essa expressão corporal aparentemente sem sentido pode ser lida como um dos elementos fundantes de *As palavras e as coisas* e de seu autor. Não podemos deixar de observar que, pensado nesses termos, o afeto evoca uma relação de causa e efeito. Como observa Michael Hardt (2007), esse tipo de análise é muito comum nos estudos dos afetos. Todavia, trata-se de uma relação de causalidade complexa, na qual se considera tanto o poder para ser afetado como o poder para afetar. Isso reverbera na análise afetiva, que toma o texto não somente como o resultado de uma afetação, mas também como o que ainda nos afeta. Se com Deleuze e Guattari (2007)

³⁷ Tradução livre. No original: the underlying assumption has been that any expressionism is an uncritical subjectivism.

tomamos o texto como um evento ou uma forma de expressão, a leitura afetiva não é somente um modo de nos informar sobre o conteúdo do texto, mas, e sobretudo, uma oportunidade para que novos conteúdos, objetos e sujeitos sejam formados no ato da leitura.

O riso de Foucault pode ser comparado ao grito de horror do *flâneur* de Baudelaire. Benjamin (2017) conta como Baudelaire usa a imagem do esgrimista para representar a luta do artista contra as sensações de choque na modernidade. Antes de ser derrotado o poeta grita de horror, acaba de levar um choque. Tanto no riso de Foucault como no grito de Baudelaire o corpo sobressai como linguagem. Nesse sentido é instrutiva a observação de que “em Baudelaire, o trabalho literário era semelhante a um esforço físico” (KAHN *apud* BENJAMIN, 2017, p. 68). Em Baudelaire, o poeta se identifica com a imagem do trabalhador urbano, que em sua luta diária é o gladiador do mundo moderno. Assim como o narrador do *Livro do desassossego*, de Pessoa, a rua é o seu refúgio. Em Pessoa, encontramos um cidadão solitário e em Baudelaire o metropolitano boêmio. Ambos lançam por terra a ideia de que o corpo que muito sente pouco pensa. Com efeito, há entre os críticos de Baudelaire os que veem nele um “grande defeito do qual ele mesmo não suspeitava: sua ignorância”. Mesmo Benjamin diz isso de maneira sutil ao afirmar que Baudelaire sabia muito sobre pouco. “Os estereótipos nos experimentos de Baudelaire, a falta de mediação entre suas ideias, a agitação entorpecida em seus traços deixa entrever que as reservas que abrem ao ser humano um vasto saber e uma abrangente visão histórica não estavam à sua disposição”. Para Benjamin, Baudelaire sente mais do que pensa. O seu mérito foi dar forma à sensibilidade moderna. O elemento mais importante dessa experiência é “uma mudança súbita, como de um choque”, que sujeitava Baudelaire em todas as suas emoções (BENJAMIN, 2017, p. 71 e 92). A experiência do choque leva o poeta ao grito. Foucault não precisa mais gritar quando se choca com o texto de Borges. Como corpo acostumado à experiência moderna, ele é capaz de rir do choque. No terceiro capítulo voltamos ao choque como sensação tipicamente moderna. Aqui me interessa pensar o riso de Foucault e o grito de Baudelaire como sintomas de afetos que ainda reverberam na atualidade.

Tanto o riso de Foucault como o grito de Baudelaire remetem às pinturas de Francis Bacon, mais precisamente às análises que Deleuze (1984) faz dessas pinturas. Nelas, o grito ilustra o movimento pelo qual o corpo inteiro escapa pela boca, num anseio de dissipação cósmica. As pinturas de Bacon nos mostram como a sensação pode ser um modo de escapar da lógica da

representação. Nelas, é o corpo que fala e o que ele fala não é tanto sobre um conteúdo, um objeto ou um sujeito prévio e exterior ao ato da sua leitura que seria ali representado. O corpo fala sobre o que ainda está em vias de ser formado. As pinturas escapam da representação e entram no reino da criação na medida em que o que Bacon pinta é a própria sensação, sua vibração, a sua intensidade, o seu poder de deformar o corpo ou a “ação de forças invisíveis sobre o corpo”. Participamos do ato criativo na medida em que vemos aquelas figuras primeiramente na própria carne, que experimentamos o que elas nos fazem sentir e pensar.

Foucault escreveu *As palavras e as coisas* para explicar por que o texto de Borges faz rir àqueles educados na tradição do pensamento ocidental. Há no texto de Borges um tom satírico que emerge da ridicularização daquela tradição. O que realmente “faz rir quando se lê Borges aparenta-se por certo ao profundo mal-estar daqueles cuja linguagem se arruinou: ter perdido o ‘comum’ do lugar e do nome. Atopia, afasia” (FOUCAULT, 1999, p. 28). A capacidade de rir não é natural, mas um aprendizado social. A associação entre seriedade e produtividade, que passa a caracterizar a sociedade ocidental a partir do final do século XIX, torna esse aprendizado mais difícil. Nietzsche diz que o valor de um filósofo se mede pela qualidade do seu riso. O riso do filósofo é “mais intelectual, símbolo de seu espanto diante dos numerosos encantos escondidos nesta maravilhosa existência”. Diferente da ironia, que é a brincadeira que se esconde atrás do sério e visa alguém, o risível é o sério que se esconde atrás do riso e visa o próprio humorista. Enquanto o moralista “não quer de forma alguma que se ríamos da existência nem de nós nem dele, o super-homem proclama: aprendei a rir de vós mesmos” (MINOIS, 2003, p. 366).

Para alguns daqueles educados na tradição do pensamento ocidental, tanto o riso como o grito são excessos indesejáveis. A seriedade e o silêncio sempre estiveram associados ao equilíbrio, ao bom senso e à razão (o inglês não ri). Na história humana, o autocontrole é o primeiro passo para o controle do mundo. Friedrich Hegel via o sério como nobre e divino e o riso como o que ameaça a qualquer sistema. Devido ao embaraço a ele vinculado, o riso é, para o filósofo, um antissistema (MINOIS, 2003, p. 366). Darwin não está completamente errado quando afirma que expressões corporais como o choro são primitivas. Como observa Georges Didi-Huberman, essas expressões são realmente primitivas, mas não se trata do tipo de primitivismo associado à natureza. Esses gestos são primitivos porque eles têm uma história muito longa e muito inconsciente. Por isso, eles estão em nós e fora de nós, por isso, como Marcel Mouss conclui em sua análise das

expressões dos sentimentos, eles são mais do que simples expressões dos sentimentos; são signos linguísticos e como tal, expressões sociais (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 32).

Tomar o corpo como linguagem que deve ser lida é ir na contramão de análises humanistas que buscam compreender o que o autor quis dizer. Como explica Foucault, as ciências modernas já apontam nesse sentido ao dissolverem o homem, a consciência. A crítica moderna já autoriza a ler o riso de Foucault como algo a mais do que mera expressão dos seus sentimentos. Ela já um momento no qual é possível dizer que esse gesto sinaliza a emergência do que *As palavras e as coisas* enuncia e que nos trouxe hoje ao ponto no qual podemos ler esse gesto para além de qualquer perspectiva humanista.

Se pode parecer exagerado falar de uma *episteme* do afeto, perceber o afeto e falar sobre ele como nós fazemos hoje faz pensar que esse modo de perceber e falar tenha a ver com o que Raymond Williams (1979) chama de estrutura de sentimento. Se num nível macroanalítico o conceito de *episteme* em Foucault ajuda a pensar as condições de possibilidade históricas de um saber sobre o afeto, num nível microanalítico, o conceito de estrutura de sentimento de Williams ajuda a pensar as condições de possibilidade para uma leitura de textos e imagens a partir dos afetos. O autor denomina estrutura de sentimento uma qualidade particular da experiência social. Ainda que se realize no nível da experiência pessoal, vivida no presente, ela é sempre social, o que coloca em xeque a ideia de que o social tem a ver apenas com uma experiência coletiva ocorrida lá atrás, no passado. O termo é usado não como oposto ao pensamento, mas como um sentimento ao qual ainda não se tem consciência, como uma consciência em potencial. Pode-se associar o termo à “visão de mundo”, mas ele diz respeito a elementos especificamente afetivos próprios a um tipo de

experiência social que está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que, na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas. Essas são, com frequência, mais reconhecíveis numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas às instituições e formações. Mas já a essa altura o caso é diferente: uma nova estrutura de sentimento já terá começado a se formar, no verdadeiro presente social (WILLIAMS, 1979, p. 134 e 135).

A estrutura de sentimento é uma formação social emergente que, por estar em formação, ainda não dispõe de significado semântico, permanecendo com “muitas características de uma pré-formação, até que as articulações específicas – novas figuras semânticas – são descobertas [...],

que só mais tarde são vistas como parte de uma geração (com frequência, de uma minoria) significativa. Dado o seu caráter germinal, indefinido e difuso, a estrutura de sentimento é percebida como uma perturbação da ordem. A hipótese é, na verdade, a de “um modo de formação social, explícito e reconhecível em seus tipos específicos de arte, que se distingue de outras formações sociais e semânticas pela sua articulação de presença” (WILLIAMS, 1979, p. 136 e 137).

A formação de uma estrutura de sentimento pode ser observada especialmente na literatura e na arte em geral. A arte enuncia algo como uma consciência coletiva emergente, que não é idealista, mas empírica e específica de uma situação histórica particular. Ainda que se manifeste de forma individual nas vivências de cada um de nós, essa consciência é intersubjetiva e relacionada às convivências ou interações sociais que vivemos. Advindo da noção de estrutura de Lucien Goldmann, que se aplica à análise das relações entre literatura e sociedade tanto pela Sociologia como pelos estudos literários, o conceito de estrutura de sentimento é o princípio metodológico implícito que sustenta as análises de textos literários que buscam a relação entre estética literária e formações sociais. De Goldman advém ainda a ideia de que o que precisa ser analisado é “ao mesmo tempo a consciência empírica de um grupo social particular e o mundo imaginário criado pelo autor”. Como o mundo imaginativo do autor, a estrutura de sentimento é uma “visão de mundo”, sendo preciso perceber a “homologia entre a experiência da vida social e suas formações literárias”. Isso é o fato social significativo (FILMER *apud* MIGLIEVICH, 201, p. 376).

Nem toda arte se relaciona com uma estrutura de sentimento. De fato, a maior parte da arte do presente se relaciona com “formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações e perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, como solução, se relaciona”. A obra de Charles Dickens é exemplar. Nela, figuras semânticas novas foram criadas para mostrar o sofrimento e o isolamento advindos da condição de pobreza, endividamento e ilegitimidade na Inglaterra vitoriana. Os livros de Dickens serviam como espaço onde a tensão daqueles tempos podia ser vivida e articulada em novas figuras semânticas. Com o tempo, o que antes era visto como fracasso ou desvio social passou a ser visto como a própria ordem social, mas quando essas

explicações foram plenamente admitidas não havia mais a mesma tensão de antes, porque o medo e a vergonha já haviam se dispersado (WILLIAMS, 1979, p. 136).

Como nos ensina Lukács, escritores “são filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das ideias do tempo”. O que se passa nas vidas individuais de escritores não pode ser separado do processo social mais amplo. Todavia, a tarefa da crítica não se resume em demonstrar o equivalente social de determinada forma artística. Ele lembra que Marx insiste que a dificuldade “não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis” (LUKÁCS, 1968, p. 58 e 61). O fato de certas formas artísticas ainda nos afetarem é indicativo que elas não se relacionam apenas ao seu contexto de criação. Como sabia Lukács (1968), a questão que se coloca é ao mesmo tempo sócio-histórica e estética.

Williams dedica especial atenção aos detalhes estruturais de obras de arte, entendendo que a correspondência entre o conteúdo da obra e seu mundo é menos significativa do que a correspondência deste com a organização e a estrutura da obra. “A relação de estrutura [...] pode mostrar para nós o princípio organizador pelo qual uma visão particular de mundo [...] opera” (WILLIAMS, 1979, p. 23). As estruturas de sentimento “tem cores e cheiros, sabores particulares, podem ser tocadas, feitas de madeira ou de aço, de veludo, de parafina, querosene ou algodão. Exalam otimismo, melancolia, esperança, ansiedade, exuberância” (HUGHMORE *apud* MIGLIEVICH, 2016, p. 6). A estrutura de sentimento é demonstrável sobretudo na forma ou no estilo. A literatura é o trabalho da linguagem na escrita, “a forma como o escritor reflete sobre a experiência e como a comunidade social, objeto de reflexão, é testada”. A literatura é um laboratório onde estruturas de sentimento podem explorar modos de articulação e emergência. O uso do conceito de estruturas de sentimento na análise de formas literárias pode servir ao desenvolvimento de métodos de análise de textos em outros formatos (FILMER *apud* MIGLIEVICH, 2016, p. 7).

Com o seu materialismo cultural, Williams, intelectual ligado à nova esquerda que surge na Inglaterra no final da primeira metade do século XX, vislumbrou como a energia, a sensação, o ritmo que se faziam perceber naquele contexto era, na verdade, uma nova forma social, que

carregava um sentimento democrático que irrompia, como, de fato, aconteceu. O sentimento democrático não era uma idealização, mas um gatilho para a mudança social. Para Jameson (2006, p. XIX), o conceito de estrutura de sentimento “é uma forma muito estranha de caracterizar o pós-modernismo culturalmente”.

É possível pensar nos sentidos advindos da relação entre o riso de Foucault e as circunstâncias sócio-históricas nas quais ele emerge. Ele é a reação irreverente e involuntária à percepção de uma crise sem precedentes que batia à porta da modernidade ocidental. O riso de Foucault é o gesto que realça a estrutura de sentimento moderna ocidental que leva a considerar o sábio chinês como um louco ou um ignorante. Mas ele se configura também como presságio a “adivinhar o riso incomodado que irá inspirar, daqui um século ou dois, o olhar de credulidade cândida que nosso tempo supostamente incrédulo lança sobre suas telas” (DEBRAY, 1993, p. 15).

É importante ressaltar que para nós aqui o que interessa não é apenas a relação entre a obra de arte e os afetos e ideias que circularam no seu tempo. Interessa pensar ainda como uma obra de arte produz afetos e ideias novas. O conceito de estrutura de sentimento de Williams é conveniente justamente porque ele relaciona uma forma sensível a uma formação social emergente. Assim, ainda que se relacione também a formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, a estrutura de sentimento se caracteriza por seu caráter emergente, como o que desponta no horizonte e aparece para nós ainda de maneira obscura. Isso vai ao encontro do que vem sendo dito sobre o afeto pela teoria contemporânea, que o define como potência para o pensamento e a ação.

Nesse sentido, pode-se tomar *As palavras e as coisas* como índice de uma estrutura de sentimento que despontava no horizonte do século XX e que só pode vir totalmente à luz na virada do século XXI. O riso de Foucault, o mal-estar ao qual ele está ligado, a escrita a que eles dão origem, contam-nos não apenas da experiência pessoal do filósofo francês, mas também nos dão a imagem material e sensível de um longo processo de formação de uma sensibilidade às diferenças que colocará em xeque os fundamentos, as verdades e certezas do pensamento ocidental moderno. Essa sensibilidade se manifestará, décadas depois, nas teorias e práticas em torno das diferenças, sejam elas de gênero/sexo, raça, colonial e, em especial desse modo de diferenciação chamado afeto. Foucault não pode enunciar isso, mas lendo-o hoje a partir do nosso interesse pelo afeto é possível ver nele uma sensibilidade a modos de diferenciações mais sutis e minúsculos que geralmente passam despercebidos e que se relacionam a uma estrutura de sentimento que se

manifesta atualmente no crescimento do interesse pelos afetos e na posição central que esse fenômeno tem ocupado cada vez mais na teoria e na sociedade contemporâneas.

CAPÍTULO 2

Imagens ao desassossego

2.1 Reler o *Livro de Pessoa*

No primeiro capítulo, ensaiei uma análise do mal-estar de Foucault a partir da leitura de *As palavras e as coisas*, buscando, ao mesmo tempo, desenhar o esquema analítico do trabalho. Retomo aquele desenho neste e no próximo capítulo em uma postura mais analítica que busca descer aos detalhes e especificidades dos objetos empíricos em análise. Neste capítulo, analiso o *Livro do desassossego*, de Pessoa, cujas especificidades nos levam a um diálogo principalmente com o pensamento de Deleuze e Guattari (2007). Entendo que a obra é um objeto empírico privilegiado para o estudo dos afetos, especialmente do que lhe dá nome. Pressupondo que o trabalho da linguagem é intrínseco ao fenômeno afetivo, tomo o desassossego como o afeto a ser lido no *Livro de Pessoa*.

O *Livro* é uma antologia de textos escritos durante a vida do autor, sendo a maioria encontrada após a sua morte, em 1935, reunida, editada e publicada pela primeira vez sob esse título de *Livro do desassossego* em 1982. Não poderia haver título mais adequado, já que os textos que o compõem tratam justamente do que o título sugere. O *Livro* é uma obra complexa. As muitas edições – ao menos dez – em português e em outras línguas e as muitas interpretações da obra testemunham isso. Há de se perguntar inclusive se devemos considerá-lo como uma obra de Pessoa ou, ao invés disso, “uma miríade coletiva de editores e estudiosos”. Cada edição é uma interpretação, que acrescenta, subtrai ou modifica as anteriores, fazendo do *Livro* uma constelação de fragmentos em constante movimento. Em uma dessas edições lemos que se trata do Diário de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Existem muitas outras definições da obra, que já foi chamada pela crítica literária de “livro-caixa, livro-sensação, diário-fingido, prosa enclausurada, diário metafísico da mediocridade humana, livro perverso, livro-síntese, drama em gente, o grande testamento imaginário de Fernando Pessoa” (CINTRA, 2007, p. 66). O seu narrador a define como “livro-inútil, autobiografia de quem nunca existiu, livro absurdo, torre de silêncio das minhas ânsias” (PESSOA, 2016, p. 19 a 21). A heteronomia pessoana torna a questão da autoria ainda mais complexa. A autoria do *Livro* já foi atribuída a Vicente Guedes, um dos heterônimos de Pessoa, mas é mais aceita a versão que atribui a autoria ao semi-heterônimo

de Pessoa, Bernardo Soares, que é também seu narrador e personagem. É como se Soares, sempre tão pronto a tornar-se outro, na escrita do *Livro*, gerasse a Guedes, ou como se, por ser o mais heteronímico de todos os heterônimos, “o seu nome às vezes se esfumasse para dar lugar a um nome diferente” (GIL, 2020, p. 24).

O *Livro* passou por um estado de dormência para então ressurgir como a grande obra esquecida de pessoa. Desde que foi publicado, ele tem sido comumente lido pelo viés nacionalista, especialmente a partir do seu vínculo com o contexto sócio-histórico lisboeta do início do século XX. Tendo Portugal, e especialmente Lisboa, como temas recorrentes, a obra foi inicialmente objeto de intensa propaganda por parte do governo português, que buscava melhorar a imagem de um Portugal recém-saído de um regime autoritário por meio da divulgação do trabalho de um dos mais brilhantes artistas portugueses. Nesse sentido, empreendeu-se todo um esforço para que Pessoa fosse reconhecido fora do país como pertencente ao cânone modernista europeu.

Pessoa escreveu primeiro e muito em inglês, língua com a qual teve muita familiaridade desde a infância, devido aos anos de estudo primário na África do Sul. Das quatro obras que publicou em vida, três são na língua inglesa e apenas uma, *Mensagem*, na língua portuguesa. Além disso, ele traduziu obras do inglês para o português e do português para o inglês. Ainda assim, ele demorou para se tornar mais amplamente conhecido. O reconhecimento da magnitude da sua obra se acelerou nas últimas décadas do século XX. Considerado como o mais importante poeta português do século XX, Pessoa tem sido cada vez mais reconhecido como pertencente ao cânone modernista europeu, junto com nomes como Franz Kafka, James Joyce e Proust, embora, como português, ele tenha sido historicamente marginalizado em relação àquele cânone. Se por um lado, como pontua Jameson, “o modo pelo qual trabalhos modernistas tardios, o cânone, tem se tornado uma sorte de *commoditie* minoritária, consumida principalmente por um pequeno segmento da sociedade baseado em intelectuais”³⁸, por outro lado, a “retomada” de Pessoa, inserindo-o na literatura mundial e, desse modo, ampliando o seu alcance para além das discussões nacionais, sinaliza o movimento de uma modernidade por vir. A inserção de um autor que escreveu predominantemente em português no cânone moderno redefine a própria noção de modernidade (MEDEIROS, 2019, p.10).

³⁸ Tradução livre. No original: the way in which late modernist works, the canon, have become a sort of minority commodity, consumed mostly by an intellectual-based small segment of society.

Em sua teoria da literatura, Lukács (1965) observa que cabe à crítica analisar a relação entre a forma sensível expressa nas obras literárias e certas formas sócio-históricas. É inevitável fazer associações entre a forma sensível expressa no *Livro* e o contexto sócio-histórico no qual a obra foi escrita. A passagem dos oitocentos para os novecentos é o momento histórico no qual a modernização tardia e tímida de Portugal coloca em xeque as tradições nas quais se apoiavam as elites, dando lugar às camadas sociais emergentes, como a dos intelectuais e artistas. Pessoa viveu em uma sociedade marcada por uma crise política, cultural e econômica que lhe colocou dilemas próprios daqueles tempos críticos, difíceis de se viver, mas tão férteis à arte, porque tornavam evidente a necessidade da criação. Como a Baudelaire, coube a ele a tarefa de dar forma literária a certo estado de ânimo que acometeu a geração de poetas europeus que surgiu no entreséculo. O traço fundamental dessa geração é a predileção pela desilusão e pelo desencanto e ele é sintomático da crise de crenças e valores que abateu os homens de letras daquela época, quando já se percebia o esvaziamento do projeto ilustrado. Esse estado de ânimo era comum no final do século XIX, quando a euforia com o desenvolvimento técnico-científico deu lugar a uma frustração generalizada que a grande guerra aprofundou, tornando óbvio que as promessas iluministas não se realizariam. Essa constatação impulsionou o que ficou conhecido como o período da decadência (LOURENÇO; OLIVEIRA; MARTINHO; SOUSA, 1988).

A estética decadentista se funda na perda de crenças e valores tradicionais. “Nós herdamos a destruição e os seus resultados [...] Chegou cedo a noite ao meu ser. Só em frustração e abandono posso realizar a minha vida” (PESSOA, 2016, p. 151 e 314). Na virada do século, Nietzsche foi um dos primeiros a encarnar aquele estado de coisas. Baudelaire faz sentir na literatura os efeitos da decadência, mas diferentemente do filósofo que fez da frustração o impulso fundamental para o seu pensamento, o poeta busca escapar dela ao fazer da *flânerie* “o remédio infalível contra o tédio que facilmente prospera sob o olhar” (BENJAMIN, 2017, p. 35). À sua maneira, Pessoa participa dessa sensibilidade decadente e, como Baudelaire, busca viver no presente, porque no passado só há frustração e no futuro não há esperança. “Pertencço a uma geração – ou antes a uma parte de geração – que perdeu todo respeito pelo passado e toda a crença ou esperança no futuro. Vivemos por isso do presente com a gana e a fome de quem não tem outra casa” (PESSOA, 2016, p. 453). Sentimos no *Livro* como que “uma coisa que vai desabar” (PESSOA, 2016, p. 66). O narrador se encontra “como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente

se chama a decadência”. Em cada página é perceptível “a componente decadentista que, tanto do ponto de vista temático como estilístico, denota o real atraso – e o correspondente sentimento de frustração – da sociedade portuguesa relativamente aos nacionalismos triunfantes, quando não agressivos” (LOURENÇO; OLIVEIRA; MARTINHO; SOUSA, 1988, p. 25).

De fato, as circunstâncias sócio-históricas da vida de Pessoa coincidem com “o arco histórico de meio século que levou a sociedade portuguesa desde as primeiras crises do liberalismo oitocentista até a consolidação de uma ditadura de extrema-direita. O contexto sócio-histórico no qual o *Livro* foi escrito ajuda a entender a predominância do desassossego, que aparece associado à frustração, ao tédio, ao cansaço que se faziam sentir na época. Todos esses estados de ânimo estão representados na obra como “uma épica espiritual da roda dos dias” (CUNHA, 2000, p. 27). Há no desassossego de Pessoa uma angústia e uma ansiedade muito próximas das que encontramos em Baudelaire e que são próprias dos que desejam estabelecer um vínculo mais forte com a realidade fenomênica. Essa é a angústia e a ansiedade dos espíritos sensíveis que sofrem por causa do ritmo de vida frenético imposto pela modernidade, no qual as pessoas não tem mais tempo para a poesia. Todavia, são esses estados de ânimo que possibilitam a criação de uma obra na qual a reflexão sobre eles se impõe.

Próprios ao contexto sócio-histórico da Lisboa do começo do século XX, esses estados de ânimo estão não apenas representados na obra, mas aparecem nela como estilo também. O fato desse estilo nos tocar ainda hoje faz pensar que Lukács talvez estivesse certo ao afirmar, como vimos no capítulo anterior, que a dificuldade de analisar uma obra de arte não está em buscar o equivalente social para a forma sensível expressa nela, mas, nas palavras de Marx, “em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético” (LUKÁCS, 1965, p. 59). Pensando assim, é possível ler a obra não somente como algo do passado, mas como expressão de uma sensibilidade que é ainda a nossa. Ainda que não se distancie do contexto sócio-histórico do qual emerge, o *Livro* nos parece ser mais do que uma alegoria ou representação daquele contexto. Como o seu próprio narrador diz, é possível pensar que haja “mais alguma coisa... Nessas horas lentas e vazias”, nesses “grandes emaranhamentos...” (PESSOA, 2016, p. 14 e 22).

Na sua análise da obra de Benjamin, Michael Lowy afirma que ele “é um autor diferente de qualquer outro. Seu estilo fragmentário, inacabado, às vezes hermético, muitas vezes anacrônico e, no entanto, sempre contemporâneo, ocupa um lugar singular, mesmo único, no

panorama intelectual e político do vigésimo século”³⁹ (LOWY *apud* MEDEIROS, 2019, p.10). Como observa Paulo Medeiros (2019), a despeito das especificidades de cada autor, podemos substituir o nome de Benjamin pelo de Pessoa e não haveria o que ser mudado. Atualmente é cada vez mais ampla a concepção de que Pessoa é “um dos mais decisivos poetas do século”⁴⁰ (BADIOU, 2005, p. 36). O trabalho dele tem sido definido como *avant la lettre* (MEDEIROS, 2013) ou à frente do seu tempo. Isso fez Alain Badiou (2005, p. 36) defini-lo como “uma possível condição para a filosofia”⁴¹ e uma tarefa filosófica. “Se nós ainda precisamos aprender como ser contemporâneos de Pessoa, então isso é porque o que ele escreveu, não importa quanto esteja firmemente fincado no modernismo, era também sempre uma escrita para o futuro”⁴². Nesse sentido, o interesse recente pela obra de Pessoa talvez possa ser explicado pelo fato de que ele seja mais “expressão dessa época do que de qualquer qualidade do texto em si”, que ele pertença “mais à época em que o lemos do que àquela em que foi escrito” (MEDEIROS, 2013, p. 92). A poesia de Pessoa é um desafio filosófico porque ela se organiza como forma de pensamento ainda inexplorada.

A tarefa de ser contemporâneo de Pessoa requer compreendê-lo não como um tipo de “eterno, atemporal e, portanto, imaterial, gênio”, o que significaria simplesmente torná-lo invisível. É preciso tanto rejeitar interpretações que limitam a sua obra a lugares-comuns como se manter aberto para a compreender como o que Jameson apropriadamente chamou de “ontologias do presente, que iriam exigir arqueologias do futuro, não previsões do passado”⁴³ (MEDEIROS, 2019, p. 10). Investigar quais eram as intenções de Pessoa ao escrever o *Livro* não nos parece tão interessante quando analisar os efeitos dele sobre nós hoje. A busca pelas intenções do autor seria uma simplificação e idealização da sua figura, levando à reificação da imagem do escritor genial. Na contramão disso, parece-nos que seja preciso analisar o *Livro* a despeito do projeto do seu autor, ainda que em alguns momentos essa análise coincida com aquele projeto. De certa forma, essa postura é condizente com o próprio projeto literário de Pessoa, que opera a deflexão da

³⁹ Tradução livre. No original: is an author unlike any other. His fragmentary, unfinished, at times hermetic, often anachronistic and yet, nonetheless, always contemporary work, occupies a singular, even unique, place in the intellectual and political panorama of the twentieth century.

⁴⁰ Tradução livre. No original: one of the decisive poets of the century.

⁴¹ Tradução livre. No original: a possible condition for philosophy.

⁴² Tradução livre. No original: if we still must learn how to be contemporaries of Pessoa, then it is because what he wrote, no matter how firmly grounded in modernism, was also always a writing for the future.

⁴³ Tradução livre. No original: a sort of eternal, atemporal, and thus also immaterial, genius [...] what Jameson aptly termed ontologies of the present that would demand archeologies of the future, not forecasts of the past.

autoridade do eu e do autor por meio da heteronomia, da poética da sensação e da escrita fragmentada.

Como vimos no primeiro capítulo, a tendência de vincular uma obra a um tempo vindouro tem como pano de fundo o nosso hábito de lermos uma obra a partir dos nossos próprios interesses e procurarmos em obras do passado respostas para as nossas questões do presente. Pensando nisso, é-se, desde já, impelido a afirmar que, como Foucault não foi e não poderia ter sido um filósofo dos afetos, Pessoa não foi e não poderia ter sido um poeta dos afetos, porque, como vimos em relação a Foucault, o afeto como o conhecemos hoje também não existia na época de Pessoa. Como Foucault, Pessoa não pertence à *episteme* do afeto. Não é a partir dessa categoria que ele pensa. O *Livro* não é uma obra sobre o que chamamos hoje de afeto. Ainda assim, parece-nos que o seu narrador fala o tempo todo sobre isso. Já em seu título e em cada página encontramos uma referência, ainda que indireta, a isso. Na verdade, ele não fala de afetos em geral, mas de um específico que lhe dá nome e que se refere a uma constelação afetiva. Reconhecendo isso, parece-nos que a tarefa que se coloca para nós hoje é justamente a leitura atenta e cuidadosa dessa constelação, lê-la a partir dos nossos interesses, mas sem deixar de considerá-la em seus próprios termos, de nos atentar para as suas especificidades e de compreendê-la como uma singularidade histórico-social.

O que se coloca como tema ou *lemotiv*, objeto de estudo, método de trabalho e categoria de pensamento nos escritos que compõem o *Livro* é a sensação (GIL, 2020). Gil talvez tenha sido o primeiro entre os estudiosos da obra de Pessoa a notar a importância da sensação na sua obra. Para ele, “é surpreendente que essa teoria não tenha merecido maior atenção – tanto mais, do começo ao fim da sua obra, Pessoa não para de falar, de pensar, de tomar como tema as sensações” (GIL 2020, p. 20). Nesse sentido, e de maneira mais ampla, Soares se interroga porque as sensações – entendidas como seres em si mesmas - não foram tomadas como objeto de estudo pela ciência. “Porque razão verdadeira não haverá a nossa época científica estendido a sua vontade de compreender até às [...] figuras artificiais e as criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros?”. O narrador lamenta que a noção de realidade da época científica se limite ao orgânico, que ela não ponha “a ideia de uma alma dentro das estatuetas e dos labores”, que não consiga entender que “onde há forma há alma”, que as sociedades existem dentro das cores, dos sons, das frases” (PESSOA, 2016, p. 237).

A sensação é uma questão chave a ser analisada não somente no *Livro*, mas em toda a obra pessoana. Em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* Gil (2020) apresenta uma leitura da obra do escritor na chave da sensação que se aproxima bastante da que se propõe aqui não somente pelo interesse nas sensações, mas também porque em diálogo com o pensamento de Deleuze. “Nenhum outro pensamento contribui tanto para esclarecer a compreensão de Fernando Pessoa”. Ao perceber a proximidade dos dois pensamentos – o de Pessoa e o de Deleuze – Gil chega à convicção de que Pessoa leu Deleuze. “Apesar de não se ter verificado o inverso” (GIL, 2020, p. 113). O autor usa de uma hipérbole para expressar quão próximo Pessoa está de Deleuze. A proximidade é tão espantosa que somos tentados a acreditar que, de certa forma, Pessoa antecipa Deleuze. Aqui voltamos ao problema de que sempre lemos uma obra a partir das nossas próprias questões. É fato que Gil lê Pessoa a partir de suas questões delezeanas como é fato também que, nos pensamentos-poemas de Pessoa encontramos um desenfreado vitalismo, uma estética da sensação e um modo de pensar que se aproxima das filosofias da vida e, em especial, da de Deleuze (BADIOU, 2005).

Ainda que se possa afirmar que Pessoa antecipa Deleuze, não é nessa direção que esse trabalho se desenvolve. O que nos interessa aqui é utilizar Deleuze para ler Pessoa a partir das nossas questões, o que significa compreender como Pessoa pode ser lido hoje a partir dos seus afetos. E, aqui, na esteira do que propus no capítulo anterior, pergunto qual a diferença entre aquele pensamento e o nosso. Retomando a hipótese apresentada no primeiro capítulo, a de que estamos na *episteme* do afeto, como poderíamos reler a obra de Pessoa a partir desse novo modo de ver as coisas e falar sobre elas? O que é a sensação no *Livro*? Como ela se aproxima e se distancia do que chamamos hoje de afeto? O que a torna uma singularidade histórica? E o que temos em comum com ela? – se é que temos algo em comum. Gostaria de retomar a discussão sobre essas questões, iniciada no primeiro capítulo, mas agora de forma mais aplicada, pensando como podemos abordá-las a partir do processo criativo e da poesia pessoanas e de uma leitura muito particular do seu *Livro*.

O desassossego se remete a uma constelação de afetos com os quais o autor e o/a leitor precisam lidar. Constitui essa constelação ainda a frustração, o tédio, a angústia, o cansaço, a ansiedade, a tristeza, a mágoa. Como em *As palavras e as coisas* o mal-estar dá nome a um conjunto de afetos, no qual se inclui ainda a perturbação, o espanto, o desconcerto, o embaraço, o

incômodo. Como o mal-estar de Foucault está relacionado ao seu interesse pela linguagem, o desassossego de Pessoa se relaciona ao interesse do autor pela sensação. São esses interesses que em ambos dão origem e estruturam suas obras. Se em *As palavras e as coisas* o mal-estar aparece de forma implícita, nas entrelinhas ou no espaço entre as palavras e as coisas, como personagem secundário ou oculto, no *Livro*, o desassossego é explícito; ele está em cada linha e é a protagonista absoluta. Esse desassossego se relaciona à estética e à poética da sensação, à heteronomia e ao fragmento.

A heteronomia pessoana inviabiliza um eu centrado e lança o corpo em uma alteridade radical. O sujeito poético não possui a si mesmo, não possui nem mesmo as suas sensações. E o que faz das sensações a protagonista absoluta da obra é justamente o fato dele não as possuir. Sendo nada mais do que uma superfície altamente sensível e constantemente mutante, o sujeito poético é um verdadeiro caleidoscópio de sensações. Vejamos um trecho do *Livro*.

Ninguém ainda definiu, com linguagem com que compreendesse quem o não tivesse experimentado, o que é o tédio. O que a uns chamam tédio, não é mais que aborrecimentos; o que a outros o chamam, não é senão mal-estar; há outros, ainda, que chamam tédio ao cansaço. Mas o tédio, embora participe do cansaço, e do mal-estar, e do aborrecimento, participa deles como a água participa do hidrogênio e oxigênio, de que se compõe. Inclui-os sem a eles se assemelhar [...] O que faz abrir a boca, que é o aborrecimento; o que faz mudar de posição, que é o mal-estar; o que faz não se poder mexer, que é o cansaço – nenhuma dessas coisas é o tédio [...] O tédio é a sensação física do caos (PESSOA, 2016, p. 301).

O que Soares sente? Ele especula sobre o tédio, mas esse é somente um elemento do composto de sensações a que se dá o nome de desassossego. No dicionário Aurélio da língua portuguesa encontramos a definição do desassossego como um alvoroço, uma agitação, uma inquietação que acomete quem perdeu o sossego. O desassossego tem como sinônimos a agonia, a angústia, a ansiedade, a impaciência, o movimento, o sofrimento. Soares relaciona o desassossego ainda ao tédio, ao aborrecimento, ao mal-estar e ao cansaço. É verdade que o desassossego de Soares não se distancia muito do de Aurélio, mas parece haver algo mais. Essa sensação aparece para ele – e para nós – como uma incógnita, à qual ele – e nós – busca (mos) resolver por meio da leitura e da escrita, uma busca pelo sentido que é, na verdade, a de sua criação. “O tédio é a sensação física do caos”. Em Deleuze e Guattari (2007, p. 260) também encontramos a ideia de que o que o artista cria é o resultado da sua luta contra o caos. O poeta enfrenta o caos

corpo a corpo e sobrevive para contar que a sensação física do caos é o tédio. A arte, assim como a ciência e a filosofia, exige o “salto que o conduz do caos à composição”.

A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que a ilumina por um instante, uma Sensação [...] É mesmo porque o quadro está desde o início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos [...] [contra os clichês, as opiniões). A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, da paisagem mais encantada (Watteau) (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 262).

O processo criativo que deu origem aos fragmentos que compõem o *Livro*, a relação que ele implica entre forças e formas, sentir e pensar, sensível e cognoscível, corpo e mente, afeto e linguagem, a meditação sensível ou a análise das sensações que encontramos na obra nos leva de volta às reflexões que procurei desenvolver no primeiro capítulo a partir da análise de *As palavras e as coisas*. Como vimos no capítulo anterior, essas reflexões remontam a Spinoza e, como veremos neste capítulo, elas são retomadas de forma original por Deleuze e Guattari (2007) e, de forma mais contemporânea, pelos estudos dos afetos.

Pessoa não escreve sobre a impossibilidade de escrever sobre o que se sente, “pelo contrário, escreve sobre a possibilidade infinita de escrever” (GIL, 2020, p. 19) sobre isso, lançando por terra qualquer tipo de oposição entre força e forma, sentir e pensar, sensível e cognoscível, corpo e mente, afeto e linguagem. No seu processo criativo e na sua poesia ele afirma o poder não do homem, mas das forças que o compõem. À sua maneira, ele rejeita uma concepção humanista do mundo, ecoando a crítica ao antropocentrismo. A força é um ser em si mesmo, que atinge o corpo e produz efeitos sensíveis que, por sua vez, desencadeiam o pensamento e a ação criativa. Ainda que não nomeie essas forças de afetos, que, na teorização sobre o seu processo criativo, ele fale de sensações, e que, na sua obra, ele nomeie essas sensações de desassossego, tédio, angústia, cansaço, ansiedade, tristeza, a sua obra e o seu processo criativo nos parecem o *locus* perfeito para uma análise que levante questões relacionadas aos afetos.

Como desenvolvido no primeiro capítulo, não se trata apenas de analisar como um modo de sentir está representado na obra. Ainda que se possa lançar mão da análise das representações como procedimento a ser explorado em busca de *insights*, trata-se, sobretudo, de buscar compreender como certo sentir a torna possível e lhe conforma e, como tal, constitui-se como elemento estruturante da obra. Se como afirma Deleuze e Guattari um grande escritor é, antes de

tudo, “um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 226), é preciso, sobretudo, perguntar: o que é esse desassossego que não apenas dá nome ao *Livro*, mas também lhe dá forma e vida? Talvez essa tenha sido a pergunta sobre a qual Pessoa se debruçou e que o levou a escrever os fragmentos que compõem o *Livro*. Como se passa entre *As palavras e as coisas* e o mal-estar de Foucault, o desassossego de Pessoa é condição de possibilidade para a existência do *Livro*. Os escritos reunidos sob o título de *Livro do desassossego* tratam justamente desse desassossego, da tentativa de pensá-lo e de convertê-lo em poesia. Ainda que Pessoa e seus contemporâneos não soubessem disso. Ainda que Pessoa, na verdade, não tenha sequer planejado escrever um livro sobre isso e que ele não tenha intitulado assim esses escritos. Nada mais natural. É que, na sua época, isso não podia ser compreendido. Foi preciso um século para que isso fosse possível, para que os afetos se tornassem uma questão. É olhando para eles com os olhos preparados pela *episteme* do afeto que hoje somos capazes de lê-los.

2.2 Uma poética, uma estética da sensação

Pessoa define os escritos de Bernardo Soares de “experiências de ultrasensação” (GIL, 2020, p. 19). Experiências reais, porque, para ele, a única realidade é a que nos oferecem as sensações. De fato, a experiência de um sentir intensificado é a grande questão no *Livro*; ela o perpassa da primeira à última linha, afirmando, como faz Deleuze e Guattari (2007, p. 250), que “toda sensação é uma questão [...] base por excelência do fenômeno artístico [...] elemento fundamental, último e inderivável de todo o exercício artístico”. O narrador faz dos seus afetos a via de acesso à realidade e à criação. Trata-se menos de decifrar um sentido por trás das coisas do que de “fazer fluir as forças (as sensações), modificando a maneira de sentir” (GIL, 2020, p. 71). Essa centralidade do sentir nos impele a fazer dele a via de acesso à obra, um meio para nos aproximarmos mais dela, criando um vínculo que nos permite uma leitura original e criativa das sensações que ela cria e instiga.

Na obra de Pessoa a sensação não é dada. O poeta deve procurar por ela, uma procura que é, na verdade, a da sua criação. Essas sensações são móveis, instáveis e mutantes. Elas se movimentam e se transformam o tempo todo, cabendo ao poeta perceber, seguir e buscar compreender esses movimentos. Isso se dá por meio da análise das sensações. Primeiro, elas são

isoladas, depois, divididas e desdobradas. As sensações são “tomadas como ondas transportadoras de outras sensações que se lhe associam”. O poeta analisa as sensações ligando-as a elementos que lhe são estranhos, assim revela sensações escondidas, minúsculas, despercebidas. Assim, ele multiplica essas sensações, fazendo surgir sensações mais agudas, mais intensas, “uma vez que cada uma delas contém uma infinidade que é preciso trazer à luz, exteriorizar. Ao serem analisadas, as sensações originárias entrecruzam-se [...] o vermelho torna-se agudo, o olfato dota-se de visão” (GIL, 2020, p. 14 e 31). Uma sensação nunca aparece isolada, mas sempre evoca um halo de sensações relacionadas que formam uma constelação. Como observam Deleuze e Guatarri (2007, p. 243 e 253), em Pessoa, uma sensação “implica num vasto plano de composição, não preconcebido abstratamente, mas que se constrói à medida em que a obra avança, abrindo, misturando, desfazendo e refazendo compostos”. Esse plano de composição “não ocupa um lugar sem estendê-lo, distendê-lo [...] e liberar todas as sensações que ele contém: abrir ou fender, igualar o infinito”. Essa analítica das sensações quer criar “um finito que restitua o infinito”, para isso ela “traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas”.

A constelação ou o composto de sensações reunidas sob o título de desassossego é a protagonista absoluta do *Livro*, que gira em torno não tanto da vida de Soares – que ele mesmo define como inexistente –, como desse composto singular e complexo. No prefácio já somos apresentadas a ele, que se aproxima de um desconforto, um mal-estar, uma dor que Pessoa vê no semblante de Soares, um indivíduo de face pálida e um ar de sofrimento. É “difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito” (PESSOA, 2016, p. 5). O aspecto físico denuncia que Soares sente, sofre ou, como diria Spinoza (2009), padece. A descrição física é relevante porque Soares é o único heterônimo “a quem Pessoa deu uma forma carnal literária, mesmo que (ou precisamente por isso) esta não tenha mais consistência do que a sombra deixada por um corpo” (GIL, 2020, p. 24). Essas descrições de Soares realmente nos levam de volta a Spinoza. Segundo ele, o afeto é tanto uma ação – o poder para afetar – como uma paixão – o poder para ser afetado. Pessoa começa a sua descrição nos contando sobre a capacidade de Soares ser afetado. O “abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse”. Não nos surpreende ele ter “decorado o seu

quarto de maneira a criar um interior para manter a dignidade do tédio”. Descrições como essas nos remetem à imagem do artista altamente afetado, que encontra em sua sensibilidade motivos para criar. “Era a ocasião de estar alegre. Mas pesava-me qualquer coisa, uma ânsia desconhecida. [...] Sofro e sonho. Queixo-me porque sou fraco e, porque sou artista” (PESSOA, 2016, p. 7, 30 e 112).

Lukács (1968, p. 59) nos ensina que, na análise de uma obra literária, deve-se prestar atenção ao modo como as personagens reagem. Isso se torna interessante quando notamos uma aparente falta de ação de Soares. O *Livro* é a sua “autobiografia sem factos”, a sua “história sem vida” que “nada diz porque nada tem a dizer”. O essencial dessa vida é “não ser nunca protagonista” (PESSOA, 2016, p. 7). Quem a protagoniza não é Soares, mas o que ele sente, por isso do ponto de vista da análise é importante observar como essas sensações se movimentam. Nesse sentido, há de se questionar a citada falta de ação de Soares. De fato, o desassossego, que pesa sobre ele o leva ao ato da escrita.

A escrita é menos uma escolha livre e consciente do que uma reação involuntária do corpo que sofre. Esse corpo “escreve como quem come ou bebe, com mais ou menos atenção, mas meio alheado e desinteressado, meio atento, e sem entusiasmo nem fulgor”. A escrita não decorre de um projeto, mas é apenas algo para se fazer no intervalo do trabalho ou depois do expediente. “Não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo”. Do segundo andar da rua dos Douradores, “do alto da majestade de todos os sonhos”, triste, quieto, sozinho, ele interpela a vida por meio da escrita. E se o escritório da rua dos Douradores é a vida, o segundo andar, onde ele mora, na mesma rua dos Douradores, é a arte. “Sim, a arte, que mora na mesma rua que a vida”, porém num lugar diferente, a arte que alivia da vida sem aliviar de viver”. A escrita é uma reação ao sentir. Se não escreve, Soares não sente, não pensa, não vive. “Há muito tempo que não escrevo. Têm passado meses sem que viva, e vou durando, entre o escritório e a fisiologia, numa estagnação íntima [...] Há muito tempo que não só não escrevo, mas nem sequer existo” (PESSOA, 2016, p. 366, 6, 15, 20 e 119).

Como ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas, trabalhador assalariado, relés empregado urbano, inicialmente, Soares está insensível a tudo. “Tenho grandes estagnações [...]. Dá-se em mim uma suspensão da vontade, da emoção, do pensamento, e esta suspensão dura

magnum dias [...] Nesses períodos de sombra, sou incapaz de pensar, de sentir, de querer. Não sei escrever mais do que algarismos, ou riscos” (PESSOA, 2016, p. 111). Nesses dias de estagnação, ele se encontra no estado de ânimo *blasé*. Simmel explica que a indiferença do *blasé* a tudo e a todos não significa que “os objetos não sejam percebidos [...], eles aparecem ao *blasé* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro”. Essa atitude não é explicada ao nível de uma escolha consciente, mas é resultado de transformações profundas no aparelho perceptivo dos moradores de metrópoles, o qual é submetido constantemente ao excesso e à alteração brusca e ininterrupta de estímulos. Isso faz com que o aparelho perceptivo seja incapaz de reagir a novas sensações com a energia apropriada, daí a indiferença para com tudo e todos (SIMMEL, 1973, p. 15). Como ao *blasé* de Simmel, a Soares tudo pesa e cada dia vem lhe chamar a um tribunal. A manhã que raia no horizonte é “como um suplício do Apocalipse [...]. O horror de sempre – o dia, a vida, a utilidade fictícia, a atividade sem remédio”. Como ele descreve “não é tédio que se sente [...] não se sente nada, a não ser um automatismo cá em baixo, a fazer umas pernas que nos pertencem levar a bater no chão, na marcha involuntária, uns pés que se sentem dentro dos sapatos. Nem isso se sente talvez”. Metaforicamente falando, é como se “uma rajada de sol turvo queimasse nos meus olhos a sensação física de olhar [...] o torpor” (PESSOA, 2016, p. 339 e 74).

Soares caminha pelas ruas de Lisboa distraído. “Não seria capaz de pensar, de sentir, de querer” Apenas segue, vagueia. Nesse estado de falta de alma, é incapaz de qualquer coisa, mesmo de diferenciar sonho e realidade. “Como se não tivéssemos dormido, sobrevive em nós qualquer coisa de sonho, e há um torpor do sol do dia a aquecer a superfície estagnada dos sentidos”. Sempre em devaneio e em análise ininterrupta das sensações, Soares possui uma “aureola de frieza, um halo de gelo que repele os outros” (PESSOA, 2016, p. 44, 73, 395 e 336). Ele parece insensível a tudo. Todavia, não é que não sinta, ele sente e muito, mas não encontra espaço para expressar a sua sensibilidade. Como acontece com o *blasé*, a aparente indiferença é um modo de suportar a vida moderna e “nesta era metálica dos bárbaros só um culto metodicamente excessivo das nossas faculdades de sonhar, de analisar e de atrair pode servir de salvaguarda” (PESSOA, 2016, p. 290).

Sentir tudo intensamente faz com que Soares pareça indiferente. É essa sensibilidade exacerbada que o “unge de distraído”. A indiferença às rotinas do mundo social e do trabalho, a tudo que é necessário e útil à manutenção da vida material, é uma estratégia mental que lhe

possibilita sobreviver em um mundo insensível ao sentir. O mundo “é de quem não sente”. A sensibilidade requintada e o pensamento analítico, “que não é, afinal, mais que o pensamento com sensibilidade” lhe impede de ser um homem de ação e o mundo é do homem de ação, daí a sua recomendação: “sê indiferente. Ama o poente e o amanhecer, porque não há utilidade, nem para ti, em amá-los”. Ele ama o que o homem de ação despreza (PESSOA, 2016, p. 299, 246, 247 e 288). O poente e o amanhecer são a oportunidade para uma experiência do sentir que vai na contramão da mecanização da vida moderna e nutre a sua poesia.

Embora esteja imerso no torpor da vida moderna, Soares sente, mesmo que seja tédio, cansaço, sono. Ainda que, na modernidade, esses estados de ânimo sejam entendidos como fenômenos de massa, persiste a conexão deles com a arte. Primeiro, porque eles evidenciam um corpo sensível, mais propício, portanto, à criação artística. Segundo, porque eles dispõem o corpo para a criação, uma vez que abrandariam a consciência mecanizada do homem moderno, dando lugar a uma consciência crepuscular, que é condição para que algo novo seja criado. Acometido por esses estados de ânimo, Soares é um sofredor que parece querer uma espécie de libertação de si mesmo pela sensação. “Já a Baudelaire tinha parecido útil alargar as suas sensações, a fim de se libertar da prisão do seu próprio eu” (LIND, 1981, p. 180). Esse desejo de libertação faz com que, à maneira de um *flâneur*, ele se entregue à condição de transeunte que busca a “perpétua novidade da sensação” (PESSOA, 2016, p. 66).

O tédio, o cansaço, o sono parecem ser o oposto do desassossego. Se aqueles representam a estagnação dos sentidos, esse é movimento da sensibilidade sem limites. Todavia, essa estagnação dos sentidos é um estágio de preparação fundamental para a criação artística. Quando entediada, cansada, sonolenta a mente se aquieta, sai do ritmo frenético da vida moderna e entra em outro nível de funcionamento. Por isso, ao poeta dói “que alguém julgue que altere alguma coisa agitando-se”. É preciso viver como um morto, porque “quando julgamos que vivemos, estamos mortos; vamos viver quando estamos moribundos”. Aquietar a mente é um desafio, já que a vida moderna é repleta de estímulos. Essa vida hiperexcitante pertence aos agitados. A mente sossegada é condição de possibilidade para a criação, porque somente nesse estado é possível sentir o que geralmente não se sente quando se está desperto. E é esse sentir que causa desassossego. A vida e o sono são coisas mistas, interseccionadas e é nessa interpenetração que algo novo pode ser criado. A passagem do tédio ao desassossego, do sono à vigília, do cansaço à inquietação

impulsiona o processo criativo. É nessas passagens, nesses estados intermediários, que recobrem as discontinuidades entre as percepções, que sensações novas podem surgir, como “coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento” (PESSOA, 2016, p. 137, 152 e 298).

Pessoa escreveu muito sobre tudo, especialmente sobre o seu processo criativo. “Talvez nunca uma reflexão sobre o processo criador se tenha tanto e tão maciçamente integrado na obra de um autor” (GIL, 2020, p. 17). A sensação é um elemento importante nesse processo criativo, por isso ele fundou um movimento literário chamado sensacionismo, que é uma verdadeira “doutrina das sensações” (GIL, 2020, p. 20). O autor dedicou uma série de textos para explicar o que ele denomina sensacionismo. A ideia era publicar uma antologia sobre o tema, mas o plano fracassou e apenas fragmentos foram publicados. Reconhecido pela crítica literária como uma nova escola dentro do modernismo europeu, o sensacionismo representa a ambição do poeta de apresentar uma visão de mundo moderna e cosmopolita, que se contrapunha à tradição literária portuguesa provinciana vinculada à renascença. Na origem, estava a admiração pela vida, pela matéria e por forças. Observa-se uma estilística decadentista e antiromântica, que reflete uma rejeição às ideias humanistas, religiosas e patriotas e uma tentativa de intelectualizar os processos sensíveis e criativos (LIND, 1981).

O sensacionismo é a ciência do sentir. Diferentemente da ciência convencional, ela não tem como objetivo representar o real, mas criar uma nova realidade, ou seja, sensações novas (porque realidade é o que o que as sensações nos oferecem). A quem não sente, isso parece apenas fantasia. É preciso sentir, mas não de qualquer maneira. É preciso “sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento (PESSOA, 2016, p. 115). Para Pessoa, era “preciso criar a ciência futura das sensações, fundar a sua objetividade, investigando os princípios de métodos mais adequados” (GIL, 2020, p. 21). Existia assim a pretensão de “reduzir a sensação a uma ciência” e fazer da análise da sensação “um método preciso como um instrumento de microscópio” (GIL, 2020, p. 21). Para se chegar a esse ponto é preciso criar as melhores condições para a experimentação das sensações. A quietude e o distanciamento social são condições fundamentais. Deve-se “reduzir a ação ao mínimo”, “abolir todo o contato perturbador [...] aumentar a impressão de estranheza do mundo”. A vida social perturba a análise das sensações porque ela impele a agir e, para isso, deve-se manter estados de consciência claros, despertos, “macroscópicos”. Por sua vez, a análise da sensação exige estados de consciência intersticiais

entre a vigília e o sono, porque eles beneficiam a observação, a descrição e a análise microscópica da sensação. Não é que Soares seja antissocial. Ele é “sociável de um modo altamente negativo e tem para com tudo uma ternura visual, um carinho da inteligência” (PESSOA, 2016, p. 463 e 177).

Soares está sempre com sono, por isso ele já não sabe se está acordado ou desperto. O dia de trabalho é pesado demais para quem passa as noites sem dormir escrevendo e “os dias de grande calor fazem sono” e ele dorme “sem dormir por falta de energia”. Viver apavora e tortura. A presença dos outros é dolorosa e angustiante e mesmo o sol desanima e desola. Por isso, ele está sempre alheio, esquecido e perdido – “sem liga com a realidade nem parte com a utilidade”. Só à noite a sós consigo mesmo, o poeta se encontra e se conforta. Como está sempre com sono, está sempre a sonhar e, assim como sonha, raciocina, porque o raciocínio “é apenas uma outra espécie de sonho”. Porque sente sono e sonha, ele pensa como pensa e se sente cansado porque vive pensando. O seu sono não traz, como todos os sonos, “o privilégio do sossego”. É um sono de quem não consegue dormir, que pesa nas pálpebras sem as fechar [...] como o que pesa inutilmente sobre o corpo nas grandes insônias da alma”. Soares lê pouco, porque quando tenta ler, adormece. A imagem do gato ao sol é recorrente e dá a ideia da disposição de Soares para com a vida prática (PESSOA, 2016, p. 299, 462, 310 e 364).

As sensações são provocadas por certas técnicas que Soares domina muito bem, porque pratica o tempo todo. O sonho é a principal delas. “O sonho é a análise lenta das sensações, seja ela usada como uma ciência da alma, seja ela dormida como uma música da vontade, anagrama lento da monotonia” (GIL 2020, p. 44). Os sonhadores são os precursores da ciência das sensações. Mas para a realizar não basta ser um sonhador; é preciso sê-lo exclusivamente. Esse tipo de sonhador se diferencia do sonhador medíocre, que, como observa Proust, “não vai rever os lugares onde esteve em sonho, já que não passa de um sonho, enquanto um verdadeiro sonhador vai até lá justamente por ser um sonho (DELEUZE, 2013, p. 21) A esse tipo de sonhador cabe uma atenção distraída, sobreatenta a certos detalhes, fazendo deles matéria-prima para os seus sonhos. É preciso analisar os sonhos como a uma realidade objetiva, não supondo uma oposição entre sonho e realidade. Nada é mais objetivo e real do que sentir, sonhar e criar. As paisagens e figuras sonhadas são vistas com a mesma clareza e relevo que as reais. Todavia, a vida no sonho não é igual à na vida real, “são paralelas. Cada vida – a dos sonhos e a do mundo – tem uma realidade igual e própria. Como as coisas próximas e as coisas remotas”. Como está sempre a sonhar, as figuras dos

sonhos são mais próximas de Soares. Em sonho, ele as cria e elas se apoderam da realidade, erguem-se independentes da sua vontade. Não sendo mais, nem querendo ser mais do que um espectador da vida, Soares sonha porque, no sonho, pode encontrar com essas figuras que povoam a sua poesia. E, como todo sonhador, ele sente que o seu mister é criar, o que coincide sempre com sonhar (PESSOA, 2016, p. 310 e 91).

Diferentemente do que diz o senso comum (e o bom senso), o homem ativo na vida cotidiana não é superior ao sonhador. Se aqueles riem dos sonhadores não é porque se sentem superiores, como creem os ingênuos e os pensadores de jornais. O homem ativo ri quando olha para o sonhador porque reconhece nele, como na criança, uma “agudeza de espírito superior à própria”. Eles veem nos que sonham e dizem “uma qualquer coisa diferente de que eles desconfiam como estranha”. É verdade que o sonhador seja superior ao homem ativo e isso é verdade não porque o sonho seja superior à realidade, mas porque o sonhador que é ativo; é ele quem age, uma vez que não se contenta com uma realidade dada, mas cria outra realidade – a dos seus sonhos (PESSOA, 2016, p. 84).

O sensacionismo é, sobretudo, um interesse pelo papel que as sensações desempenham na expressividade poética, na criação artística. “As sensações fornecem apenas a matéria da arte (matéria, é certo que já elaborada) – é necessária toda uma construção teórica, implicando a consciência e o seu poder de abstração, para explicar a expressividade da linguagem poética” (GIL, 2020, p. 22). A analítica constante das sensações “cria um modo novo de sentir, que parece artificial a quem analise só com a inteligência, que não com a própria sensação”. A sensação se converte em instrumento de análise, uma vez que, ao buscar sentir tudo de todas as maneiras, o poeta se torna mais sensível, o que lhe capacita a adquirir um saber sobre a sensação. “Há erudição do conhecimento [...] há erudição do entendimento [...]. Mas há também uma erudição da sensibilidade”. Esse saber não advém da experiência de vida. Isso nada ensina sobre a sensação. Só há um modo de alcançar a erudição da sensibilidade e ele “consiste em restringir o contato com a realidade e aumentar a análise desse contato. Assim a sensibilidade se alarga e se aprofunda” (PESSOA, 2016, p. 117 e 118).

O *Livro do desassossego* não é apenas mais uma obra pessoana sobre a sensação. Logo nos primeiros fragmentos fica evidente que o laboratório de sensações de Pessoa está em plena atividade na obra (GIL, 2020). Os fragmentos que a compõem resultam de uma atividade

experimental que inclui sentir, analisar e descrever sensações dispersas, buscando incorporar em “palavras inesperadas” ou “tornar puramente literária a receptividade dos sentidos”. As sensações literárias são criadas na medida em que o poeta se distancia das experiências vividas ao escrever. Ele as escreve não quando sente, mas quando se recorda do que sentiu. “Tenho construído em passeio frases perfeitas de que depois me não lembro em casa”. Para preencher as lacunas da memória, ele cria sensações que nunca existiram sentidas por personagens fantasiosos em lugares e tempos completamente imaginários. Por isso, o poeta não sabe se o que cria “será parte do que foram ou parte de não terem nunca sido” (PESSOA, 2016, p. 305, 306 e 315).

O poeta recorre ao que Deleuze (1992) chama de pensamento-artista para falsear as próprias sensações. É preciso “conhecer-se com fingimento e tática” (PESSOA, 2016, p. 115). Pessoa adverte que “o poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. E os que leem o que escreve na dor lida sentem bem. Não as dores que ele teve, mas só a que eles não têm”. O fingimento dá vida às sensações poéticas de maneira que elas se tornam mais reais do que as vividas. A arte deve “produzir as intensidades mais ricas e mais variadas” que a vida (GIL, 2020, p. 66). A opinião, a verdade e a sinceridade são um grande crime artístico. “O grande artista nunca deveria ter uma opinião verdadeiramente fundamental e sincera acerca da vida, mas isso deveria dar-lhe a capacidade de sentir sinceramente [...] durante determinado espaço de tempo – o necessário, digamos, para conceber e escrever um poema” (LIND, 1981, p. 181).

Ao poeta é preciso fingir, porque o afeto sempre escapa. Ainda que o poeta escrevesse no momento em que sente, nunca poderia captar tudo o que sente, porque o que se sente é somente o rastro, o vestígio de algo que jamais possui. Pessoa ratifica a compreensão de que “nada possuímos, porque nem a nós possuímos” e “é nas nossas sensações, e sobretudo nos nossos sonhos, sensações inúteis apenas, que encontramos um presente, que não lembra nem o passado nem o futuro” (PESSOA, 2016, p. 109 e 453). O que se sente é somente o início de um processo que continua afetando o presente. A poesia não é o que a memória guarda de uma afecção; ela é o que o poeta cria a partir dessa afecção. “Escrever poemas é analisar sensações [...] O poema não é senão um meio muito complexo de explorar e tornar abstratas as sensações” (GIL, 2020, p. 67). Ainda que recorra às recordações do que sentiu, a atenção do artista se dirige ao ato de criar sensações novas, ao presente, que “conserva o precedente no seguinte [e que] contempla a si mesma à medida que

contempla os elementos de que se procede” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 272). É Soares quem afirma: “vivo sempre no presente. O futuro, não conheço. O passado, já o não tenho [...] tanto me esforço que fico todo no presente, matando dentro de mim o passado e o futuro (PESSOA, 2016, p. 94 e 472). As palavras de Soares lembram Proust porque, como ele, Soares parece querer menos a volta do passado do que a eternização do instante presente. Por isso, como observa Benjamin (1987, p. 38) “Proust queria que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo”.

Pode-se argumentar que esse tipo de abordagem reforça uma metafísica da presença. Existiria aí uma aproximação com certa fenomenologia, “enquanto consciência dirigida as coisas ou olhar sobre as coisas que enfatiza o que Derrida chama de presença”. Essa ideia de presença na fenomenologia foi duramente criticada pelo pós-estruturalismo, “que nos convida a olhar tais formas de presença sem esquecer que elas não podem ser separadas daquilo que está ausente, mas presente” (WILLIAMS, 2005, p. 19). No *Livro*, o presente não se diferencia do passado e do futuro. “Para Pessoa, passado, presente e futuro são inseparáveis” (LIND, 1981, p. 184). O presente é o aqui e agora que, devido a sua abertura, destrói as distâncias entre passado, presente e futuro, produzindo um presente espesso, que comporta a paixão do passado e a esperança do futuro.

O *Livro* parece escrito a partir da intuição de que existe um mundo a se conhecer e que o sentir é condição de possibilidade para conhecer esse mundo. O mundo a se conhecer é o estético e, para tanto, é preciso saber sentir. É preciso “saber, com imediato instinto, abstrair de cada objeto ou acontecimento o que ele pode ter de sonhável, deixando morto no Mundo Exterior tudo quanto ele tem de real”. Ainda que necessária, a sensibilidade não é condição suficiente para tal feito. Sentir é se entregar à experiência do sentir, que afeta o corpo e o força a pensar sobre o sentido dessa experiência. A sequência do fragmento 67 do *Livro* é ilustrativa. O primeiro trecho nos fala sobre o sentir: “não sei que coisa estranha e pobre existe na substância íntima dos jardins citadinos que só a posso sentir bem quando me não sinto bem a mim”. Como consequência do sentir vem o pensar: “um jardim é um resumo da civilização – uma modificação anônima da natureza. As plantas estão ali, mas há ruas – ruas. Crescem árvores, mas há bancos por baixo da sua sombra”. No processo criativo, o sentir não pode ser dissociado do pensar. “A maioria pensa com a sensibilidade, e eu sinto com o pensamento [...]. Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento de pensar [...] nunca soube se era demais a minha sensibilidade para a minha

inteligência, ou a minha inteligência para a minha sensibilidade” (PESSOA, 2016, p. 334, 65 e 68). A tarefa do poeta é sentir a sensação com a sensibilidade, pensa-la com a inteligência e esculpi-la em forma literária.

Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da consciência delas. Sofri sempre mais com a consciência de estar sofrendo que com o sofrimento de que tinha consciência. A vida das minhas emoções mudou-se, de origem, para as salas do pensamento, e ali vivi sempre mais amplamente o conhecimento emotivo da vida. (...) Criei-me oco e abismo, pensando (ORIONE, 2016, p. 123).

O que o poeta sente o incomoda, inquieta, e sem pedir licença, ocupa as salas do seu pensamento para viver ali sempre mais amplamente. A mente dele é tomada pelo que sente, pelo desejo de abstrair, intelectualizar o que sente. O que lhe afeta é a consciência de que sente, e ao perceber isso, ele se lança a uma analítica das sensações. A consciência funciona como um filtro redutor do sensível, ao mesmo tempo em que multiplica a sensação ao associá-la com outras (PESSOA, 2016, p. 115). O poeta deve ser capaz de “sentir tudo artisticamente e de modo a que todo o sentir seja imediatamente artístico” e de analisar o que sente por meio da inteligência. Para o poeta, isso não é tão difícil, já que o treino obsessivo dos sentidos desenvolveu nele essa capacidade de maneira espantosa. “Para sentir a delícia e o terror da velocidade não preciso de automóveis velozes nem de comboios-expressos. Basta-me um carro elétrico e a espantosa faculdade de abstração que tenho e cultivo” (GIL, 2020, p. 13 e 58).

A sensibilidade analítica de Soares/Pessoa se assemelha a de Baudelaire, para quem a realidade devia ser decomposta ou subdivida, o que significa deformá-la. Pessoa/Soares fala de falsear a realidade. “Meu ser ignóbil ante a vida finge-se” (PESSOA, 2016, p. 37). “Onde essa deformação [ou falseação] não se concretiza, o artista cai no perigo de se transformar em mero descritor de fenômenos do mundo exterior”. Para criar, o poeta precisa “não poder sentir qualquer coisa naturalmente”. Ele deve buscar sentir tudo artificialmente, daí o recurso ao fingimento, a distância que ele estabelece entre ele e si mesmo, o “ser estrangeiro na própria alma, exilado nas próprias sensações” (LIND, 1981, p. 175, 337 e 339). Ao mesmo tempo que fala das suas sensações, Soares parece artificial, porque, para ele, é natural fingir. Guia-o a convicção de que uma “dor só é séria e grave quando a fingimos tal” (PESSOA, 2016, p. 333). Por isso, ele se esforça sempre para alterar o que sente. Esse é “o grau ínfimo de substituição do visível” (LIND, 1981, p. 174).

Quando está nos seus bons momentos, Soares arquiteta a objetivação das sensações, “graças à qual elas se transformam nas pedras ou elementos de construção a partir dos quais se forma o edifício poético”. Um poema é construído como se constrói uma obra arquitetônica, para que ele seja possível “cada parte do poema deve ser executada com igual perfeição; não devem aparecer, como na poesia romântica, apenas passagens belas” (LIND, 1981, p. 177). A poesia tem como objetivo “suscitar, com palavras e ritmos, sensações que expressem a vida bem melhor do que a vida exprime a si própria”. As sensações não devem ser apenas descritas tal como elas aparecem, mas devem ser convertidas em palavras. O poeta é “uma máquina de sentir literariamente”. Nessa maquinação, “qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transforma num sentimento da imaginação” (GIL, 2020, p. 13). É uma maquinação poética, cuja “complexidade proíbe a sensação e a emoção de se manterem soberanas. O jogo da linguagem transforma o percebido, o sentido, o vivido em arte. Nela, “as sensações “fazem as vezes da linguagem”. “A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 228). O exemplo a seguir é ilustrativo.

Imaginemos um pôr do sol. Posso percepção-lo sem experimentar a menor emoção estética. Para que o contrário aconteça, é preciso que eu o veja, que o perspetive – em resumo, que dele tome consciência – de acordo com uma certa direção. É preciso que a consciência dessa sensação a oriente, segundo um modo específico, para outras imagens, outras sensações. Por exemplo, essa consciência abrirá a sensação para imagens de paz e de infância – e a saudade que suscita em mim colorir-se-á de uma tonalidade emocional já de ordem artística (GIL, 2020, p. 52).

Deleuze e Guattari (2007) ajudam a entender a relação entre as sensações naturais e artificiais ou artísticas. As sensações naturais são culturais e embebidas de opiniões e convenções das quais o artista precisa se livrar para criar algo novo. A opinião é a tendência a perceber o presente em conformidade com o passado. Ela é um guarda-sol contra o caos, por isso, no processo criativo, o artista precisa lutar contra a opinião do seu tempo (não por acaso Soares recomenda ao analista das sensações não “descer nunca a fazer conferências, para que não se julgue que temos opinião” (PESSOA, 2016, p. 245). O artista deve lutar contra a opinião da sua época se quiser criar algo novo. A arte é o resultado do esforço do pensamento para não se reduzir à opinião. A arte, assim como a ciência e a filosofia, exige mais que a opinião.

O processo criativo descrito no *Livro* se aproxima das filosofias da vida, que se interessam pelo que “‘existe’ em geral compreendido como nada mais do que dados sensíveis (a dimensão

empírica) e sua organização por esse verdadeiro operador transcendental subjetivo que é a estrutura de linguagem (a dimensão lógica)”⁴⁴ (BADIOU, 2005, p. 37). O texto é produto de um procedimento filosófico e literário. A análise das sensações se baseia em uma metafísica das sensações, embora não se sinta metafisicamente, mas com os sentidos usuais. A metafísica se torna uma atividade sensível quando já não privilegia a faculdade de conhecer, mas busca, primeiro, o sentir. Todavia, a arte requer mais do que sentir no plano real. O artista deve ser capaz de “passar a sensação imediatamente através da inteligência pura, coá-la pela análise superior, para que ela se esculpa em forma literária” (PESSOA, 2016, p. 402). Para fazer isso, é preciso ir além do plano informativo/comunicativo e atingir o plano expressivo. Como explica Pessoa, “em breve acabei por não ter qualquer personalidade, exceto uma personalidade expressiva; transformei-me numa mera máquina apta a exprimir estados de espírito tão intensos que se converteram em personalidades e fizeram da minha própria alma a mera casca da sua aparência casual” (LIND, 1981, p. 181).

A diferença entre comunicação e expressão é observada por Deleuze e Guattari (2007) no seu projeto de pensar a arte de maneira não representativa. O expressionismo seria um modelo que se diferencia do comunicacional. Neste, o que se busca é o transporte de um conteúdo que é anterior e exterior à arte e que justifica a sua existência, naquele o que predomina não é a função referencial, mas criativa. A compreensão é de que a própria prática artística cria o seu objeto. A expressão é um evento que compõe forças antes de compor formas. A força da expressão encontra o corpo primeiro, antes de assumir uma posição em algum sistema discursivo. Na ânsia de expressão, o corpo encarna não um sistema já formado, mas a possibilidade de uma mudança. Mais do que o produto dessa expressão, interessa o processo criativo que ela enseja, porque é ele que possui o potencial para produzir um produto diferente. Diferentemente do modelo comunicativo, o conteúdo da performance expressiva não é representacional, mas um “ato de fala que modifica o próprio potencial de ação do corpo-alvo”⁴⁵, modificando assim também o conteúdo da expressão. O objeto não está determinado antes da expressão, não é irreal, mas inatual e potencial. Ele se atualiza na expressão. O que vem a ser designado como objeto emerge da captura do potencial pelos sentidos. A expressão sempre alcança a percepção, momento em que perde vivacidade e

⁴⁴ Tradução livre. No original: ‘there is’ in general comprises nothing but sensible data (the empirical dimension) and their organization by this veritable subjectless transcendental operator that is structure of language (the logical dimension).

⁴⁵ Tradução livre. No original: speech act which modifies the target body’s own potencial for action: it is an action on an action.

ganha longevidade (MASSUMI, 2002, p. XIX). Ir além do percebido, alcançando assim a expressão é o objetivo da analítica da sensação que Soares desenvolve no *Livro*.

Posso perceber os telhados de Lisboa à noite e não ver neles mais do que telhados, telhas, coisas cujo sentido não ultrapassa o estritamente percebido – essas coisas apresentam-se-me sem consistência, ‘ocas’, inexpressivas; mas posso também olhar, durante uma noite de insônia, esses mesmos telhados e ver neles toda uma série de outras coisas, de outros sentidos que me fazem sonhar: os telhados dizem mais do que a pura forma perceptiva, são expressivos (GIL, 2020, p. 34).

Esse modo de análise coloca um problema: como tornar a expressão possível? Baudelaire diz que é preciso deformar a realidade. Pessoa fala que é preciso falseá-la, porque “a vida está presa à verdade” (GIL, 2020, p. 62). Deleuze e Guattari (2007) também falam da potência do falso. Deformar ou falsear é o que possibilita a emergência do singular, do atípico, do que não existia antes e que se acrescenta à realidade. Não se trata de uma reprodução ou de uma versão de algo já existente, mas da produção de algo ainda inclassificável. “Pragmaticamente, uma ética da expressão envolve produzir expressões atípicas”⁴⁶ (MASSUMI, 2002, p. XXII). Uma expressão atípica causa um choque no corpo e o hábito é uma forma do corpo se defender contra os choques causados por expressões atípicas (MASSUMI, 2002). Pensando assim, pode-se dizer que o choque causado pelo primeiro cinema que surge no final do século XIX acaba por se tornar um hábito. A atitude *blasé* é uma forma de defesa habitual. A expressão atípica é desconfortável porque aparentemente sem sentido; ela não se adequa às formas convencionais com as quais ou para as quais o corpo está acostumado. É justamente esse desconforto que força o corpo a pensar. O que se afirma é que “o corpo não escolhe pensar e que a operação suprema do pensamento não consiste em fazer uma escolha. O corpo é forçado a pensar [...]. Isso é sentido [...]. Não há nada, na verdade, no pensamento, como uma conformidade ou correspondência, mas apenas força para deformar”⁴⁷ (MASSUMI, 2002, p. XXXI) ou, como diria Pessoa, falsear.

O expressionismo de Deleuze e Guattari se aproxima do sensacionismo de Pessoa, porque ambos são tentativas – filosófica e artística – de descobrir não o universal, o eterno, o já dado, mas as condições pelas quais algo novo pode ser produzido. Para isso, é fundamental prestar atenção ao evento. Por isso, Pessoa diz que a consciência a curto prazo é mais fecunda para a criação do

⁴⁶ Tradução livre. No original: pragmatically, an ethics of expression involves producing atypical expressions

⁴⁷ Tradução livre. No original: a body does not choose to think, and that the supreme operation of thought does not consist in making a choice. A body is forced to think [...]. It is felt [...]. There is nothing, actually, in thought as such with which to conform or correspond. It only has force to deform to.

que a de longo prazo (LIND, 1981) e Deleuze e Guattari (2007) dizem que, mais que uma memória que celebra o passado, a imaginação do presente e do futuro é fundamental à arte. A memória de curto prazo e a imaginação são importantes no processo criativo de exagerar os eventos mínimos e aparentemente insignificantes do cotidiano para que se seja capaz de captar a diferença que surge no mesmo. Como descreve Soares,

uma alteração saindo da luz, a queda enrolada de uma folha seca, a pétala que se desapega amarelecida, a voz do outro lado do muro ou os passos de quem a diz juntos aos de quem a deve escutar, o portão entreaberto da quinta velha, o pátio abrindo com um arco das casas aglomeradas ao luar – todas essas coisas, que me não pertencem, prendem-me à meditação sensível (PESSOA, 2016, p. 89).

Como a de Baudelaire, a poesia de Pessoa vem à tona em um trabalho do sentir que se dá por meio da sensibilidade às coisas mínimas e sutis que lhe sobrevêm, uma alteração na luz, uma folha ou uma pétala que cai, uma voz ou passos que veem do outro lado do muro, o portão entreaberto, casas sob o luar. Soares busca e experimenta as sensações finas, “os milímetros” do corpo, “as menores sensações de um cotidiano sem relevo, e as eleva, de camada em camada reverberantes, a instantâneos vislumbres de algo que se poderia dizer: nisto (neste quase nada), tudo” (GIL, 2020, p. 14). Quanto mais sutil a capacidade de sentir “tanto mais absurdamente vibra e estremece com as pequenas coisas” (PESSOA, 2016, p. 349). Essa sensação microscópica equivale ao molecular de Deleuze e Guattari (2007). Soares sabe que as menores coisas lhe afetam e podem lhe ser dolorosas, até lhe torturar, por isso ele prefere se isolar, mas ao se isolar ele exacerba a sua sensibilidade, chegando ao ponto em que os fatos mínimos o ferem como catástrofes. Essa sensibilidade possibilita “uma agudeza e uma complexidade imediata às sensações”, de maneira que as coisas mínimas aparecem como vívidas e as pequeníssimas, intensas. Ele chega ao ponto em que “a mera existência insignificante de um alfinete pregado numa fita” o provoca. O desassossego “nunca transparece tanto como na contemplação das pequeninas coisas” (PESSOA, 2016, p. 400 e 426). Também em Baudelaire a flutuação constante dos seus muitos estados de ânimo nas “variantes de seus poemas atesta como era constante no seu trabalho e como o afligiam as mínimas coisas” (BENJAMIN, 2017, p. 112). Essa “cultura em estufa” das sensações tem como procedimento incontornável “o sentir as coisas mínimas extraordinária e desmedidamente”, como na passagem que segue: “não sei que efeito de luz, ou ruído vago, ou memória de perfume ou música, tangida por não sei que influência externa, me trouxe de repente,

em pleno ir pela rua, estas divagações que registro sem pressa, ao sentar-me no café, distraidamente” (PESSOA, 2016, p. 399 e 64).

É comum a ideia de que uma obra de arte é produzida com as experiências do seu autor. Principalmente a literatura mantém viva a ideia de que o que um autor escreve é sempre a sua vida. Um livro seria o resultado do vivido, ou seja, de um conjunto de afecções e percepções que ganham forma artística por meio da autoria. Outra ideia comum é que o autor expressa suas afecções e percepções, assim como suas opiniões e ideias, por meio de suas personagens. Portanto, seria preciso analisar como esses tipos psicossociais são avatares dessa personagem oculta e última, o autor. É um modo de análise, mas não é o único. Se se toma o que Deleuze e Guattari escrevem em *O que é filosofia*, pode-se propor outra forma de análise. Para eles, o que conta na literatura

não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter [...] mas os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar, em seus devires e suas visões [...] É tudo isso que o romancista deve extrair das percepções, afecções e opiniões de seus modelos psicossociais, que se integram inteiramente nos perceptos e afectos aos quais o personagem deve ser elevado (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 243).

O foco desse tipo de análise são as sensações que a obra cria por meio das suas personagens. Pensando assim, o que gostaria de analisar no *Livro* não são as percepções, afecções ou opiniões de Pessoa. O próprio autor ensina que “são intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias” (PESSOA, 2016, p. 104). Ocorre que, quando tornadas literárias, as impressões do autor já são outra coisa. O *Livro* não é sobre a vida de Pessoa. A narrativa de Soares não fala sobre Pessoa, mas sobre sensações que Soares experimenta e que ele nos faz experimentar em seus *devires* e visões. Esse é o poder da arte, da literatura, das palavras.

O que sustenta uma obra e faz dela um ser em si mesmo não é a percepção e a afecção que o artista teve quando a criou. A criação consiste justamente em trazer ao mundo o que não existia nele antes da obra (DELEUZE; GUATTARI, 2007). “Desde que falo de imagens [...] nascem-me imagens” (PESSOA, 2016, p. 306). Nesse processo de escrita de si, o poeta cria outra sensação que é plasmada na sua obra. A arte é criada na medida em que o artista excede os estados perceptivos e as paisagens afetivas do vivido para chegar ao percepto e ao afecto, que são as afecções e as percepções do vivido transformadas em puros seres de sensações ou em obra de arte. O processo criativo consiste em fazer do que se sente algo que, ao ser escrito, torna-se outra coisa. A sensação artística é o composto de perceptos e afectos e a obra “é um bloco de sensações”

(DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 216). Nas palavras de Pessoa: “cheguei àquele ponto em que o tédio é uma pessoa, a ficção encarnada do meu convívio comigo” (PESSOA, 2016, p. 213). A isso se refere Soares quando diz que

há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher [...] Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente eu os sinto [...] tenho escrito frases cujo som [...] é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente (PESSOA, 2016, p. 135).

Embora seja feita para alguém, um leitor, um espectador, um público a arte não depende deles para existir. Eles apenas a experimentam. O que faz uma obra de arte existir são as sensações criadas conservadas nela. Assim que criada, a obra se torna um ser de sensação que produz afectos e perceptos. “Não é somente em sua obra que ele [o artista] os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 227). Nesse sentido, a leitura de uma obra remete a sensações não apenas em termos de representação, mas, sobretudo, fazendo-nos senti-las. A obra é produzida com sensações e produz sensações, ou seja, efeitos sensíveis em seu público. Como certo cinema moderno para Deleuze (2013, p. 227), o *Livro do desassossego* é um dispositivo do sentir. O envolvimento sensível profundo com a obra leva a pensar os muitos significados que ela pode assumir – os seus excessos significativos. Esse tipo de envolvimento possibilita sempre uma leitura nova. Ler um livro assim é fazer dele uma potência de sentimento e de pensamento.

Renegando a tradição classicista que privilegia a rima e a métrica na composição poética, Soares lança mão da prosa, utilizando a linha como unidade de composição. Ainda que escrito em prosa, o *Livro* possui um ritmo e uma entonação poéticas, dados pela descrição que nos envolve e nos faz seguir os emaranhamentos de palavras que se acumulam ao longo da narrativa. Sabemos que a leitura de uma obra se torna uma experiência mais marcante quando ela toca o/a leitor/a. Spinoza (2009, p. 127) ajuda a entender o porquê. Segundo ele, “imaginamos o sol tão próximo não porque ignoramos à sua distância, mas porque a afecção de nosso corpo envolve o sol, enquanto o próprio corpo é por ele afetado”. Essa zona de proximidade pode ser criada entre quaisquer coisas. Da mesma forma que o nosso corpo envolve o sol, ele pode envolver uma obra literária. O afeto cria uma zona de proximidade entre o nosso corpo e a obra. Essa proximidade implica um modo de olhar que abre todo um campo de visibilidade específica, suscitando o que Deleuze e Guattari (2007) via em Simmel: uma hipertrofia do olho, uma espécie de expansão e

aprofundamento que, em Pessoa, não se limita aos olhos, mas se estende a todos os outros sentidos do corpo. E isso não se limita à escrita da obra, mas reverbera também na sua leitura.

Sentir é condição para a leitura da obra, assim como foi condição para a sua criação. Quando Pessoa diz que não pergunta à pessoa ferida como ela se sente, mas ele mesmo se torna a pessoa ferida está a nos dizer sobre a importância do sentir não somente no ato de criar a obra, mas também na sua leitura. É sentindo em si mesmo, como o escritor sentiu, ou seja, é fazendo do sentir a via de acesso à obra que o leitor encontra não só o conteúdo da narrativa, mas também a sensação plasmada na obra. A análise das sensações não se limita à criação do *Livro*, mas se prolonga na sua leitura. Nesse sentido, ela não deixa de ser uma autoanálise, o que não tem a ver com a técnica advinda da psicanálise. Na criação da obra, o analista de sensações capta as afecções e percepções que serão convertidas em sensações e, na sua leitura, o leitor capta as sensações plasmadas na obra.

Toda sensação se remete ao seu material e precisa de um material que dure. Ainda assim, o que se conserva na obra de arte não é o material. A composição estética e não a técnica é o que define a arte. A composição técnica é o trabalho do material, enquanto a composição estética é o trabalho da sensação. “Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica”. A sensação não é da ordem da técnica, ainda que exista em si enquanto o material dura. “A sensação (o composto de sensação) existe na medida em que se projeta sobre um plano de composição técnica bem preparado, de sorte que o plano de composição estética venha recobri-lo”. A arte comporta apenas um plano de composição: o estético. O plano técnico inicialmente necessário à composição é “com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estético e é sob esta condição que a matéria se torna expressiva” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 247, 248 e 251).

A arte pode até se inspirar no vivido, mas é viva demais para ser mera reprodução do que se vive. A arte não apenas representa ou imita a realidade; não apenas remete a coisas que lhe são anteriores e exteriores. “Se [as obras de arte] se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz”. A isso se refere o cineasta Jean-Luc Godard quando diz que o que vemos na tela não é sangue, é vermelho. O pintor René Magritte também compartilha da mesma premissa ao escrever na tela, abaixo da imagem de um cachimbo, “isto não é um cachimbo”. Na contramão do paradigma representativo, a arte deve ser capaz de, como diz Baudelaire, deformar, ou Pessoa,

falsear a realidade. “Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas”. Esses “erros sublimes” dão força ao bloco de sensações e o mantém em pé, faz dele um monumento. Não se chega a esses erros sublimes sem um “trabalho persistente, tenaz e desdenhoso” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 216).

É preciso um método ou meios internos a cada obra de arte. Por isso, por mais que admiremos ou nos comovemos com os desenhos de crianças, eles não são obras de arte, porque eles não lançam mão de um método e não chegam a produzir o composto de perceptos e afectos. Por isso, a arte dos loucos até se mantém de pé, mas dificilmente se torna um monumento, porque, como aos desenhos das crianças, falta-lhe o método. A ausência do método a torna saturada de tal modo que não se encontra nela vazios. E para se tornar um monumento a arte precisa dessa sensação que é o vazio (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 214). Voltaremos a essa sensação no capítulo seguinte quando analisarmos filmes de Ozu.

A questão é saber como a obra de arte pode trazer ao mundo sensações novas. Ou, nas palavras de Deleuze e Guattari, “como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?”. Embora o vazio seja importante, é a saturação que produz a sensação. Um modo de saturação que inclua no momento o absurdo, o intolerável, o excesso que permita a passagem do vivido para o *devenir* não humano, animal, vegetal ou mineral. Não é que o artista, literalmente, transforme-se em uma árvore, um pássaro, uma pedra. O que acontece é que “algo passa de um ao outro. Este algo só pode ser precisado como sensação [...]. É o que se chama um afecto”. Uma distinção nos parece fundamental. Já em Spinoza o afeto é a afecção que atinge o corpo e a mente, que direciona ações e ideias. Não existe em Spinoza uma oposição entre natureza e cultura. Não é que, em Deleuze e Guattari, a afecção seja da ordem do natural e o afecto do cultural. Para eles, “os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos”. Como observam os autores, “o afecto não opera certamente um retorno às origens como se se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo sob o civilizado” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 223 e 225). Em Spinoza (2009) e em Deleuze e Guattari (2007) não existe um pensamento dicotômico, que opõe natureza e cultural, mas uma crítica à forma como esses domínios tem sido visto como inteiramente separados e opostos.

Ainda que empreguem métodos diferentes Proust e Pessoa empreendem a mesma pesquisa da sensação. O primeiro edifica um composto de sensação no curso da narrativa, até aparecer em si mesmo como “a força, ou antes as forças, do tempo puro tornadas sensíveis. De cada coisa finita, Proust faz um ser de sensação, que não deixa de se conservar” na sua obra. No segundo também se tem a construção de um composto de sensação à qual o desassossego dá nome. Se em Proust o tema da memória nos faz considerar a sua importância na criação desses compostos, é preciso redefinir a memória para que se considere que ela desempenha um papel importante nesse processo. Não se trata da memória como lembrança, passado ou rememoração. Para que a obra salte das percepções e afecções vividas para os perceptos e afectos, para que, como em Proust, o tempo, ou em Pessoa, o desassossego, surjam como seres em si mesmos “não basta uma memória que convoque somente antigas percepções e afecções. O que precisa ser ativado é a memória como fabulação” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 244 e 217).

Encontramos a ideia de uma memória fabular também em Gaston Bachelard, especialmente no Bachelard noturno. Segundo o autor, para encontrar com imagens poéticas, é preciso acreditar que elas abrem sempre um *porvir*, ainda que ele se manifeste na menor variação. “A sutileza de uma novidade reanima origens, renova e redobra a alegria de maravilhar-se” (BACHELARD, 2009, p. 3). A imaginação é geralmente tida como a capacidade de formar imagens, mas imaginar é “libertar-nos das imagens primeiras, mudar as imagens [...]. Se uma imagem não faz pensar numa imagem ‘ausente’, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação” (BACHELARD, 1990, p. 1). É se afastando das primeiras imagens que se pode ir além do já percebido, já vivido e já sentido, rumo a uma sensação nova. Deleuze e Guattari chamam a atenção para o caráter aparentemente transcendente da arte. Desde pelo menos Bergson se sabe que a fabulação tem uma origem religiosa. Todavia, a fabulação estética se diferencia da religiosa. As figuras sensíveis que a arte cria fazem dela uma espécie de transcendência sensitiva que se opõe surda ou abertamente à transcendência suprasensível das religiões [...]. As “figuras da arte se libertam de uma transcendência aparente ou de um modelo paradigmático, e confessam seu ateísmo inocente, seu paganismo” (DELEUZE; GUATTARI 2007, p. 249).

As lembranças de infância são um tipo de memória fabular. Bachelard observa que existem lembranças de infância que duram, porque “a infância dura a vida inteira”, embora quando

reencontramos “essas imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória” [...], já não sei se estou a recordar ou a imaginar” (BACHELARD, 2009, p. 2 e 20). A infância dura a vida inteira porque sempre voltamos a ser criança quando nos permitimos imaginar. Se à criança falta um método, sobra-lhe a capacidade de fabular, por isso, em certo sentido, é preciso voltar a ser criança para ser artista. “Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são *devires*-criança do presente” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 217). Ozu sabia da importância dessa memória fabular para a criação, também por isso ele passa a filmar ao nível dos olhos de uma criança. A criança tem uma abertura que a torna menos influenciada pela opinião. Por isso, a criança – e, por extensão, o louco – não diz “tenho vontade de chorar”, mas, de forma original e criativa, tenho vontade de lágrimas. “Esta frase absolutamente literária [...] se refere absolutamente a presença quente das lágrimas a romper das pálpebras conscientes da amargura líquida” (PESSOA, 2016, p. 104 e 105).

Como o *flâneur*, Soares é, nas palavras de Baudelaire, uma criança que se interessa intensamente pelas coisas, mesmo as mais triviais, sendo capaz de ver tudo como novidade e estar sempre inebriada. A imagem da criança é importante, porque

é a curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir ao olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos, cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje. Um de meus amigos dizia-me um dia que, ainda pequeno, via seu pai lavando-se e que então contemplava – com uma perplexidade mesclada de deleite – os músculos dos braços, as graduações de cores da pele matizada de rosa e amarelo, e a rede azulada das veias. O quadro da vida exterior já o impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A danação estava consumada (BAUDELAIRE, 1996, p. 19).

Se a abertura permanente a afecções, a percepções e à fabulação são indispensáveis à criação literária, é preciso também, como explica Pessoa, saber dizer, “saber existir pela voz escrita” e “a maioria da gente enferma de não saber dizer o que vê e o que pensa” (PESSOA, 2016, p. 104). As palavras são o material, o instrumento, a caneta da criação literária. É com elas que se transformam afecção e percepção em sensação.

Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstrata das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar-se, definiremos sem dificuldade uma espiral (PESSOA, 2016, p. 104).

Pode-se escrever sobre uma paisagem de tal maneira que ela surja não como pano de fundo para a ação e o drama humanos, mas como um ser em si mesma, uma paisagem que vê. Na medida em que esquece das suas opiniões acerca da paisagem, que esquece de si mesmo, o escritor dá vida à paisagem. Por isso, “o percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem”. Ao mesmo tempo, as personagens e, antes delas, o autor, estão inteiramente na paisagem, porque eles “entraram na paisagem e fazem eles mesmo parte do composto de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 219). É o que lemos no *Livro*: “faço paisagens com o que sinto” (PESSOA, 2016, p. 21). A personagem – e o autor – só percebe porque se relaciona de tal modo com a paisagem que se torna, ela também, paisagem. Para chegar a isso é preciso abandonar o modo de olhar determinado por coordenadas objetivas de tempo e espaço, abandonar-se a si mesmo. Como explica Cézanne:

Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não temos memória nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo, mas também de nós mesmos. É o sentir (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 220).

A percepção e a afecção funcionam como o *a priori* que funda a sensação. A criação consiste na libertação do corpo vivido, do mundo percebido e da intencionalidade do artista e da sua época. O ser de sensação não é a carne; ela é somente “o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações”. A obra materializa a libertação do percebido, do sentido, do vivido, que possibilita a criação de coisas novas, que não existiam no mundo antes. Ela torna “sensíveis as formas insensíveis que povoam e que nos afetam, nos fazem *devenir*”, como a “força de gravitação, de peso, de torção, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 236). A obra,

o ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 230).

A sensação desterritorializa o sistema da opinião que se encontra nas percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social. A luta do artista é contra a opinião que se converte em clichê. Um artista nunca cria sobre uma tela ou uma página em branco, elas “estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar,

laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 252 e 262). Como um dispositivo do sentir, a obra não representa um modo de ver, mas faz o/a leitor/a ver. “O romancista é todos nós, e narramos quando vemos”. Para Pessoa, “só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar [...]. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta a mesma coisa. Basta que sinta da mesma maneira”. Ainda que a leitura do *Livro* possa provocar desassossego, melancolia, tédio, cansaço, angústia, nada garante que, no ato da leitura, o leitor sinta o mesmo que o autor sentiu quando criou a obra, mas, como ele, o leitor sente – ainda que seja indiferença. A escrita é uma forma de não sentir sozinho. “Escrever é compartilhar sensações” (PESSOA, 2016, p. 29, 165 e 41), embora o que se compartilhe não é a sensação ou a visão que o autor teve, mas o que o processo criativo criou e que não está sob o domínio do autor.

No laboratório poético de Pessoa, as percepções e afecções são convertidas em linguagem, ao mesmo tempo que ali se processa também os efeitos das palavras sobre os sentidos. Pessoa era mestre dessas reviravoltas em cascata, “graças às quais o segundo se torna primeiro, o direito, avesso, ou o destro, fora, o seu próprio laboratório poético transformou-se em matéria de linguagem; produtor de sensações aptas a converter-se em poema” (GIL, 2020, p. 17). Em Pessoa existe um trabalho com e do sentir que é também um trabalho com e da linguagem. Como Foucault, existe nele uma afeição pela linguagem. “Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrear. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. [...] transmudou-se o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais (PESSOA, 2016, p. 195). Como Baudelaire, Pessoa “conspira com a própria língua, calcula os seus efeitos passo a passo” (BENJAMIN, 2017, p. 95). O trabalho da linguagem não permite que a tomemos como mero meio ou veículo para uma ideia ou mesmo para uma sensação. A teoria contemporânea tem desenvolvido a ideia de que o corpo é um texto a ser lido. Na mesma direção, mas em outro sentido, a linguagem é também um corpo, que não apenas medeia a relação entre as coisas e as palavras, mas que tem, ela mesma, uma materialidade. A sua sensualidade advém do fato de que, como qualquer corpo, a linguagem ocupa um lugar no espaço, possui forma, e na condição de coisa visível, pode ser olhada; na sua existência física, tocada. Parafaseando Soares (PESSOA, 2016), ao tomar corpo, as palavras desertam quem as escreve e erram independentes por encostas de imagens e áleas de conceitos.

A expressão atua como um tensor, que faz com que a linguagem tenda para o seu limite. Isso garante um “tratamento intensivo e cromático da linguagem”. A expressão, e isso é performatizado a todo tempo no *Livro*, não é produzida por um sujeito, mas por um corpo que se assujeita na medida em que ele “se submete a isso, consentindo em participar disso, deixando seus autopropagados movimentos passarem através disso”⁴⁸. Somente assim, ele – o corpo – participa do ato expressivo. A expressão é um movimento subjetivo sem sujeito. Não há um sujeito que governa por traz ou acima da expressão. O sujeito não é necessário à expressão e é sempre posterior a ela (MASSUMI, 2002, p. XXXI e XXII). Ele é o resultado do processo todo. Nesse sentido, a heteronomia de Pessoa pode ser pensada não somente como uma forma de desestabilizar o sujeito centrado, mas também, como em Mallarmé, de deixar falar a linguagem. A ausência do sujeito centrado, o seu descentramento, coloca em evidência a linguagem em toda a sua materialidade.

Na teoria contemporânea do afeto, o sentir aparece como uma via privilegiada de criação e leitura de obras de arte. É comum nesses estudos o recurso à autoreflexão e à autoetnografia que refletem processos de subjetivação, o que implica uma escrita experimental, “uma invenção que se esforça para capturar uma mudança no pensamento acontecendo com o escritor e que o escritor está inventando”⁴⁹. Nesse modo de leitura, importa menos refletir uma subjetividade do que incorporações de afetos, aplicando “novas escritas/métodos para capturar as materialidades e temporalidades dos corpos”⁵⁰ (CLOUGH, 2007, p. 4 e 14). O sentir não é um modo pacífico de se autoconhecer, como na psicanálise ou nos esoterismos e terapias contemporâneas; ele é uma perturbação que impele a ser outro. “Perturba-me a perfeita atenção às minhas sensações, o que me incomoda e me despersonaliza” (ORIONE, 2016, p. 164).

A poética e a estética da sensação requerem um corpo pensante e uma mente sensível. Há corpos e mentes que ainda não estão prontos para determinadas sensações, ou como afirma Soares, há “sensações por chegar a uma alma ainda em embrião para elas” (PESSOA, 2016, p. 282). Enquanto exercício diário de ser afetado pelas mínimas coisas, a poética, a estética da sensação contribui para o desenvolvimento dessas almas, ao tornar o corpo mais pensante e a mente mais

⁴⁸ Tradução livre. No original: submitting to it, consenting to participate in it, letting its self-propagating movement pass through it.

⁴⁹ Tradução livre. No original: an invention that strives to capture a shift in thought happening to the writer and which the writer is inviting.

⁵⁰ Tradução livre. No original: new writing/methods for grasping the materialities and temporalities of bodies.

sensível. Isso é possível na medida em que a poética, a estética da sensação abre o corpo a uma multiplicidade, a uma despersonalização por amor, que nos faz “ser outros, sem deixar de ser nós mesmos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21). Isso perpassa toda a obra de Pessoa. “Multipliquei-me aprofundando-me [...]. Em cada uma dessas sensações sou outro, renovo-me dolorosamente em cada impressão indefinida. Vivo de impressões que me não pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu”. Diante disso, “podemos facilmente concluir que uma poética da sensação só poderia mesmo chamar-se heteronomia” (ORIONE, 2016, p. 124 e 164).

2.3 Heteronomia: dispersão e *devir*

Não é possível falar da obra de Pessoa sem situar a qual deles nos referimos. Pessoa é um nome plural, que pode ser remetido a pelo menos 72 heterônimos. Pode-se pensar que a heteronomia tenha a ver com as diferentes experiências geográficas e linguísticas que o poeta vivenciou ao longo da vida, tendo vivido em Portugal, na África, nos Estados Unidos, escrito em português, francês e inglês. Contudo, de maneira mais fundamental e profunda, a heteronomia está ligada ao problema do eu na obra pessoana. Não se trata de um subjetivismo à maneira do romantismo, cujo eu poético se assemelha ao sujeito centrado do iluminismo. É certo que o romantismo também coloca em xeque esse sujeito ao afirmar o poeta como uma singularidade aberta a afetos. Todavia, o poeta romântico afirma o tempo todo uma ânsia por expressar os seus próprios sentimentos. Pelo contrário, o eu poético pessoano anseia sempre outros sentimentos. Por isso, ele não para nunca de se descentrar. Com a criação dos heterônimos, o poeta se torna o porta-voz impessoal de uma alteridade radical, advinda da sua abertura permanente às sensações. Elas o afetam e o levam a ser outro. Por causa dessa tendência ao descentramento, pode-se dizer que, com a heteronomia, “está superada a poesia confessional romântica (LIND, 1981, p. 181). Soares não apenas afirma um eu descentrado com o seu modo de vida, mas o diz com todas as palavras em suas reflexões: “vivemos quase sempre fora de nós, e a mesma vida é uma perpétua dispersão” (PESSOA, 2016, p. 109).

Embora, no entreseculo, o modo de sentir e pensar fosse ainda muito influenciado pela tradição iluminista, esse período histórico marca o início do questionamento acerca das premissas daquela tradição, entre elas, a de um eu centrado. Esse questionamento, que abalou fortemente

aquela tradição, está presente de forma explícita e implícita tanto na filosofia como na arte. O final do século produz um desassossego sem precedentes e esse modo de sentir e pensar inviabiliza o sujeito centrado do iluminismo. Como homem do seu tempo, Pessoa é um desassossegado. Para ele, não há outro modo de existir. É isso que Soares diz quando afirma que “há muito tempo que não existo. Estou sossegadíssimo” (PESSOA, 2016, p. 119).

O desassossego do final do século é o que motiva Pessoa a criar. “Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual” (PESSOA, 2016, p. 20). No *Livro*, o desassossego do final do século cresce ao ponto de se tornar outra coisa. A heteronomia é uma ferramenta fundamental para isso. Ela é a resposta de Pessoa ao desassossego do final do século, um artifício criado para suportar o desconforto, a ânsia, a angústia que o afligiam e para transformar essas sensações em arte. Nesse sentido, o próprio nome “Pessoa” (persona, máscara e ninguém) se converte em signo para a criação poética de um “drama em gente”, de uma constelação despersonalizante.

O *devoir* heterônimo é sintoma de uma cultura em crise, da qual emerge, como uma “fulgurante formulação poética e pensante que transforma o problema em solução artística originalíssima”. A obra de Pessoa nos mostra que escrever é *devoir* e é no processo da escrita que o poeta se torna outro, que surgem tanto os heterônimos como a poesia. A escrita é uma oportunidade para ser outro, “ser outro desde o primeiro ato poético da sensação”, o que “implica fazer-se (poeticamente outros)” (GIL, 2020, p. 11 e 14). Todo o trabalho com os heterônimos se relaciona com essa espécie de desejo de ser outro, de expansão de si mesmo a fim de chegar em outra paisagem, que não é mais aquela na qual habita o sujeito do iluminismo. Paul Cézanne atribuía às grandes paisagens um caráter visionário, porque quanto mais as conquistamos, mais nela nos perdemos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 220) e Pessoa criou paisagens sem igual.

Aqui encontramos uma diferença entre o *flâneur* e Soares. Enquanto homem culto, aquele preza a sua individualidade. Ainda que pareça em certos momentos um basbaque em meio à multidão, ele nunca se perde completamente nela, nunca é totalmente absorvido pelo mundo exterior, fazendo questão de manter a sua diferença. Soares não se diferencia das coisas que percebe no mundo, na verdade, mergulha nelas tão intensamente que se perde de si mesmo. Esse é o modo como ele escapa da sua realidade medíocre de ajudante de guarda-livros, empregado de

escritório, mero homem comum, que escreve poesia depois do trabalho maçante. A capacidade de ser absorvido pelo que olha e escreve o conduz a outra realidade, ao sonho de ser outro. “Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua alheia ao meu ser” (ORIONE, 2016, p. 103). Nisso Soares e também Pessoa se aproximam menos do *flâneur* e mais do próprio Baudelaire que, como observa Benjamin, “estava sempre assumindo novos personagens”: *flâneur*, detetive, basbaque, apache, dândi, trapeiro. Devido a essa capacidade para a alteridade “o poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro” (BENJAMIN, 2017, p. 94 e 52).

A arte moderna se caracteriza por uma alteridade permanente, um “querer ser alguma coisa de diferente daquilo que de fato sou”. O desenvolvimento industrial, tecnológico e econômico-social “explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas, das correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo”. O espírito moderno na arte tem a ver com o inconformismo e o questionamento constante da realidade dada. Existe uma ânsia por uma arte nova que faz surgir movimentos tais como o romantismo e o realismo (ARGAN, 2006, p. XXI e 14). O sensacionismo de Pessoa também é um desses movimentos. Embora ele não tenha alcançado a notoriedade e a adesão que os demais movimentos alcançaram, é tão impregnado pela ansiedade moderna como aqueles. E talvez o que o sensacionismo tenha de mais singular seja o fato de que, nele, a ansiedade e a alteridade não se relacionam apenas a vontade de produzir uma arte nova, mas elas são também elementos que o artista usa no seu processo criativo, que consiste em transformar afecções em obras de arte.

Lukács (1968, p. 91) observa que a ansiedade moderna faz surgir na literatura do final do século XIX e início do XX um modo de escrita que “destrói a velha composição épica, substituindo-lhe os princípios por métodos de uma outra forma de composição”. Ainda que o autor se refira de maneira específica às produções realistas e naturalistas do período, a sua análise nos interessa porque ela consegue captar a direção para a qual certa produção literária se inclinava. Destaca-se a sua observação de que a narrativa épica é, gradativamente, substituída por uma forma de narrar descritiva, marcada pela monotonia e pelo tédio. Esse estado de ânimo advém de padrões de criação artísticos e de concepções de mundo adotadas por alguns escritores a partir do final do século XIX. Pessoa participa dessa sensibilidade, marcada pelo que Baudelaire chama de *spleen*,

uma espécie de melancolia que não passa, um tédio sem causa, um desgosto por tudo. Para fugir do *spleen*, o poeta adota a *flâneire* como estilo de vida, fazendo da cidade grande a sua morada e nela ele se sente “em casa tanto quanto o burguês entre quatro paredes”. Para ele, só um idiota se entedia em meio à multidão. “Só um idiota não sabe aproveitar o que a cidade tem a oferecer” (BENJAMIN, 2017, p. 30).

Soares não tem a mesma desenvoltura que o *flâneur*. Ele se entedia facilmente. Todavia, o tédio é um modo de negar não a vida, mas certo modo de viver. “Transborda-se-me a alma de um fel de inércia, e estou cansado, não da obra ou do repouso, mas de mim” (PESSOA, 2016, p. 222). Como ocorre quando se tem insônia, no tédio, o eu perde sua “identidade no escuro, pego em um aparentemente infinito vazio”. Esse estado de ânimo torna impossível a existência de um eu. “Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser” (SVENDSEN, 2005, p. 13 e 14). Soares se nega a dar nome para o que sente, porque sabe que nomear é limitar o seu ser sempre em dispersão. Não é possível nomear o que sente, só se sabe “que não é isso nem aquilo [...], um tédio sem nome” (PESSOA, 2016, p. 73).

A nova forma de composição que surge no entreséculo não se centra na personagem que até então tinha protagonizado as narrativas: o homem moderno. Essa literatura antiépica tem como uma de suas principais características ser inumana. Nela, “os homens constituem comumente apenas um acessório, um material ilustrativo que integra a situação de fato”. Para o Lukács (1968) marxista, a forma inumana que alguns escritores do entreséculo adotaram não poderia representar o homem moderno. Não é que ela é incapaz de fazê-lo, como pensou Lukács, mas porque ela não se interessa mais por aquela figura. A arte inumana é sintomática de que a forma épica não correspondia mais aos anseios de alguns escritores do entreséculo. Se a épica e o romance são as formas artísticas que privilegiam a figura humana criada pelo iluminismo, a forma nova que surge no início do século assume a tarefa de descrever o que mais existe no mundo para além dessa figura. Esse desinteresse pelo homem é perceptível em Soares, cujos “olhos pensantes” privilegiam, de maneira involuntária, todas as outras coisas vivas e belas no mundo. “Um homem, ainda que eu possa reconhecer pelo pensamento que ele é um ente vivo como eu, teve sempre, para o que em mim, por me ser involuntário, é verdadeiramente eu, menos importância que uma árvore, se a árvore é mais bela” (PESSOA, 2016, p. 141).

Como “ficção instalada no cerne do sujeito poético” (GIL, 2020, p. 11), a heteronomia vai na contração do sujeito centrado, com sua obsessão por si mesmo e sua redução egológica da existência. Se ao afirmar que “penso, logo existo” Descartes promove o eu como o fundamento do conhecimento, o sujeito heteronímico coloca o eu cartesiano sob suspeita ao dizer o que Pessoa certa vez disse com todas as palavras: “existir é ser outro”. “Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci” (PESSOA, 2016, p. 263). A heteronomia não é somente uma forma de problematizar a autoria, criando autores fictícios, ela é também uma forma de desestabilizar o eu cartesiano, realizando um trabalho crítico próximo ao realizado pelo pós-estruturalismo e, mais contemporaneamente, pela teoria do afeto. Se a linguagem foi a heurística pós-estruturalista para realizar essa crítica, na obra de Pessoa e na teoria contemporânea do afeto isso se dá pela via do sentir.

Como vimos no primeiro capítulo, em *As palavras e as coisas*, de Foucault, o descentramento do sujeito se dá por meio da crítica à experiência de viver a sua época como um absoluto, apontando como o contraponto disso a experiência de uma alteridade radical que explora os limites do seu próprio pensamento. Muito embora, em Foucault, isso se apresente em termos históricos e epistemológicos e, em Pessoa, de maneira mais intimista e poética, os dois escritores tem em comum o fato de se lançarem ao exercício de “alguém que, pondo sempre em questão as evidências, escrevia para ser diferente do que era e modificar o que pensara” (MACHADO, 2012, p. 34). Enquanto o filósofo enfatiza a alteridade como um modo de pensar diferente, o poeta a toma como forma de, primeiro, sentir diferente. Para ele, “nem sentir é possível se hoje se sente como outrem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir” (PESSOA, 2016, p. 89). A busca de Foucault por pensar diferente e a de Pessoa por sentir diferente é a mesma, porque sentir e pensar são, para lembrar Spinoza (2009), um *continuum*. Isso é especialmente verdadeiro em relação a Foucault, que tinha uma tendência literária, e a Pessoa, que fazia filosofia. Ainda que a ênfase do poeta no sentir se diferencie da do filósofo no pensar, o caráter poético da obra de Foucault e filosófico da de Pessoa as aproximam. Além disso, em ambas, o deslizar do sentido ao não sentido e do pensado ao impensado só é possível a partir de um encontro com o estranho, que arrebatava o corpo e a mente e os lançam para fora de si mesmo. Há muitos estranhos no livro de Foucault - o pensamento clássico, o não-ocidental, mas o mais estranho de todos é, tanto lá, como

no livro de Pessoa, o não sentido, o impensado, sem os quais ambas as obras não poderiam ter sido escritas.

Embora similares, o poeta não se confunde com o filósofo. Como explica Deleuze e Guattari (2007), a tarefa do filósofo é dar uma forma absoluta a um acontecimento heterogêneo, criando um conceito, a do poeta é criar a sensação, incorporando, dando um corpo, uma vida ao acontecimento ou, como coloca Soares “dar a cada emoção uma personalidade” (PESSOA, 2016, p. 28). Não é que a forma ou o conceito se oponha à sensação, mas “mesmo um conceito de sensação deve ser criado com seus meios próprios, e uma sensação existe em seu universo possível”. O *devoir* filosófico é diferente do artista. Essa diferença é evidente quando comparamos os trabalhos de Foucault e de Pessoa. As personagens conceituais que a filosofia cria são diferentes das figuras estéticas criadas pela arte, embora seja sempre possível que uns entrem nos outros “na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensações”. O *devoir* filósofo cria conceitos, o *devoir* artista cria afectos e perceptos. O *devoir* filósofo, conceitual é a heterogeneidade compreendida numa forma absoluta, ou seja, ele busca sempre dar uma forma absoluta, o conceito, para definir o que acontece. O *devoir* artista, sensível é a alteridade empenhada numa matéria de expressão, sem que haja a necessidade de compreender o acontecimento em uma forma absoluta (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 230 e 229). Mas, é claro, em se tratando de Foucault e Pessoa, podemos dizer que, em ambos, há o *devoir* sensível, que não deixa de ser também conceitual.

O movimento das sensações no *Livro* revela que, ainda que estejam ligadas a situações específicas e que surjam por meio delas, as sensações não são meras reações a essas situações. Sentir tudo de todas as maneiras é um modo de estar no mundo que despreza qualquer invocação metafísica do todo, do uno, do absoluto e reconhece as coisas em sua simples presença. “É como se dissesse: sou cada coisa a cada vez que a olho”. Sentir o desassossego e tudo o que a ele se relaciona é condição de possibilidade de criação da obra de arte e da vida enquanto obra de arte. Ser outro é um modo de sentir e pensar diferente. “Pois cada modo de sentir, ou até cada sensação, deve ‘encarnar-se’” (GIL, 2020, p. 14 e 33). As sensações são não apenas condições de existência da vida e da obra do poeta, mas elas se relacionam, de maneira mais ampla, a uma estética e a uma ética da existência.

A poética ou estética da sensação que encontramos no *Livro* se aproxima do que Foucault chama de estética da existência. Essa noção aparece nos trabalhos do final da sua vida que, como

explica Machado (2012), realizam uma inflexão em relação aos seus trabalhos anteriores, deslocando o seu olhar da relação entre o saber e o poder para os modos de subjetivação que permitem ao indivíduo estabelecer certas relações consigo mesmo. Isso está no *Livro* de Pessoa e Soares assim o expressa: “quero ser uma obra de arte [...] por isso me esculpi em calma e alheamento” (PESSOA, 2016, p. 103). Uma estética da existência, como explica Deleuze (1992, p. 116 e 117), diz respeito a processos de subjetivação deflagrados a partir de relações com as forças que nos compõem. Ela trata da constituição de modos ou estilos de existir que fazem da vida uma obra de arte; de um querer-artista. Na medida em que incorpora processos de subjetivações constantes, relativos e instáveis, nos quais importa menos a verdade e o domínio do que a criatividade e a experimentação, Soares produz uma estética e uma ética da existência *a la* Foucault. Deleuze e Guattari escrevem sobre o sentir como um modo de subjetivação que tem pouco a ver com um sujeito, uma identidade, uma pessoa. Trata-se, antes, de um modo ou estilo de vida, uma estética da existência que produz “uma individuação particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 220). Esse modo de individuação revela a força do afeto.

Se em Pessoa a sensação é aquilo para o que e pelo que se vive, as relações constantes e intensas entre o corpo do poeta e os outros corpos produzem um estilo de vida e de narrativa relativos e instáveis; uma vida e uma poética que se assemelham “a um campo elétrico ou magnético, uma individuação operando por intensidades (tanto baixas como altas)” (DELEUZE, 1992, p. 117). As relações entre o corpo do poeta e os outros corpos criam campos de forças, dos quais emergem individuações sempre provisórias. Inicialmente, existem forças de baixa intensidade, como o tédio, a angústia, o cansaço e a ansiedade, que estabelecem vínculos fracos com a realidade fenomênica. Esses vínculos difíceis de serem mantidos, suportados e superados preparam forças mais intensas e mais fortemente vinculadas àquela realidade, que são as próprias forças da criação. O desassossego é uma delas.

Há nesse modo de vida e de criação não somente uma estética, mas uma ética também. O que somos capazes de perceber e de dizer implica um modo de existência. “Às vezes basta um gesto ou uma palavra. São estilos de vida, sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro. Já era a ideia de modo em Spinoza” (DELEUZE, 1992, p. 126). O estilo de escrita é sempre algo mais do que uma escolha pessoal. Ele manifesta também um estilo de vida, uma forma

de estar no mundo e de se relacionar com os outros. O estilo é o modo como o artista eleva o sentido ao *status* de obra de arte. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira”. De liberar os perceptos “como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 222). Pessoa viveu, sentiu e pensou para criar afectos e perceptos e essa foi sempre a norma que lhe orientou no mundo. Como seu semi-heterônimo, Soares não poderia ser diferente.

Ao contrário dos outros heterônimos pessoanos, Soares não tem uma biografia no sentido forte do termo. O seu diário se constitui apenas de impressões sem nexos, nem desejo de nexos, uma narrativa indiferente da sua “autobiografia sem factos”, da sua história sem vida; são as suas confissões e se nelas nada diz é que nada tem que dizer. Ao longo da narrativa não ficamos sabendo quando nem onde ele nasceu. Não nos é informado a sua origem ou família. Muito rapidamente nos é dito que a mãe morreu quando ele tinha um ano, que o pai se suicidou quando ele tinha três e que um tio o levou para Lisboa. Sabemos que ele trabalha como ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas na cidade de Lisboa. No escritório do patrão Vásquez, juntamente com outros colegas. Sobre eles, sabemos pouco, somente coisas superficiais, o nome, a aparência física, as atividades rotineiras. Sabemos ainda da vocação de Soares para ser poeta, suas influências literárias e suas impressões sobre a sua geração. “Tudo isso em fragmentos esparsos, de passagem, como que para dizer [...] que é indiferente dizê-lo ou não, uma vez que, seja como for, é noutro lugar que os acontecimentos se desenrolam” (GIL, 2020, p. 24). A ausência de uma biografia faz sentido, porque o *Livro* não é sobre a vida do seu narrador, mas sobre as sensações que a sua escrita cria.

Soares é ninguém e isso é tudo o que ele pode e quer ser. “É esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu: transeunte de tudo – até da minha própria alma, não pertencço a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstrato de sensações impessoais, espelho cabido senciante, virado para a variedade do mundo” (GIL, 2020, p. 33). Ao mesmo tempo que não é ninguém, Soares é vários, é muitos, é todo um mundo de gente alheia entre si, uma prolixidade de si mesmo. Na vasta colônia do seu ser “há gente de muitas espécies, pensando e sentindo diferentemente”. Ainda que evite o convívio social, ele tem os outros em si. Sozinho, multidões o cercam. Soares é todo um mundo de sonho e todo mundo que sonha é Soares. Por isso, ele não faz da sua dor um poema, mas um cortejo e do *Livro* uma procissão de sensações (PESSOA, 2016, p. 312).

O *Livro* é a radicalização da heteronomia pessoana. Soares é o mais heteronímico dos heterônimos de Pessoa porque ele faz do *devoir* um procedimento indispensável no processo da escrita. A própria obra é heteronímica, porque “a sua escrita altamente trabalhada, apresenta [...] esboços dos outros heterônimos e até falsos sujeitos que não atingem o estágio heteronímico e aparecem, aqui e ali, em estado embrionário” (GIL, 2020, p. 1). A heteronomia radical do *Livro* materializa uma vacuidade do eu. O sujeito poético não é um eu no sentido forte da palavra. Ele se questiona se o eu que expõe, “realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso”. Para depois concluir: “Sim, assim é”. De fato, “se existe um eu no *Livro* (e é claro que existe, o *Livro* é predominantemente escrito na ‘primeira pessoa’) aquele ‘eu’ [...] é um ‘anti-eu’”⁵¹ (RAMALHO *apud* MEDEIROS, 2013, p. 102 e 14). O eu evanescente é formado apenas durante o tempo necessário para ser o suporte da sensação de desassossego – a verdadeira protagonista da narrativa. “Tornamo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente” (PESSOA, 2016, p. 26).

A escrita em forma de diário desempenha um papel importante no *Livro*. Centrado em experiências pessoais, o diário talvez seja o melhor exemplo do que Foucault (1984) chama de escrita de si. Ainda que centrado em experiências pessoais, o diário de Soares é diferente, porque nele não apenas se narra e, como consequência, constitui-se um eu, como também se coloca esse eu em questão, ao explorar o *devoir* outro como o fundamento do processo criativo da escrita. Se o diário de Soares mostra que são as experiências sensíveis que fazem de nós o que somos, ele também mostra que é no processo de criar a si mesmo como outro que o *Livro* é escrito. O interesse se volta não para a identidade do narrador ou do autor, mas para o que Deleuze (2013) chama de *devoir* personagem, para o que ela pode se tornar quando se põem a ficcionalizar. E isso casa muito bem com o exercício heteronímico de Pessoa.

Sendo o desassossego a protagonista do *Livro*, o que a sua narrativa conta é a trajetória do surgimento dessa personagem, como de uma condição de insensibilidade se chega a uma afecção e dessa a uma sensação, que é expressa na obra. O poeta afirma “sou só uma sensação minha” e, ao mesmo tempo, ele sabe que “nós não possuímos as nossas sensações [...] Nós não nos possuímos

⁵¹ Tradução livre. No original: If there is an ‘I’ in the Book (and, of course there is, the Book is overwhelmingly written in the ‘first person’) that ‘I’ is, as Sena was the first one to note, an ‘anti-I’.

nelas” (PESSOA, 2016, p. 336). O ser é a sensação e ela não está sob o domínio do narrador ou do autor. Se por um lado a ficção foi desde sempre “inseparável de uma veneração que a apresenta como verdadeira na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens”, por outro lado “o ideal de verdade sempre foi a ficção mais profunda”. O *devoir* personagem afirma não a verdade, mas a potência do falso, da ficção. Ao ficcionalizar a autoria por meio da heteronomia, Pessoa liberta a ficção do modelo de verdade, dando vazão à fabulação total. Ao ficcionalizar o que sente, apresentando-o como a personagem na narrativa, o *Livro* afirma a “ficção como potência e não como modelo” (DELEUZE, 2013, p. 182). “Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém” (PESSOA, 2016, p. 263). O *devoir* sensação da personagem permite que se chegue à sensação de que não se é ninguém, porque nem a sensação se pode manter sob o seu domínio.

Sendo como o *flâneur* “um solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24), Soares incorpora a própria modernidade em seu caráter transitório, efêmero, contingente. Há nele o desassossego típico das multidões, mas há também um tipo de desassossego que o diferencia delas, o das sensibilidades poéticas. É para a cidade que ele dirige o seu olhar, mas não é a agitação urbana que o interessa. “Nada o campo ou a natureza me pode dar que valha a majestade irregular da cidade tranquila, sob o luar” (PESSOA, 2016, p. 48). Também o *flâneur* “não se sentia movido a se entregar ao espetáculo da natureza”, mas a sua experiência é a da multidão que comporta “os rastros da iniquidade e dos milhares de encontrões que sofre o transeunte no tumulto de uma cidade e que só fazem manter tanto mais viva a sua autoconsciência”. As descrições que Baudelaire faz da cidade grande “procedem daqueles que, por assim dizer, atravessam a cidade distraídos, perdidos em pensamentos e preocupações”. O *flâneur* parece distraído porque está mais interessado nos seus próprios sentimentos e pensamentos. Como o *blasé*, ele está mais interessado em si mesmo. A interioridade é um subterfúgio para a experiência traumatizante da modernidade. Ambos têm um olhar expressionista, porque voltado para dentro de si. “O mundo exterior pouco lhe interessava; talvez o percebesse, mas, de qualquer modo, não o estudava” (BENJAMIN, 2017, p. 57, 69 e 71). Como romântico e simbolista que era, Baudelaire (sua personagem) olha o mundo exterior somente para entrar mais dentro de si mesmo. Ao contrário, Soares é impressionista, porque se volta para o mundo exterior.

Como os planetas vão pelo universo a realizar dois movimentos, o de rotação e o de translação, Soares também vai pelo mundo em dois movimentos, o de dispersão e o de centrimento. “É para nós que tendemos, como para um centro em torno do qual fazemos, como os planetas, elipses absurdas e distantes”. Todavia, a interioridade está presente na narrativa muito mais como uma questão: “que sou eu para mim?. Colocar essa questão é uma etapa necessária para criar a sensação. “[Sou] só uma sensação minha [...] As sensações carnis – o tato, o gosto, o olfato [...podem] tornar a visão interior, o ouvido do sonho – todos os sentidos supostos e do suposto – recebedores e tangíveis como sentidos virados para o externo”. Da interioridade se chega à exterioridade radical - “tudo vem de fora e a mesma alma humana não é porventura mais que o raio de sol que brilha e isola do chão onde jaz o monte de estrume que é o corpo” – O narrador se torna um “centro abstrato de sensações impessoais” de modo que o que vê e escreve não lhe pertence mais. “Gozando os dias como os livros, sonhando tudo, sobretudo, para o converter na nossa íntima substância, faremos descrições e análises, que, uma vez feitas, passarão a ser coisas alheias que podemos gozar como se viessem na tarde” (PESSOA, 2016, p. 183, 171, 427, 399, 57 e 53).

Não nos parece ser por acaso que Pessoa considere Soares um semi-heterônimo, porque parecido com ele em termos de estilo. Soares é tão plural quanto Pessoa. “Penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas”. Como ajudante de guarda-livros, homem comum, trabalhador urbano, reles empregado e anônimo, Soares incorpora o desassossego das multidões urbanas que surgem no começo do século XX. “Tudo me interessa e nada me prende”. A distração é um meio de se dispersar, ampliando-se para encontrar com os outros e o mundo. A heteronomia é o modo de “outrar-se”, escapando à clausura do eu. “Nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem, senão ‘outrando-nos’ pela imaginação sensível de nós mesmos”. “Outrar-se” é condição para converter dores e prazeres literais em literários, para, da paisagem vista, chegar à paisagem criada. “As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos criamos” (PESSOA, 2016, p. 16, 13, 20 e 118). É somente sendo outro que se pode se desprender do que lhe pertence (afecção, percepção, opinião) rumo ao que não lhe pertence (sensação, arte). É preciso que o sujeito se descentre para escapar da sujeição a si mesmo, expandindo a experiência e a consciência por meio de uma visão multifacetada.

Considere o seguinte trecho do *Livro*.

Depois de passar diante de casas, de vilas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão. Vivo todas aquelas vidas domésticas ao mesmo tempo. Sou o pai, a mãe, os filhos, os primos, a criada e o primo da criada, ao mesmo tempo e tudo junto, pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo tempo várias sensações diversas, de viver ao mesmo tempo – e ao mesmo tempo por fora, vendendo-as e, por dentro sentindo-as – as vidas de várias criaturas. Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças (PESSOA, 2016, 244).

Como o *flâneur* passa pelas galerias urbanas, Soares passa pelas casas de vilas, de chalés e, ao passar, ele vive todas as vidas que estão ali. Como um corpo sempre aberto a novas sensações, ele é capaz de sentir todas essas vidas juntas e ao mesmo tempo. Ele faz uma leitura afetiva do mundo externo que tem diante dos olhos, aquele tipo de leitura que nos faz sentir com as personagens que lemos. Essa leitura não implica um subjetivismo, pelo contrário, ela acarreta uma objetificação do eu poético. “Leio e estou liberto. Adquiro objetividade. Deixei de ser eu e disperso. E o que leio, em vez de ser um traje meu que mal vejo e por vezes me pesa, é a grande clareza do mundo externo [...]. Leio como quem abdica” (PESSOA, 2016, p. 13). Essa capacidade de fazer uma leitura afetiva do mundo capacita Soares a constantemente criar em si mesmo várias personalidades. Cada uma delas encarna um sonho seu e o sonha. E é no exercício dessa alteridade radical que ele destrói qualquer pretensão de interioridade ao se constituir como ser senciente, sempre voltado para fora, palco onde encenam a multidão de seres de sensação que ele encarna.

O contato com a natureza é uma oportunidade para outros *devires*. “Veste teu ser do ouro da tarde morta, como um rei deposto numa manhã de rosas” (PESSOA, 2016, p. 288). O ser senciente é um modo de alcançar não tanto a vida como a arte. Se Kant vê na relação com a natureza o momento propício para instigar a sensibilidade a produzir dados sensíveis a serem oferecidos ao intelecto, Deleuze e Guattari enxergam no processo criativo o momento ideal para converter dados sensíveis em objetos do pensamento. Para isso, é preciso um estado contemplativo, no qual não existe mais diferença entre o sujeito e o objeto. Há uma fusão de maneira que não se pode mais discernir um do outro. Isso é fundamental tanto para a criação da obra de arte como para a sua apreciação. A arte convida a um estado no qual “não estamos no

mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, *devir*. Tornamo-nos universo” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 220).

Vejamos mais um trecho do *Livro*.

Quando, depostas as mãos sobre a mesa ao alto, lancei sobre o que lá via o olhar que deveria ser de um cansaço cheio de mundos mortos, a primeira coisa que vi, com ver, foi uma mosca-varejeira (aquele zumbido que não era do escritório). Poisada em cima do tinteiro. Contemplei-a do fundo do abismo, anônimo e desperto [...]. Quem sabe para que forças supremas, deuses ou demônios da Verdade em cuja sombra erramos, não serei senão a mosca lustrosa [...]. Foi carnalmente, diretamente, com um horror profundo e escuro, que fiz a comparação risível. Fui mosca quando me comparei à mosca. Senti-me mosca quando supus que me o senti. E senti-me uma alma à mosca, dormi mosca, senti-me fechado mosca. E o horror maior é que no mesmo tempo me senti eu. Sem querer, ergui os olhos para a direção do teto, não baixasse sobre mim uma régua suprema, a esmagar-me, como eu poderia esmagar aquela mosca. Felizmente, quando baixei os olhos, a mosca, sem ruído que eu ouvisse, desaparecera. O escritório involuntário estava outra vez sem filosofia (PESSOA, 2016, p. 270).

Em mais um dia de trabalho, Soares está cansado, com sono, entediado, estado de ânimo propício para ser outro. Ele olha para a mesa e vê pousada em cima do tinteiro uma mosca, passa a escutar seu zumbido. Ele contempla a mosca com um estado de ânimo que o faz se sentir como ela. Agora, ele é a mosca. A referência à *Metamorfose*, de Kafka, é explícita. Como na obra de Kafka, o homem que se torna mosca é uma experiência insólita que vem alterar a rotina cotidiana. Mas o ajudante de guarda-livros não precisa passar por uma metamorfose. Devido a sua capacidade de sentir ao mesmo tempo várias sensações diversas, ele pode continuar sendo ele e se perceber, ao mesmo tempo, como uma mosca. Ao se perceber uma mera mosca, ele sente um nojo e um horror que nunca sentirá antes. Não era feio, mas uma mosca que poderia ser esmagada a qualquer momento pela régua suprema. Felizmente, quando baixou os olhos, a mosca desaparecera e ele era de novo apenas um ajudante de guarda-livros em um escritório sem filosofia.

Em outro trecho lemos o *devir* navio e página de livro. “Ver-me [...] um navio consciente num mar do sul e uma página impressa de um livro antigo. Que absurdo que isto parece! Mas tudo é absurdo, e o sonho é o que é menos”. O *devir* é a possibilidade de ser outros, sem deixar de ser ele mesmo. “Aumentar a personalidade sem incluir nela nada alheio – nem pedindo aos outros, nem mandando nos outros, mas sendo outros”. Há uma expansão de si mesmo ou, pelo menos, um desejo de expansão quando se contempla paisagens do mundo exterior, como o anoitecer. “Ó noite onde as estrelas mentem luz, ó noite, única coisa do tamanho do Universo, tornar-me corpo e alma, parte do teu corpo, que eu me perca em ser mera treva e me torne noite também”. O *devir* noite

ocorre quando o corpo sai do ritmo diurno e se torna mais lento e sonolento. Nesse estado, ele é um corpo sem interioridade, superfície aberta ao mundo. “Cerro os olhos lentos e cheios de sono, e não há dentro de mim senão uma região lacustre onde a noite começa a deixar de ser dia num reflexo castanho escuro de águas de onde as algas surgem”. Há ainda o *devir* máquina de escrever, portátil e aberto. “Como se tivesse o meu ser oco, como se não fosse mais que a máquina de escrever que trago comigo, portátil de mim mesmo aberto” (PESSOA, 2016, p. 136, 197 e 273, 35).

O eu poético é uma função vazia, que pode ser preenchida por conteúdos diferentes ao longo da narrativa, figurando-se ainda em chuva, nuvens, rua. Em se tratando de Pessoa há sempre uma espécie de fingimento como artifício criativo e é por meio desse jogo performativo que o poeta questiona os limites da primeira pessoa, mostrando como eles podem ser inspecionados e expandidos. A contemplação leva o poeta ao *devir* inumano. “O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o *devir* não humano do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 223). Por meio da fusão entre sujeito e objeto, do *devir* inumano a arte acrescenta à realidade, criando novos seres de sensação. Em sua narrativa, Soares fala de nojo, horror, absurdo, treva, mas muitas outras sensações advêm dessas experiências de alteridade radical. Nesse sentido, como observa Pessoa, a arte pode ser definida como “uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem” (GIL, 2020, p. 65).

Para Lukács (1968), a atitude de repórter assumida pelo escritor que privilegia a observação é um fenômeno que fala sobre a persistência do individualismo na modernidade. Pensando em como isso se realiza no *Livro* concordamos que se trata de um individualismo, mas não do tipo sobre o qual fala Lukács. A radicalidade da heteronomia conduz ao modo de individuação caracterizado por Maffesoli (1998, p. 2) como aquele no qual se abre mão de ser alguém, senhor de si e da sua história, no qual a comoção no faz recitar um texto escrito por outro. “Gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele” (PESSOA, 2016, p. 14). Soares se sente contemporâneo do poeta do século XIX ao caminhar pelas ruas de Lisboa e se sentir inserido “na solidão do seu conjunto”. Como o poeta do XIX, ele está atento ao cotidiano da cidade, no qual mergulha tão intensamente que esquece de si mesmo e se torna Cesário Verde, a sua solidão. Não se trata apenas

de reconhecer a importância do outro para a constituição do eu, mas da alteridade radical como condição para a emergência de uma sensação nova. Como Baudelaire, tratam-se de almas “errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível e se alguns espaços lhe parecem fechados é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados” (BENJAMIN, 2017, p. 52).

A heteronomia dá lugar a um princípio de individuação que marca a contemporaneidade e é caracterizado por Maffesoli como aquele no qual cada corpo adquire uma multiplicidade de facetas, que só existem em relações eventuais com outros. “Trata-se de uma modulação permanente, que, tal como um fio condutor, percorre todo o corpo social. Permanência e instabilidade serão os dois polos em torno dos quais se articulará”. Isso implica uma sociabilidade guiada menos por um desejo de se agregar a um grupo, a uma família ou a uma comunidade do que o de fluir por eventos pontuais, dispersando-se em “nebulosas afectuais”, em favor de situações de fusão, de êxtase, experimentando ambiências estéticas, nas quais “podem ocorrer condensações instantâneas, frágeis, mas que naquele momento são objeto de um grande investimento emocional” (MAFFESOLI, 1998, p. 18, 2 e 4). Esse tipo de individuação surge de “uma nuvem carregada, um campo de forças [...] uma tendência anunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções” (Gil, 2005, p. 26). Como diz Soares, é assim que se constituem “nós, os amorfos” (PESSOA, 2016, p. 27).

O que Pessoa propõe com o seu sensacionismo não é um subjetivismo, mas uma tentativa de tomar a afecção e a percepção de maneira objetiva, de objetivá-las e, assim, transformá-las em outra coisa, em sensação, em arte. Como alguém desprovido de interioridade, Soares é quem melhor pode fazer isso. A arte clássica já se mostrara disposta a empreender esse objetivismo, tendo seu projeto interrompido pela influência do cristianismo, que levou as ideias de espírito, deus e outra vida a um afastamento da realidade. Deus substituiu o mundo objetivo. O afastamento se aprofundou com o renascimento que “teria proposto a primazia da emoção sobre a observação pura e simples das coisas e o romantismo, por fim, teria desviado completamente a atenção do artista para a sua vida interior” (LIND, 1981, p. 168 e 169). A filosofia de Spinoza foi um esforço de reaproximação da realidade empírica pela observação pura e simples das coisas. Essa filosofia iguala deus à natureza e entende a matéria e o pensamento como atributos desse deus natureza. Os sentidos e o intelecto seriam formas de entrar em contato com essa divindade, que se diferencia

daquele ser antropomórfico criado pela tradição judaico-cristã. Deus não é um senhor soberano que deve ser satisfeito, mas uma obra que deve ser contemplada e compreendida. Soares se questiona se um dia se chegará a conclusão de que “aquilo a que chamamos Deus, e que tão patentemente está em outro plano que não a lógica e a realidade espacial e temporal, é um nosso modo de existência, uma sensação de nós em outra dimensão de ser” (GIL, 2020, p. 22). A proximidade com a filosofia spinozaneana evidencia uma forma de produzir uma obra impessoal, que independe de quem a cria. O poema deve ser um ser vivo por si mesmo. Assim Pessoa se junta à linhagem de Stéphane Mallarmé, que já “conduz o sujeito poético a uma neutralidade impessoal” (LIND, 1981, p. 171).

A heteronomia sublinha a alteridade que encontramos na arte e na experiência estética de forma geral. Como um bloco de sensações, uma obra de arte oferece uma sensação que não é nossa e assim “livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos” nós mesmos. Ao oferecer não afecções e percepções que já conhecemos, mas perceptos e afectos, seres de sensações que desconhecemos, o que uma obra de arte oferece é a chance de *devir*, de sermos outros. Isso não é uma escolha consciente. Ao se deparar com esses seres estranhos, o sistema cognitivo sofre uma espécie de curto circuito. O bloco de sensações impacta o corpo de tal maneira que força a abertura para uma forma nova de sentir e pensar. Kant fala sobre a experiência estética como uma experiência sublime que expande o pensamento. Voltamos a isso mais adiante. A heteronomia é o gesto que encena a alteridade inerente à própria arte, à experiência estética. Por isso, Soares diz que arte é “tudo que nos delicia sem que seja nosso – o rasto da passagem, o sorriso dado a outrem, o poente, o poema, o universo objetivo” (PESSOA, 2016, p. 226). Vivenciar uma experiência com a arte ou estética, requer perder a si mesmo para encontrar seres de sensações que ensinam novas formas de sentir e pensar. Para possuir a arte é preciso se deixar ser possuído por ela. Como vimos no capítulo anterior, a teoria contemporânea, tem definido o afeto justamente como o que nos toca e nos faz sentir, pensar e agir diferentemente do que sentíamos, pensávamos e agíamos. Sendo assim, a arte é o próprio afeto.

Soares diz que a única maneira de ter sensações novas é constituir uma alma nova. Para sentir outras coisas, de outras maneiras é preciso mudar de alma. É certo que durante toda a vida, do nascimento à morte, estamos a mudar de alma lentamente, mas o analisador de sensações, o sonhador, o poeta precisa arranjar meios para tornar essa mudança mais rápida. Soares compara a

mudança de alma à qual o artista deve passar a “certas doenças, ou certas convalescências que rapidamente mudam o corpo. Isso torna evidente que quando fala de alma, ele está a falar de corpo. Como superfície sensível, o corpo é responsável pelas afecções e percepções que a mente transforma em seres de sensações. Soares encarna uma alteridade radical que encontramos na arte e na experiência estética. Assim ele descreve a si mesmo numa conversa com outros: “numa grande dispersão unificada, ubíquo-me neles e eu crio e sou, a cada momento da conversa, uma multidão de seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto” (PESSOA, 2016, p. 249). Ao antepor o sonho à vida, ele consegue, no trato com os outros, persistir na linha fluida da sua individualidade amorfa. Sonhando sempre, aproveita cada momento para criar em si mesmo uma multidão de seres.

2.4 Fragmento

O caráter fragmentado do *Livro do desassossego* tem sido objeto de intensas discussões por parte da crítica literária nas últimas décadas. Há quem veja na escrita fragmentada do Livro um reflexo da multiplicidade heteronímica de Pessoa. A heteronomia é usada como argumento por aqueles que tentam ler o *Livro* como uma unidade dividida em partes e que, ao serem reunidas, formam um organismo vivo, funcional e organizado. A obra seria assim uma espécie de quebra-cabeça, cujas peças precisam ser montadas para que se forme um todo. Esse entendimento reflete aquele de que os heterônimos de Pessoa seriam fragmentos de sua personalidade multifacetada, que ele precisou decompor para assim sentir e pensar melhor cada uma dessas facetas. Isso vai ao encontro do desejo descrito por Soares, o de “poder construir, erguer um todo, compor uma coisa que seja como um corpo humano, com perfeita correspondência nas suas partes, e com uma vida, uma vida de unidade e congruência, unificando a dispersão de feitios das suas partes”. Soares não se orgulha do aspecto fragmentado da sua obra, antes inveja “os que escrevem romance, que os começam, e os fazem, e os acabam”. Ele até sabe “imaginá-los, capítulo a capítulo, por vezes com as frases do diálogo e as que estão entre o diálogo, mas não saberia dizer no papel esses sonhos de escrever” (PESSOA, 2016, p. 239 e 241).

Perguntar se Pessoa preparava um livro nos moldes convencionais e como seria esse livro não parece ser uma questão tão pertinente quanto a que gira em torno da forma atual do *Livro*, uma montagem de inúmeras peças sem qualquer indício de unidade. Nesse sentido, tomar a obra como

uma unidade dividida em partes é menos produtivo do que focar no seu caráter fragmentado. Concordando com a afirmação de que qualquer tentativa de compreender a obra como um todo é já uma ficção (ZENITH *apud* MARTINS, 2014), dada a fragmentação ser o estatuto constitutivo da própria criação literária de Pessoa, tendo a concordar também com a ideia de que o *Livro* é menos uma unidade do que um trabalho em progresso. Uma obra que é (re) criada em cada ato de leitura, no qual o leitor cria a sua própria ficção ou “toma por livro o que não é senão uma reunião de fragmentos, onde porventura, nos lemos mais a nós do que a Pessoa” (PIZARRO, 2012, p. 17). Aqui, o nós pode ser compreendido não como “nós, leitores”, mas como “os nós” que se formam entre autor, obra e leitor no ato da leitura.

Concordamos ainda com a tese de que o *Livro* não pode ser lido de modo convencional, porque, na verdade, ele é um anti-livro, menos um livro no sentido convencional do termo do que um sintoma do fim do livro e do começo da escritura. Se se quiser lê-lo como um livro se deve, no máximo, tomá-lo como um livro-fragmento sem qualquer indício aparente de sequencialidade ou qualquer projeto eminente de totalidade, uma escrita feita de recortes, cujo autor também se apresenta em pedaços. É preciso tomá-lo não como inconcluso, mas como “um texto sem limites e, portanto, também sem um final possível”⁵². Uma obra “impossível e infinita, que desconstrói contínua e implacavelmente, num sentido rigoroso e antecipado, quaisquer dicotomias simples, incidentais ou estruturantes”. Perceber o que lhe falta para ver o que há nele em excesso. A sua falta de limites, a sua “recusa de ser domado em um todo, como se a escrita fosse de fato uma tarefa infinita”⁵³ (MEDEIROS, 2013, p. 16) evidencia que, por mais que uma obra seja lida, há sempre a possibilidade de que ela seja lida de outro modo e é isso que faz dela algo sempre aberto, inacabado e imprevisível, uma obra que “não se fará nunca [...] grandes emaranhamentos...” (PESSOA, 2016, p. 14 e 22). A abertura estrutural do *Livro* convida a experimentar novos modos de leitura, o que vai ao encontro das abordagens que buscam produzir novos esquemas metodológicos e analíticos para investidas afetivas que miram textos e imagens.

Soares diz que não lê, mas a sua escrita conta das suas impressões sobre escritores como William Shakespeare, Dante Alighieri, Johann Goethe, Vitor Hugo, Jean-Jacques Rousseau, Hegel, Kant. Não é que ele não leia. Na verdade, ele lê, mas não tem paciência para ler um livro

⁵² Tradução livre. No original: a text without limits and thus also without a possible end.

⁵³ Tradução livre. No original: tamed into a whole as if writing were indeed an infinite task.

todo. A sua leitura é intermitente, intervalar, fragmentada, como é a sua escrita. A leitura e a escrita são constantemente interrompidas por seu desassossego. “Se erguia dos livros os meus olhos cansados, ou se dos meus pensamentos desviava para o mundo exterior a minha perturbada atenção, só uma coisa eu via [...]: a infinita complexidade das coisas”. Muitas vezes nem termina de ler o que começa, como não conclui o que escreve. Quanto mais pensa, analisa, mais distingue e menos chega a uma conclusão. Se a sua perturbada atenção não permite que Soares leia de modo convencional, é ela também que o impele a escrever de modo fragmentado (PESSOA, 2016, p. 207).

Pensando no universo do *Livro*, pode-se dizer que ele não poderia ter sido escrito de outra forma que não em fragmentos. Cada fragmento é, para usar a expressão de Deleuze e Guattari (2007), um bloco de sensação. A escrita fragmentada é apropriada a expressão dos estados de alma de Soares, “tão fragmentários e tão completos em si próprios quanto a sua expressão literária o requer”. Ele sente, pensa, vive, lê e escreve de forma descontínua. Está sempre oscilando entre a falta e o excesso. Há momentos nos quais não sente, não pensa, não vive, não lê e não escreve e a outros em que tudo lhe vem. E esse é um ciclo contínuo, como a passagem pelo tédio desemboca no desassossego e retorna ao tédio para voltar novamente ao desassossego. “Penso às vezes no belo que seria poder, unificando os meus sonhos, criar-me uma vida contínua [...]. Nada de mim seria real. Mas teria uma lógica soberba [...]. E tudo nítido, inevitável”. O poeta tem consciência desse estilo de vida e de escrita fragmentados e sofre com isso e lamenta por sofrer por isso. “Felizes os que sofrem com unidade! Aqueles a quem a angústia altera, mas não divide” (PESSOA, 2016, p. 103 e 207). O fragmento é o estilo exigido pelas experiências com as sensações: “experiências isoladas e, portanto, textos isolados, sem relações visíveis entre si; por vezes, repetem-se como se fosse preciso regressar à mesma experimentação (sobre o tédio, por exemplo) para extrair desta o que ela não revelara” (GIL, 2020, p. 25 e 26). Entendendo que o movimento do sentir e do pensar nunca se findam, a escrita fragmentada do *Livro* encarna “a incompletude do que está em *dever*, [...] do que se iniciou e ainda não se concluiu, percebido em primeira instância e imediatamente como inacabamento daquele que pensa” (SOUZA, 2008, p. 78).

As discussões sobre o fragmento giram em torno de como o conceito ajuda a entender a experiência moderna (MEDEIROS, 2019), em especial a que remonta ao final do século XIX. O argumento de Lukács (1968) contra o estilo romanesco ajuda a entender a relação entre o

fragmento e aquela experiência. O autor afirma que o romance já apresenta uma fragmentação que o vincula à modernidade. Produto da nova realidade que despontava no horizonte do século XX, o romance se opõe ao estilo épico no sentido de que esse expressa a vivência da totalidade de forma imediata e um enraizamento em um mundo homogêneo, fechado e pleno de sentido. Dom Quixote marca o início do romance ao oferecer a imagem de um mundo que saiu dos trilhos. Ele anuncia a crise do velho mundo e o advento de outro, no qual a totalidade não é mais dada e o sentido se torna problemático. A leitura de Lukács (1968) vai ao encontro da ideia de desencantamento do mundo, de Weber (2005), que não entende que o desencantamento como a perda total do sentido do mundo, mas a do sentido único. O romance já estiliza o sentido único da épica. Todavia, a sua estrutura contínua ainda se remete àquele mundo.

No final do século XIX a integração do mundo começa a se romper. As grandes narrativas teleológicas não fazem mais sentido e o mundo se abre à contingência. Os destroços do velho mundo já eram notados e a angústia advinda disso já se fazia sentir. Gustave Flaubert é quem coloca em palavras esse sentimento. “Falta-me uma concepção inteiriça e universal da vida. Lukács (1968) define a obra de Flaubert como o começo do fim da épica e do romance. Ao optarem pelo método da observação e da descrição escritores como Flaubert produzem textos caracterizados pela ausência de seleção e ordenação dos aspectos essenciais à trama como um todo. Não existe uma preocupação com a conexão dos quadros descritos e os encadeamentos das séries temporais. O texto assume um caráter episódico, com foco na experiência sensível imediata, acentuando e realçando o incidental e o acessório. As particularidades e os pormenores não são descritos como partes de um conjunto, de uma ideia geral, mas se tornam elementos autônomos com significados próprios. Diferentemente da épica, na qual a vida é representada na sua extensão integral e os acontecimentos são selecionados de acordo com sua pertinência para a totalidade da trama, a composição fragmentada desintegra os acontecimentos em momentos que não se organizam hierarquicamente em torno de uma única extensão. A necessidade da épica ser escrita no passado é explicada por esse desejo de apreender a vida em sua totalidade. Diferente é o escritor de fragmentos que “precisa perder-se no intrincado dos particulares e tais particulares aparecem como equivalentes”, pois não hierarquizados (LUKÁCS, 1968, p. 67).

É notório que falta ao *Livro* unidade. Como em Flaubert, o resultado desse modo de escrita fragmentado é uma “série de imagens estáticas de naturezas mortas [... que] se dispõem segundo

a lógica interna de cada uma, umas ao lado das outras, e não umas depois das outras, e muito menos umas derivadas das outras” (LUKÁCS, 1968, p. 85). Por isso Deleuze (1992) diz que, em Godard, não é uma imagem depois a outra, mas uma imagem e a outra. Nesse tipo de escrita fragmentada “aquilo a que se dá o nome de ação não passa de um tênue fio que alinha as imagens estáticas”. Mantendo o foco na composição de “imagens estáticas” que Lukács critica em Émile Zola, pode-se pensar ainda na caracterização que Deleuze (2013) faz do cinema moderno, que encontra em Ozu um dos seus mais importantes representantes. Ozu lança mão principalmente da câmera fixa para produzir não cenas de ação, mas imagens estáticas. Voltamos a isso no próximo capítulo.

A escrita em fragmento é a única possível em um mundo decadente. A literatura possui um largo rol de escritores decadentistas. Podemos elencar aqui nomes como Baudelaire, Proust e Pessoa. O que eles têm em comum é uma escrita que se opõe aos convencionalismos e se mantém aberta a experimentalismos em termos de estilo. Nietzsche soube entender a decadência não somente com um período histórico, mas também como um estilo. A definição que ele elabora desse estilo ajuda a caracterizar a obra de Pessoa.

A palavra torna-se soberana e salta fora da frase; a frase sai dos seus limites e obscurece o sentido da página, a página adquire vida às expensas do conjunto – e o conjunto não é mais um conjunto. Esta imagem, entretanto, vale apenas para os estilos decadentes. A vivacidade e a vibração e a exuberância da vida se refugiam em estruturas menores [...]. O conjunto já não é mais vivo, é um conjunto composto, artificial, um artefato (NIETZSCHE *apud* LUKÁCS, 1968, p. 72).

O trecho nos fala de quatro elementos: a palavra, a frase, a página e o conjunto (ou o livro). Esses elementos não dependem mais um do outro, ou seja, adquirem autonomia. A palavra já não pertence a frase, que por sua vez não pertence a página, que não é mais parte do livro. O que caracteriza o estilo decadente é a inexistência de um todo, que se fragmenta em várias estruturas menores. Essas estruturas menores são insuladas e passam a valer por si mesmas, como estruturas independentes do todo. Elas – as estruturas menores – e não o todo comportam a vivacidade, a vibração e a exuberância da vida. O conjunto, se existe, não é mais próprio da vida, mas algo criado artificialmente. Diante disso, cabe perguntar se é possível ainda falar de obra, no singular, ou se seria mais correto se referir a obras, no plural, uma vez que não existe mais o sentido de conjunto, mas uma miríade de fragmentos que podem até ser reunidos, mas sempre sob o signo do artefato. Como forma artística que corresponde ao dismantelamento das grandes narrativas na modernidade, o fragmento é uma recusa a qualquer noção de unidade, totalidade e conclusão, o

que vai ao encontro do estilo decadente. Nietzsche foi um dos primeiros a fazer do fragmento um estilo de escrita que se vincula ao modo de sentir, pensar e viver decadente e, nesse sentido, Pessoa é seu herdeiro.

O estilo romanesco ainda busca dar unidade na fragmentação, manifestando uma melancolia pelo desfalecimento da totalidade que existia no mundo clássico. O papel do romancista é superar a perda da totalidade ontológica com a formal (LUKÁCS, 1968). Por sua vez, a escrita fragmentada destrói qualquer pretensão de unidade e totalização. A forma fragmentada e o seu estilo decadente, fazem do *Livro* a antítese da épica e do romance, aproximando-o do legado nietzscheano. Nietzsche, como Simmel, compreendeu profundamente esse modo de escrita assistemático. Os aforismos nietzscheanos, como os ensaios simmeleanos, operam no plano do fragmento. Eles advêm da experiência moderna do choque, que estilhaça qualquer pretensão de totalidade.

Como nas *Passagens* de Benjamin, no *Livro de Pessoa* a escrita fragmentada vincula à obra a uma estética moderna. Com se soubesse que a ferida provocada pela experiência moderna do choque, sobre a qual fala Benjamin (1969), não fosse fechar nunca, Soares se esforça, ao menos, para descrevê-la e torná-la perceptível. Isso não é apenas narrado no *Livro*, mas aparece também na sua forma. Os fragmentos que o compõem só podem ser virtualmente estruturados como um livro. Como blocos independentes e autônomos, eles mantêm um vínculo fraco entre si, perceptível no ritmo da prosa, cujo compasso é dado pela narração descritiva da sensação do moderno. Essa sensação se expressa na forma de explorar o espaço da página de maneira intervalar, com fragmentos numerados que são apresentados um ao lado do outro, e não um depois do outro. Essa opção estética surte efeito na leitura da obra, que não apenas fala sobre a sensação do moderno como também nos faz senti-la. A leitura descontínua, que se inicia com o primeiro fragmento para se interromper ao final dele e não recomeçar, mas começar de novo no próximo fragmento, sem qualquer tipo de continuidade narrativa, ou mesmo temática, nos fazer sentir no ato mesmo da leitura a fragmentação própria à experiência moderna. Como um trabalho em progresso, projeto inacabado, o *Livro* convida o leitor a assumir a posição de co-criador da obra. A escrita se constitui assim em uma pre-escrita, que reserva à leitura a função de ser o ato criativo final.

O fragmento nos remete ao aspecto fraturado da experiência moderna. Uma figura que traz esse aspecto literariamente é o *flâneur* de Baudelaire. “Minha alma está rachada, e quando, em

agonia, quer povoar de canções o azul da noite fria, ocorre muitas vezes que a voz se lhe enfraquece. Como o espesso estertor de um corpo que se esquece...” (BAUDELAIRE, 2015, p. 251). Na modernidade, o corpo é cada vez mais esquecido à medida que a percepção pelo choque se torna a norma. Ao adquirir o caráter de algo já vivido, a ocorrência de um evento traumático torna-se estéril para a experiência poética, daí o esforço do poeta para não se tornar insensível. Baudelaire faz da “sensação do moderno, a desintegração da aura na vivência do choque”, uma verdadeira experiência, um manancial para sua poesia (BENJAMIN, 2017). Como Baudelaire, Pessoa extraiu a sua poesia da ferida aberta nos espíritos sensíveis pela modernidade. Como observa Simmel (1998) na escultura de Rodin, a prosa de Soares tem também uma feição quebrada, algo que a escrita fragmentada do *Livro* vem expor.

Benjamin afirma que uma narrativa afeta tanto o leitor porque “o narrador retira da experiência o que ele conta: a sua própria experiência ou a relatada pelos outros”. A narrativa teria ainda o poder de “incorporar as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Para entender uma narrativa é preciso, primeiro, senti-la. “A técnica do fragmento é uma forma de pensar e sentir diferentemente” (MEDEIROS, 2019, p. 87). O *Livro* narra estados de ânimo que a sua narrativa fragmentada faz sentir. A técnica do fragmento tem um apelo especial para corpos acostumados à experiência moderna. Ela fala diretamente à sensibilidade do leitor moderno, para quem a fragmentação é o seu modo de vida⁵⁴. A narrativa fragmentada faz com que o leitor se envolva, primeiro, sensivelmente com a obra e é esse envolvimento sensível que fundamenta a constituição da grande rede formada por autor, obra e comunidade de leitores. A escrita fragmentada nos permite, como corpos acostumados à experiência moderna, aproximarmos mais do *Livro* e nos engajar em um envolvimento sensível e cognitivo com ele.

O fragmento remete ao modo como o público moderno se relaciona com a arte em geral. Simmel percebe isso ao analisar as esculturas inacabadas de Auguste Rodin, que manifestam o caráter fraturado da modernidade. Por meio dessa “falha da forma plena, a ação do espectador é provocada de maneira mais viva [...] pelo estímulo à fantasia para completar por si o incompleto” (SIMMEL, 1998, p. 7). A escrita fragmentada do *Livro* incita um maior envolvimento com a criação da obra ao “lembrar-nos da sua incompletude, do seu estado permanente de *devir*, da sua

⁵⁴ Benjamin (1969, p. 3) percebe isso no público do cinema do início do século XX. Para ele, aquele público conseguia apreciar um filme porque o modo de percepção que ele exige corresponde ao modo de vida moderno. A fruição no cinema não se realiza pela contemplação, mas pelo hábito. Voltamos a isso no próximo capítulo.

relação com outros fragmentos, da sua infinitude”. O fragmento se impõe assim como texto que está sempre a chamar outros textos (MEDEIROS, 2015, p. 87).

A escrita fragmentada incita a lê-la como o resultado de uma montagem. Ainda que a montagem seja o elemento mais específico e fundamental da estética cinematográfica, “ela preexistiu ao cinema, estando presente já em Leonardo da Vinci e na literatura (MARTIN, 2013, p. 179). Pelo nome de montagem literária pode-se definir a técnica que faz uso do fragmento para justapor de forma inusitada ou “estranhante” não só níveis da realidade como também palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes, tendo a justaposição e a descontinuidade como principais características (TIBO, 2007, p. 8). Eisenstein conceitua a montagem de modo amplo. Para ele, a “montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do princípio da montagem em geral, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme”. A montagem consiste em juntar planos para criar um conceito novo. Esse trabalho de justaposição não se restringe ao cinema, não diz respeito apenas à reunião de planos, mas acontece sempre que dois fenômenos, fatos ou objetos são colocados juntos, tendo um resultado qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN, 2002, p. 31).

Ao falar da obra de arte de maneira geral, Eisenstein a conceitua como “apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador”. Esse processo estaria “na base de todas as imagens realmente vitais, mesmo num meio aparentemente estático e imóvel como, por exemplo, a pintura”. Uma obra deve “reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos”. A montagem pressupõe junção e movimento, o que pode ser encontrado mesmo nas artes anteriores ao cinema (EISENSTEIN, 2002, p. 21, 22 e 49). Na pintura já existe o movimento do olhar, que percorre a imagem estática buscando apreendê-la em seus detalhes, um movimento circular, próprio do tempo mágico da imagem. Na literatura também ocorre a articulação de fragmentos. Especialmente no romance, a leitura linear se impõe, porque os olhos se movimentam ao longo da linha para apreender a sucessão de acontecimentos que, encadeados, formam a trama. Ainda que se possa sempre voltar ao que já foi lido, a leitura de um romance conduz sempre para a frente, para a próxima página, para o acontecimento seguinte. Todavia, o texto literário pode induzir ainda outro movimento.

Consideremos as notas que Da Vinci escreveu para a representação pictórica do dilúvio.

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos quebrados, misturados com um número infinito de folhas [...]. Quantos em seu terror se jogavam das rochas! Podem-se ver galhos enormes dos gigantescos carvalhos, repletos de homens, sendo carregados pelos ares com a fúria dos ventos impetuosos [...]. Manadas de animais, como cavalos, bois, ovelhas, devem ser vistos já cercados pela água, isolados sobre os altos picos das montanhas [...]. E, acima desses horrores, a atmosfera se via coberta de nuvens lúgubres rasgadas pela shispa serpenteante dos terríveis raios dos céus, que refulgiam, ora aqui, ora ali, em meio à densa escuridão (EISENSTEIN, 2002, p. 25 a 27).

As notas de Da Vinci pertencem ao projeto de uma pintura na qual estariam representadas as forças da natureza. Tendo uma imagem pictórica em mente, o autor produziu um texto essencialmente descritivo com características das artes temporais. Eisenstein aponta o caráter cinematográfico do texto, um verdadeiro “roteiro de filmagem”, destacando os “elementos típicos de uma composição de montagem”. A descrição detalhista cria visões na percepção do leitor. Os aspectos plásticos e auditivos são homólogos ao plano cinematográfico e, como ele, tem o poder de evocar nos sentimentos do leitor uma imagem. “Os elementos estáticos, os fatores dados e os imaginados, todos em justaposição, criam uma emoção que emerge dinamicamente, uma imagem que emerge dinamicamente”. Esse processo criativo não difere, em princípio, do processo de montagem no cinema. Há nele a mesma concretização de um tema, tornado perceptível por meio de detalhes justapostos, cujo efeito é evocar um sentimento no leitor. Eisenstein vê no texto de Da Vinci uma intensidade crescente da ação que reforça o conteúdo dos quadros ao mesmo tempo que lhe confere uma unidade (EISENSTEIN, 2002, p. 35).

Com vimos, a escrita e a leitura fragmentadas do *Livro* tornam inviável qualquer pretensão de unidade. Mas aqui interessa o dinamismo que Eisenstein vê no texto de Da Vinci. O dinamismo “reside basicamente no fato de que a imagem desejada não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce”. O ato criativo é justamente a formação da imagem na percepção do leitor. Isso ocorre quando a individualidade de quem lê se funde com a do texto e do autor. Em certo ponto do seu argumento Eisenstein sugere que o autor teria controle sobre esse processo. Hoje sabemos que ninguém, nem mesmo o autor, pode prever qual imagem será formada na percepção do leitor. Eisenstein parece intuir isso ao afirmar que “todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social –, cria uma imagem”. Ainda que acredite que essa imagem é criada “de acordo

com a orientação plástica sugerida pelo autor”, o cineasta parece intuir que a leitura é também um ato criativo. Nesse sentido, ele se recusa a escolher entre imagem objetiva e imagem subjetiva ao explicar que cada imagem formada na percepção é, ao mesmo tempo, para cada leitor, a do autor e a sua própria – “viva, próxima, íntima” (EISENSTEIN, 2002, p. 28 e 30).

A força da montagem reside na sua capacidade de “incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador [...]. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento da imagem”. O uso do termo fragmento para se referir ao plano parece ainda mais adequado quando se nota que “a imaginação não evoca quadros completos, e sim propriedades decisivas e determinantes desses quadros” (EISENSTEIN, 2002, p. 29 e 35). Esse princípio de montagem se aplica não apenas ao trabalho cinematográfico, mas também ao literário. Como Benjamin e Simmel, Eisenstein (2002) prefere a forma do ensaio, o que demonstra uma afinidade profunda com o modo de escrita fragmentado. Como o plano é a unidade básica trabalhada no cinema, o conceito é no ensaio. Como a montagem articula planos, o ensaio articula conceitos. Como explica Adorno, no ensaio “elementos discretamente separados entre si são reunidos [...]. Enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento”. Ainda que a intenção do autor do ensaio seja reunir esses elementos para formar um todo, essa estrutura móvel é delicada e frágil e pode ser rompida a qualquer momento. Essa tendência à ruptura existe porque o ensaio “pensa em fragmentos – uma vez que a própria realidade é fragmentada”. Se existe alguma unidade no ensaio, ela se desenha “através dessas fraturas, e não ao plainar a realidade fraturada [...]. A descontinuidade é essencial ao ensaio”. Não há uma busca pela verdade por meio de um método fechado, mas uma escrita intuitiva e tateante que põe em palavras o que “o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (ADORNO, 2003, p. 31 e 35 e 36).

Para Eisenstein, a montagem não se refere apenas à composição artística do sentido por meio da organização dos planos. O pensamento e a cultura são montagens. O sentido é criado por meio do choque entre as partes. O encadeamento das partes obedece a estrutura do pensamento e da cultura, não em seu viés lógico, mas em seus processos sensuais e fantasiosos (EISENSTEIN, 2002b). Nesse sentido, é significativo o fato de Pessoa descrever Soares a partir da categoria da falta, da incompletude. A ausência de atitude, assim como de raciocínio lógico, faz-se notar não apenas na sua personalidade, mas na estrutura do *Livro* também. Essas características fazem dele

uma forma de escrita em excesso que se materializa em momentos de intensa espetacularidade (MEDEIROS, 2019, p. 12). Como observa Benjamin, em Baudelaire também sentimos uma ausência de atitude e raciocínio lógico em um texto cheio de artifícios e contradições premeditadas. “No momento em que se compraz na mais crassa descrição dos detalhes mais aflitivos da realidade, também se espraia num espiritualismo que nos desvia da impressão imediata que as coisas produzem em nós” (BENJAMIN, 2017, p. 92). De forma semelhante, a prosa de Soares “explode qualquer noção preconcebida do que um texto deve ser, quando ela incessantemente constrói uma sucessão rápida de paradoxos e momentos aporéticos⁵⁵” (MEDEIROS, 2019, p. 6). Quando afirma que o filme é como a escrita de um sonho, Eisenstein ecoa Soares. É o cineasta quem sintetiza: “poucos como eu habituados ao sonho, são por isso lúcidos bastante para rir da possibilidade estética de se sonhar assim [...] toda a vida é um sonho” (EISENSTEIN, 2002b, p. 67).

A fragmentação é perceptível não apenas na composição do *Livro* em fragmentos, mas também na narrativa que se desenrola em cada fragmento.

Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou quem pode escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer [...]. Compreendo bem as bordadoras por mágoa e as que fazem meia porque há vida [...]. Estas confissões de sentir são paciências minhas [...]. Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. “Viver é fazer meia com uma intenção dos outros. Mas, ao fazê-la, o pensamento é livre, e todos os príncipes encantados podem passear nos seus parques entre mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso. Crochê das coisas... Intervalo... Nada... (PESSOA, 2016, p. 21).

A narrativa fragmentada é disruptiva do pensamento lógico, contínuo, coerente. Afirma-se (“invejo”) para logo em seguida colocar essa afirmação em dúvida (“mas não sei se invejo”), porque o que se escreve são “impressões sem nexos”, “nem desejo de nexos”, uma narrativa indiferente de “uma biografia sem fatos”, de “uma história sem vida”, “confissões que nada têm a dizer”. A linha aparece como elemento que confere certa coerência e continuidade ao texto, que se constrói em torno de palavras que remetem a ela – bordadoras, meia, desenrolar, tecer, laço. Todavia, a falta de compromisso com uma narrativa lógica e sequencial permite a inserção de um trecho tão disruptivo como: “e todos os príncipes encantados podem passear nos seus parques entre

⁵⁵ Tradução livre. No original: explode any preconceived notion of what a text should be as they incessantly build on a rapid succession of paradoxes and aporetic moments.

mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso”. A quebra da narrativa inicial para inserir um trecho aparentemente sem vínculo lógico com o anterior causa uma irrupção do pensamento lógico e sequencial. A escrita fragmentada não se fundamenta na coerência e na continuidade, mas em um sentir, pensar e viver fragmentado, daí a referência ao crochê, esse arranjo de linha com aberturas aparentes, ser tão significativa. Ainda que, quase ao final do texto, a ideia da linha seja retomada com a palavra “crochê”, não se pode falar de um fechamento que apela à coerência e a continuidade. O que há é “Crochê das coisas... Intervalo... Nada...” Mais do que a retomada do raciocínio lógico, a frase final leva de volta ao aspecto fraturado da narrativa de Soares, o que as reticências finais vêm reforçar (...Sim, crochê...).

Esse desencaixe se dá não apenas entre os fragmentos, mas também no interior deles e, muitas vezes, beira o absurdo. É o que ocorre no trecho que segue abaixo.

- [...] Um amigo meu que se suicidou – cada vez que tenho uma conversa um pouco longa suicido um amigo – tinha tencionado dedicar toda a sua vida a destruir os verbos...
- Ele por que se suicidou?
- Espere, ainda não sei... Ele pretendia descobrir e fixar o modo de não completar as frases sem parecer fazê-lo. Ele costumava dizer-me que procurava o micróbio da significação... Suicidou-se, é claro, porque um dia reparou na responsabilidade imensa que tomara sobre si... A importância do problema deu-lhe cabo do cérebro... Um revólver e...
- Ah, não... Isso de modo algum... Não vê que não podia ser um revólver?... Um homem desses nunca dá um tiro na cabeça.... O senhor pouco se entende com os amigos que nunca teve... É um defeito grande, sabe?... A minha melhor amiga – uma deliciosa rapaz que eu inventei.
- Dão-se bem?
- Tanto quando é possível... Mas essa rapariga, não imagina [...] (PESSOA, 2016, p. 293).

No trecho lemos uma conversa absurda que nunca existiu, passada a uma mesa de chá entre um imaginador de sensações e uma mulher que lhe conta confidências íntimas falsas, que representam verdadeiros farrapos da sua pobre alma. Sem qualquer nexos de continuidade lógica, a conversa é somente um pretexto para que o narrador brinque com as sensações. Pequenas frases sem sentido são metidas na conversa, afirmações absurdas que não significam nada. A conversa não tem visos de realidade e nunca seria admitida em uma narrativa sensata. O narrador falsamente finge que reporta uma conversa. Se as personagens um dia lessem essa conversa, reconheceriam o que nunca disseram e não deixariam de ser gratos pelo narrador ter “interpretado tão bem, não só o que elas são realmente, mas o que elas nunca desejaram ser nem sabiam que eram”. O narrador

justifica o seu feito: “na conversa aparente que eles escutaram um ao outro faltavam tantas coisas” que o que o narrador fez foi “mais do que um trabalho literário, um trabalho de historiador. “Reconstruo, completando...” (PESSOA, 2016, p. 294).

Soares lança mão do que Deleuze e Guattari (2007) chamam de potência do falso, que suspende as opiniões e noções preconcebidas, ao apresentar algo aparentemente sem sentido. Essa aparente falta de sentido é uma forma do narrador lutar contra as suas próprias opiniões e preconceitos, a sua “impotência criadora”. O falso é potente porque desafia a convenção. Entre elas, a oposição entre verdade e mentira. O falso é também uma forma de jogar com as ideias estabelecidas de criação e autoria, que se fundamentam no sujeito centrado do iluminismo. O gênio artístico, com sua potência criativa, é substituído por uma figura desolada, distraída, impotente, a quem falta alma. Por isso, Soares diz que “escrever é desprezar-me”. Ele despreza a si mesmo como autor porque sabe que o texto que escreve não lhe pertence. “Escrever, sim, é perder-me [...], não como o rio na foz para que nasceu incógnito, mas como o lago feito na praia pela maré alta, e cuja água sumida nunca mais regressa ao mar” (PESSOA, 2016, p. 132), o que lembra o final de *As palavras e as coisas*, quando Foucault prevê que “o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia” (FOUCAULT, 1999, p. 536). Ainda que de maneira completamente diferente, Pessoa e Foucault realizam o mesmo gesto: apagam a figura do autor, do homem. Este teoricamente, aquele poeticamente. Mas eles menos realizam o gesto do que ele, o gesto, se realizam neles. A isso Soares se refere quando diz que “a esta alma destinada a ser homem educado são, quando estão a sós, investidos misteriosamente de qualquer coisa interior que lhes é externa, e que não falam, senão que se fala neles” (PESSOA, 2016, p. 132).

Pensando ainda por analogias, podemos entender os fragmentos do *Livro* como planos de um filme. Ao serem justapostos montamos um livro. Como justapondo os planos, montamos um filme. Todavia, o encaixe não é perfeito. A justaposição é estranha, como alguns planos de filmes do Ozu parecem deslocados (isso é analisado no próximo capítulo). O livro que se monta com os fragmentos não é um romance. Não há uma sequência narrativa linear e lógica que conduza confortavelmente por uma terra conhecida. A leitura é sempre um caminho cheio de surpresas inesperadas. A reunião dos fragmentos parece totalmente arbitrária e artificial, como certos planos de filmes do Ozu. Há um desencaixe fundamental, como se os fragmentos falassem para si: “somos dois abismos – um poço fitando o Céu” (PESSOA, 2016, p. 20).

2.5 Descrever, criar imagem

O *Livro do desassossego* começa com Pessoa descrevendo como conheceu Soares. Essa é uma forma comum de começar uma narrativa. Todavia, a descrição de Pessoa significa mais do que o pertencimento dessa narrativa ao rol das comuns. Começar o *Livro* assim é significativo do papel que a descrição desempenha nele. Ainda que, como uma reunião de fragmentos, o *Livro* seja uma obra complexa e heterogênea em termos de estilo, predomina a narrativa descritiva. Embora os fragmentos passem longe do realismo, eles adotam essa técnica largamente utilizada pelos realistas do final do século XIX. De fato, Soares está mais próximo dos realistas do que dos românticos. Se não sonhasse tanto, ele até poderia ser considerado um realista, porque, como aquele, ele também está mais interessado no mundo exterior do que no interior e a descrição é a técnica ideal para relatar esse mundo. Todavia, diferentemente dos realistas, que almejam a perfeita compatibilidade entre o mundo e a descrição do mundo, Soares lança mão da descrição do mundo para criar outro mundo. Vejamos o trecho abaixo.

Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite [...]. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom numa memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira (PESSOA, 2016, p. 29).

A descrição é a técnica à qual se recorre para dizer as coisas e, assim, torná-las não mais reais, mas mais artísticas. Os campos e as flores que se descrevem têm cores que duram de uma maneira que a vida celular não permite durar. Os campos e flores descritos não são mais os do mundo real. Eles são astros que constelam a obra de arte; afectos e perceptos, seres de sensações, que duram mais que a vida celular, porque eles se conservam na obra literária. Lá, eles se conservam não como um reflexo ou uma representação do que foram na vida real, mas vem constelar de novas flores ou de novos astros os campos, os céus, os compostos de sensações que constituem a obra. Como os seres dos sonhos, os seres de sensações nos fazem sentir sentimentos que na vida se não sentem, e se conjugam formas que na vida se não encontram. Não é que eles sejam mais vivos que a vida real; elas só nos afetam mais, porque são puros seres de sensações. Foucault vê na história natural um desejo de que a descrição reproduza a própria planta.

“Transposta na linguagem, a planta vem nela gravar-se e, sob os olhos do leitor, recompõe sua pura forma”. O que o desejo clássico revela é um modo de pensar representativo que anseia por uma figura na qual seja possível ver a própria planta (FOUCAULT, 1999, p. 186). Isso é oposto do desejo de Pessoa. Com ele, a descrição não se vincula mais a um desejo de representação, mas de criação.

Paul Valéry compara a narrativa a pérolas imaculadas e vinhos encorpados, porque, como esses, ela é o produto de uma “lenta superposição de camadas finas e translúcidas”. Na sua teoria da história, Benjamin utiliza essa metáfora para descrever a narrativa como uma experiência que resulta de transformações históricas (BENJAMIN, 1987, p. 206), mas a imagem de Valéry pode ser usada também para se referir à criação da narrativa de Soares a partir da sensação advinda da experiência sensível. Como na imagem, a narrativa de Soares sobrepõe camadas finas e translúcidas de observações, impressões e análises de caráter descritivo. Ao se articularem na tessitura das palavras, essas descrições dão a uma experiência aparentemente fugaz uma corporalidade literária, como podemos ver no trecho abaixo.

Verifico que, tantas vezes alegre, tantas vezes contente, estou sempre triste. E o que em mim verifica isto está por detrás de mim, como que se debruça sobre o meu encostado à janela, e, por sobre os meus ombros, ou até a minha cabeça, fita, com olhos mais íntimos que os meus, a chuva lenta, um pouco ondulada, já que filigrama de movimento o ar pardo e mau (PESSOA, 2016, p. 41).

A descrição desempenha um papel importante na formação de imagens. Não basta dizer que se sente triste, é preciso descrever para que o/a leitor/a possa ver a tristeza e sentir o peso dela em seus próprios ombros. É preciso descrever o modo íntimo como o poeta olha a chuva e é a intimidade desse olhar que faz com ele veja não só a água caindo, mas também o movimento ondulado da água que se desenha de modo delicado e fino no ar que ganha cor e caráter. A força da descrição está no seu poder de criar uma imagem que sensibiliza o leitor e, como sabemos o pensamento é feito de imagens. A narrativa é marcada pelo excesso de descrição, que pode ser entendido como a materialização de um excesso de sentir. “Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O poeta sente em excesso e é esse excedente que multiplica a palavra, ao desdobrá-la no espaço e estendê-la no tempo, contrariando a crença de que quem muito sente, pouco pensa e pouco faz. Ao se entregar a esse excesso do sentir, o poeta consegue ir a lugares desconhecidos pelos outros e ver o que ninguém viu. “Já cruzei mais mares do que todos. Já vi mais montanhas que as que há na terra. Passei já por cidades mais que as existentes, e os grandes

rios de nenhuns mundos fluíram, absolutos, sob os meus olhos contemplativos”. O que ele descreve não é a vida, mas o que lhe excede, ou seja, a arte. “Vinha de prodigiosas terras, de paisagens melhores que a vida” (PESSOA, 2016, p. 21, 119 e 338).

A análise estrutural muitas vezes compreende os elementos descritivos como “supérfluos (em relação à estrutura)”. As descrições são vistas como mero “enchimentos”, “luxo da narração”, “pormenores inúteis”, “anotações insignificantes” que “elevam o custo da informação narrativa” (BARTHES, 2004, p. 181 e 182), uma vez que a descrição não altera significativamente a narrativa, ela parece não ter finalidade alguma. Lukács explica que a descrição é altamente empregada na literatura moderna, especialmente no realismo. De elemento subalterno na criação literária pré-moderna, a descrição alcança o posto de “princípio fundamental da composição na literatura moderna” a partir do romantismo (LUKÁCS, 1968, p. 54 e 55).

Ao comparar os estilos de escrita de Liev Tostói e Zola, Lukács demonstra como o primeiro narra episódios acidentais como meras ocasiões para que o drama ecloda, enquanto o segundo recorre a descrição para dar o exato quadro de um fenômeno social. Em Tóstoi, os objetos do mundo que circundam as pessoas são caracterizados apenas como pano de fundo para os conflitos humanos, meros cenários da atividade e destino deles. Em Zola, pelo contrário, são as personagens que assumem o papel de espectadores de acontecimentos – e com isso “os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os observamos”. O realismo de Zola faz com que ele recorra à descrição como um modo de caracterizar o ambiente “O interesse não se concentra mais na originalidade da trama; assim, quanto mais esta é banal e genérica, tanto mais típica se torna” (LUKÁCS, 1968, p. 58), melhor.

A crítica que Lukács faz ao longo do diário que se encontra em *Energia*, de Fiodor Gladkov, é significativa. Para ele, a escrita descritiva do diário nada acrescenta ao romance. O autor do diário “não desempenha, nem antes nem depois, qualquer papel importante na ação [...]. O diário é uma simples descrição de estados de ânimo, e não contribui em nada para elevar o personagem que o redige acima do nível episódico” (LUKÁCS, 1968, p. 96). Contra Lukács, gostaria de pensar o que uma “descrição que nada acrescenta” ou uma “simples descrição de estados de ânimo” de caráter episódico pode nos dizer. Dado o seu tom diarístico, o *Livro* está repleto de descrições

desse tipo. Como nos diários, nele se narra episódios cotidianos sem qualquer sequência lógica ou pretensão de unidade.

Com Lukács (1968) é possível entender que a predileção de Soares pela descrição tem um fundo histórico-social. Ainda que o *Livro* se distancie das obras realistas de Flaubert e naturalista de Zola é perceptível nas três obras a frustração causada pelas promessas não cumpridas da modernidade e pelo desmoronamento do projeto ilustrado. Não sendo francês como os outros escritores, Pessoa acrescenta à essa frustração a desolação e a angústia advindas com o fim do século, que se fizeram sentir de maneira particularmente intensa em um país como Portugal, marcado por sua posição marginal na geopolítica europeia do século XX. O uso reiterado da descrição por Soares é um recurso estético que fala sobre a necessidade de um novo estilo de escrita diante de um novo cenário sócio-histórico que implicava um novo estilo de vida. O mundo que se erguia na virada do século precisava ser descrito em seus pormenores para que dele se fizesse uma caracterização completa. No *Livro*, as descrições de Soares acabam por criar outro mundo, povoado por outros seres. “Vou num carro elétrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim os pormenores são coisas” (PESSOA, 2016, p. 243).

A diferença fundamental entre narrar e descrever é também entre participar e observar. Enquanto quem narra assume uma posição ativa diante dos dilemas com os quais se depara, quem descreve assume uma postura contemplativa. Ainda que a descrição esteja presente em qualquer trabalho literário, em escritores como Flaubert, Zola e Pessoa ela sinaliza uma postura diante do mundo que vai na contramão dos escritores, artistas e sábios do renascimento e do iluminismo. Estes participaram ativamente dos processos de transformação social que constituíram a modernidade porque acreditavam nas promessas que ela trazia em seu bojo. De forma completamente diferente, Flaubert, Zola e também Pessoa demonstram uma atitude de oposição e desprezo por seu tempo, o que os levam a “escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos” (LUKÁCS, 1968, p. 57).

Lukács (1968) pontua como característicos da literatura moderna a monotonia e o tédio, que advém dos padrões de criação artística e da concepção de mundo adotadas por alguns escritores a partir da segunda metade do século XIX. Desfeitas todas as ilusões, só resta a Soares se entregar à busca da sensação. “Pertencemos a uma geração que herdou a desencença [...] Ficamos,

pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver [...] A energia para lutar nasceu morta conosco, porque nós nascemos sem o entusiasmo da luta” (PESSOA, 2016, p. 250). Benjamim vê em Kafka essa mesma postura diante do mundo. Ao olhar um retrato de Kafka de quando ele tinha apenas seis anos Benjamin percebe como aquele semblante já destoava dos da época. “Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, nas quais os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles [...] que] lhes dava uma sensação de plenitude e segurança. A rigidez da pose dos retratados “traía a impotência daquela geração em face do progresso técnico” (BENJAMIN, 1987, p. 98 e 99). A angústia que logo predominaria era a contraparte da sensação de segurança e plenitude que, antes, o progresso técnico-científico fizera sentir.

Considere o seguinte trecho do *Livro*.

Este quarto mensalmente alugado onde nada acontece senão viver um morto, esta mercearia da esquina cujo dono conheço como gente conhece gente, estes moços da porta da taberna antiga, esta inutilidade trabalhosa de todos os dias iguais, esta repetição pegada das mesmas personagens, com um drama que consiste apenas no cenário, e o cenário estivesse às avessas (PESSOA, 2016, p. 159).

Com Lukács, pode-se opor esse modo de escrever à epopeia e ao romance, nos quais o herói age de modo empolgante, o que o torna atraente ao público que facilmente se afeiçoa a ele. É preciso lembrar que “o drama é ação, como indica a etimologia, e a ação não é mais uma boa expressão dos costumes” (BOUGET *apud* LUKÁCS, 1968, p. 64) daquela época. A narrativa dramática dá lugar à crônica de um cotidiano onde nada acontece, o que reverbera a concepção de que “o que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz em um momento de crise aguda e apaixonada, e sim os seus hábitos cotidianos, os quais não denotam uma crise, mas um estado”. O que importa narrar não são os conflitos humanos, mas esse estado de ânimo. As pessoas perdem importância. São apenas quem se conhece “como gente conhece gente” e “uma repetição pegada das mesmas personagens”. O drama clássico é substituído por uma narrativa que “consiste apenas no cenário” e num “cenário às avessas” (LUKÁCS, 1968, p. 70 e 159).

O objetivo da narrativa descritiva é tornar presente o que se narra. “A presença ocasionada pela descrição do observador [...] é a própria antípoda do elemento dramático [...]. Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fatos e coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas-mortas” (LUKÁCS, 1968, p. 79). Ao privilegiar a observação e a descrição, a literatura entraria em uma competição com a pintura. Essa

tendência pictórico-descritiva rebaixaria os homens ao nível de elementos de natureza-morta, ecoando pinturas como as de Cézanne. Interessante ver como isso se relaciona aos filmes de Ozu, os quais analisamos no próximo capítulo. Nesses filmes a natureza-morta é uma imagem recorrente⁵⁶. Pensando nisso e na relação entre descrição e natureza-morta, é possível, desde já, definir o estilo de Ozu como descritivo, o que será desenvolvido no próximo capítulo.

Lukács (1968, p. 76) afirma que a literatura deve focar na ação das personagens. As descrições pormenorizadas de personagens, cenários e objetos só adquirem caráter literário “na medida em que fornecem a indispensável mediação concreta para a manifestação de relações inter-humanas concretas”. Ele reverbera Weber ao afirmar que o modo de agir das personagens ou a *praxis* revela não apenas as personalidades delas, mas, e sobretudo, a relação dessas personalidades com formações sócio-históricas. É certo que a ação é um ponto fulcral da análise literária, mas parece questionável a afirmação de que a literatura que privilegia a observação e a descrição elimina a relação entre *praxis* e realidade sócio-histórica. Deve-se compreender a afirmação de Lukács como uma crítica ao pressuposto de que o método descritivo deveria ser empregado de maneira a oferecer uma maior precisão e assim conferir verdade objetiva ao texto literário. A crítica a esse pressuposto, profundamente influenciado pelo positivismo, é fundamental, mas o que Lukács não viu é que a descrição pode ser entendida de outra maneira. Para ele, a descrição só tem valor se estiver a serviço da ação e, esta, se servir à formação da épica ou do romance. Nos escritores que analisa, contudo, a adesão ao estilo descritivo e o distanciamento da forma épica e do romance refletem a aversão ao modelo clássico de composição literária, centrado na ação do herói. No fundo, isso reflete a aversão ao ideal iluminista que tão bem adaptou o mito do herói em benefício das narrativas do progresso.

Na contramão da crítica de Lukács (1968), o *Livro* oferece elementos para pensar a descrição para além da épica e do romance. Diferentemente do *flâneur*, que encarna a figura heroica da modernidade, Soares é o anti-herói. A sua narrativa não é a de uma aventura repleta de conquistas, paixões, dramas, tragédias, mas a narrativa da sensação como uma aventura. Não lhe interessa os acontecimentos de uma vida, mas a sensação como um verdadeiro acontecimento. O agir que interessa ao poeta é o que se passa nas relações sensoriais que estabelece com o mundo e

⁵⁶ Ao analisar os filmes de Ozu, Deleuze (2013) afirma que, neles, a natureza-morta é a imagem do tempo. Voltamos a isso no próximo capítulo.

os outros. A descrição se torna aí um modo de criar uma imagem sensível dessas relações. Como elemento estruturante da obra, a sensação pode ser lida como o exato oposto da ação (ORIONE, 2016, p. 55). Todavia, não se trata de qualquer ação, mas daquela típica do homem de ação, cujo agir é a “condenação violenta do sonho”. Como um sonhador, Soares se diferencia do homem de ação que o seu patrão Vasquez incorpora. Para ele, é difícil se preparar para existir no mundo, porque “o mundo é de quem não sente”. Com vimos no capítulo um, a oposição entre sentir e pensar advém do desejo por um pensamento puro e completamente autônomo em relação ao sentir, o que a poética de Soares vem contrariar: “penso [...] com toda a atenção dos meus nervos” (PESSOA, 2016, p. 203 e 45).

A prosa de Soares trata desses dois modos diferentes de estar no mundo – o do homem de ação e o do sonhador. É sabido que “todo homem de ação é essencialmente animado e otimista porque quem não sente é feliz [...]. Governa quem é alegre”. Em contraposição, “para ser triste é preciso sentir” (PESSOA, 2016, p. 246 e 247). Essa discussão remonta a Descartes, para quem a tristeza se refere a coisas das quais devemos escapar em oposição à alegria que nos mostra o que devemos cultivar (REALE; ANTISERI, 1990). Para Spinoza (2009), os afetos tristes diminuem a potência do corpo e da mente⁵⁷. Enquanto a ambos interessam a ciência e a moral como ações no mundo, Soares se interessa pela ociosidade como condição necessária para a criação. No encaixe do projeto ilustrado, a mente potente não sente, mas já Spinoza (2009) ensina que o sentir é uma potência. Um corpo indolente, que encontra sensualidade na monotonia cotidiana, é um corpo mais apto a criar.

Para o Lukács (1968) marxista, Soares com certeza não é um homem de ação, mas a ação para um marxista tem um sentido épico. Ela se iguala a lutas e revoluções dos que dominam e matam, derrubam governos e mudam sistemas políticos, daí a narração para Lukács ser equivalente à ordenação e à evolução, o que remete à mitologia marxista e sua visão teleológica da história. Para ele, a descrição só é válida quando submetida à lógica épica “como premissa, etapa ou consequência de uma ação”. Lukács não considera que ação é uma palavra polissêmica que pode assumir vários sentidos. Soares não quer mudar o sistema político, mas fazer do sentir uma potência de criação poética. O sentir se relaciona ao sonho e, juntos, eles constituem um modo de

⁵⁷ Interessante notar que, entre os afetos tristes descritos por Spinoza, está a melancolia. Enquanto a angústia, o tédio e a ansiedade não figuram em sua descrição, uma ausência que diz muito sobre a posição marginal desses afetos no século XVIII e o seu vínculo com o período histórico que desponta no final do século XIX.

estar no mundo, de o conhecer e de intervir nele. Por isso, para ele, “sonhar é muito mais prático que viver” e “o sonhador que é o homem de ação” (PESSOA, 2016, p. 302).

Se por um lado o sentir é oposto a certo modo de agir, por outro lado ele pode ser entendido como um modo ativo de estar no mundo, afinal, sentir e pensar o mundo é já agir no mundo. Todavia, esse modo de agir se dá “em outro registro e com outro estatuto que não o da ação prática e utilitária” (ORIONE, 2016, p. 156). Enquanto o “horror de sempre – o dia, a vida, a utilidade fictícia, a atividade sem remédio” chama Soares “ao tribunal”, a escrita é o seu modo de canalizar o que sente, potencializando o seu agir no mundo. “Me creio o primeiro a entregar a palavras o absurdo desta sensação sem remédio. E curo-a com o escrevê-la” (PESSOA, 2016, p. 339 e 447). Não há aí uma relação utilitarista com a escrita, mas um profundo entendimento da escrita não como representação do mundo, mas como ação no mundo. Escrever o *Livro* é a sua forma de agir no mundo. Isso está representado na narrativa pela própria biografia do narrador que, como ajudante de guarda-livros, vive de guardar escritos e que, como escritor amador, vive para escrever. Se o romancista glorifica a paixão e o poder decisório, para Soares, a vida é marasmo e abdicação.

Em sua crítica ao modo de narrar descritivo, Lukács (1968, p. 80) afirma que “a descrição baseada na observação *ad hoc* é forçosamente superficial”. Diferentemente da épica e do romance, que pretendem tratar dos dramas humanos profundos, esse modo de escrita se ocupa de estados de ânimo fugazes. As personagens não desenvolvem relações profundas, como nas formas épica e romanesca, mas têm encontros superficiais. A superfície é justamente onde Soares se localiza. Nela, ele se relaciona com tudo o que encontra pelo caminho, a exemplo do patrão Vasquez e dos seus colegas de escritório, os quais muitas vezes sequer nomeia. Como um observador, Soares passeia pela superfície das coisas. Ainda que tudo lhe afete, ele não se engaja com coisa alguma. Como o *flâneur*, a relação dele com o mundo se dá pelos sentidos, especialmente pela visão.

Vejo de lá hoje, como o vejo hoje de aqui mesmo – estatura média, atarracado, grosseiro com limites e afeições, franco e astuto, brusco e afável [...] nas mãos cabeludas e lentas, com as veias marcadas como pequenos músculos coloridos, o pescoço cheio mas não gordo, as faces coradas e ao mesmo tempo tensas, sob a barba escura sempre feita há horas. Vejo-o [...] (PESSOA, 2016, p. 12 e 13).

Soares descreve o patrão Vasquez, mas não está interessado nele como pessoa, em sua personalidade, seu caráter, mas na imagem que se forma diante dos seus olhos. Segundo Lukács, isso é característico de textos literários essencialmente descritivos. Esses textos “carecem de significação humana”; são inumanos. Zola assim assentiu com essa definição:

aceito a definição de Lamaitre [a respeito de *Germinal*] – uma epopeia pessimista do animal que há no homem – com a condição de ser definido com exatidão o conceito de animal. Na vossa opinião é o cérebro que faz o homem, ao passo que eu acredito que os outros órgãos também desempenham nisto função essencial (LUKÁCS, 1968, p. 81).

A descrição é inumana porque não descreve a personalidade, as atitudes e escolhas das personagens. Ao contrário, ela cria uma imagem a partir da experiência sensorial com a realidade fenomênica. Descrever é explorar o mundo por meio dos sentidos, criando um texto rico em detalhes, nuances, pormenores. Dada a oposição que historicamente existe entre pensar e sentir, focando no sensível, a descrição não seria racional, portanto, não seria humana, mas animalesca. Zola sabia de tudo isso, assim como Pessoa. Com as suas escritas descritivas, eles desafiam não somente os modelos de escrita épico e romanesco, mas também a própria noção de homem que se constitui a partir de uma hierarquização entre o pensar e o sentir. Pensando assim, pode-se dizer que um texto de base descritiva reverbera o que ficou conhecido como a “morte do homem”. Assim Lukács (1965, p. 88) descreve esse acontecimento: “vemo-nos [...] em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto”. Assim a descreve Soares “Qualquer coisa em mim [...] chora sobre si como sobre um deus morto” (PESSOA, 2016, 462). Para além da compreensão que Lukács (1968) tem do animalesco como um protesto contra a civilização e o sistema capitalista, essa ausência do humano operada pela descrição é também uma brecha pela qual outras figuras, além daquela criada pelo humanismo, podem entrar na narrativa. No *Livro*, a morte do homem cede espaço para a emergência da sensação.

Para Lukács (1968, p. 98), os métodos baseados na observação e na descrição carecem de sentido. Não se trata da incapacidade de conferir sentido ao texto, mas de uma recusa intencional de oferecer ao leitor um sentido. Soares ecoa Lukács ao pontuar “Perguntais-me, a vós, decerto, que sentido têm essas frases; nunca erreis assim, despedi-vos do erro infantil de perguntar o sentido às coisas e às palavras. Nada tem um sentido” (PESSOA, 2016, p. 470). Como ensina Weber (2005), na modernidade, o sentido das coisas não é dado. Não existe mais o sentido fechado e único que existia no período pré-moderno. Essa falta de sentido é, todavia, uma potência na medida em que ela é também a possibilidade de abertura e multiplicação do sentido.

Como observa Deleuze (2003) no processo criativo de Proust, a descrição é uma técnica de escrita por meio da qual o poeta chega à verdade. Todavia, não se trata da verdade do mundo real,

mas a da criação e cada artista tem a sua. A verdade da criação não é abstrata e vazia, porque não é resultado apenas de fabulações da inteligência, mas deflagrada pela experiência sensível. Essa experiência é a matéria-prima que o pensamento-artista falseia para trazer algo novo ao mundo. Para isso, é preciso não se voltar para dentro, não se fechar em si mesmo, em seus próprios sentimentos, mas estar continuamente aberto ao mundo. A exemplo da infância, que é lembrada por Soares “como uma coisa externa e através de coisas externas”. O que ele descreve não é a verdade da sua saudade da infância, porque ele não tem “saudades senão literariamente”. A infância aparece a ele “com lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa” (PESSOA, 2016, p. 177).

Não é sossego dos serões de província que me entenece da infância que vivi neles, é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em torno da casa, são as caras e os gestos físicos das pessoas. É de quadros que tenho saudades. Por isso, tanto me entenece a minha infância como a de outrem: são ambas, no passado que não sei o que é, fenômenos puramente visuais, que sinto com a atenção literária. Enteneço-me, sim, mas não é porque lembro, mas porque vejo (PESSOA, 2016, p. 177).

Na verdade, só as coisas externas são lembradas. Como tudo, a lembrança é uma imagem a ser percebida. O poeta se permite entrar em “estados de visualidade”, entregar-se a “impressões da audição desperta”, sentir os “perfumes que são uma maneira do mundo externo falar” com ele. A sua vida é a eterna busca por experiências sensíveis a serem convertidas em sensações artísticas. Esta é a sua moral ou a sua metafísica. “Transeunte de tudo” – até da própria alma, ele não pertence, não deseja, não é coisa alguma, somente um “centro abstrato de sensações impessoais, espelho caído senciente virado para a variedade do mundo”. Esse espelho senciente não tem opinião ou convicção, apenas impressões, que ele capta com seu olhar distraído para as analisar pelo sonho e as expressar na escrita. “Escrever é objetivar sonhos, é criar um mundo exterior” (PESSOA, 2016, p. 177 e 178).

Os olhos sobressaem como órgãos que desempenham uma função fundamental na narrativa de Soares. Sabemos que a visão é uma metáfora comum na arte. Desde a pintura, a escultura, a arquitetura, depois com a fotografia e o cinema, ver é uma operação fundamental. A literatura não é diferente. Nela, de outro modo, se está constantemente recorrendo a metáfora da visão. Todavia, existe um excesso inquietante dessa metáfora no *Livro* (é Soares quem nos conta: “há em mim, um êxtase de ver”) (PESSOA, 2016, p. 80). A obra possui uma intensa visualidade de maneira que

“difícilmente qualquer fragmento existe sem alguma referência ao ver, ao assistir, ao olhar, aos olhos ou ao olhar compenetrado” (MEDEIROS, 2013, p. 34).

Quando Soares afirma que “na palavra se contém todo o mundo” ele não quer dizer que a palavra seja superior à imagem, que esta não possa falar por si mesma, sendo preciso a palavra que fale por ela. O que interessa ao poeta, como a nós, é justamente o esforço da tradução. Tal entendimento pressupõe que “palavras podem descrever ou incorporar [...] estados de coisas” (MITCHELL, 1994, p. 9). A prosa é o sentir incorporado em palavras, é ela quem dá “a cada emoção uma personalidade”. Há na prosa “sutilezas convulsas e que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente na sua substância corpórea” (PESSOA, 2016, p. 28 e 91). O poeta usa as palavras para converter sua visão em poesia, cujas características são exemplificadas pela “descritiva vivacidade e particular atenção à corporalidade das palavras” (MITCHELL, 1994, p. 8). O exercício descritivo se transforma em uma narrativa, cujo principal objetivo é fazer o leitor ver.

A recorrência de elementos visuais remete à predominância do sentido da visão na experiência moderna. Foucault (1999) observa como o gosto pela observação, que resultou na criação do microscópio, constituiu-se, ainda no classicismo, como o método ideal para um conhecimento sensível, que exclui o ouvir dizer, assim como o gosto, o sabor e o tato para privilegiar a visão como a evidência da realidade que se oferece aos sentidos e sobre o qual se pode falar. A modernidade trouxe uma situação nova e estranha à qual todos deviam se adaptar. Benjamin explica que, na cidade grande, as relações “se distinguem por uma notória preponderância das atividades visuais sobre as auditivas. Suas causas principais são os meios públicos de transporte”. Isso porque antes deles, “as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra” (BENJAMIN, 2017, p. 36).

É principalmente pelo olhar que o *flâneur* se relaciona com o mundo a sua volta. Ele é um pintor do circunstancial, “não tanto artista, mas alguém que se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece” à maneira de um jornalista. Ao transitar pela cidade movido por sua curiosidade feroz, apreciando suas galerias, ele pratica o que já foi chamado de a “gastronomia do olho”, a arte de olhar as coisas com paixão. Mas o interesse pelo que acontece no tempo presente tem um objetivo mais elevado do que simplesmente flânar. Ele busca, antes, “o

poético que pode existir no circunstancial, transitório, efêmero”. E é olhando as coisas que ele acha nelas a poesia que procura. Esse modo de se relacionar faz com que o *flâneur* seja capaz de estar fora de casa e se sentir em casa, porque, para ele, é um júbilo morar “no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16). Nele, “o desejo de ver festeja o seu triunfo”. Como a personagem de Baudelaire, Soares pode “concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador; pode se estagnar na estupefação – nesse caso o *flâneur* se torna um basbaque” (BENJAMIN, 2017, p. 69).

Como o *flâneur*, Soares é um caleidoscópio e “cada um de seus movimentos representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21). Soares não quer mais da vida que senão assisti-la e, desde que fala de imagens, nascem-lhe imagens. O *Livro* em si mesmo se constitui em um “caleidoscópio de fragmentadas sequências [...] das sensações demasiados vívidas”, escritas por sujeição às imagens, às aparências, às formas e aos aspectos, ao que se dá aos olhos, ao “quadro” ou à “galeria intérmina de quadros” (PESSOA, 2016, p. 404) do exterior animado das coisas e dos seres.

A imagem do caleidoscópio aparece na crítica que Lukács faz ao realismo e ao naturalismo. Para ele, aqueles textos essencialmente descritivos evidenciam uma desorientação do observador. “Os homens se mostram em geral desorientados em face dos acontecimentos. Ao passo que a solução aparece improvisadamente [...], temos a imagem de uma situação de um complexo de coisas e de homens vistos por um observador confuso”, disso surge a imagem do caleidoscópio. Para ele, os textos são como “um rutilante caos caleidoscópico”, o qual define a situação na qual “o ponto de observação do autor se desloca continuamente de um lugar para outro e esta variação permanente de perspectiva gera um festival de fogos fátuos” (LUKÁCS, 1968, p. 97 e 73). Paralelo a isso, temos a perda da onisciência e da clarividência do narrador típico da épica e do romance. O narrador não é o olho do deus soberano, mas se esvazia ao ponto de se igualar às coisas que compõe o cenário. Ele sabe apenas o que os seus sentidos e o pensamento que desenvolve a partir deles lhe oferecem.

Há no *Livro* um modo de olhar fotográfico, que remete ao caráter transitório, efêmero e contingente da modernidade e a “uma espécie de qualidade para o tipo de linguagem descritiva que ele prefere”⁵⁸ (MEDEIROS, 2013: 41).

Atento a tudo sonhando sempre; fixo os mínimos gestos faciais de com quem falo, recolho as entonações milimétricas dos seus dizeres expressos [e] posso descrever, em quatro palavras fotográficas, o rosto muscular com que ele disse o que não me lembra, ou a inclinação de ouvir com os olhos com que recebeu a narrativa que não recordava ter-lhe feito [...]. “Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionalmente fazerem arte de um todo (PESSOA, 2016, p. 20 e 93).

Como uma placa fotográfica altamente sensível, Soares é impressionado por tudo o que vê, sendo capaz de captar os mínimos gestos faciais e as entonações milimétricas, porque ouve com os olhos. Esse modo de olhar acena para toda uma discussão sobre a fotografia, entendida como dispositivo que resulta de e que impulsiona um novo modo de sentir e pensar. O espírito decadente de Soares assim como a qualidade visual do seu texto, seu olhar fotográfico que torna tudo imagem faz lembrar Eugène Atget, cujo trabalho Benjamin analisou em sua *Pequena história da fotografia* (1987). Tendo vivido a crise do entreseculo, Atget produz uma imagem vazia. Essa imagem aparece com força na filmografia de Ozu, que analisamos no próximo capítulo. De certa forma, ela também está no *Livro*. Como em Atget, a imagem de Soares é vazia não tanto porque representa lugares inabitados, mas porque “ela liberta para o olhar [...] o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores” (BENJAMIN, 1987, p. 102 e 101). Em relação ao *Livro*, pode-se perguntar como uma imagem pode ser vazia se ela é criada, como vimos, por excessos? Essa é a beleza do *Livro*. Nele, o excesso de sentir, que se converte em um excesso de descrição, converte-se, por fim, não em uma imagem saturada e também vazia. A impressão de vazio que temos advém da ausência do homem. Como em Atget, em Pessoa e também em Ozu, não se trata tanto de revelar o íntimo das personagens, seus conflitos internos, psicológicos, emocionais, como de libertar o olhar para ver os pormenores, as sutilezas, os detalhes despercebidos.

Na modernidade, a visão se torna o sentido privilegiado para conhecer o mundo. De fato, “o ocidente foi desenhado para a imposição e a autoridade da visão”. Mas, ao mesmo tempo, sempre houve uma insistência em chamar a atenção para os “perigos em colocar muita confiança na visão e seus objetos”⁵⁹ (LEVIN, 1993, p. 1). Houve um tempo em que era comum o poeta usar sua voz para descrever sua visão de mundo diante de uma audiência. Soares nos remete a esse

⁵⁸ Tradução livre. No original: a sort of qualifier for the type of descriptive language he prefers.

⁵⁹ Tradução livre. No original: tuition, the authority, of sight [...] dangers in placing too much trust in vision and its objects.

tempo quando revela que a sua prosa “é apenas como o falar alto de quem lê” (PESSOA, 2016, p. 12). Naquele tempo, anterior à modernidade, o poeta era facilmente identificado ao visionário, alguém que não está realmente dormindo, mas que também não está no seu estado normal de consciência e que, por isso, consegue ver mais. Como trabalhador assalariado que precisa cumprir uma jornada exaustiva de trabalho diário, Soares escreve quase sempre depois do expediente, por isso a referência constante à sonolência, estado mental que atenua os limites entre realidade e sonho. Isso faz dele um visionário. Com a modernidade e a extrema secularização do olhar, a relação entre o poeta e o visionário se tornou mais difícil de ser estabelecida. Pessoa (2012, p. 280) contudo, aproxima Soares do visionário ao descrevê-lo como alguém que “aparece sempre que estou cansado e sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição”. Como em certo cinema moderno para Deleuze (2013), na narrativa de Soares, o olhar não está relacionado somente ao sentido da visão, mas a um estado de sonambulismo, no qual uma visão irrompe na vida cotidiana à medida que há um investimento dos sentidos que cria uma situação, uma relação onírica com a realidade.

Na modernidade, o visionário é identificado à figura do louco. Como ensina Foucault, o louco é o outro, a diferença, o limite do pensamento ocidental. A exclusão do que lhe é interior, porém, estranho. Descartes compara a loucura ao sonho, porque ambos seriam um tipo de erro. Eu que penso, não posso estar louco. Não é a verdade que protege o pensamento da loucura, mas o sujeito que pensa. O essencial não é o objeto do pensamento, mas conjurar essa impossibilidade do pensamento que é a loucura. É o exercício da razão que faz desaparecer o perigo da loucura. O pensamento como exercício da razão de um sujeito soberano, não pode ser insensato. O desatino razoável não é possível. “A história do mundo ocidental é a do progresso do racionalismo e a criação de hospícios para enclausurar a loucura é a manifestação disso [...]. A loucura designa um novo relacionamento do homem com aquilo que pode haver de inumano em sua existência” (FOUCAULT, 1978, p. 53). Nesse sentido, retoma-se o pensamento de Deleuze e Guattari (2007, p. 220), para quem o afecto pode abrir o corpo a “devires não-humanos”.

A imagem desempenha um papel fundamental no *devenir* inumano. Em suas origens, a imagem é criação de um duplo que nos permite não somente suportar o inominável, mas superá-lo. “Não é possível desembaraçar-se do duplo sem materializá-lo”. Mas o que é uma imagem? Para responder a essa pergunta é importante retomar as discussões que levantam a questão se a

imagem é mera representação que remete a uma realidade exterior e anterior, a imagem como “olhar que lançamos sobre as coisas que representam outras coisas” ou se ela é algo mais. Essas indagações parecem inerentes à condição das imagens de “espectro, reflexo, duplo ou sócia” [que] continuam a alimentar, não mais o terror, mas um tenaz halo de equívoco”. Como se o estatuto incerto da imagem estivesse continuamente “fazendo vacilar nossas mais elevadas certezas” (DEBRAY, 1993, p. 30 e 14). Isso se torna ainda mais problemático em relação às imagens técnicas.

Benjamin conta como, em seus primórdios, o artifício mecânico de fixar imagens humanas foi visto como uma heresia. Sendo o homem feito à semelhança de Deus, “no máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste poderia se atrever a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico”. A aversão à fotografia era, na verdade, uma reação conservadora a um novo mundo que despontava no horizonte, ao que Benjamin foi sensível. Ele percebe como aquele era um momento fronteiro. Especialmente nas primeiras fotografias de rostos humanos, dois extremos se tocam: “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”. A câmera fotográfica revela “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas [...] tornando-se grandes e formuláveis mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. A narrativa sobre o espanto e a surpresa das pessoas diante dos primeiros daguerreótipos dá conta do valor mágico que a técnica fotográfica adquiriu quando do seu surgimento. A aura se mantinha nesses primeiros retratos até por uma questão de limitação técnica, o que exigia um maior tempo de exposição, necessário para a sensibilização das chapas pela luz. As pessoas a serem fotografadas precisavam viver a duração do processo. “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado” (BENJAMIN, 1987, p. 92, 94 a 96).

O que as primeiras fotografias já anunciavam era um mundo modificado pela técnica, decadente, frustrado e desiludido, ao qual Lukács (1968) identificou com o predomínio da técnica descritiva e da observação na literatura do período. Esse mundo proporcionava uma experiência sensível nova e artistas como Baudelaire, Atget e Pessoa souberam não apenas representar, mas

também fazer dela uma oportunidade para a criação artística. Benjamin ansiava por um trabalho de arte que fornecesse uma imagem do seu tempo. Não se trata de um espelho, um retrato, uma representação. Na arte, nunca se trata apenas disso. Trata-se, sobretudo, de incorporar as forças que pairam em um instante histórico singular e, com elas, criar algo novo, que se plasma na obra de arte, síntese do efeito das forças sobre a sensibilidade e o pensamento. Benjamin observa que, com a intromissão da técnica na vida moderna, contemplar deixa de ser estabelecer uma distância, para ser um estar junto. O “aqui e agora” da experiência estética moderna não é apenas um momento isolado, mas o repositório de uma história e de uma cultura (MASSUMI, 2002b). O artista é sempre quem oferece a imagem do seu tempo, mas também, e sobretudo, o de um *porvir*.

2.6 Cotidiano: epifania e sublime

O mal-estar que se respirava nos ares da Lisboa do início do século XX faz com que Soares se volte para a banalidade cotidiana. Como o *flâneur*, ele busca nas coisas banais do cotidiano o remédio contra o tédio que prosperava sob o olhar e uma satisfação para a sua ânsia constante por novidades. Isso o leva a um distanciamento das coisas mais urgentes da vida social, que já foi lido como expressão de um “sentimento de alheamento e afastamento da realidade” (GIL, 2020, p. 93), mas hoje ele pode ser lido de outro modo. Se o lemos a partir do nosso interesse pelo afeto, entendemos que o cotidiano, com toda a sua banalidade, cria a atmosfera propícia para que o fenômeno afetivo aconteça e a arte seja criada. Para o poeta,

sábio é quem monotoniza a existência, pois então cada pequeno incidente tem um privilégio de maravilha. Monotonizar a existência, para que ela não seja monótona. Tornar anódino o cotidiano, para que a mais pequena coisa seja uma distração [...] A monotonia, a igualdade baça dos dias mesmos, a nenhuma diferença de hoje para ontem – isto me fique sempre, com a alma desperta para gozar da mosca que me distrai, passando casual ante meus olhos, da gargalhada que se ergue volúvel da rua incerta, a vasta libertação de serem horas de fechar o escritório, o repouso infinito de um dia feriado (PESSOA, 2016, p. 148).

A banalidade cotidiana favorece o que Bachelard (2009, p. 8) chama de devaneios poéticos: “hipóteses de vidas que alargam a nossa vida [...], porque] um mundo se forma no nosso devaneio. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser”. Tal espécie de devaneio transforma o percebido em experiência, porque se liga a lembranças do passado e se entrega a coisas novas, abrindo espaço para a imaginação. Se basta “estar presente para dirigir um automóvel”, a “reflexão criativa é distraída” (BUCK-MORSS, 2012, p. 169 e 199). Como o

espectador do cinema para Benjamin (1969, p. 33), Soares “é bem um examinador, porém um examinador que se distrai”.

Soares é o único heterônimo de Pessoa que toma como tema a sua vida cotidiana. Ele a descreve como banal, monótona, insignificante, amorfa, inexistente. Pessoa escreve no prefácio do *Livro* que Soares não lhe despertava interesse algum, mas um traço lhe chamou a atenção: “reparava extraordinariamente para as pessoas [...], não suspeitosamente, mas com um interesse especial”. Para ele, cada nova pessoa que conhece é uma oportunidade de entrar em “contato com o Horror do novo”; é “um fragmento vivo do desconhecido”, que o poeta põe em cima da sua mesa para “cotidiana meditação apavorada”. Esse interesse não é outra coisa senão a procura por “motivos para alguma experiência de sonho”, já que tal experiência não é natural, mas uma técnica que precisa ser praticada para ser aprendida. No *Livro* encontramos várias descrições de situações “nas quais Soares, num café ou noutro lugar, se entrega a verdadeiros exercícios mentais, sonhando a partir de um pormenor ínfimo surpreendido em alguém, fazendo proliferar imagens e sensações, criando fluxos emocionais de intensidade variável, levando a experimentação até ao esgotamento” (PESSOA, 2016, p. 6 e 461).

O olhar de Soares faz do cotidiano um campo para a pesquisa das sensações. A vida cotidiana é ordinária, necessária e mandante e ela é também extraordinária, porque nela há sempre algo novo a ser visto. Se inicialmente nada detém a atenção do narrador, que se divide entre entediado e cansado, de repente ele toca “com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas”. Então o ajudante de guarda-livros se torna poeta. “Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo [...] o comum com singularidade, e sou poeta”. Na banalidade cotidiana a mente se aquieta e lança um olhar demorado para as coisas, extraindo afecções e percepções do que olha e as convertendo em sensações. Ela concentra a atenção sobre o pequeno, o sutil e o insignificante, que é tornado grande, intenso e significativo ao ser convertido em sensação (PESSOA, 2016, p. 32 e 36).

Esse olhar senciante e pensante advém da intuição de que

um homem pode, se tiver a verdadeira sabedoria, gozar o espetáculo inteiro do mundo numa cadeira, sem saber ler, sem falar com alguém, só com o uso dos sentidos [...] No meio do meu trabalho de todos os dias, baço, igual e inútil, surgem-me visões de fuga, vestígios sonhados de ilhas longínquas, festas em áreas de parques de outras eras, outras paisagens, outros sentimentos, outro eu” (PESSOA, 2016, p. 148).

Uma sensibilidade atmosférica é perceptível especialmente nas descrições de paisagens turvas, que dão uma imagem bastante fiel das paisagens interiores porque possuem a mesma indefinição dos contornos. “Fosse o que fosse ia por toda a paisagem uma inquietação turva, feita de esquecimento e de atenuação [...]. Era difícil dizer se o céu tinha nuvens ou antes névoa [...]. Nada era definido, nem o indefinido”. Mas não é só isso. “Existe algo mais do que semelhança ou isomorfismo entre o espaço interior da sensação e o espaço exterior do sensível: um prologa (e articula-se com) o outro”. Essa sensibilidade atmosférica desestrutura o espaço euclidiano e constitui um espaço intersticial, no qual as fronteiras são apagadas de maneira que não há distinção entre objeto e sujeito, exterior e interior, afeto e emoção, atmosfera e corpo. A vida ganha maior intensidade quando esses polos se unem, o eu se perde no que olha, o interior se confunde com o exterior, o afeto se converte em sensação, o corpo é um com a atmosfera. “Névoa ou fumo? Subia da terra ou descia do céu. Não se sabia: era mais como uma doença dos olhos do que uma realidade da natureza” (GIL, 2020, p. 40 e 41).

A sensibilidade atmosférica recorre ao sonho para transformar o cotidiano em sensação pura, ou seja, imagem pura. “Como um espetáculo na bruma aprendi nos sonhos a coroar de imagens as caras do quotidiano, a dizer o comum com estranheza, o simples com derivação, a dourar, com um sol de artifício, os recantos e os móveis mortos”. Esse tipo de sensibilidade torna a vida mais vívida, porque consegue extrair dela afecções e percepções mínimas que se dispersam e geralmente não são percebidas (PESSOA, 2016, p. 149). O corpo sensível à atmosfera propicia momentos de conexão intensa com a realidade fenomênica, revelando traços antes imperceptíveis.

Ah, são tardes de uma tão magoada indiferença [...], a tristeza úmida do tempo [...], uma mágoa vestida para a viagem, no sentimento em que somos vagamente atentos à difusão colorida das coisas, ao outro tom do vento, ao sossego mais velho que se alastra, se a noite cai, pela presença inevitável do universo [...]. Sim, é o princípio do outono que traz ao ar e à minha alma aquela luz sem sorriso que vai orlando de amarelo morto o arredondamento confuso das poucas nuvens do poente [...], som da vida nas lajes limpas [...], as crianças sonolentas do abismo [...] tudo vai no outono, tudo no outono, na ternura indiferente do outono (PESSOA, 2016, p. 172).

O poeta descreve a chegada do outono e algumas expressões chamam a atenção. “Tardes de uma tão magoada indiferença”, “tristeza úmida do tempo”, “mágoa vestida para a viagem”, “o sossego mais velho que se alastra”, “aquela luz sem sorriso”, “som da vida”, “crianças sonolentas do abismo”, “ternura indiferente do outono”. A sensibilidade atmosférica é capaz de associar

afetos, como a mágoa e a tristeza, às tardes e ao tempo. Ela vê a mágoa vestida para a viagem quando o colorido do outono se difunde e o vento adquire outro tom. O sossego envelhece na medida em que a luz séria espalha o amarelo morto da estação. Nas lajes, ela escuta o som da vida e vê as crianças do abismo (quem são essas crianças?). Por fim, no outono mesmo, ela vê ternura. Não se trata de um antropomorfismo, porque, como vimos no capítulo anterior, o afeto é anterior ao homem. Devido à sua sutileza e perspicácia, a sensibilidade atmosférica consegue ver o que os outros não veem ou colocar em palavras o que outros apenas sentem, mas não sabem descrever.

Um dos traços fundamentais do *Livro* é o desencanto pelas promessas da modernidade e pelo projeto ilustrado. Há nele também um tipo de encantamento pelo cotidiano que vai na contramão do movimento geral da modernidade, descrito por Weber (2005, p. 32) como aquele no qual “todas as coisas podem – em princípio – ser dominadas mediante o cálculo. Quer isto dizer: o desencantamento do mundo”, relacionado à interferência da técnica, da ciência e da racionalização da vida no mundo moderno. Sabemos que Weber em momento algum toma o desencantamento como um fato, no sentido de um dado objetivo, mas especula sobre formas de desencantamento que são, na verdade, imputações de sentido, logo integra uma compreensibilidade. No *Livro*, o desencanto pelas promessas da modernidade e pelo projeto ilustrado leva a outro tipo de encantamento. Se o desencantamento do mundo pressupõe o seu domínio pela racionalidade técnica, o tipo de encantamento que existe no *Livro* advém de um estado de fusão, no qual a oposição entre o eu e o mundo desaparecem. A obra expressa assim o que Mafessoli chama de um “real reencantamento do mundo”, uma sensibilidade que elabora uma aura estética e uma experiência ética, um *ethos* “imaginal”, que implica toda “uma maneira de ser e de pensar inteiramente atravessada pela imagem” (MAFESSOLI, 1998, p. 196). O reencantamento pelas imagens do cotidiano possibilita outra forma de pensar, que não a iluminista, que se opunha ao sentir, um modo de pensar que sabe que o sentir é pré-requisito para o pensar.

A forma sensível que está expressa no *Livro* nos dá a sensação de “participar de um verdadeiro corpo místico”, remetendo-nos à própria origem da palavra contemplar, que deriva de templo. “Sento-me à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero”. Esse modo de olhar contemplativo abrandando a consciência mecanizada própria à racionalidade técnica moderna, dando a Soares condições de ver o que a multidão que corre apressada pelas grandes avenidas não

consegue. “Há momentos em que [...] então vejo (PESSOA, 2016, p. 13 e 36). A contemplação do cotidiano é o modo de lidar com o desassossego e todas as demais infortunas da modernidade e, ao contemplar, o poeta se vê impelido a pensar e a criar.

A prosa de Soares é expressão de um modo de sentir que se materializa em poesia e que pode ser percebido quando nos engajamos na sua leitura. Na medida em que adentramos em seus emaranhamentos, ela materializa uma experiência epifânica. Como artifício literário que remonta a tradição cristã, a epifania persiste na literatura como a descrição de um momento de iluminação. Como em Kafka, a contemplação, como atenção dada a um objeto, é uma forma de oração leiga, o que pode ser explicado pela substituição, no mundo moderno, da religião, como fonte de conhecimento, pela experiência pessoal do indivíduo (ROMERO; GARAY, 2005). Essa experiência é a base da poética da sensação, “visto que é o indivíduo, a sós consigo, o único ser que sente” (PESSOA, 2016, p. 141).

A narrativa descritiva de Soares remete a um olhar fotográfico que está menos interessado em escrutinar a realidade fenomênica do que se fazer um com ela. “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, *devenir*. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 220). Esse olhar cria uma atmosfera de encantamento extraordinário pelo cotidiano ordinário, manifestando e instigando um encantamento que contraria estados de ânimo próprios à modernidade descrita por Weber. Desse modo, o *Livro* faz sentir as contradições mesmas da modernidade. Ainda que, em sua superfície, ele cause um sentimento de alheamento e afastamento da realidade, ao nos embrenharmos nele, substituindo uma visão longitudinal por um olhar em profundidade, que mergulha em suas qualidades visuais e em sua corporalidade, ele faz de nós contempladores do cotidiano. Isso Benjamin (*apud* HANSEN, 2012, p. 217) sabia: “só penetramos no mistério na medida em que o reconhecemos no mundo cotidiano, em virtude de uma óptica dialética que percebe o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”.

O estado de ânimo de Soares estabelece uma relação temporal peculiar, que o faz sentir “o tempo como uma pessoa”. Ao senti-lo, Soares sente o “tempo com uma dor enorme” (PESSOA, 2016, p. 280 e 166). Essa sensação do tempo o aproxima de Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 235). A sensação é de “horas lentas e vazias”, de uma “fome da extensão do tempo” (PESSOA, 2016, p. 14 e 22). Não por acaso Proust

sempre escrevia quando tinha sono e queria mais do que tudo dormir. Essas horas proporcionam uma narrativa que prolonga o instante, ao desdobrar objetos, lugares, pessoas, situações não somente em muitas qualidades, mas também em diversas relações de semelhanças e diferenças. O texto é tecido por uma microfísica das horas cotidianas banais, nas quais nada se passa. Essas horas são distendidas, desdobradas, dilatadas por meio de uma descrição atenta aos detalhes, sutilezas e nuances dos objetos, lugares, pessoas e situações. Ao serem descritas em seus pormenores, coisas aparentemente insignificantes, tornam-se significativas. Como explica Deleuze e Guattari, a obra não é sobre a experiência do autor nessas horas banais e efêmeras, mas sobre como ele pôde excedê-la para se tornar um vidente, alguém que “viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também”. O que ele vê “acede a uma visão [...] fazendo estourar as percepções vividas”. Essa visão “não tem mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos” e ela é tão vívida que é como se as paisagens “estivessem repletas de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 222).

Considere o seguinte trecho do *Livro*.

A majestade sombria de esplendor desconhecido [...]. E sinto, de repete, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro, inteirado da substância do Cristo nas pedras e nas cavernas do afastamento do mundo. E na mesa do meu quarto absurdo, reles, empregado e anônimo, escrevo palavras como a salvação da alma e douro-me do poente impossível de montes altos vastos e longínquos, da minha estátua recebida por prazer, e do anel de renúncia do meu dedo evangélico, joia parada do meu desdém extático (PESSOA, 2016, p. 15).

A busca incessante de Soares por sensações é movida pela intuição de que elas guardam a majestade sombria de um esplendor desconhecido. O encontro com a sensação é comparado a uma experiência religiosa profunda. Mas se o monge, o eremita e o cristão precisam se afastar do mundo para vivenciar essa experiência, o poeta a vive do seu quarto. Por isso, o seu quarto é absurdo. A escrita da sensação é a salvação da sua alma, porque, com ela, pode, sem sair do seu quarto, ver o poente de montes altos vastos e longínquos. Se outros precisam ir para o ermo, o retiro para chegar a um poente assim, ao poeta basta viver a sua vida estática. Na verdade, só assim, parado, como uma estátua, ele alcança a sensação, por isso, essa vida monótona é, para ele, um prazer. A renúncia a uma vida agitada, um evangelho. O anel no seu dedo simboliza o seu compromisso com uma vida dedicada à criação da sensação e o seu desdém por qualquer agitação que possa impedir a experiência extática da sensação. Em Deleuze e Guattari (2007) encontramos a ideia de que a agitação interrompe os *devires*. Ao se manter sonolento e indiferente, do fundo da sua desatenção,

Soares pode, em algum momento, encontrar a sensação que tanto procura. “Num intervalo de indolência cheguei à janela aberta do escritório [...] e contemplei com a atenção intensa e indiferente, que é o meu modo [...]. Sim, lá ia a alegria aos dois banais, falando a sorrir pela chuva miúda, com passos apressados, na claridade limpa do dia que se velara” (PESSOA, 2016, p. 283).

“E sinto, de repete, o sublime”. Na *Analítica do sublime da Crítica do Juízo*, Kant define o sublime como uma experiência estética que expande o pensamento ao lhe oferecer dados sensíveis que, em princípio, não compreende, e que ele precisa se esforçar para compreender. A experiência sublime tem como condição de possibilidade o engajamento da sensibilidade em um estado contemplativo e do pensamento em um exercício reflexivo. Nesse sentido é que Soares diz que “a vida é uma viagem experimental. É uma viagem do espírito através da matéria [...] Há, por isso, almas contemplativas que têm vivido mais intensa, mais extensa, mais tumultuariamente do que outras [...] O resultado é tudo” (PESSOA, 2016, p. 295). Tudo, para Soares, são todas as sensações. O sujeito poético alcança as sensações reais e artísticas porque se entrega a um estado contemplativo.

Quando o dia se ajusta a estas sensações, como hoje, que, ainda que estio, está meio nublado com azuis, e um vago vento que por não ser quente é quase frio, então aquele estado de alma se acentua em que pensamos, sentimos, vivemos estas impressões. Não que sejam mais claras as memórias, as esperanças, os desejos que tínhamos. Mas sente-se mais, e a sua soma incerta pesa um pouco, absurdamente no coração”. Há qualquer coisa de longínquo em mim neste momento [...]. Sou todo eu uma vaga saudade, nem do passado, nem do futuro: sou uma saudade do presente, anônima, prolixa e incompreendida (PESSOA, 2016, p. 298).

O que é uma saudade do presente? Que sensação é essa que o eu poético cria quando contempla um dia quase frio, meio nublado com azuis e um vago vento? Para criar essa sensação, Soares se distancia de si mesmo e se torna todo ela. Essa saudade do presente é vaga porque, em princípio, não pode ser definida, aparecendo para ele como algo a ser decifrado. Ela é também anônima porque não é a saudade de alguém; ela existe em si mesma. E existe de tal maneira que não pode ser memória, desejo ou esperança ou se relacionar a um passado que já se foi ou a um futuro que virá. Ela é uma sensação que se faz presente aqui e agora, que fala e fala muito e, por mais que seja sentida intensamente, é ainda incompreendida. O processo criativo consiste em observar, analisar e descrever o que se sente, para assim, tentar não tanto decifrar como criar essa sensação desconhecida.

Em Kant (2016), o sublime não advém de uma relação com a obra de arte, mas com a natureza. O autor cita como exemplos de situações que ensejam o sublime: profundidades avassaladoras, alturas incomensuráveis, tempestades violentas. No *Livro*, o sublime não advém necessariamente de uma experiência com a natureza, pode-se vivenciá-lo “na visão de um poente ou na contemplação de um detalhe decorativo”. O que marca esse momento é a “aquela exasperação de senti-los” e a subsequente impressão de que “vi a verdade um momento” (GIL, 2020, p. 49 e 34). A verdade da sensação. A experiência sublime não se refere a fenômenos ou objetos naturais. Esses são apenas a oportunidade para que uma grandeza ou uma força emergja. Embora Kant se refira a objetos e fenômenos naturais, quando fala sobre o sublime, não se trata do objeto ou do fenômeno natural em si mesmos, mas do que a relação do corpo com eles enseja na sensibilidade e no pensamento.

Segundo Kant (2016), existem dois tipos de sublime: o matemático e o dinâmico. O primeiro tem a ver com a grandeza, o segundo com a força. Tudo o que, na natureza, nos parece grande ou forte demais pode levar à experiência do sublime. Ambas as experiências têm a propriedade de desfazer a nossa composição orgânica, extravasando-a ou rompendo-a. No sublime matemático, a unidade de medida muda tanto que a imaginação não consegue mais compreendê-la, esbarra em seu próprio limite, se aniquila para dar lugar a uma faculdade pensante que força a conceber o imenso como um todo. No sublime dinâmico, é a intensidade que se eleva a uma potência inconcebível, ofuscando o nosso ser orgânico, enchendo-o de terror e fazendo suscitar uma faculdade pensante com a capacidade de tomar a potência em toda a sua intensidade. Através dessas experiências limites descobrimos uma capacidade para além da nossa organicidade atual, supra orgânica, então não temos mais medo, porque entendemos que essa é a nossa “destinação” (DELEUZE, 1963, p. 65).

Vejamos outro trecho do *Livro*.

Então, na praia rumorosa só das ondas próprias, ou do vento que passava alto, como um grande avião inexistente, entregava-me a uma nova espécie de sonhos – coisas informes e suaves, maravilhas da impressão profunda, sem imagens, sem emoções, limpas como o céu e as águas, e soando, como as volutas desrendando-se do mar alçance do fundo de uma grande verdade (PESSOA, 2016, p. 168).

O modo de vida recluso e estático de Soares possibilita que, do seu quarto absurdo, ele ouça o rumor das ondas ou do vento que se ouviria na praia. Esse rumor é como o de um grande

avião, que ele só escuta quando, em estado de sonolência, cansaço, tédio se entrega ao sonho de uma sensação nova. Nessa jornada, ele se torna sensível a sensações grandes ou intensas demais que, em princípio, são coisas informes e suaves, sem imagens, sem emoções, mas que já são percebidas, logo de início, como maravilhas da impressão profunda. Antes de se misturar com a areia da nossa percepção, essas sensações são limpas como o céu e as águas podem ser. Elas são também agitadas como ondas que parecem querer se desprender do mar que teima em as alçar. É preciso se aquietar para perceber o movimento das sensações que parece soar do fundo de uma grande verdade.

O pensamento tomado pelo sublime só se refere aos objetos para tratar das “qualidades capazes de sugerir uma grandeza ou força que excede seu poder de apresentação”. Diante desses fenômenos a mente é dominada por um senso de sua própria inabilidade para abarcar em uma forma a totalidade da cena no momento de percepção. Nós ficamos conscientes da nossa incapacidade para reunir, muito menos entender, a magnitude ou o poder do que vemos. O sublime é a “momentânea inibição das forças vitais”, que advém da comoção que contém também admiração e respeito. A esse sentimento se segue à “efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das forças vitais (LYOTARD, 1993, p. 55). Ainda que “o sentimento seja ele mesmo sublime ainda mais sublime são as ideias a que esse sentimento nos conduz” (REALE, 1990, p. 929).

Se o gosto, o juízo sobre o belo, é facilmente remetido ao fenômeno estético, o sublime não é associado a ele com tanta facilidade. Talvez, porque o belo seja uma experiência mais comum do que o sublime. “O belo é uma experiência ligada à lógica da representação. Perceber algo como belo é remetê-lo a um conceito que lhe é anterior e exterior. Apreciar o belo é uma forma de pensar clássica, representacional”. Já no sublime “a natureza não fala mais aí ao pensamento pela escrita cifrada de suas formas” (LYOTARD, 1993, p. 59). O sublime instiga o pensamento a outra forma de pensar, que não a representacional. Enquanto o belo é induzido pela forma do objeto, o sublime é experimentado diante do informe ou disforme. A forma é o que limita algo e faz com que o identifiquemos com o belo. O sublime é sem-limite ou desmesurado. Ele não pode se unir a algo atrativo, como uma bela forma e, nele, o espírito não é simplesmente atraído pelo objeto, mas, alternadamente, atraído e repellido. “O prazer do sublime não é tanto uma alegria positiva, mas

muito mais um contínuo maravilhamento e estima, isto é, merece ser chamado um prazer negativo” (REALE, 1990, p. 929).

“O prazer estético é possível não somente porque o objeto pode oferecer uma finalidade ao pensamento refletido (como no belo, que é a natureza ‘no’ pensamento), mas também porque o pensamento, inversamente, pode experimentar sua própria finalidade por ocasião da ausência de forma”. O sublime assinala uma inversão. Se no belo há uma apreciação estética da finalidade da natureza, no sublime a natureza perde a sua finalidade. “O pensamento, no sentimento sublime, impacienta-se, desespera-se, desinteressa-se em atingir os fins da liberdade pelos meios da natureza”. O que se tem é “uma estética desnaturada, melhor: uma estética da desnaturação”. A natureza fica em segundo plano e o que entra em foco é o pensamento que busca encontrar seus próprios fins diante da ação de uma grandeza ou de uma força sobre ele. A sublimidade “não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós” (REALE, 1990, p. 29).

Na experiência do belo, o que intervém é o entendimento e a imaginação, enquanto que na do sublime a razão é protagonista. No juízo estético do tipo “é belo” a razão não desempenha papel algum. O que esse juízo requer é apenas o entendimento e a imaginação. Quando olhamos para algo e achamos que ele é belo, o que entra em ação é a nossa capacidade de perceber do que se trata e de procurar o conceito ao qual aquilo remete. O conceito de belo se aplica a forma dada do objeto (diante do belo se diz isso é belo). Enquanto juízo limitado, o gosto é a faculdade de relacionar dados, ainda que seja sempre uma aproximação (se o dado fosse completamente determinado teríamos a objetividade do conhecimento). “No sublime, a imaginação entrega-se a uma atividade de todo em todo diferente da reflexão formal” (DELEUZE, 1963, p. 57). Diante do sublime, o entendimento é incapaz de compreender o que se passa e a imaginação de associar aquilo a um conceito dado. O sublime impede que o conceito se aplique ao dado, uma vez que ele é ilimitado ou quase (diante do sublime não temos palavras). O sublime permite apenas um conceito especulativo e requer que a razão assuma o papel principal (LYOTARD, 1993).

Tudo se passa então como se a imaginação fosse confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir o seu máximo, sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder [...]. Ante ao imenso, a imaginação experimenta a insuficiência [...]. À primeira vista, atribuímos ao objeto natural, ou seja, à natureza sensível, essa imensidade que reduz à impotência a nossa imaginação. Mas, na verdade, unicamente a razão

nos força a reunir num todo a imensidade do mundo sensível [...]. A imaginação aprende assim que é a razão que a impele até ao limite do seu poder, forçando-a a confessar que toda a sua potência nada é relativamente a uma ideia (DELEUZE, 1963, p. 57).

O sublime engendra um aparente desacordo entre a potência da imaginação e a exigência da razão. Parece que a imaginação perde a sua liberdade, por isso o prazer do sublime se assemelha mais a uma dor. Mas no fundo desse aparente desacordo há um acordo tácito. Quando, na experiência do sublime, a imaginação se vê diante do seu limite, ou seja, quando ela não consegue relacionar o que tem diante de si com o já conhecido, ela é obrigada a alargar os seus domínios. “Não é apenas a razão que tem uma destinação suprassensível, mas também a imaginação” (DELEUZE, 1963, p. 58). Sendo “uma presença que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma”, o sentimento de sublime eleva esse pensamento para além das formas que ele já conhece. Para que isso ocorra, é preciso que o pensamento esteja em um estado reflexivo. Ele “deve observar uma pausa, onde suspende a adesão ao que crê saber. Põe-se a escuta do que vai orientar o seu exame crítico, um sentimento”. O sentimento é um princípio de diferenciação que orienta tanto o corpo como o pensamento a lugares desconhecidos (LYOTARD, 1993, p. 55 e 14).

Assim lemos no *Livro*:

Por vosso início, Senhor, se descobriu o Mundo Real; pelo meu o Mundo Intelectual se descobrirá. Arcaram os vossos argonautas com monstros e medos. Também, na viagem do meu pensamento, tive monstros e medos com que arcar. No caminho para o abismo abstrato, que está no fundo das coisas, há horrores [...]. Eu longe dos caminhos de mim próprio, cego da visão das coisas, à borda sem lugar do abismo abstrato do Mundo. Entrei, senhor, essa Porta. Vaguei, senhor, por esse mar. Contemplei, senhor, esse invisível abismo (PESSOA, 2016, p).

Como vimos, o processo criativo de Soares consiste em aguçar a sensibilidade para sentir o imperceptível, para, por meio de uma percepção sutil – o que inclui associar o que sente com o que lhe é estranho – chegar a uma obra que não representa o que sente, mas cria outros seres de sensação que se conservam na obra. De uma forma um tanto quanto obscura é sobre esse processo que ele escreve no trecho acima. Ao ver no “Senhor” o início do “Mundo Real”, Soares retoma o princípio de Spinoza (2009), que opera uma crítica ao cristianismo, ao renascimento e ao romantismo, que opuseram Deus e o mundo. O princípio divino sobre o qual Soares fala não substitui o mundo real, mas se associa a ele. Deus inicia o mundo real, mas não o substitui, assim como o poeta inicia o mundo intelectual, sem a pretensão de criar um substituto ao mundo real. O

poeta recorre à figura mítica do argonauta para evocar o objetivismo clássico, que busca objetivar o mundo material sensível não para o representar, mas para criar a sua obra. Para fazer isso, como o argonauta, o poeta deve enfrentar monstros e medos. Assim tem sido, e o poeta não pode fugir dos monstros e medos que, inevitavelmente, aparecem na viagem do pensamento. Essa é uma viagem perigosa porque, ao se deixar para trás todas as formas já conhecidas, um abismo se abre diante dele. Sem ter ao que agarrar, tudo o que ele vê, em princípio é o nada, o vazio⁶⁰. O exercício de abstrair a realidade sensível se assemelha a um abismo. Longe de si próprio, cego diante das coisas, à borda do sem lugar, o poeta entra, vagueia, contempla o abismo.

Kant (2016) também define o sublime como um sentimento de horror. Ele é “como o raio. Provoca o curto-circuito do pensamento consigo mesmo”. A natureza [...] só serve para fornecer o mau contato donde jorra a centelha”. O belo contribui para as luzes, que são uma saída da infância, como diz Kant, mas o sublime é “um súbito abrasamento”. Nesse tipo de experiência de horror “o pensamento desafia a sua própria finitude, quando fascinado pela sua desmedida”. Enquanto desejo pelo ilimitado, o sublime leva não à verdade, mas à ilusão. O pensamento é impulsionado a isso por uma exigência quase demente da razão. Quando ocorre esse curto-circuito, a razão deixa de ser razoável. Ela não é mais sinônimo de equilíbrio, mas de perda de referências. Não se trata mais, como em Descartes, do pensamento como exercício da razão de um sujeito soberano, mas, como em Foucault, do pensamento como o limite da razão, do pensamento que beira a loucura (LYOTARD, 1993, p. 55 a 58).

A experiência sobre a qual Kant se debruça se aproxima tanto do mal-estar de Foucault como do desassossego de Pessoa, porque, como elas, o sublime é uma experiência do limite da forma como entendemos e imaginamos o mundo. Ela é um excesso para o pensamento. Confrontado com os seus limites, esse pensamento se vê forçado a alargar o seu poder imaginativo. Esse movimento permitiu não somente a escrita de *As palavras e as coisas* e do *Livro do desassossego*, mas também a de um novo capítulo na história do pensamento. Por isso, a *Analítica do sublime* é apenas um apêndice na *Crítica do juízo*. Essa posição marginal e secundária dá a dimensão do caráter moderno e contemporâneo desse texto. A *Analítica* é um clarão que enuncia “tudo o que a prepara e aí se prepara há muito tempo no pensamento ocidental” (LYOTARD, 1993, p. 56 e 59).

⁶⁰ Voltamos à ideia do vazio no próximo capítulo.

O que o sublime prepara é uma expansão que se dá por uma espécie de espasmo. “A analítica do sublime é a épura desse espasmo. O alcance deste apêndice excede muito a investigação de um sentimento estético; ele expõe o estado do pensamento crítico quando toca seu extremo limite – um estado pasmódico”. As ideias que surgem desse espasmo excedem o pensado. Elas concebem objetos não-representáveis ou o que Kant chama de inominável, que “não é o objeto da experiência estética, mas o inominável do estudo que o objeto proporciona ao pensamento”. Criado a partir da natureza pela imaginação, esse objeto é uma outra natureza, que acrescenta ao objeto da experiência uma “matéria que excede sua determinação pelo entendimento, e que, por isso mesmo, faz pensar muito mais” (LYOTARD, 1993, p. 66).

Quando fala de sublime Kant fala sobre a possibilidade de expansão do pensamento. O que a ideia de sublime encerra é mais do que uma doutrina; é o segredo “da maneira (mais que do método) pelo qual o próprio pensamento crítico procede, em geral”. Não se trata de um método no sentido forte da palavra. “Não há métodos, mas somente “uma maneira (modus)”. A narrativa de Kant conta que o pensamento crítico é puramente refletido, sem conceitos dados. A reflexão estética manifesta a reflexão crítica no seu grau mais autônomo, porque ela não tem uma pretensão objetiva de conhecimento, mas é uma prática desinteressada que visa somente ao prazer. Como observa Lyotard em sua leitura de Kant, não somente a *Analítica do sublime*, mas toda a crítica do juízo “torna manifesto, a título da estética, a maneira reflexiva de pensar” (LYOTARD, 1993, p. 13 e 15).

O sublime kantiano nos mostra como o pensamento pensa. Tudo se passa por analogia, operação que transforma o dado sensível ao submetê-lo à lei da associação que o acultura. A imaginação trabalha não de maneira lógica, mas faz uso de atributos estéticos para criar ideias novas. Podemos pensar, por exemplo que a imagem de uma águia com o raio entre as garras não comporta o conceito de onipotência por determinação lógica, mas por atributo estético. Essa representação “lança o pensamento numa multidão de representações da mesma família” que faz pensar mais. “Uma tempestade de ideias suspende o tempo ordinário para perpetrar-se”, sendo então expressas em conceitos. Assim as palavras se alargam infinitamente num campo de representações a perder de vista. E tudo pressupõe a sensação. “Se alguém intui ou concebe, se alguém forma uma noção ou uma ideia, a sensação está sempre lá”. A sensação não é apenas o que impulsiona o pensamento, mas o que o acompanha e continua afetando-o. Cada pensamento é

acompanhado por uma sensação que sinaliza o seu estado. Ao ser informado sobre o seu estado, o pensamento é afetado por ele. A sensação atua assim como uma espécie de alerta para o pensamento. E se a literatura, a poesia, a arte se nutrem de novas ideias, todo ato de criação literária, poética, artística também pressupõem a sensação (LYOTARD, 1993, p. 67 e 10).

Há um vitalismo na analítica do sublime que a torna próxima à *Ética* de Spinoza. Como prazer ou desprazer, o sublime é, antes de qualquer coisa, uma animação das forças vitais ou o que vivifica o pensamento. Kant (2016) trabalha o vitalismo de modo a extrair dele a sua exigência de ser partilhado universalmente. Este projeto começa na leitura vitalista do gênio na arte, cuja disposição do espírito pode ser partilhada por outros. O que está em jogo aí é a decomposição de forças vitais em seus vetores de maneira a ser possível explicar como eles atuam na constituição do eu penso. O jogo de forças interessa como jogo da linguagem comandado pela imaginação podendo sintetizar formas que alargam o pensamento e excedem o conhecimento. A *Analítica* é uma teoria das forças que se aproxima da teoria contemporânea dos afetos. À maneira como o afeto é elaborado nessa teoria, o sublime de Kant é uma experiência que conduz a um estado de ânimo que serve como *a priori* para a reflexão crítica. Todavia, diferentemente da teoria do afeto, que toma o corpo como princípio da reflexão, o que opera na analítica do sublime é o sujeito.

O sentimento ou, para falar em termos delezeanos, a sensação, que para Kant é a própria estética, é uma nuance que informa o pensamento sobre o seu estado. Ela sinaliza onde a mente está na escala de matizes afetivos⁶¹. A sensação é “um bloco indispensável na construção das condições de possibilidade para o conhecimento objetivo em geral”, todavia, em Kant, ela não fornece informação alguma sobre o objeto, mas somente sobre o sujeito (LYOTARD, 1993, p. 16). Buck-Morss (2012) entende a teoria do conhecimento de Kant como expressão de uma filosofia moderna que ovaciona o sujeito cognitivo em detrimento do mundo sensível. Kant dá continuidade à tradição de pensamento iniciada por Descartes e que deriva do contexto próprio às luzes e da confiança dos homens em si mesmos, gerada pelo progresso técnico-científico, pelas promessas da modernidade e do projeto ilustrado. Ambos produzem um tipo de saber não mais centrado no ser ou em Deus, mas no homem.

Se em Kant (2016) se trata ainda do sujeito, sua sensibilidade, seu intelecto, o que Deleuze e Guattari (2007) e, no seu encaço, alguns teóricos contemporâneos dos afetos buscam é pensar a

⁶¹ Tradução livre. No original: signals where the mind is on the scale of affective tints.

sensação para além da narrativa antropológica e humanista. Nesse sentido, busca-se pensar a sensação como o que se refere não ao homem, ao que ele sente e pensa, mas como um ser em si mesmo. O desassossego de Pessoa pode ser assim definido se se entende que todo o processo criativo que dá origem à obra de Pessoa ou ao “bloco de sensação” que encontramos no *Livro* não é o resultado de um trabalho plenamente consciente, intencional e sob o domínio de Pessoa, mas resulta de um processo criativo, que toma o cotidiano como objeto de um olhar que o converte em sensação, pensamento, arte. Pessoa deflagra o processo criativo do desassossego, mas essa sensação o ultrapassa para chegar até nós hoje como o que pode ser lido a partir do nosso interesse pelos afetos.

CAPÍTULO 3

Filmes sobre o tédio

3.1 Reler Ozu

Este capítulo dá continuidade ao trabalho de análise iniciado no primeiro capítulo e realizado, de forma mais intensa, no capítulo anterior. Como naquele capítulo, busco aqui aplicar o fundamento teórico-metodológico desenhado no primeiro capítulo, descendo aos detalhes e especificidades de um objeto empírico. O objeto empírico em análise são filmes de Ozu, em especial os do pós-guerra. Como nos capítulos anteriores, a análise é realizada a partir de um interesse especial pelos afetos. O capítulo se fundamenta no pressuposto de que existe uma afinidade entre *As palavras e as coisas*, de Foucault, o *Livro do desassossego*, de Pessoa, e filmes de Ozu, especialmente os do pós-guerra. Apesar de inicialmente distantes e díspares, essas obras podem ser aproximadas pela via do afeto. Se, como vimos, o que estrutura e dá vida à obra de Foucault é o mal-estar e à de Pessoa é o desassossego, o que esse capítulo mostra é que, na obra de Ozu, isso é função do tédio. A análise recorre especialmente aos livros de Deleuze sobre cinema e aos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo como instrumentos de leitura que facilitam perceber o tédio que os filmes criam.

O tédio de Ozu se relaciona ao contexto sócio-histórico no qual emerge, a segunda metade do século XX, e não pode ser separado da emergência e desenvolvimento do próprio cinema, assim como das sensibilidades e afetos que lhe acompanham. Quando o cinema surgiu, no século XIX, o progresso técnico-científico trazia em seu bojo a promessa de um futuro pleno de realizações e felicidades. A euforia se devia a certeza de que a humanidade encontrara sua verdadeira vocação. O cinema sintetiza esse processo. As imagens em movimento na tela eram a prova de que tudo era possível ao homem. O final do século trouxe a certeza de que essas promessas não se cumpririam, o que as grandes guerras do século XX vieram confirmar. O contraponto da euforia era a angústia, relacionada à condição de viver em um mundo em constantes, rápidas e profundas transformações. Na verdade, a decadência das crenças e dos valores propagados pelo iluminismo produzia toda uma gama de afetos negativos como a angústia, a desilusão, o desencanto, a tristeza, a mágoa e o tédio (SVENDSEN, 2005). No capítulo anterior, vimos como esses afetos foram sentidos, pensados e convertidos em imagem no *Livro do desassossego*.

Como o desassossego de Pessoa, o tédio de Ozu molda uma estética decadente que se expressa de maneira singular. A decadência é a estilística possível ao poeta lisboeta que vê o seu mundo desabar na medida em que a crise que atingiu Portugal no final do século avançava rumo ao regime autoritário. Em Ozu essa é a forma sensível capaz de captar o desmoronamento de tradições japonesas milenares devido ao impacto causado pela derrota do Japão na guerra e a invasão da cultura ocidental observada nas grandes cidades japonesas, especialmente em Tóquio. Seja pela palavra ou recorrendo a filmes ambos oferecem uma imagem dos estragos causados pelas promessas não cumpridas da modernidade e pela derrocada do projeto iluminista nas sensibilidades do século XX. Como o que Deleuze vê em Federico Fellini, Ozu, e também Pessoa, prolonga a decadência ao insustentável, fazendo do cinema e da literatura “não mais empresa de reconhecimento, mas de conhecimento, ciência das impressões visuais, obrigando-nos a esquecer nossa lógica própria e os hábitos de nossa retina” (DELEUZE, 2013, p. 29).

Ozu nasceu no terceiro ano do século XX. Ainda que não seja a minha intenção fazer um estudo da biografia do autor, alguns fatos relacionados a sua vida não podem ser ignorados, dado à conexão deles com a sua estética. Tendo nascido em Tóquio, ele deixou a cidade quando ainda era bem pequeno, porque o pai acreditava que os filhos deviam ser educados no interior. A saída de Tóquio era uma tentativa do pai, muito conservador, evitar que os filhos fossem influenciados pela cultura ocidental, que já se fazia notar nas grandes cidades japonesas. Não adiantou. Na cidadezinha de Matsuzaka, Ozu encontrou um meio de se manter conectado ao ocidente: o cinema. Em muitos aspectos, o jovem Ozu lembra Baudelaire e também Pessoa. Como eles, Ozu era um *outsider* dentro da sua própria cultura. Mau aluno na escola, ele tirava notas ruins e recebia punições constantes, mas era um leitor voraz de romances japoneses e gostava de escrever poemas e desenhar. Ia sempre ao cinema e só assistia a filmes *hollywoodianos*, porque os filmes japoneses lhe pareciam simples demais e sem emoção. Ozu não era um tradicionalista como o pai. Ele não rejeitava a cultura ocidental, mas também se interessava pela cultura japonesa. Na juventude era comum vê-lo subindo e descendo as montanhas de Matsuzaka vestido de *kimono* e calçando *getas*. Como todo *outsider*, ele se mantinha fora e dentro, ocupando uma posição intersticial, de certa forma ambígua, que influenciou decisivamente sua obra (INOUE, 1983).

Em sua vida e sua produção cinematográfica, Ozu encarna o processo de ocidentalização do Japão e suas implicações. Foi assistindo a filmes *hollywoodianos* que ele decidiu se tornar

diretor de cinema. A relação com aquele cinema deixou marcas profundas em sua vida e em seus filmes. Nos anos de 1920, ele volta para Tóquio, onde começa a trabalhar como assistente de câmera para logo começar a dirigir os seus primeiros filmes. A influência do cinema *hollywoodiano* se faz sentir mais fortemente no início da carreira, em suas comédias e tramas policiais. Era a época de ouro do cinema mudo e ele seguia a tendência dos filmes estadunidenses da época. O apelo ao *pathos* diferenciava os filmes de Ozu da filmografia tradicional japonesa, geralmente mais contida. A guerra tornava evidente a crise de valores e crenças que o mundo já experimentava desde o início do século. Carregados de humor e aventura, os primeiros filmes de Ozu parecem tentar lançar uma luz positiva sobre aquele contexto obscuro (INOUE, 1983).

Com o fim da guerra, o mundo entra numa forte depressão econômica e o Japão vive mais intensamente o processo de ocidentalização iniciado ainda antes da guerra. Em cidades como Tóquio, a maioria trocara definitivamente o *kimono* e a *geta*, pelo jeans e o tênis. Era raro ver no meio urbano elementos da cultura tradicional, como o fogão à lenha, e quase ninguém mantinha os hábitos tipicamente japoneses, como beber *saquê* e comer tofu gelado. É possível ver essa mudança cultural nos filmes de Ozu do pós-guerra. O choque de culturas, de cotidianidades entre Japão e Estados Unidos é tematizado e trabalhado em elementos formais, como as cores. “Quando o vermelho Coca-Cola ou o amarelo-plástico fazem brutal irrupção na série das tinturas pálidas, sem nitidez, da vida japonesa” (DELEUZE, 2013, p. 25). Em *A rotina tem seu encanto* (1962) uma personagem reflete sobre isso ao cogitar como teria sido se fosse o inverso, “se o *sakê*, o *samisen* e as perucas de *gueisha* tivessem, de repente, se introduzido na banalidade cotidiana dos americanos?”. Se a introdução da cultura estadunidense ocidentalizou o Japão, isso teve um efeito reverso em Ozu. Após a guerra, muitos críticos passaram a definir Ozu como o mais japonês de todos os diretores. Todavia, como figura dúbia, que se interessou tanto pela cultura ocidental como pela oriental, Ozu ocupa um espaço intervalar e faz uso dessa posição para criar uma estética original. O que poderia surgir desse interstício era, como a própria vida para Bergson (*apud* DELEUZE, 2013), impossível de prever e determinar.

É claro que a experiência de viver em uma cidade do interior, cercada por montanhas, foi fundamental para Ozu. A vida interiorana teve efeitos sobre o seu estilo, mas foi a guerra que trouxe isso à tona de maneira mais evidente. Pode-se cogitar o impacto da guerra sobre o modo de Ozu fazer filmes. Depois da guerra, seus filmes se tornaram mais silenciosos. Se lembramos *O*

narrador, de Benjamin (1987), é inevitável à comparação com os soldados que voltam do campo de batalha mudos. O trauma silencia. De fato, Ozu foi convocado e obrigado a participar da guerra por dois anos. Depois disso, ele chegou a escrever dois roteiros baseados em diários de guerras, mas acabou abandonando o projeto quando o exército japonês reclamou que os roteiros não tinham batalhas gloriosas e épicas. O Ozu de antes da guerra poderia até se interessar por esse tipo de roteiro, mas o do pós-guerra não tinha interesse algum nisso.

Além da guerra, outros elementos da biografia de Ozu ajudam a explicar o seu estilo. Ele chegou tarde ao cinema falado, o que significa que praticou bastante a arte do cinema mudo. Essa experiência foi fundamental para o seu desenvolvimento posterior. Longe de perder a capacidade de narrar, após a guerra, ele alcança o ápice da habilidade de narrar de outra maneira. As palavras se tornam cada vez mais secundárias e o silêncio mais necessário. Se os filmes produzidos antes da guerra se caracterizam por uma postura ativa, uma preocupação social e um chamado à ação, no pós-guerra isso dá lugar a uma postura passiva, uma preocupação formal e um chamado à contemplação. Os filmes se tornam silenciosos, com poucos diálogos, um ritmo mais lento e a câmera fixa. Todos os profissionais do cinema, cinegrafista, assistente de câmera, diretor de arte, atores e atrizes que trabalharam com ele são unânimes em dizer que era um homem de poucas palavras (“nos entendíamos um ao outro sem ter que dizer coisa alguma” (INOUE, 1983). Ozu fala com imagens, e se nelas podemos ler suas experiências de vida, uma leitura cuidadosa e atenta dessas imagens possibilita ler muito mais.

Ainda que seja possível dividir a obra de Ozu em antes e depois da guerra, que o efeito da guerra possa ser notado nos temas, roteiro e elementos formais de seus filmes, isso apenas “confirma o que Ozu pensa e renova-o” (DELEUZE, 2013, p. 25). No pós-guerra, ele confirma e renova a vocação do seu cinema de se reapropriar do dispositivo cinematográfico, fazendo dele um artifício para uma experiência contemplativa. O olhar contemplativo que já está presente nos filmes anteriores à guerra se aprofunda e adquire outro aspecto. As imagens resultantes desse modo de olhar já foram lidas como reacionárias, nostálgicas, uma tentativa de retorno a um passado que não existe mais, a um modo de vida antigo e a valores tradicionais, mas se as lemos a partir do nosso interesse pelos afetos, outra leitura é possível.

Apesar de não se oporem à estrutura dramática típica dos filmes *hollywoodianos*, os filmes de Ozu apresentam uma estrutura narrativa que os distanciam dos filmes dramáticos e de ação

clássicos. Como ensina Lukács, o drama tem sempre o seu centro em um conflito, e tudo que não se refira direta ou indiretamente a este conflito aparece como absolutamente deslocado, supérfluo e fastidioso” (LUKÁCS, 1968, p. 66). Os filmes de Ozu são marcados por uma banalidade que vai na contramão do modelo narrativo clássico, calcado na ação incessante e em emoções forjadas por tensões, choques e reviravoltas. Em Ozu tudo parece absolutamente deslocado, supérfluo e banal. Isso é perceptível principalmente nos roteiros escritos em parceria com Kogo Noda, com quem escreveu quase todos os roteiros do pós-guerra. Muitas vezes, temos a impressão de que o enredo é somente um pretexto para se fazer um filme. Muito simples, o enredo se repete em todos os filmes com pouquíssimas variações. Há quem veja seus filmes como uma única e mesma anedota dividida em partes, como se ele tivesse que fragmentar uma história longuíssima em várias partes (RICHIE, 1963), o que nos leva de volta à técnica do fragmento, como desenvolvido no segundo capítulo. Não precisamos nem ter assistido aos filmes de Ozu para considerar essa ideia, basta observar os cartazes de alguns deles.



Cartaz de *Pai e Filha* (1949).



Cartaz de *Também fomos felizes* (1951).



Cartaz de *Era uma vez em Tóquio* (1953).

A ideia de que os filmes de Ozu constituem um único e longuíssimo filme que ele precisou fragmentar em partes menores faz sentido não somente para a trilogia Noriko (*Pai e Filha*, *Também fomos felizes* e *Era uma vez em Tóquio*). Ela faz sentido para os demais filmes de Ozu, especialmente para os do pós-guerra, não somente por causa do enredo anedótico que se repete em

todos eles, mas também por causa da estrutura formal que compartilham, o que nos faz perguntar: para além das histórias simples e repetitivas, que sempre contam sobre relacionamentos familiares e de amizade, o que mais esses filmes tem a dizer?

Ao longo da sua carreira como diretor, entre 1920 e 1960, Ozu produziu ao todo cinquenta e três filmes. Muito tem sido dito sobre esses filmes, mas talvez ainda seja possível propor uma abordagem nova. Como nos ensina Deleuze (2013, p. 32), para encontrar uma imagem nova “é preciso descobrir os elementos e relações distintas que nos escapam no fundo de uma imagem obscura [...] arrancar dos clichês uma verdadeira imagem. Como o mal-estar de Foucault e o desassossego de Pessoa, o tédio de Ozu não apenas move a sua produção cinematográfica como também a estrutura e lhe dá vida. A abordagem proposta aqui busca ler o tédio de Ozu a partir de elementos formais de alguns dos seus filmes.

Nos estudos de cinema encontramos o entendimento de que “reproduzindo, atualizando determinados processos e operações mentais, o cinema se torna experiência inteligível e, ao mesmo tempo, vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo” (XAVIER, 2018, p. 10). Deleuze vai além ao afirmar que um filme pode também criar sentimentos e pensamentos, trazendo ao mundo o que não existia antes dele. Antes de considerar o cinema uma linguagem, é preciso se atentar para o fato de que “ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios objetos”. Esse correlato se constitui de imagens pré-linguísticas que, ainda que inseparáveis da linguagem, não se confundem com ela, porque são de outra natureza. Essa matéria não-linguisticamente formada são movimentos do pensamento, dos quais uma língua tira enunciados, ou seja, dá forma e substância. Ela é o enunciável ou significável, antes de qualquer enunciado e significado. Ao se apoderar dessa matéria desforme, a linguagem substitui as imagens por significados, mas os próprios significados podem se reinvestir de imagens, reabrindo o enunciado ao enunciável (DELEUZE, 2013, p. 312). Essas observações vão ao encontro da ideia desenvolvida no primeiro capítulo sobre a relação entre afeto e linguagem. O que Deleuze (2013), ecoando Foucault, vê como o movimento do pensamento, vemos como o movimento afetivo. Se para os filósofos franceses é o pensamento que é anterior à linguagem, uma perspectiva afetiva impele a afirmar que não é o pensamento que vem primeiro, mas o afeto.

O cinema é um lugar privilegiado para a manifestação desse enunciável, imagem ou matéria pré-linguística que Deleuze chama de pensamento e estamos chamando aqui de afeto. O automatismo das imagens do cinema ou a imagem-movimento faz dele um sistema no qual é possível observar o movimento que põe o mundo em suspenso. Esse movimento é despossuído de si mesmo. Ele também não depende do que lhe é exterior, mas obedece apenas a sua lógica interna, que o leva a visões, como as que acometem sonhadores e visionários. Nisso, o cinema é como a narrativa de Soares, como vimos no segundo capítulo. “Os grandes autores do cinema pensam não com conceitos, mas com imagens” (DELEUZE, 1985, p.5).

Sem dúvida, um dos grandes méritos de Ozu foi não apenas conseguir transformar o seu pensamento, ou, antes, a sua disposição afetiva em reflexão sobre o cinema, mas também transformar os seus afetos em imagem cinematográfica. Ozu é grande porque conseguiu criar uma imagem cinematográfica que não apenas fala sobre o tédio, mas que nos mostra o tédio em pessoa. Uma imagem que entedia o espectador de tal maneira que o leva a pensar reflexivamente não somente sobre o filme que assiste, mas também sobre o seu próprio modo de ver. O que os filmes de Ozu nos oferecem não é um retrato da modernidade, mas imagens que nos afetam e nos fazem sentir a modernidade incorporada em nós. Uma imagem que não apenas expressa o que o seu autor sente, mas que chega ao público pela via do sentir e que, por isso, torna-se para ele tão significativa.

O tipo de contemplação que encontramos nos filmes de Ozu se assemelha ao olhar de Soares no *Livro do desassossego*. Como em Kant, esse olhar é condição de possibilidade para se alcançar um pensamento novo. Isso explica porque Ozu pedia para atores e atrizes repetirem a mesma cena muitas e muitas vezes, algo como sessenta vezes para cada cena. Para ele, um ator deveria ser capaz de repetir os mesmos gestos quantas vezes fossem necessárias. Há quem veja nisso uma obsessão pela forma, mas é possível ver aí também um sinal de que Ozu sabia da importância da sensibilidade, dos sentidos, do corpo para o pensar e o agir. O saber deve ser incorporado e se tornar um *habitus*. Não basta a intenção ou a vontade de fazer, o corpo precisa fazer e refazer muitas vezes para aprender a fazer. Atuar, no caso, saber fazer uma cena – ou qualquer outra coisa – é um processo não somente intelectual, mas e sobretudo, sensível. Existe uma preocupação com os mínimos gestos, como deveria estar as mãos, para onde olhar, qual a postura do corpo, como pegar a xícara, com que ritmo falar, porque, como em Deleuze (1992), é na repetição que surge a diferença ou se alcança o pensamento.

Os filmes de Ozu são conhecidos por retratarem o cotidiano da família japonesa tradicional. Por causa disso, o diretor foi muitas vezes tido como reacionário e rechaçado pelo público jovem, que enxergava nele um defensor dos valores e da tradição do Japão pré-moderno (SCHRADER, 2018). Mas Ozu “não é guardião dos valores tradicionais ou reacionários, é o maior crítico da vida cotidiana”. O seu modo original de fazer filmes logo se tornou objeto de interesse da crítica e da cinefilia. O interesse é sintomático de um anseio por outras imagens, outro cinema, outras formas de olhar, de estar no mundo e de relacionar com os outros. Ele é também um sintoma de uma percepção mais aguçada, ampla e profunda dos filmes de Ozu e da estética moderna. A percepção de que, nas palavras de Deleuze, “o que pode parecer uma volta ao cinema ‘primitivo’ é a elaboração de um estilo moderno, espantosamente sóbrio” (DELEUZE, 2013, p. 30 e 23).

Em *Cinema imagem-tempo*, Deleuze desenvolve uma reflexão sobre a modernidade e a originalidade de Ozu. “Embora sofresse desde o início a influência de certos cineastas estadunidenses, Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras. Ozu foi o inventor de opsignos e sonsignos” (DELEUZE, 2013, p. 23). O que essa afirmação obscura quer dizer? Como podemos relacionar isso ao tédio do cineasta? Antes de entrar nessa discussão, precisamos fazer uma digressão para entender o que o cinema de Ozu traz de novo e no que ele se diferencia daquele cinema que surge na segunda metade do século XX e do cinema *hollywoodiano*. Nesse percurso, é fundamental captar a diferença entre o que Deleuze chama de cinema clássico e cinema moderno. Mas, para isso, é preciso voltar a Benjamin (1969) e a sua discussão sobre a sensibilidade moderna e a relação dela com o cinema.

3.2 Euforia, choque e seus contrapontos

Pode-se cogitar que, como espectador do cinema *hollywoodiano* desde a tenra idade, Ozu, como Baudelaire e também Benjamin, sentiu os efeitos do choque. Não somente o da guerra, mas também aquele próprio à experiência moderna. Isso ajuda a explicar o fato de o diretor não gostar de externas. A maioria das cenas dos seus filmes eram gravadas em estúdio. As únicas exceções eram os planos de trens, que precisavam ser filmados fora do estúdio. As externas eram evitadas e, quando não podiam ser evitadas, eram feitas o mais rápido possível. Incomodava-o especialmente quando a filmagem juntava uma multidão de curiosos. Ele preferia filmar em estúdio porque, além de poder criar um ambiente mais tranquilo, longe de qualquer frenesi, ele

tinha um controle maior sobre o ambiente. É como se ele quisesse criar um universo em estufa, à parte do frenesi e do excesso de estímulos modernos, não um universo antigo, pré ou anti-moderno, mas onde outra experiência moderna fosse possível.

Seguindo essa intuição é inevitável não voltar ao texto primordial de Benjamin *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. No texto, o autor desenvolve a ideia de que a modernidade provocou uma transformação profunda na sensibilidade. Ao mesmo tempo que ajudou a impulsioná-la, o cinema é resultado dessa transformação. A modernidade submete o corpo a choques constantes. Isso faz com que a percepção se torne distraída. Os modos de percepção pelo choque e pela distração estão em conformidade com a experiência de viver nas cidades grandes. O cinema que surge no final do século XIX não destoa disso. O ritmo de vida metropolitano era percebido também nas telas de cinema, que ganhavam espaço nos centros urbanos. Como a multidão corria apressada pelas avenidas, as imagens passavam rápido pela tela do cinema. A velocidade das imagens era a mesma dos novos meios de comunicação e transporte. A sucessão rápida das imagens levava a uma experiência traumatizante, que impedia qualquer associação de ideias, como ocorre com o corpo ao transitar pelas avenidas das cidades grandes, onde ele se submete a perigos e ameaças constantes e sofre uma série de colisões. A realidade que despontava junto com o novo século fez Valéry, ainda no século XIX, prever que as pessoas seriam alimentadas “de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal” (*apud* BENJAMIN, 1969, p. 12). Encontramos uma boa imagem disso em *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, especialmente na cena em que Carlitos tenta acompanhar a esteira de produção da fábrica. A dificuldade de Carlitos para acompanhar a esteira de produção da fábrica é a imagem do corpo em luta para se adaptar ao ritmo da modernidade.



Cena de *Tempos modernos* (1936).

Nos filmes de Ozu, as imagens de trem, maior símbolo do XIX, são a imagem do ritmo de vida moderno.



Cena de *Também fomos felizes* (1951).

Em quase todos os filmes de Ozu do pós-guerra encontramos cenas de trem. Uma cena recorrente é a do trem atravessando a tela em sentido horizontal, sendo captado em panorâmica. A recorrência dessa cena mostra que Ozu não tinha aversão à modernidade. Ele a incorpora em seus filmes e oferece uma releitura. O mais importante na cena do trem que corta a tela é o movimento. A letargia cotidiana na casa de família, que encontramos nos filmes de Ozu, difere-se muito do frenesi que o trem representa. Até pode-se pensar que, se em Ozu a casa é a imagem da tradição, o trem é a imagem da modernidade. Mas, na verdade, o trem é a imagem de uma travessia. Com ele, como explica Deleuze (2013), o filme toma a forma da balada/perambulação. Uma forma muito comum em filmes ligados ao neorealismo italiano e nos de cineastas que foram influenciados por Ozu, como Wim Wenders. O movimento do trem se contrapõe à câmara, que, na filmografia de Ozu, se torna, cada vez, mais estática. É como se o olhar do diretor e, por extensão, também o do espectador, resistisse à velocidade imposta pelo modo de vida moderno. No trem, o mundo moderno se impõe: homens engravatados com suas pastas executivas leem jornais, parecerem preocupados, certamente apressados. Mas não é só o trem. A balada/perambulação, que caracteriza o cinema moderno, também ganha outras imagens. Vemos as personagens a andar a pé e de bicicleta. A longa sequência do casal pedalando em *Pai e Filha* (1949) talvez seja uma das mais emblemáticas dessa nova forma cinematográfica. É como se fosse preciso se movimentar para chegar a uma nova imagem.



Cena de *Pai e filha* (1949).

No final do século XIX homens como Meliés se aproveitaram do desenvolvimento de aparatos tecnológicos para fins científicos. Transposto para a produção cinematográfica, esses aparelhos passaram a ser utilizados para proporcionar uma nova experiência ao público urbano. Uma experiência que não se diferenciava tanto da que aquele público vivenciava ao transitar pelas cidades grandes. Na verdade, o cinema a reafirmava e a intensificava. Benjamin tinha consciência de que o que surgia com o novo século era um novo modo de perceber. O potencial revolucionário do cinema não tinha tanto a ver com ele poder ser usado como meio de comunicação para conscientizar as massas da sua exploração pelo capital; o cinema era potencialmente revolucionário porque ele era o produto mais bem acabado de uma forma sensível inédita na história, ao mesmo tempo, ele impulsionava um novo modo de perceber as coisas (BENJAMIN, 1969).

O que entra em cena com o cinema é um novo modo de olhar e de se relacionar com imagens. A fotografia já revela essa mudança de sensibilidade. “A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (BENJAMIN, 1987, p. 107). Já com a fotografia, pela primeira vez, a tarefa artística não cabia mais à mão, mas ao olho fixo sobre a objetiva. Por ser o olho mais ágil do que a mão para captar imagens, a reprodução imagética alcança um ritmo inédito, passando a seguir “a própria cadência das palavras”. O que aparece em germe na fotografia, realiza-se plenamente no cinema, onde a sensibilidade moderna encontra o seu “melhor terreno de experiência”. O cinema recrudesce o processo de mudança da percepção ao exigir que os olhos prestem atenção não somente à imagem, mas à “cadência de imagens”. Com o cinema, é possível

captar imagens da vida moderna e, devido à velocidade com que elas passam na tela, a sua percepção só pode ser pelo choque, o que impede o público de associar as imagens da tela às da mente (BENJAMIN, 1969, p. 33). O estupefato espectador ou a massa é capturada pelo movimento e se torna inapta ao descanso (MASSUMI, 2002).

Como espetáculo para as massas urbanas, o cinema que surge no final do século XIX se opõe ao caráter privado e sacro que marcava o modo antigo de se relacionar com a arte. O modo de percepção no cinema era diferente daquele tradicionalmente requerido para apreciar uma obra de arte e que foi defendido aguerridamente na época por críticos de arte reacionários. Muitos deles repudiaram o cinema por ver nele a degradação da experiência de apreciar arte, cujo modelo era o modo de fruição na pintura, que convida ao olhar atento e à associação de ideias. Esse tipo de crítica pressupunha que apreciar arte exigia concentração e que o cinema induzia à distração. Na contramão disso, Benjamin acreditava que o público conseguia apreciar um filme justamente porque o modo de percepção que ele exigia correspondia ao modo de vida moderno, portanto a fruição no cinema não se realizava pela contemplação, mas pelo hábito. “O espectador do cinema é bem um examinador, porém um examinador que se distrai”, já que, no cinema, “mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar” (BENJAMIN, 1969, p. 33).

O modo de vida moderno impõe um ritmo acelerado e experiências contínuas de cortes e rupturas. Nessa realidade fragmentada, o choque se torna um modo de percepção rotineiro e cotidiano. No *Spleen*, de *As Flores do mal*, Baudelaire comenta sobre a sensação do choque. “O que são os perigos da floresta e da pradaria se comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado”. Na cidade grande, o corpo é submetido à trama de inúmeras relações entrecortantes. O *flâneur* contempla o que encontra pelas avenidas da cidade grande, mas como homem moderno não consegue fixar o olhar por muito tempo, distraído-se com as galerias urbanas e, nesse percurso experimenta também choques. A poesia de Baudelaire testemunha a queda da aura sob o efeito do choque. “Estava eu atravessando o *boulevard* com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento [...] minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça [...] não tive coragem de apanhá-la”. A imagem da aura caída sob o efeito do choque remete à mudança de sensibilidade que se dá na modernidade. Ao conformar a imagem do artista a do herói, Baudelaire espreita um refúgio na massa urbana.

Disso, resulta a figura do esgrimista (BENJAMIN, 2017, p. 37, 112 e 145). O artista é o esgrimista que apara com o próprio corpo os golpes da modernidade. “Exercerei a sós a minha estranha esgrima, buscando em cada canto os acasos da rima, tropeçando em palavras como nas calçadas, topando imagens a muito sonhadas”. Antes de ser derrotado o poeta grita de horror, acaba de levar um choque (BAUDELAIRE, 2015, p. 439).

O sucesso alcançado pelos romances policiais no século XX testemunha em favor do vínculo entre o choque e a modernidade. Sensível a isso, Baudelaire aproxima o *flâneur* da figura do detetive. Se ele se “torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor”. Ao desempenhar o papel de detetive, o *flâneur* vê a sua autoestima se ampliar à medida em que ele “desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande”. A caça ao malfeitor na selva metropolitana exige que ele capte as coisas em pleno voo. Desse modo, ele se aproxima do artista moderno, a quem “todos elogiam o lápis veloz”. O gênio artístico é associado à apreensão rápida (BENJAMIN, 2017, p. 38).

Quando o choque se torna a norma, o corpo desenvolve estratégias de proteção. Como observa Freud, a própria consciência, por meio da reflexão, busca resistir ao choque. No *Spleen* Baudelaire descreve a sua resistência. Lá, “a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque” (BENJAMIN, 2017, p. 136). “Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo te murmura: Recorda! – E logo, sem demora, com voz de inseto, o Agora diz: Eu sou o Outrora [...]. Cada minuto é como uma ganga, ó mortal. E há que extrair todo o ouro até purificá-lo” (BAUDELAIRE, 2015, p. 273). Ozu também era obcecado pelo tempo. Os títulos de alguns de seus filmes contam sobre essa obsessão: *Começo de primavera* (1956), *Crepúsculo em Tóquio* (1957), *Flor do equinócio* (1958), *Dia de outono* (1960) e *Fim de verão* (1961). O cineasta sempre filmava com um relógio à mão a fim de obter uma maior precisão do tempo de cada cena. Ele cronometrava cada cena e mesmo os extras. O cronômetro lhe permitia medir o tempo com precisão em segundos e em frames (WENDERS, 1985).

Como Baudelaire, Ozu é o resultado da contingência da vida, da sua imprevisibilidade. Tendo se aproximado do cinema por meio de filmes muito parecidos com os que Benjamin descreve e tendo sido fortemente influenciado por esses filmes no início da sua carreira, em certo

momento ele passa a se interessar por outro cinema. Se esse cinema, assim como a sensibilidade e o pensamento que a ele se relacionam já estavam presentes, ainda que de forma embrionária nos primeiros filmes de Ozu, se a sua produção do pós-guerra somente confirma e, ao mesmo tempo, renova a sensibilidade e o pensamento que já se faz notar desde o início da sua carreira, é porque Ozu foi desde o início aberto ao novo. Ainda que sofresse a influência do cinema *hollywoodiano*, ele nunca se contentou em apenas reproduzir aquele modelo, mas buscou sempre o seu próprio cinema. Como Baudelaire, Ozu é resultado da mudança de sensibilidade que marca a modernidade, mas ele não é uma coisa nem outra, foi sempre uma figura fronteira. Embora o *flâneur* não resista à massa, ela não lhe é exterior, ele não a observa de fora. Ele também é a massa, ainda que, como artista, ele se diferencie dela. Como Baudelaire, que era indiscutivelmente francês sem deixar de ser cosmopolita, Ozu era o mais japonês de todos os cineastas e também era um *flâneur* aberto ao mundo. Como a personagem de Baudelaire, que se sente em casa no espaço urbano, circulando por ele com desenvoltura, mas também não quer perder a sua individualidade, por isso procura abrir caminho, acotovelando a multidão, o *flâneur* japonês acompanha as tendências dos circuitos internacionais de cinema, mas não abre mão da sua originalidade.

Antes de aderir ao cinema falado, Ozu foi um mestre do cinema mudo, da arte de falar sem o recurso ao áudio. Dos 54 filmes que fez, 30 são mudos. Ele foi um dos últimos grandes cineastas a aderir ao cinema falado. Essa demora revela como o cinema mudo era importante para ele. Isso se torna significativo quando pensamos que o cinema radicaliza a experiência do choque nos primórdios do cinema falado, quando a euforia com a técnica da montagem levou os cineastas a produzirem filmes com mais de dois mil planos. É a época da montagem impressionista, que busca produzir uma impressão sensorial vívida no espectador (MARTIN, 2013). Desde que surgiu, o cinema *hollywoodiano* se fundamenta nesse modo de percepção para capturar e manter um público cativo. Um número grande de planos, assim como o plano e contraplano, o *travelling*, a trilha sonora, o *close up* são recursos técnicos usados para conferir dramaticidade e ação à trama e prender a atenção do público por meio dos choques constantes. O triunfo desse cinema a partir dos anos 1930 consagrou o modo de percepção pelo choque, levando-o às últimas consequências. Um ritmo de criação e percepção se impuseram. “Os americanos levaram bem longe o estudo do movimento contínuo, de um movimento que esvazia a imagem de seu peso, de sua matéria” (DANEY *apud* DELEUZE, 2013, p. 95). Esse modo de fazer filmes se tornou clássico e manteve

quase a mesma estrutura por todo o século XX, devido ao seu forte apelo junto ao grande público (XAVIER, 2018). Os filmes de super-herói que fazem tanto sucesso hoje em dia são herdeiros desse modo de percepção⁶².

O modo de percepção pelo choque vai na contramão daquele descrito por Massumi (1995, p. 97), no qual o afeto é percebido de forma contínua em um pano de fundo perceptivo que acompanha diversos eventos. Quando contínua, a percepção tende a ser associada à vitalidade e à vivacidade do corpo, sendo frequentemente apreendida como liberdade. O afeto também pode ser percebido de forma pontual quando advém de um evento único que se impõe. “Quando é pontual, a percepção geralmente é descrita em termos negativos, tipicamente como uma forma de choque (a repentina interrupção de funções de conexões atuais)”⁶³. O corpo está suscetível aos dois tipos de percepção tanto ao flunar pela cidade como ao assistir a um filme. Em Ozu encontramos uma citação do modo de percepção pelo choque, quando, por vezes, se interrompe a percepção regular do cotidiano, que caracteriza os seus filmes, com espetáculos ou com qualquer outro momento no qual o choque se impõe, como quando o casal de idosos e a nora flinam embasbacados pela cidade grande em *Era uma vez em Tóquio* (1953).



Cena de *Era uma vez em Tóquio* (1953).

O ritmo de um filme, assim como a sua estrutura narrativa e as imagens que ele oferece são elementos determinantes para o tipo de percepção que ele enseja. A percepção pelo choque,

⁶² Dados da Ancine (2018) mostram que, em 2018, o filme estrangeiro com maior audiência no Brasil foi *Vingadores: guerra infinita* (2018), de Anthony Russo e Joe Russo, o que mostra a força desse tipo de filme para atrair o grande público ao cinema.

⁶³ Tradução livre. No original: when it is punctual, it is usually described in negative terms, typically as a form of shock (the sudden interruption of functions of actual connection).

produzida pelas passagens rápidas das imagens é um efeito da montagem, uma experiência que tem interessado estudiosos contemporâneos dos afetos, que entendem processos de *embodiment*, mudanças na materialidade e na temporalidade dos corpos causados por experiências de choque, agitação e suspense como sendo fundamentais para entender a modernidade. O interesse se volta principalmente para os meios modernos de proporcionar essas experiências, tais como o cinema, entendendo a relação que se estabelece com a imagem cinematográfica como afetiva. A partir dessa perspectiva, os afetos são entendidos como forças que passam de corpo a corpo, humanos e não humanos, por isso interessa não apenas os afetos que emergem entre corpos humanos, mas também os que surgem “em relações com as tecnologias que nos permitem tanto ‘olhar’ o afeto como produzir capacidades afetivas incorporadas” (CLOUGH, 2007, p. 2).

Como experiência moderna por excelência, o choque também é um modo de perceber e de se relacionar com o mundo. Ele é uma experiência traumatizante para o corpo que, ao ser constantemente exposto aos microtraumas cotidianos, cria diversas formas de resistência. Como a poesia de Baudelaire, os filmes de Ozu são uma forma de resistência ao choque. Neles, o tédio e a contemplação aparecem em contraposição à euforia e à percepção pelo choque. O estado de ânimo e o modo de percepção que encontramos nesses filmes se relacionam ao contexto do século XX, momento em que as guerras tornaram evidente a decadência humana. A utopia iluminista gerou anseios por uma vida repleta de sentidos e realizações. A sua contraparte eram a exaustão e o tédio, sentidos pelo sujeito moderno como sintomas da crise espiritual da modernidade. Esse era o preço a ser pago pela autonomia e pela liberdade que a modernidade proporcionara.

É possível perceber nos filmes de Ozu a predileção por outro movimento, que não aquele que caracteriza a modernidade e o cinema que surge no final do século XIX. Esse movimento tem raízes no choque que o cineasta experimentou de maneira intensa ao assistir a filmes *hollywoodianos* durante toda a sua juventude para culminar em uma nova imagem. Se a euforia foi a disposição afetiva que possibilitou o surgimento do cinema no final do século XIX e, mais tarde, do cinema *hollywoodiano*, o tédio foi o afeto que serviu como condição de possibilidade para o cinema de Ozu.

3.3 Um dispositivo estético

O tédio é um propulsor da produção cinematográfica de Ozu. Em entrevista concedida no final dos anos 1950, ele comenta: “naturalmente, um filme precisa ter algum tipo de estrutura ou não é um filme, mas eu sinto que um filme não é bom se ele tem muito drama ou ação” (RICHIE *apud* SCHRADER, 2018, p. 48). Ozu tinha consciência do tipo de filme que devia fazer. Em certo momento da sua carreira, ele percebeu que, para ser bom, os seus filmes não deveriam ter muito drama e ação, ainda que não pudesse abrir mão por completo dessa estrutura narrativa. Na mesma entrevista, ele comenta ainda “filmes com enredos óbvios me entendiam agora” (RICHIE *apud* SCHRADER, 2018, p. 48). O comentário revela que o cineasta tinha consciência também dos seus afetos. Como Deleuze vê na obra de Proust, “a decepção é um momento fundamental da busca ou do aprendizado” (DELEUZE, 2003, p. 32). O tédio compõe, para lembrar a terminologia de Williams (1979), uma estrutura de sentimento que se expressa na estética de Ozu.

Se olharmos para o estado da arte cinematográfica na primeira metade do século XX fica mais fácil entender o tédio de Ozu. A hegemonia *hollywoodiana* impunha uma trama cinematográfica excessivamente carregada de drama e ação. Os enredos exploravam ao máximo o drama e a ação de maneira a ter um apelo maior junto ao grande público, já habituado a essa estrutura narrativa. O cinema se torna uma repetição enfadonha da mesma fórmula. O motivo do tédio de Ozu é a standardização e a reiteração dessa fórmula, com a qual ele teve bastante contato, já que passou a juventude assistindo a filmes *hollywoodianos*. Ozu sabia do efeito disso na criação artística e na imaginação do espectador. Por isso, ele buscou criar outro cinema.

Os filmes *hollywoodianos* são o produto e, ao mesmo tempo, o propulsor da sensibilidade moderna, submetida constantemente a um excesso de estímulos, o que a torna cada vez mais intolerante ao tédio. No frenesi moderno, não há mais tempo para tecer e fiar ou para outras formas ou estados de duração que escapam à hiperatividade. Nesse contexto, “toda atividade humana é uma tentativa inútil de escapar ao tédio”. É inútil, porque, por mais que a massa busque escapar ao tédio, “tudo que é, foi e será, é tão somente o alimento inesgotável deste mesmo sentimento”. É como se um grandioso monumento fosse erguido ao desgosto da vida, o que, para Benjamin, relaciona-se também ao descontentamento sem inspiração pequeno-burguês. O tédio do burguês é sustentado pelo trabalhador assalariado, submetido a uma rotina triste e sofrida de trabalho repetitivo que se assemelha ao fardo de Sísifo. Tanto o tédio da massa como o do burguês são índices da participação no sono coletivo sobre o qual Marx tanto falou. A intuição de que havia na

sociedade mundana uma “imperfeição incurável na própria essência do presente” foi o que levou Proust a querer conhecê-la até em suas últimas dobras. Seja por simples modismo ou por verdadeira convicção, as queixas sobre o tédio insuportável se faziam ouvir especialmente nos salões parisienses. Ainda que não se falasse sobre isso, o tédio era notável tanto nas fisionomias insatisfeitas, tristes e apagadas como nas conversas raras, pacatas e sérias (BENJAMIN, 2009, p. 142 e 146).

Ainda que tenha se tornado mais comum na modernidade, o tédio tem uma história que remonta ao mundo antigo. A palavra latina *acédia* ou *acídia* é considerada a precursora do termo *tedium*. Nos primeiros textos cristãos, a *acédia* aparece como uma angústia depressiva que atinge todos os graus da vida espiritual, um tédio que deprime de tal modo a alma que não lhe apraz fazer nada. No mundo pré-moderno, a *acédia* era considerada um fenômeno elitista, reservado ao clero e à nobreza, e visto como um símbolo de *status*. Somente aqueles que não precisavam trabalhar para sobreviver podiam se dar ao luxo de se sentirem entediados. A ociosidade advinda do tédio foi considerada um dos oito pecados mortais ou vícios capitais, chegando a ser descrita como “o mais terrível pecado, desde que todos os outros pecados derivam dele”⁶⁴. Era um insulto a Deus se afundar em um vazio insondável. “Como Deus, em sua perfeição, poderia ser considerado tedioso. Estar entediado em relação a Deus é implicitamente afirmar que a Deus falta algo”⁶⁵ (SVENDSEN, 2005, p. 17 e 22), disso deriva o dito popular de que mente vazia é oficina do diabo.

Historicamente associado à melancolia e à ansiedade, o tédio tem sido menos atrativo como objeto de estudo. Ele não tem o charme da melancolia – “um charme que é conectado à tradicional associação da melancolia com a sabedoria, a sensibilidade e a beleza”, por isso os estudiosos das artes e da cultura não se interessam muito por ele. Falta ao tédio ainda a seriedade que acompanha à ansiedade, por isso os estudiosos da mente não se preocupam tanto com ele. Comparado à melancolia e à ansiedade, o tédio simplesmente parece ser trivial ou vulgar demais para merecer uma investigação minuciosa”⁶⁶ (SVENDSEN, 2005, p. 21).

O tédio passa a ser considerado uma grande questão na era romântica. “Com o advento do romantismo, ele se torna, por assim dizer, democratizado e encontra uma ampla forma de

⁶⁴ Tradução livre. No original: the worst sin, since all other sins derived from it.

⁶⁵ Tradução livre. No original: how could God, in his perfection, ever be thought of as boring? To be bored in relation to God is implicitly claiming that God lacks something.

⁶⁶ Tradução livre. No original: a charm that is connected to melancholy’s traditional link to wisdom, sensitivity and beauty; boredom simply seems to be too trivial or vulgar to merit a thorough investigation.

expressão”⁶⁷. Ele passa a ser visto não mais como uma situação momentânea, mas como uma crise existencial permanente. Pouco a pouco, o tédio vai sendo entendido como uma angústia profunda, advinda da perda do sentido da vida e que qualquer pessoa podia sentir, desde que ela se relaciona à condição humana (SVENDSEN, 2005, p. 21). Benjamin (2009) conta que em certo ponto o tédio se tornou uma epidemia. Por toda parte se sentia uma falta de vontade de viver, acompanhada por profundas oscilações de humor. O romantismo ajudou a popularizar a imagem do artista que, profundamente entediado, encontra na arte a sua salvação. Baudelaire incorpora essa imagem que se manifesta em *As flores do mal*, mais claramente nos quatro poemas intitulados *Spleen*. Em suas raízes históricas, a palavra de origem inglesa *spleen* tem uma ligação estreita com a também inglesa *boredom* e ambas remetem à ideia de uma melancolia que não passa ou um tédio sem causa, um desgosto por tudo. Esse era um sentimento comum aos poetas românticos do final do século XIX, como Baudelaire, cujo mal-estar profundo ficou conhecido como o mal do século.

Muitos sentidos foram atribuídos ao tédio, porém, modernamente, ele é entendido como uma ansiedade e uma inabilidade para designar o que se anseia. “Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando” (BENJAMIN, 2009, p. 145). Uma sensação de vazio e uma conseqüente passividade costumam ser associadas ao tédio. Isso pode ter a ver tanto com “uma dada situação como com a existência como um todo, percebidas como profundamente insatisfatória”⁶⁸ (SVENDSEN, 2005 p. 19 a 20 e 22). Esse estado de ânimo nos torna pouco inclinados à ação. Por isso, o tédio pode ser associado à tristeza, que “diminui ou refreia a potência de agir”⁶⁹ (SPINOZA, 2009, p. 209). Quando em profundo tédio, uma pessoa “não é mais capaz de encontrar sua posição em relação ao mundo, porque seu relacionamento com o mundo foi, virtualmente, perdido”⁷⁰ (SVENDSEN, 2005, p. 19). A incapacidade de agir deve-se à falta de sentido para tal. Estar entediado é também não ter motivos para agir (BARBALET, 1999).

Uma das características do tédio “consiste no contraste entre circunstâncias presentes e algumas outras mais agradáveis, o que força elas mesmas irresistivelmente sobre a imaginação”⁷¹

⁶⁷ Tradução livre. No original: with the advent of romanticism, boredom becomes, so to speak, democratized and finds a broad form of expression.

⁶⁸ Tradução livre. No original: a given situation or existence as a whole is deeply unsatisfying.

⁶⁹ Como vimos no capítulo anterior, Spinoza define a melancolia como um afeto triste, mas não menciona o tédio e a ansiedade. Uma ausência que diz muito sobre a posição marginal desses afetos no século XVIII e o seu vínculo com a modernidade.

⁷⁰ Tradução livre. No original: one is no longer able to find one’s bearings in relation to the world because one’s very relationship to the world has virtually been lost.

⁷¹ Tradução livre. No original: consist in the contrast between present circumstances and some other more agreeable circumstances which force themselves irresistibly upon the imagination.

(RUSSELL, 1932, p. 57). O tédio é um desejo “por eventos, não necessariamente agradáveis, mas acontecimentos que permitam a vítima do tédio diferenciar um dia do outro. A predominância do olhar estético na modernidade torna imperativo avaliar as coisas considerando apenas se elas são ou não interessantes. O olhar estético precisa ser estimulado pelo aumento da intensidade de estímulos ou por um estímulo novo. Essa ânsia por encontros cada vez mais espetaculares e por novidades alimenta a sociedade consumista-capitalista. Mas com a mesma facilidade com que o olhar estético é desperto, ele volta a se entediar. “O interessante sempre tem um prazo de validade breve, e realmente nenhuma outra função que ser consumido”⁷² (SVENDSEN, 2005, p. 28).

O romantismo, sua aversão à vida comum e seu desejo por aventuras, contribuiu para que a demanda por excesso de estímulos se generalizasse, assim como também para que o sentido da vida deixasse de ser algo coletivo e público e se tornasse individual e privado. Principalmente a partir do romantismo, o indivíduo se torna responsável por realizar a si mesmo e isso depende, em grande parte, da capacidade de encontrar um sentido para a sua vida. A dificuldade está no fato de que esse sentido não é algo a ser encontrado apenas uma vez na vida, mas precisa ser reencontrado constantemente (SVENDSEN, 2005).

Desde a invenção da imprensa, os meios de comunicação têm oferecido eventos divertidos, bizarros, curiosos, emocionantes com a vantagem de que é possível participar deles enquanto se está protegido dos seus efeitos. A isso Guy Debord chama de sociedade do espetáculo. Os meios de comunicação modernos sintetizavam o progresso e a velocidade e funcionam como substitutos ou paliativos para o sentido perdido na modernidade. Eles surgem como entretenimento e antídotos para a crescente e recorrente sensação de vazio. A nossa “corrida por diversão indica precisamente nosso medo do vazio que nos cerca”⁷³. Os meios de comunicação servem para aplacar a sensação de que a vida é chata. Nos seus primórdios, a fotografia e o cinema teve como uma das suas principais funções entreter a população urbana crescente, ajudando-a a passar o tempo livre e ocioso. Essa função foi, mais tarde, assumida principalmente pela televisão e depois pela internet, no compasso que atividades públicas e coletivas, como sessões de cinema, foram sendo substituídas por outras de caráter cada vez mais privado e individual, como assistir televisão e manusear o *laptop* e o *smartphone*. A privatização e a individualização do tempo livre estão

⁷² Tradução livre. No original: the ‘interesting’ always has a brief shelf-life, and really no other function than to be consumed.

⁷³ Tradução livre. No original: the rush for diversions precisely indicates our fear of the emptiness that surrounds us.

associadas à privatização e à individualização do sentido na modernidade (SVENDSEN, 2005, p. 27).

Os meios de comunicação modernos se apresentam como a solução imediata e fácil para a angústia profunda que a falta de sentido provoca no indivíduo moderno. No mundo moderno, um filme é entendido como um evento excitante que promete preencher, mesmo que momentaneamente, o vazio sentido pelo indivíduo. Assistir a um filme é, muitas vezes, uma tentativa de aplacar o vazio que assola os espíritos modernos (SVENDSEN, 2005). Isso é muito significativo quando se percebe que o vazio é uma das características predominantes nos filmes de Ozu. Como pontua Svendsen (2005), pesquisas tem mostrado que, assim como a falta de estímulos sensoriais, o excesso deles também pode levar ao tédio. Consumidor voraz de filmes *hollywoodianos*, Ozu experimentou o excesso de estímulos moderno. Não por acaso, como analisamos adiante, a estética de Ozu é repleta de vazios.

Para Benjamin, perceber-se entediado é “quase sempre nada mais que a expressão de nossa superficialidade ou distração” (BENJAMIN, 2009, p. 145). Um filme é uma válvula de escape para o tédio, ao mesmo tempo que reproduz e alimenta o modo de vida que a provoca. Desde às origens do cinema, os filmes mais assistidos sempre foram os que apelam a fórmulas narrativas que prendem a atenção do espectador, oferecendo-lhe algo interessante para assistir, o que geralmente resulta em filmes com muita ação e drama. A imagem da banalidade cotidiana que encontramos nos filmes de Ozu, expressa não somente nos roteiros, mas também no ritmo desses filmes, é um desafio às sensibilidades modernas distraídas e intolerantes ao tédio. A imagem em tela pode causar tédio e parecer desprovida de sentido. Diferentemente dos filmes regidos pela ação e pelo drama, nos quais o desenrolar dos fatos revelam os sentidos inicialmente ocultos, nos filmes de Ozu não existem um mistério oculto e profundo a ser revelado. Tudo é banal e desprovido de sentido. As primeiras cenas podem até provocar a expectativa de que algo logo será revelado, o espectador fica à espreita para testemunhar o que está por vir, mas logo se percebe que nada muito relevante acontece do ponto de vista dramático. Não se trata propriamente de imagens desprovidas de sentido, mas de uma abertura de sentido. Não existe um sentido pronto a ser comunicado ao espectador, mas a possibilidade de criação de uma pluralidade de sentidos a partir da experiência com os filmes. Desse modo, os sentidos não são dados *a priori*, mas emergem do evento cinematográfico, quando a materialidade fílmica encontra com o corpo espectador.

O oposto do tédio, em uma palavra, não é o prazer, mas a excitação”⁷⁴ (RUSSELL, 1992, p. 59). O tédio é um desejo por eventos excitantes. Esse desejo é o que faz Benjamin afirmar que “o tédio é o limiar para grandes feitos” (BENJAMIN, 2009, p. 145). Estar entediado pode ser o prelúdio para a criação. Como um estado de distensão, o tédio é o momento no qual se cria um espaço mental para além dos significados dados da vida cotidiana e “que cultural e historicamente é necessário para realizar grandes ações” (GARDINER; HALADYN, 2019, p. 8). Isso vai ao encontro dos estudos contemporâneos dos afetos que entendem que um corpo afetado potencializa a capacidade da mente pensar. A mente pensa porque o corpo sente, isso implica que “o corpo e a mente estão simultaneamente engajados, e similarmente razão e paixão, inteligência e sentimento são empregados juntos”⁷⁵ (GARDINER; HALADYN, 2019, p. 8). O tédio é um afeto que pode levar a mente a pensar em coisas que não pensaria se estivesse excitada. Se o tédio é a falta de sentido, estar entediado é o momento ideal para a busca de sentidos novos.

Weber nos ensina que, na vida social, não é possível prescindir do sentido, uma vez que é ele que direciona e define a ação social, sendo a própria vida social responsável por criar o sentido para as ações individuais. O sentido é subjetivamente sustentado pelo indivíduo como o motivo da sua ação social. O indivíduo sempre procura motivos para explicar sua ação como meio justo para alcançar um fim desejado. A partir dessa perspectiva, a ação individual interessa não como um ato isolado, mas como parte de um processo social que pode ser compreendido na medida em que se alcança o sentido da ação (COHN, 2008). Weber afirma que o que caracteriza a modernidade é a perda do sentido. Essa afirmação foi muitas vezes mal interpretada. Ao afirmar que a modernidade se caracteriza pela falta de sentido, o autor não está dizendo que o mundo moderno é desprovido de sentido. O que essa afirmação diz é que, diferentemente do que ocorria nas sociedades pré-modernas, que possuíam um sentido determinado, nas sociedades modernas o sentido não é dado, mas precisa ser criado. A complexidade da modernidade implica não uma perda completa do sentido, mas uma crise de sentido que se fragmenta em muitos sentidos (WEBER, 2005). O tédio moderno nomeia justamente essa perda do sentido. Ele não designa somente um estado de espírito individual, mas um traço social fundamental da modernidade.

⁷⁴ Tradução livre. No original: for events, not necessarily pleasant ones, but just occurrences such as will enable the victim of ennui to know one day from another. The opposite of boredom, in a word, is not pleasure, but excitement.

⁷⁵ Tradução livre. No original: the body and the mind are simultaneously engaged, and that similarly reason and passion, intelligence and feeling, are employed together.

Benjamin foi o primeiro, na história do pensamento moderno, a considerar o tédio profundo não apenas como efeito das condições de vida na modernidade, mas como uma experiência moderna por excelência. Para ele, o tédio profundo é um limiar pelo qual o indivíduo moderno deve passar. O tédio profundo é “um pássaro onírico, que choca o ovo da experiência” (HAN, 2015, p. 19). O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade de ouvintes” e narradores. Readquirir essa capacidade “exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro”. A incapacidade de ouvir e, por consequência, a de narrar está relacionada à imposição do ritmo de vida moderno. Cada vez mais acelerado, esse ritmo faz com que se tenha cada vez menos tempo para essas práticas, já consideradas antigas (BENJAMIN, 1987, p. 204 e 205).

No *Spleen*, Baudelaire se lança ao desafio de vivenciar o tédio. Não aquele descontentamento sem inspiração do burguês ou o que advém da vida mecanizada do trabalhador, mas o tédio profundo e fecundo à arte. O poeta sabe que é nesse estado que se aprende a contemplar. “Justamente o oscilante, o inaparente ou o fugidio só se abrem a uma atenção profunda, contemplativa. Só o demorar-se contemplativo tem acesso também ao longo fôlego, ao lento”. O tédio profundo é o ponto alto da distensão psíquica ou espiritual, assim como o sono é o ponto alto do descanso, da distensão física. Para quem consegue ser um observador, um *flâneur*, o tédio se torna uma palavra vazia. “O tédio é um tecido cinzento e quente, forrado por dentro com a seda das cores mais variadas e vibrantes. Nele nós nos enrolamos quando sonhamos. Estamos então em casa nos arabescos de seu forro” (HAN, 2015, p. 19 e 145). Quem vê o artista dormindo enrolado nessa coberta só vê a sua aparência externa, por isso o tédio profundo no qual o artista se encontra lhe parece ruim. Quando o artista desperta e quer contar aos outros o que sonhou quase sempre lhes relata esse tédio. O tédio é o lado externo dos acontecimentos espirituais que ocorrem com o artista, por isso “o tédio parecia elegante aos grandes dândis” (BENJAMIN, 2009, p. 146). A sua maneira, Ozu foi um desses dândis acometidos pelo tédio, mas o que fez dele grande não foi a sua sensibilidade, mas a sua capacidade de converter o que sentia em obra de arte.

Os filmes de Ozu pertencem a uma linhagem de imagens que fazem do tédio um dispositivo estético (SCHRADER, 2018). Como o mal-estar em *As palavras e as coisas* e o desassossego no *Livro do desassossego*, o tédio é uma disposição afetiva que marca a autoria dos filmes de Ozu do

pós-guerra, sendo convertida em um bloco de sensação que pode ser ativado na sua leitura. Essas obras se afastam de um conceito de arte como entretenimento e mobilizam o tédio como “um conceito crítico que se concentra em questões e problemas de experimentar significado sob as condições da sociedade moderna e contemporânea”⁷⁶. Nesse sentido, reconhece-se o “estar entediado como um momento reflexivo sobre a natureza da experiência subjetiva e ativamente se mobiliza o tédio como uma estrutura conceitual para a crítica sociocultural”⁷⁷ (GARDINER; HALADYN, 2019, p. 5).

A relação da obra com a disposição afetiva do autor e do tempo no qual ele viveu pode levar a uma confusão. É preciso entender que o tédio que existe nos filmes de Ozu não é mera reprodução ou representação daquele que o acometeu ou ao tempo no qual viveu. Ele é um monumento ou o que o processo criativo criou como coisa em si mesma, fazendo parte do composto de sensação que constitui essas obras. Pessoa assim o explica. “Cheguei àquele ponto em que o tédio é uma pessoa, a ficção encarnada do meu convívio comigo (PESSOA, 2016, p. 301). De fato, na poesia de Baudelaire o tédio é descrito como um monstro delicado que “sem grandes gestos ou sem sequer lançar um grito [...] e num bocejo imenso engoliria o mundo” (BAUDELAIRE, 2015, p. 16). De maneira semelhante, Benjamin descreve o tédio como um deus terrível, pelo qual se sente horror e veneração e que exige o culto da duração (BENJAMIN, 2009).

Depois de assistir a imagens cinematográficas estandardizadas durante anos, Ozu não poderia fugir do tédio. Todavia, o tédio que ele cria não é o mesmo que sente. É de outro tipo. Ozu cria uma figura do tédio inteiramente nova, algo que não existia no mundo antes dos seus filmes. Como o mal-estar de Foucault e o desassossego de Pessoa, o tédio de Ozu é algo que vem acrescentar ao mundo. Se não fosse assim, seus filmes não seriam obras de arte. Como um puro bloco de tédio, aos filmes de Ozu faltam o sentido que geralmente encontramos em filmes *hollywoodianos*. A falta de sentido dessa imagem é um pressuposto fundamental e ela requer um modo de análise que busca o sentido na sensação que essa imagem cria.

A análise semiológica sempre tomou a imagem cinematográfica como um enunciado. Isso a levou a ver nessa imagem uma narrativa ou uma descrição que remete a uma estrutura linguística

⁷⁶ Tradução livre. No original: a critical concept that centres on issues and problems of experiencing meaning under the conditions of modern and contemporary society.

⁷⁷ Tradução livre. No original: being bored as a reflective moment on the nature of subjective experience and actively mobilises boredom as a conceptual framework for sociocultural critique.

e intelectual subjacente. Deleuze nos ensina que a imagem deve ser analisada não como o que guarda em si um dado, mas como o que “remete apenas a formas sensíveis de imagens e a signos sensitivos que não pressupõem narração (estrutura) alguma, mas dos quais resulta tal narração e não outra” (DELEUZE, 2013, p. 167). Ainda que hajam muitas narrativas e descrições às quais a imagem de Ozu remete, isso não é o mais importante. O que importa é que é ela – a imagem cinematográfica de Ozu – cria uma narrativa e uma descrição do tédio que ela faz existir.

Ao fazer do tédio um dispositivo estético, Ozu criou uma obra moderna e original. Ainda que o seu estilo seja indiscutivelmente moderno, essa modernidade se diferencia da de Chaplin. A modernidade de Ozu é a que Deleuze define em oposição ao cinema que havia se tornado clássico antes da guerra. O moderno na teoria do cinema de Deleuze (1985; 2013) se diferencia do moderno na teoria da história de Benjamin. Atento ao fenômeno histórico que surge no final do século XIX, Benjamin (1969) percebe que o cinema, qualquer cinema é, por excelência, um dispositivo moderno e é essa modernidade inerente ao cinema que o interessa. O moderno aí não é apenas um período histórico, mas também uma sensibilidade que está vinculada a um modo de vida e que caracteriza uma produção artística. Por sua vez, Deleuze (1985; 2013) vê uma bifurcação na história do cinema. Haveria dois regimes de imagens cinematográficas: a imagem-movimento, que rege o cinema clássico, e a imagem-tempo que rege o cinema moderno. Ainda que hajam imagens-movimento nos filmes de Ozu, o seu cinema está sob o regime da imagem-tempo, mas antes de abordar isso, precisamos fazer novamente uma digressão para entender melhor o que Deleuze (1985) chama de cinema clássico, de imagem-movimento e o papel que a montagem desempenha nessa imagem.

3.4 O cinema clássico: a imagem-movimento e a montagem

Deleuze usa o conceito de imagem-movimento para se referir ao cinema, mas ele tem um alcance mais amplo. O movimento é um fenômeno que exprime uma mudança constante no mundo. Isso reafirma o modelo bergsoniano de “um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente”. Mesmo a espera, enquanto duração mental, testemunha sobre a mudança. O surgimento do cinema torna evidente que tudo está em constante movimento, mobilidade, transformação no mundo sensível, seja em nível macro ou microscópico. A imagem-movimento se refere à abertura que caracteriza mesmo sistemas aparentemente fechados, como o corpo

humano. Esse caráter aberto do corpo vai na contramão da ideia do corpo como um sistema hermético e autoregulado. Apesar de aparentemente estável, “eu, meu corpo, seria antes um conjunto de moléculas e de átomos incessantemente renovados” (DELEUZE, 1985, p. 70 e 71). Nesse sentido, Massumi (1995) define o afeto como uma intensidade que causa uma reação automática e não necessariamente consciente principalmente na pele, veículo que torna possível a participação do corpo, enquanto materialidade sensível, nas trocas que se realizam constantemente no mundo.

A antiguidade apreendeu o movimento através das posições do corpo no espaço ou de cortes imóveis de suas poses em uma síntese inteligível. A modernidade trouxe um novo modo de ver o movimento. A revolução científica consistiu em recompor o movimento por meio da sucessão mecânica de instantes quaisquer em uma análise sensível. O cinema é produto dessa revolução, assim como os demais aparelhos de comunicação e transporte. O movimento, seja de ondas, objetos, pessoas é o que todos esses aparelhos têm em comum (DELEUZE, 1985). Se como mostrou Benjamin (1987) o retrato, a fotografia posada, traz em seu bojo um modo de olhar antigo, Deleuze vê a foto instantânea como pertencente a mesma linhagem do cinema. Isso porque, como ela, o cinema “reproduz o movimento em função do instante qualquer [...] momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade” (DELEUZE, 1985, p. 82). Ainda que trabalhe com instantes privilegiados – o que Eisenstein (2002) chama de momentos de crise –, tais momentos marcantes não são mais as poses antigas. Enquanto reprodução do movimento em um instante qualquer, o cinema teve, em suas origens, pouco interesse artístico, já que a arte ainda estava ligada ao modelo das poses. Benjamin (1969) foi sensível ao fato de que o cinema trazia consigo uma verdadeira transformação da arte e do estatuto do movimento. A liberação das poses na dança moderna testemunha essa transformação. Em Chaplin já vemos como a mímica não se vincula mais a formas prévias a serem encarnadas, mas é construída a cada instante. O cinema advém dessa concepção moderna do movimento que se distancia da proposta antiga de pensar o eterno, desempenhando um papel importante na formação dessa nova concepção do movimento; ele é o “órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado” (DELEUZE, 1985, p. 10).

O primeiro cinema, que surge no final do século XIX, expressa o movimento da modernidade. Agamben percebe que aquele cinema se insere em um movimento geral da modernidade. O cinema teria surgido no embalo da crise dos gestos que ocorreu no final do século

XIX, quando gestos cotidianos e banais, como o caminhar, tornam-se objeto de estudo e passam a ser analisados com métodos científicos. Um desses famosos estudos foi publicado por Georges Tourette em 1886. O sucesso do estudo contrasta com o fiasco que foi, cinquenta anos antes, o projeto de Balzac de produzir uma patologia da vida social. O que validou o estudo de Tourette foi o espírito científico do final do século. Sob a égide desse espírito, o gesto passou a ser o que devia ser estudado. O estudo de Tourette se baseou em um experimento. Ele estendeu um papel branco no chão e o dividiu ao meio por uma linha. O papel tinha a função de registrar as pegadas que os pacientes deixavam ao caminhar por ele com as solas dos pés cobertas por dióxido de ferro. Esses rastros foram medidos em seu comprimento, desvio lateral e ângulo de inclinação. O que em Balzac é apenas expressão de um caráter moral, em Tourette adquire ares de uma profecia do que viria a ser o cinematógrafo. A descrição minuciosa dos movimentos das pernas, dos calcanhares, dos artelhos, dos pés oferece um olhar que antecipa aquele próprio às imagens técnicas. Outro estudo realizado um ano antes dava conta da “proliferação de tiques, de surtos espasmódicos e maneirismos, que não podem ser definidos senão como uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade”. Nos primeiros anos do século XX essas desordens desaparecem da literatura científica, ainda que seja pouco provável que elas tenham deixado de existir. É provável que elas deixaram de ser vistas como anormalidades. “A partir de certo momento, todos tinham perdido o controle dos seus gestos, e caminhavam e gesticulavam freneticamente. Em todo caso, é esta a impressão que se tem assistindo aos filmes que Étienne-Jules Marey e os irmãos Louis e Auguste Lumière começaram a rodar precisamente naqueles anos”. O frenesi dos corpos e das imagens do final do século XIX é revelador do fenômeno histórico da perda dos gestos (AGAMBEN, 2008, p. 10).

A partir do final do século XIX já se nota uma busca frenética pelos gestos perdidos. Esse frenesi define bem o mundo moderno que emerge no período. A arte e a filosofia se prestam a isso. A escrita de Proust e o cinema mudo são exemplares nesse sentido. Ainda que trabalhem com imagens, esses artistas não a tinham como objeto. O objeto naquele momento era o movimento. Cada uma das imagens produzidas por esses artistas era mais como fotogramas de um filme do que realidades autônomas “ao menos no mesmo sentido em que Benjamin teve uma vez que comparar a imagem dialética àquelas cadernetas, precursoras do cinematógrafo, que, folheadas rapidamente, produzem a impressão do movimento”. Ao analisar o cinema, Deleuze percebe que

o movimento é o estatuto da imagem cinematográfica em suas origens. O cinema torna evidente que a aparente rigidez da imagem clássica é pura ilusão. Ele despedaça essa imagem e a transforma em gesto. “Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido”. É como se, com o cinema, a imagem – antes sob um poder paralisante – desencantasse. “É aquilo que na Grécia era expresso pelas lendas sobre as estátuas, que rompem os entraves que lhes aprisionam e começam a se mover”. O cinema libera a imagem no gesto, ou como colocou Samuel Beckett, “o cinema é o sonho de um gesto” (AGAMBEN, 2008, p. 11 e 12).

Benjamin percebe que a imagem em movimento ou a arte da reprodução faz parte de um processo histórico de crescente automatização das massas. Hollywood, a violência representada, a pornografia, o comércio testemunham essa automatização das massas. Ao mesmo tempo que resulta desse processo, o movimento automático que se verifica no cinema se torna condição de possibilidade para uma nova ordem, na qual ditadores como Adolf Hitler se tornam possíveis. Ao fazerem da política espetáculo, essas figuras entram em concorrência com Hollywood. Nesse sentido, o potencial revolucionário do cinema é colocado em questão. O cinema deixa de ser visto como uma arte revolucionária que poderia transformar o povo em sujeito da história para se tornar uma arte que promove o assujeitamento do povo (DELEUZE, 2013).

O conceito de imagem-movimento foi cunhado por Bergson em *Matéria e Memória* em uma tentativa de mostrar que não se podia mais opor duas coisas que durante muito tempo foram entendidas como opostas: imagem e movimento ou consciência e matéria. Ao cunhar o termo, Bergson busca unir o movimento, como realidade física do mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica da consciência. A modernidade tornara evidente que a escolha entre idealismo ou materialismo era falsa. “Eram fatores sociais e científicos que punham cada vez mais movimento na vida consciente, e imagem no mundo material”. A matéria que percebemos no mundo é já imagem, ou seja, movimento. Ela é mais do que a mera representação dos idealistas e menos do que os materialistas chamaram de matéria. Da identidade entre matéria, imagem e movimento se chega ao conceito de imagem-movimento. Ao cunhar este conceito Bergson aponta para o cinema “que nesse momento se preparava, e que iria fornecer sua própria evidência de uma imagem-movimento” (DELEUZE, 1985, p 70 e 71).

Bergson realiza uma filosofia da ciência moderna. Não no sentido de uma reflexão sobre essa ciência, uma epistemologia, mas de uma filosofia que cria conceitos que correspondem aos novos referentes da modernidade. A ruptura com o pensamento clássico se dá porque ele compreende que a imagem não remete a um plano transcendente – como na tradição platônica –, mas forma um plano imanente. “O universo material, o plano de imanência, é o agenciamento maquínico das imagens-movimento”. Constituído por imagens, esse plano é luz. Tal concepção rompe com a “tradição filosófica que situava a luz, antes, do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade”. Para Bergson, é exatamente o contrário. “São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine”. A consciência é uma imagem entre outras no plano de imanência. O que a diferencia é o fato de ela ser capaz de apurar ou refletir a luz, constituindo-se em uma espécie de *écran* negro de uma placa fotográfica. A consciência é assim o anteparo sobre o qual as imagens, antes translúcidas, podem então se revelar. Diferentemente da filosofia clássica, em Bergson, “em vez da consciência ser uma luz que vai do sujeito à coisa, é a luminosidade que vai da coisa ao sujeito”. Na evolução da vida, o cérebro surge como essa imagem entre outras que funciona como um *écran*, permitindo a percepção cada vez mais elaborada de imagens (DELEUZE, 1985, p. 72, 73 e 74).

A novidade do cinema e a sua diferença em relação às outras artes é que ele “faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem”. Se o universo material é imagem e uma imagem em movimento, esse universo é como o cinema em si; ele é um metacinema. Esse universo aparentemente cinematográfico fez Bergson ver o cinema como uma ilusão (DELEUZE, 1985, p. 68 e 69).

Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um *devir* abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento [...]. Percepção, intelecção, linguagem procedem em geral assim. Quer se trata de pensar o *devir*, ou de o exprimir ou até de o perceber, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematográfico interior (DELEUZE, 1985, p. 7).

Para Bergson, o cinema não seria um dispositivo realmente novo, pelo contrário, ele seria mera imitação da percepção natural. De fato, em sua origem, o cinema não se diferenciava da percepção natural. O primeiro cinema foi forçado a imitar a percepção natural até para ser aceito. A indiferenciação entre a percepção natural e a cinematográfica era o resultado da câmera fixa, do plano imóvel e da confusão entre o ponto de vista da câmera e o da projeção. Nesse cinema, o

quadro é definido por um ponto de vista único e frontal, como o de um regente de orquestra. Podemos “definir um estado primitivo do cinema no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento; e é com relação a este estado primitivo que se exerce a crítica bergsoniana”. Isso muda com a câmera móvel e a montagem. Ao cunhar o termo imagem-movimento, em 1896, Bergson intui, de modo profético, o que o cinema se tornaria alguns anos mais tarde (DELEUZE, 1985, p. 33).

O cinematográfico libera o movimento. Isso é expresso na sua própria história. O grande momento do cinema é “quando a câmera deixa o personagem e até lhe vira as costas, adquirindo um movimento próprio ao cabo do qual ela o reencontrará”. Além da câmera outro elemento que contribui para a liberação do movimento é a montagem. Lembrando o cine-olho de Dziga Vertov, ainda que seja uma construção do ponto de vista do olho humano, a montagem “é pura visão de um olho não-humano”. O que surge no final do século XIX é uma espécie de cinema primitivo. O surgimento da imagem-movimento marca a passagem daquele cinema para o clássico. O cinema deixa de ser imagem em movimento para se tornar imagem-movimento na medida em que a câmera se torna móvel e o cinema passa a ser feito por meio dos *raccords* dos planos, ou seja, da montagem. A necessidade de ser aceito fez com que o cinema, em seus primórdios, tentasse se aproximar ao máximo da percepção natural, fazendo de tudo para esconder os movimentos de câmera e a montagem. Esses recursos deveriam ser imperceptíveis, “movimentos de uma lentidão próxima do limite da percepção”, limitando-se a realizar o que já existia em potencial na imagem primitiva. Mas, como Bergson já sabia “as coisas nunca se definem pelo seu estado primitivo, mas pela tendência oculta nesse estado” (DELEUZE, 1985, p. 96, 31, 33 e 34).

A montagem é o agenciamento das imagens-movimento. O cinema se constitui de imagens fragmentadas, os planos, tornados filme por meio da montagem. O cinematográfico opera por cortes imóveis (fotogramas) que o aparelho faz desfilarem pela tela. Esse é o fundamento mais específico do cinema e uma definição de cinema não poderia passar sem a montagem. Sendo o plano o intervalo entre um corte e outro na imagem, a montagem é o modo de articular os planos na feitura do filme. Ela é a “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (MARTIN, 2013, p.147).

Durante boa parte do período do cinema mudo, o cinema tinha um caráter popular, limitando-se a apresentar imagens realistas em tom grotesco a fim de surpreender o espectador. O

cinema não era ainda um contador de histórias. As adaptações de romances literários para as telas de cinema foram muito utilizadas no processo de narrativizar o cinema, que teve como objetivo elevá-lo ao *status* de arte, alcançando assim as classes médias e altas. Se nos seus primórdios o cinema tomou emprestado da literatura uma noção de narratividade, em certo ponto a montagem passou a ser entendida como a ferramenta fundamental para que o cinema encontrasse sua própria forma de narrar. Com o objetivo de contar uma história, cada plano é assimilado como o menor enunciado narrativo, que a montagem vem juntar para, ao fim, constituir uma história. “O cinematográfico se tornou cinema ao adotar a narrativa”. Na história do cinema, a montagem foi o recurso encontrado para conferir maior narratividade ao filme. A importância da montagem advém do fato de que ela proporcionou a narratividade da linguagem cinematográfica no mesmo passo que um filme deixou de ser feito com apenas uma tomada e a câmera foi liberada da posição fixa. “A narração clássica resulta da composição das imagens-movimento”, ou seja, da montagem (DELEUZE, 2013, p. 38 e 39).

A montagem foi utilizada para introduzir não somente narratividade, mas também e, sobretudo, dramaticidade ao cinema. Com ela, o diretor poderia guiar a atenção do público por uma série de acontecimentos que, encadeados, geravam a trama do filme. O artifício da montagem é possível na medida em que o espectador não assiste passivamente a um filme, mas é incitado a todo momento “a aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação”. A fim de tornar um filme compreensivo, a narrativa linear lógica foi utilizada para comunicar fatos ocorridos sob a égide de causa e efeito. “A sucessão dos planos é montada como as premissas e conclusões de um teorema, a ordem dos fatores determinando o produto” (TIBO, 2007, p. 27 e 38).

Dois elementos tornaram possível a imagem-movimento: a montagem e o movimento de câmera. São eles que possibilitaram ao cinema evidenciar que a imagem é movimento. O que emerge da montagem, do modo de composição das imagens-movimento, é a ideia. Nem por isso a montagem vem depois. O filme requer que o todo seja pressuposto. A imagem-movimento pode se remeter à mobilidade da câmera, mas mais comumente ela se remete à sucessão de planos fixos que supõe a montagem. Não podemos dizer que a montagem vem depois do plano. O princípio da montagem já está contido no plano. Se há autores como Eisenstein que trabalham basicamente com a montagem de planos, há outros, como Ozu, que trabalham o princípio da montagem no

próprio plano. A montagem foi a grande descoberta do cinema do final do século XIX. Para entender melhor como essa técnica contribuiu para a constituição da imagem-movimento dois nomes são incontornáveis: D. W. Griffith e Eisenstein (DELEUZE, 1985, p. 38).

Ligado à escola orgânica estadunidense, Griffith é considerado por muitos como o descobridor da montagem. Na verdade, ele não a descobriu, mas a concebeu de um modo totalmente novo. Com ele, a montagem se torna uma grande unidade orgânica. A composição fílmica é como um organismo constituído por partes diferenciadas que se relacionam de maneira binária: brancos versus negros, homens versus mulheres, ricos versus pobres. Em seus filmes, essas oposições agem e reagem umas sobre as outras. Primeiro, elas entram em conflito, ameaçando a unidade do conjunto orgânico. Em *o Nascimento de uma nação* (1915) os negros são aqueles que rompem a unidade recentemente constituída dos Estados Unidos. A narrativa caminha para superar o conflito e restaurar a unidade com sua conclusão harmônica. Ela se foca em um duelo pessoal entre partes opostas que se dirige a um fim harmônico de maneira a devolver organicidade à unidade. A indústria do cinema *hollywoodiano* surgiu e se tornou hegemônica ao reproduzir essa fórmula narrativa. A grande contribuição de Griffith foi oferecer a montagem orgânica paralela como um modelo de narração fílmica (DELEUZE, 1985).

Herdeiro de Griffith, Eisenstein (2002) busca superá-lo por meio da crítica a sua concepção de cinema. A crítica se dirige não apenas ao modo de contar histórias, mas também à estrutura narrativa. Para ele, a montagem paralela de Griffith remete à sociedade burguesa, uma imagem muito distante daquela buscada por Eisenstein, na qual deveria sobressair a ação coletiva, a massa como herói em contraste com o drama individualista do cinema burguês. O enredo de Griffith era um ataque do individualismo contra o cinema revolucionário. Recorrendo a elementos vitorianos e realistas, Griffith conquistou o público das classes médias e altas, que reconheciam, compreendiam e gostavam daquela estrutura narrativa. Isso tornou seus filmes mais inteligíveis ao público burguês. Ele também soube relacionar em sua narrativa os Estados Unidos citadino e o provinciano. O caráter provinciano, assim como o citadino advém da mesma fonte: a influência de Dickens sobre a sua narrativa. Em *Intolerância* (1916), a montagem orgânica expande seus limites para além da família e da sociedade burguesa, alcançando civilizações, superpondo a Babilônia e os Estados Unidos. Ainda que reconheça sua dívida para com Griffith, Eisenstein aponta que o erro dele foi não considerar a dialética do “organismo” e tomá-lo como um dado da realidade ao

invés de concebê-lo com uma construção sócio-histórica. Griffith tem uma concepção empírica e não científica do organismo. Isso o impede de perceber o organismo como unidade de produção de suas partes por diferenciação. A diferenciação entre as partes é a força motriz que faz e refaz a unidade do organismo.

Como Griffith, Eisenstein entende o cinema como composição e agenciamento orgânico das imagens-movimento. Ligada a escola soviética dialética, a sua teoria do cinema esteve no centro dos debates do período anterior à guerra. A montagem é o método preferido do cineasta para justapor imagens de maneira a causar determinado efeito no espectador. Nesse modo de conceber um filme, os seus fragmentos são dependentes uns dos outros, como os ponteiros de um relógio que precisam estar ambos em pontos específicos para que determinada hora nos seja dada. O exemplo do relógio explica a relação entre representação e imagem. Ao se posicionarem, por exemplo, no ponto doze e cinco, os ponteiros nos dão uma representação geométrica que pode desencadear em nós a imagem das cinco horas. Todavia, essa imagem do tempo só acontece se olharmos para o relógio com certa disposição. Ela instiga a nossa imaginação “treinada para responder a esse número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem nesta hora”. Essa imagem gera assim um conjunto de representações que o cineasta denomina Imagem (com i maiúsculo). A síntese dedutiva seria uma consequência quase natural quando se coloca lado a lado objetos antes isolados, mesmo que eles não tivessem qualquer relação entre si anteriormente. A criação de um todo unificado seria o potencial criativo da montagem de fragmentos (EISENSTEIN, 2002, p. 19).

As oposições binárias de Griffith permanecem em Eisenstein, mas são complexificadas. O orgânico se torna uma espiral que engendra outras divisões, oposições e contradições, como um e vários, um tiro e uma salva, as águas e a terra, as trevas e a luz, movimentos ascendente e descendente. As oposições compõem uma unidade dialética que se origina e cresce com pontos notáveis ou instantes privilegiados. Esses pontos já existem em Griffith, mas com um caráter meramente accidental. À organicidade, que comporta a gênese e o crescimento, já apontada por Griffith, Eisenstein acrescenta o patético, como o desenvolvimento que a completa. Como um processo dialético, de dois contrários, surge um terceiro elemento (tese, antítese e síntese). O patético é essa nova qualidade, essa mudança ou passagem da imagem para uma potência maior material e formal. O primeiro plano marca esse salto que simboliza a tomada de consciência do

organismo social. A montagem de atrações se baseia nessa potência crescente, com o espetáculo vindo a ser o prolongamento da imagem. Assim, Eisenstein confere à dialética um sentido cinematográfico, algo que caracteriza a escola soviética da montagem. “Dialética não era só uma palavra para os cineastas soviéticos. Era, ao mesmo tempo, a prática e a teoria da montagem” (DELEUZE, 1985, p. 50).

Como vimos no capítulo anterior, para Eisenstein, o método da montagem não se limita ao cinema. A montagem é a engenhosidade de combinar fragmentos de maneira a dar ênfase a uma ideia. O trabalho que envolve o fragmento e suas relações é inerente a todas as artes. Nisso consiste o princípio da montagem: a junção sequencial de fragmentos. Todavia, existe uma especificidade do cinema. O que é específico ao cinema não é o método em si, mas a sua intensificação. Se é possível encontrar a montagem na música, na pintura e na literatura, a composição que a montagem pressupõe não se encontra tão visível naquelas artes como no cinema. Se quero expressar gradações de significados na literatura eu posso simplesmente escrever “uma janela sem luz”, “uma janela apagada”, “uma janela escura”. Isso não é tão simples no cinema, porque “o plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra”. A resistência é uma qualidade do plano, sendo necessária a montagem para uma transformação criativa dessa natureza (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

A sequência de imagens, tornada possível pela montagem, faz o filme. Quando surgiu, a montagem foi concebida como uma forma descritiva “em que se colocam planos particulares um após o outro, como blocos de construção” (EISENSTEIN, 2002, p. 52). A ideia da montagem como eminentemente descritiva parece interessante, porque nos leva de volta à discussão que desenvolvemos no capítulo anterior em diálogo com Lukács (1968) sobre a descrição como um método de criação moderno, que se contrapõe à épica e ao romance. Todavia a teoria de Eisenstein (2002, p. 43) introduz uma diferença do cinema em relação à literatura. É certo que a obra cinematográfica surge da composição dos planos, mas eles não são meros elementos da montagem, esta não é a reunião daqueles elementos. O plano não pode ser comparado a tijolos ou peças que formam uma cadeia. Como unidade fílmica básica, o plano é a célula, o que advém da concepção orgânica herdada de Griffith. Essas células são pares de fragmentos antagônicos. O filme é feito não da ligação desses fragmentos, mas da sua colisão. O que caracteriza a relação entre esses fragmentos é o conflito, a oposição. A montagem é como um motor de combustão interna. Do

mesmo modo que as explosões do motor permitem o veículo funcionar, “a dinâmica da montagem serve como impulso que permite o funcionamento de todo o filme”.

A montagem é um elemento importante em qualquer estilo cinematográfico, todavia a escola soviética atribuiu uma importância excessiva a ela. Apesar de afirmar que “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”, o próprio Eisenstein intui esse excesso ao observar que a necessidade de combinar fragmentos “se transformou em concepções de montagem que pretendiam suplantiar todos os outros elementos de expressão do cinema”. No extremo oposto, está a escola japonesa, que chega “a ignorar a montagem completamente”. Mas isso não quer dizer que o princípio da montagem não esteja presente nela. Basicamente figurativa, a escrita japonesa representa a força do princípio da montagem naquela cultura. O ideograma é o resultado da junção entre dois hieróglifos. De elementos descritivos (olho e água) se chega a uma representação indescritível (chorar). Disso pode-se concluir que a escola japonesa não exclui a montagem, mas a trabalha de maneira diferente (EISENSTEIN, 2002a, p. 17 e 35). É o que acontece com Ozu. Não gostaria de avançar na defesa que Eisenstein (2002) faz da montagem. Sem adentrar mais em seus pormenores, do exposto pode-se perceber como ele acrescenta à discussão de Lukács (1968) sobre a descrição, ao desenvolver a ideia da montagem como um método descritivo.

Para compreender melhor a diferença entre Eisenstein e Ozu, precisamos voltar a Deleuze (1985). O autor retoma o pensamento de Bergson para conjugar a imagem-movimento à imagem cinematográfica. O cinema enquanto imagem-movimento teria três avatares: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação⁷⁸.

Para entender o primeiro avatar da imagem-movimento é preciso retomar o processo perceptivo em si mesmo. O plano de imanência, onde tudo reage sobre tudo, é também o lugar onde pode ocorrer um intervalo entre uma ação e uma reação. Esse hiato define um tipo de imagem particular: a matéria viva. O intervalo se deve ao fato de que essas imagens recebem e executam ações não de forma indiferenciada como as outras, mas de maneira especializada. Essa especialização recebe o nome de sistema sensorial e é ele que possibilita a formação de sistemas fechados, os quadros. Isso se dá porque o sistema sensorial é atravessado por imagens, das quais

⁷⁸ O autor fala ainda da imagem-pulsão, que estaria entre a imagem afecção e a imagem ação e que não é um afeto e tampouco uma ação. O conceito está muito próximo de como ele foi desenvolvido na psicanálise. Como lá, a pulsão é uma força instintiva que move as personagens em suas ações (DELEUZE, 1985). Não vou me deter no conceito de imagem-pulsão, porque ele me parece pouco produtivo do ponto de vista da análise que se busca desenvolver aqui.

muitas lhe são indiferentes e outras se tornam percepção para ele. A percepção é uma operação de recorte, por isso ela é sempre parcial e subjetiva, diferente das coisas sem percepção, cujas apreensões são totais e objetivas. A percepção recorta do conjunto de imagens o que lhe interessa em função das suas necessidades e desejos. Nesse processo, ela subtrai o que não lhe interessa. A isso chamamos enquadramento. A percepção enquadra a imagem impedindo que a reação ocorra imediatamente como mera excitação recebida. Ela atua como mediação entre a ação sofrida e a reação executada. Antes de reagir, a percepção seleciona, organiza e analisa, oferecendo ao movimento recebido um novo enquadramento. Isso torna suas reações totalmente imprevisíveis, daí serem chamadas por Bergson de “centros de indeterminação que se formam no universo acentrado das imagens-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 75).

O cinema regido pela imagem-movimento não reproduz o modelo de percepção natural, porque nele não existe um centro fixo e determinado. Os seus muitos centros estão sempre em mobilidade, ocasionando uma variedade enorme de enquadramentos que restauram zonas acentradas e desenquadradas. O primeiro avatar da imagem-movimento mostra que o cinema é “a percepção total, objetiva e difusa”. Todavia, na verdade, o cinema percorre os dois caminhos: a percepção subjetiva e objetiva, porque nele também vemos “esta percepção subjetiva unicentrada que denominamos percepção propriamente dita”. A câmera subjetiva, que mostra o que a personagem vê, nos dá esse olhar recortado. Quando se reporta a um centro de indeterminação, a uma imagem subtraída pelo olhar de alguma personagem, a imagem se torna imagem-percepção. Mas a imagem-percepção também pode ser objetiva, quando captada de forma acentrada, ou semi-subjetiva, quando captada pela consciência-câmera, uma consciência reflexionante ou o *cogito* propriamente cinematográfico. É uma imagem que surge depois de uma longa evolução do cinema, momento em que ele atinge a consciência de si. Essa consciência se manifesta na medida em que o cinema “amplificava o movimento e o introduzia na matéria, com todo o júbilo de descobrir a atividade de montagem e da câmera” (DELEUZE, 1985, p. 77 e 92).

Ecoando Bergson, Deleuze afirma que imagem e movimento não se diferenciam. De maneira semelhante, ele percebe que a afecção é uma imagem. Isso é o que ele chama de imagem-afecção, o segundo avatar da imagem-movimento. A discussão sobre essa imagem leva de volta àquela sobre o afeto, que desenvolvemos mais detidamente no primeiro capítulo. Mas aqui essa discussão se dá em conexão com a imagem cinematográfica. Bergson define o afeto como uma

tendência motora sobre um nervo sensível. Ao se tornarem suporte para os órgãos sensíveis, certas partes do corpo sacrificam sua capacidade motriz, apresentando apenas uma tendência a micromovimentos. Nesse processo, o rosto foi a parte do corpo que mais ganhou em sensibilidade e perdeu em movimento. No rosto, o movimento foi convertido em expressão. O rosto é puro afeto, porque, como o afeto, ele é constituído por “este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos”. No cinema, esse tipo de imagem geralmente surge com os planos de rostos, que são em si mesmos primeiros planos, mas não somente assim. Qualquer imagem é “rostificada” ou funciona como um rosto quando apresenta uma superfície refletora e micromovimentos intensivos. A história da filosofia e da pintura são atravessadas por essas paixões que Descartes chama de admiração e que Deleuze prefere chamar de desejo e que vem acompanhadas de “pequenas solicitações ou impulsões que compõem uma série intensiva expressa pelo rosto”. A imagem-afecção não se limita ao primeiro plano e nem ao rosto, ela pode ganhar contornos inusitados, como, por exemplo, no expressionismo, em que o jogo de luz e sombra cria muitos tipos de rostos, “estriado, listrado, preso numa rede mais ou menos apertada, recolhendo os efeitos de uma persiana, de um fogo, de uma folhagem, de um sol através do bosque. Rosto vaporoso, nebuloso, fumoso, envolto num véu mais ou menos denso” (DELEUZE, 1985, p. 92).

Quando falamos de imagem-afecção não faz sentido distinguir primeiro plano, primeiríssimo plano e plano americano, porque o que a define não são suas dimensões, mas a sua capacidade de exprimir o afeto como uma entidade. O plano médio e mesmo o plano geral podem assumir o estatuto de primeiros planos. Isso ocorre, por exemplo, quando a profundidade e a perspectiva são suprimidas. Comumente se tem a ideia de que o primeiro plano é uma ampliação do objeto e um modo de apresentação parcial, que separa o objeto do todo do qual faz parte. Todavia, a imagem “rostificada” não é necessariamente parcial; ela é, na verdade, uma forma de abstrair o objeto das suas “coordenadas espaço-temporais, isto é, eleva-o ao estado de entidade”. Essa imagem desvinculada do espaço e do tempo se torna um ser em si mesmo, o sentimento-coisa, o afeto puro. A imagem-afecção é a potência ou o afeto puro considerado por si mesmo. Enquanto expressado, o afeto é ilocalizável, impessoal e singular. Um estado de potência não atualizado que pode entrar em relações singulares com outros afetos. Ainda que independente de coordenadas espaço-temporais, ele não “deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio (por isto o

afeto é o novo, e novos afetos estão sempre sendo criados, principalmente pela obra de arte” e por isso o afeto se distingue do objeto que o expressa, mas não é independente dele. Ao ser expresso, ele se torna sensação e o rosto que o expressa é caráter ou máscara (DELEUZE, 1985, p. 104 e 109 e 116)

O terceiro avatar da imagem-movimento é a imagem-ação. Nessa imagem os afetos aparecem encarnados nas atitudes das personagens e na relação dessas atitudes com os meios nos quais elas veem à tona. “O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. A personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação”. Na imagem-ação se tem a passagem da situação à ação que é sempre acompanhada por duelos, nos quais o herói precisa se confrontar com seu antagonista. Entre a situação e a ação existe um hiato que deve ser preenchido. Esse tipo de imagem cria um cinema comportamental (behaviorista). A ação é a resposta possível do herói a uma situação dada, uma tentativa de modificá-la ou de instaurar uma nova situação. Merleu-Ponty via a predileção pelo comportamento como uma característica comum à modernidade e que se expressava tanto no romance como no cinema. Ainda que o modo de se comportar pareça uma escolha livre, ele é um *habitus*, uma estrutura, um elo sensório-motor muito forte entre o herói e o seu meio. Em sua forma perfeita, a imagem-ação mostra esse esquema sensório-motor se apoderando da imagem. Isso pode ser visto tanto na interpretação do ator, como ao longo do filme, nos seus enquadramentos, decupagens e montagem. O cinema *hollywoodiano* soube como nenhum outro explorar a imagem-ação. O esquema sensório-motor é o modo como o sonho americano aparece nesse cinema, que oferece inúmeros filmes sobre a saga do herói que parte em busca de realizar aquele sonho (DELEUZE, 1985, p. 162).

A imagem-ação vai da situação à ação a fim de modificar a situação. A fórmula SAS é a grande forma da imagem-ação. Ela também pode ir da ação à situação rumo a uma nova ação. A fórmula ASA é a sua pequena forma. Ela introduz uma pequena diferença no comportamento, talvez um raciocínio, que desvenda a situação ou mantém seu mistério e leva a uma nova ação. Há na imagem um índice que liga uma ação a outra, e que pode ser trabalhado em termos de *cinemascope*, cor, *mise-en-scène* ou cenário. A ação nunca é “determinada por e numa situação prévia; ao contrário, é a situação que decorre da ação, à medida que ela acontece”. A situação depende da ação. Uma anedota ajuda na compreensão das duas fórmulas. Em uma conversa com

um diretor de cinema, Eisenstein pergunta o que ele escolheria entre duas partes de uma narrativa: a que contava a ocupação alemã ou a que relatava a diligência. O diretor escolhe a segunda parte – a pequena forma e Eisenstein a segunda – a grande forma. Se a fórmula SAS adquire perfeição em filmes psicossociais, a ASA alcança seu cume na comédia de costumes. E, de maneira geral, os gêneros clássicos do cinema podem ser “sumariamente distribuídos de acordo com as duas formas da imagem-ação”. Essas fórmulas se tornaram clássicas (DELEUZE, 1985, p. 189 e 191).

Mais do que um cineasta da grande forma, Eisenstein soube unir as duas formas da imagem-ação rumo a uma terceira. É isso que faz a sua montagem de atrações. Nesse sentido, o que Kant chama símbolo ajuda a esclarecer como isso ocorre. O estado despótico se apresenta de forma direta em suas ações como empresa escravagista, enquanto o moinho de braços é a imagem indireta, na qual se pode ver a força daquele estado. As mesmas imagens direta e indireta aparecem em *A greve* (1925). O fuzilamento dos manifestantes é a imagem direta ou a grande forma e o matadouro é a imagem indireta ou a pequena forma. A montagem de atrações converte uma imagem ou ação na outra e levam essas ações ao limite, “elevam-nas a um terceiro que supera sua dualidade constitutiva”. Isso já anuncia a crise da imagem-ação (DELEUZE, 1985, p. 206).

A imagem-movimento, em todos os seus avatares, já comporta certo pensamento, mas ela não faz “do mental o objeto próprio de uma imagem”. O pensamento não é, na imagem-movimento, “uma imagem específica, explícita, com suas próprias figuras”. A imagem mental toma por objetos de pensamento os “que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais”. A imagem-tempo terá “com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens” (DELEUZE, 2013, p. 221 e 222).

No cinema clássico, a relação com o pensamento, se dá pelo movimento. Com a imagem-movimento, o cinema descobre a magia do movimento automático e é por meio dele que a imagem cinematográfica passa a provocar uma onda de choque no espectador. A imagem-movimento é o modo como o cinema clássico provoca um estímulo que afeta diretamente o sistema nervoso central, colocando-o em movimento. Mas é preciso um movimento aberrante, que opere uma suspensão do mundo, que o perturbe. Essa imagem possui assim uma potência de afeto. Enquanto estímulo que choca, a imagem-movimento converte a imagem cinematográfica em uma potência

de afeto que induz o pensamento a pensar o que não havia sido pensando antes. “Tudo se passa como se o cinema dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês”. O choque advindo da imagem-movimento tem um efeito sintético e dinâmico sobre a mente. Ele a força a pensar o todo. “O todo é o conceito. Por isso o cinema é dito cinema intelectual” (DELEUZE, 2005, p. 190 e 191).

A ideia do cinema como um choque para o pensamento tem como pressuposto a de que corpo e mente são indissociáveis. Existe um movimento que vai da imagem ao pensamento ou do afeto ao conceito, dando “ao processo intelectual sua plenitude emocional ou sua paixão”. Mas essa descrição é apenas didática. O primeiro e o segundo momento são inseparáveis e um está o tempo todo retomando o outro. “Por isso Eisenstein lembra que o cinema intelectual tem por correlato o pensamento sensorial ou a inteligência emocional” (DELEUZE, 1985, p. 223). Os estudos contemporâneos dos afetos têm buscado pensar o corpo como sensível a afetos. Uma superfície sempre aberta, na qual, se há limites entre dentro e fora, eles são tênues, móveis, provisórios e sofrem interferências constantes de novos afetos que podem funcionar como impulsos a “ver com outros olhos”, a “pensar de outro jeito”. O afeto é entendido assim como uma nova informação – corporal e intelectual –, que instiga o corpo e faz com que ele sinta e pense coisas que antes não sentia e não pensava e que o levam a reconsiderar o que sentiu, o que pensou e como agiu (HARDT, 2007, p. X). Como a imagem-movimento para Deleuze, o afeto atua no corpo como uma onda de choque.

O cinema deve instigar o pensamento. Nesse sentido, o descontentamento de Antonin Artaud com o cinema é significativo. Ele vê no cinema uma impotência do pensamento. “Não posso mais pensar o que quero, as imagens substituem meus próprios pensamentos”. Não se trata de algo imposto ao cinema, mas de uma impotência interna a ele. Por outro lado, essa incapacidade do cinema provocar o pensamento “revela a impotência do pensamento que está no cerne do pensamento [...]. O pensamento está sempre petrificado, deslocado, desabado”. Há “um ser do pensamento sempre por vir” (DELEUZE, 2013, p. 201) e é preciso um choque para fazer pensar o que ainda não se pensou.

Ecoando Benjamin, Deleuze vê no cinema clássico um modo de percepção que se dá pelo choque. Para o autor, essa já era a pretensão dos grandes pioneiros do cinema. Eles acreditavam que o cinema poderia chocar as massas. Isso foi buscado no primeiro cinema por meio do uso de

imagens bizarras e impactantes. Muitas vezes se buscou chocar fazendo uso de uma violência figurativa, mas o cinema clássico vai além desse recurso primário. Fazendo uso da imagem-movimento, ele recorre à montagem para provocar um choque no espectador. No decurso da montagem, a imagem-movimento desenvolve suas vibrações nervosas numa sequência móvel. Eisenstein talvez seja quem melhor tenha feito uso da montagem para alcançar esse efeito. Com ele, a montagem se torna a técnica para provocar o choque como “forma mesma da comunicação do movimento nas imagens”. Por isso o termo “montagem-pensamento. A montagem é no pensamento o próprio processo intelectual ou o que, ante ao choque, pensa o choque” (DELEUZE, 2013, p. 191).

O cinema moderno não inventou a relação com o pensamento, mas, com ele, essa relação chega ao ápice. Hitchcock contribuiu não apenas para introduzir no cinema a imagem mental, mas também para fazer dela o ápice de todas as outras imagens. Com ele, a dialética de Eisenstein é substituída pela relação. O suspense substitui o choque. De uma maneira completamente diferente da de Eisenstein, Alfred Hitchcock faz dos seus filmes puras interpretações ou exposições de um raciocínio. O que conta não é a ação, mas “o conjunto das relações nas quais a ação e seu autor são apanhados”. Esse conjunto de relações são apresentados em um quadro, por isso é importante a sua delimitação rigorosa, o que remete seus filmes não à pintura ou ao teatro, mas à tecelagem. O importante é que “a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de relações. É essa cadeia das relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções” que constitui a imagem-movimento. O pensamento adquire centralidade em seus filmes porque eles resultam de uma “concepção muito segura das relações, tanto teórica quanto prática”. Hitchcock transforma a imagem-movimento ao levá-la ao seu limite. Com esse movimento, ele demonstra que já pressentia o que estava por vir. Suas próprias personagens sinalizam de maneira mais evidente esse pressentimento, quando têm vertigens, entram em estado de contemplação, assume a função de videntes ou apresentam uma impotência motora. Tudo isso mostra que a imagem mental de Hitchcock já é um questionamento da imagem-movimento que aponta para uma nova imagem. “Uma crise da imagem tradicional no cinema, adviria, entretanto, após Hitchcock, e em parte por meio de suas inovações” (DELEUZE, 1983, p. 223, 224, 225 e 229).

O cinema de Eisenstein, assim como o de Griffith, está sob o regime da imagem-movimento. Os seus filmes giram em torno do conflito, da ação e do drama. A montagem está subordinada ao drama, uma vez que a passagem de um plano ao outro produz o sentido do filme. Mesmo dentro do plano é o esquema ação-reação que cria situações de conflito, cuja resolução determina seu sentido. Mas existe outro tipo de imagem, distinta da imagem-movimento ou que se apoia em outros aspectos dessa imagem. Hitchcock já apontava para essa possibilidade. Ele não instaurou a crise da imagem-ação. Na verdade, ela sempre esteve presente no cinema. Mesmo os filmes de ação sempre “valeram pelos episódios fora da ação, ou pelos tempos mortos entre ações, por todo um conjunto de extra-ações e de infrações, que não podiam ser cortados na montagem sem desfigurar o filme”. Os cineastas sempre se atentaram para outras possibilidades do cinema para além da ação, do drama, da intriga, da história. A possibilidade de fazer dos elementos dramáticos apenas “um componente em um conjunto dispersivo, numa totalidade aberta” já está presente mesmo na literatura (DELEUZE, 1985, p. 229).

No período pós-guerra a crise abalou mais fortemente a imagem-ação. Isso se deveu a uma junção de fatores sociais, econômicos, políticos, morais e a questões internas ao cinema e à arte em geral. A devastação da guerra pôs por terra as promessas da modernidade e do projeto ilustrado, assim como o sonho americano – o que a crise de Hollywood veio aprofundar. Soma-se a isso a tomada do espaço público pelas minorias, o advento dos novos meios de comunicação e a explosão de imagens que eles trouxeram. Em um mundo em crise era preciso inventar outra imagem. As dificuldades de todo tipo – econômica, técnica, política, cultural – desafiavam a criatividade dos autores. Ainda que em crise, a imagem-ação continuou a ser utilizada principalmente pelos filmes com apelo comercial. Contudo, a alma do cinema já não tinha aquela imagem, mas outra imagem que se distancia do cinema clássico para inaugurar o cinema que Deleuze chama de moderno. Os filmes do pós-guerra de Ozu pertencem a essa linhagem de imagens, nas quais não a montagem, mas o plano é o elemento cinematográfico central. Essas imagens “param o movimento” e “redescobrem a força do plano fixo” ao “juntar à imagem forças [...] de uma profunda intuição vital” (DELEUZE, 1985, p. 33).

3.5 O cinema moderno: a imagem-tempo e o plano

O contexto do pós-guerra é fundamental para entender o cinema de Ozu. É nesse contexto que ele desenvolve mais plenamente a sua vocação criativa e isso não pode ser dissociado da crise geral que abalou o mundo naquele período e da que se abateu sobre o cinema clássico e seu regime de imagens. A crise torna evidente que a velha imagem já não correspondia aos anseios do pós-guerra. Era preciso uma nova imagem que criasse uma nova forma de realidade. É nesse contexto que surgem o neorrealismo, na Itália, a *nouvelle vague*, na França e o cinema novo, no Brasil. Cada um, ao seu modo, como Ozu, criou uma imagem cinematográfica que é em si mesma uma nova realidade. Se a narrativa clássica se realizava na composição das imagens-movimento, “as formas modernas de narração resultam das composições da imagem-tempo” (DELEUZE, 1985, p. 39).

A imagem-tempo surge como resultado da crise da imagem-ação no período do pós-guerra. Uma crise que é também a de uma sensibilidade e de um modo de vida (DELEUZE, 2013). Essa crise tem raízes longínquas. No *Livro do desassossego* já se nota seus sintomas. A narrativa de Soares fala sobre o efeito dela no corpo do poeta. “A minha atenção, desperta a tudo, tem, todavia, a inércia de um repouso do corpo interior. Não seria capaz de me desviar conscientemente de um transeunte oposto [...]. Não seria capaz de ter um desejo, uma esperança, uma coisa qualquer que representasse um movimento” (PESSOA, 2016, p. 44). No pós-guerra se percebe que era preciso renunciar à imagem-movimento, romper o vínculo reproduzido no cinema entre a imagem e o movimento, “para liberar outras forças que ele mantinha subordinadas, e que não tiveram tempo de desenvolver seus efeitos” (DELEUZE, 2013, p. 314).

A necessidade de novos signos faz surgir uma nova imagem fora de Hollywood. O signo, nesse caso, distancia-se do que foi desenvolvido pela semiologia, que parte de determinações linguísticas, e se aproxima mais da semiótica de Peirce, que toma as imagens como fenômenos que aparecem. A teoria do signo de Peirce ainda introduz um elemento que é fundamental para o cinema: o sujeito que olha. Em Peirce, o signo é sempre composto pela tríade significante, significado e interpretante. Isso abre o signo para a contingência e a imprevisibilidade. O conceito de signo cinematográfico não é o mesmo que o de Peirce, porque para este o signo remete a um significado e o signo cinematográfico nos impele a lê-lo como uma imagem que remete a outras imagens, ou seja, um significante que remete a outros significantes. A imagem é uma “matéria linguística não formada, embora seja semioticamente”. Para que adentre o campo linguístico a imagem precisa ser lida. Ela só se torna realmente linguagem na leitura, daí a importância da

fórmula de Peirce: o signo é sempre algo para alguém. “Os signos são traços de expressão” que compõe as imagens, “as combinam e não param de recriá-las”. Alguns desses traços são os opsignos e os sonsignos. Esses traços são signos modernos que surgem no seio da imagem clássica e a coloca em questão. Eles rompem a imagem-movimento, o vínculo sensório-motor que a caracteriza e faz surgir outra imagem (DELEUZE, 2013, p. 47).

A imagem-movimento não desaparece do cinema moderno, mas ela “só existe como a primeira dimensão de uma imagem que não para de crescer”. A imagem-tempo direta surge no seio do cinema clássico e desdobra a imagem-movimento que o rege. Essa imagem vai impor uma releitura do cinema clássico e da sua imagem-movimento. Por isso, “a imagem-tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma”. Se a imagem-movimento foi desde as suas origens atual, ela sempre comportou essa dimensão virtual da imagem chamada imagem-tempo direta (DELEUZE, 2013, p. 34 e 56).

O mundo que surge no pós-guerra não acredita mais que “uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la”, assim como já não acredita que “uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente”. Os encadeamentos motores são fracos e as personagens parecem desanimadas, conformadas, não estão mais dispostas a agir. A ação ou a reação é substituída pela visão. O problema que se coloca é “o que há para se ver na imagem e não mais o que veremos na próxima imagem”. As personagens se tornam mediuns, “capazes de ver e fazer ver mais do que de agir [...]. O vidente substitui o actante: uma descrição” (DELEUZE, 2013, p. 230, 31 e 323).

Ainda que o cinema do pós-guerra não gire mais em torno da situação sensório-motora, não se trata de passividade. É, antes, a descoberta de outra forma de agir. Ao passo que as ilusões iluministas foram desfeitas pela guerra, era preciso encontrar uma forma de agir que não aquela que vigorara até então. Pensar se impõe como uma necessidade e é o pensamento que desfaz “os sistemas das ações, percepções e afecções das quais o cinema se alimentara até então”. É um cinema-cérebro, intelectual, que se difere do cinema clássico. Mesmo o movimento de câmera “subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento”. A câmera se torna “câmera-consciência que se define pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar” (DELEUZE, 2013, p. 230 e 34).

O surgimento da imagem-tempo não implica a parada do movimento; ele se torna aberrante, esquizofrênico, anormal, algo que já se via na imagem-movimento. Se nela já estão presentes as aberrações do movimento, “elas foram de certo modo compensadas, normalizadas, montadas, submetidas a leis que salvavam o movimento e mantinham a subordinação do tempo”. O movimento aberrante só se realiza completamente com a imagem-tempo. Esse novo movimento exige novas técnicas. A fixidez da câmera é um recurso comum para criar uma imagem que não é mais óbvia e que, por isso, deve ser tanto vista como lida. A montagem não desaparece, mas ela muda de sentido e de função, torna-se “mostragem”. “A montagem não pergunta mais como as imagens se encadeiam [como no cinema clássico] mas o que a imagem mostra” (DELEUZE, 2013, p. 54 e 56).

No cinema clássico as imagens induzem e prologam a ação. A montagem está subordinada à ação. O encadeamento de imagens cria uma situação de causa e efeito que é determinante para o filme. As personagens agem e reagem a situações diversas que fazem a narrativa caminhar em direção à resolução do conflito. Esse regime de imagens se baseia em um esquema sensório-motor, por isso ele é chamado imagem-movimento. Isso muda no cinema moderno, cujas imagens sofrem um transtorno. Essas imagens não são mais somente induzidas por nem apenas se prolongam em ação, mas se voltam totalmente para o pensamento. Não está centrado na narrativa dramática, mas em gerar pensamentos no espectador por meio de situações óticas e sonoras puras. Assim o cinema deixa de ser imagem-movimento para se tornar imagem-tempo. É essa realidade nova que coloca em xeque o modo de percepção clássico. As personagens não se definem pelo esquema sensório-motor que reproduzem, mas se envolvem em situações óticas e sonoras puras que não as levam a agir, mas a estados de perambulação e sonambulismo. Elas não sabem o que fazer; são “puros videntes, que existem somente no intervalo do movimento [...] estão entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (DELEUZE, 2013, p. 55).

O velho realismo e a sua violência sensório-motora não se adequam mais ao estado de coisas do pós-guerra. Era preciso um novo realismo. “Enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que tolera ou suporta praticamente qualquer coisa a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações”, a nova imagem faz sentir o intolerável que surge de situações cotidianas banais e insignificantes. Dessas situações, subitamente, surge “uma situação ótica pura para a qual não se tem resposta ou reação”.

Essa mudança no cinema pode ser comparada à que a descoberta de um espaço puramente ótico pelo impressionismo causou na pintura (DELEUZE, 2013, p. 30 e 10).

O cinema que surge no pós-guerra tem outra imagem, dispersiva, elíptica, lacunar, errante, repleta de tempos mortos e operando por blocos. Essa imagem cria um mundo sem totalidade e isso vale também para o mundo interior das personagens. “Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior”. Essa situação não é um índice que remeteria a um sentido oculto a ser descoberto, como no simbolismo. Ela remete somente ao cotidiano em toda a sua banalidade, daí o domínio de conversas banais, aparentemente sem assunto (DELEUZE, 2013, p. 233).

A imagem que surge no pós-guerra requer e instiga outro tipo de percepção. Sabendo disso, lembremos que Bergson diferencia dois tipos de percepção: uma automática e habitual e outra atenta. Na primeira, o objeto se prolonga em movimentos sensório-motores costumeiros. Na segunda, ele se prolonga em movimentos de outra natureza, não sensório-motores, mas mais sutis. A percepção coloca o objeto em relação com uma imagem virtual, a imagem-lembrança, que ele suscita e que interfere na percepção do objeto. Essa relação é do tipo que se estabelece entre o atual e o virtual, o real e o imaginário, o físico e o mental, o objetivo e o subjetivo. Esses termos se diferem, mas andam juntos e tendem a se confundir. Na percepção atenta surge uma “zona de lembranças, de sonhos e de pensamentos [...] a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias camadas ou aspectos”. Um procedimento muito comum é o *flash-back*. Mas esse tipo da percepção não envolve apenas uma imagem do passado. Quando tem êxito, a percepção atenta evoca a imagem-lembrança, mas ela “nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito. Quando não conseguimos nos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso” e o objeto da percepção entra em relação com outras imagens, como o sonho e o pensamento. Ainda que a atenção e a lembrança sejam importantes na percepção dos opsígnos e sonsígnos, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótica e sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento” (DELEUZE, 2013, p. 61 e 71).

A imagem ótica e sonora pura provoca uma espécie de curto-circuito no sistema perceptivo. Por isso, ela não se prolonga em movimentos sensório-motores, mas impele que se tome e retome o objeto da percepção para destacar contornos e traços. Nesse movimento, a imagem se forma não

pela soma de objetos distintos apresentados em planos diferentes, como na imagem-movimento, mas pela permanência do mesmo objeto em planos diferentes. A amnésia, a alucinação, o sonho são maneiras de romper não somente com a imagem-ação, mas também com a percepção objetiva e atingir os mistérios do tempo. Como vimos no capítulo anterior, o rompimento com a percepção objetiva se dá nos estados mais banais, como no sono ou no sonho, que perturbam a atenção automática ou objetiva necessária à ação, dando vazão a outras formas de percepção (DELEUZE, 2013).

A imagem-sonho se diferencia da imagem-lembrança, sendo um estado difuso, uma nuvem de sensações, um constante estado de *devenir*. O burlesco foi uma forma do cinema *hollywoodiano* apresentar essa imagem, mas nesse estilo existe sempre uma diferenciação entre o sonho e a consciência do sonho ou o real, ao qual somente o espectador tem acesso. O cinema do pós-guerra ultrapassa essa cisão através de “estados de devaneio, de sonho acordado, de estranheza ou de magia [...] estados diferentes do sonho explícito que podem ser chamados de sonho implicado”. Nesse estado, a personagem é levada pelo movimento de um mundo onírico. Ela sofre uma despersonalização e não sabe mais como agir. Ela alucina (DELEUZE, 2013, p. 75).

A imagem cinematográfica, mesmo a sensório-motora, é uma descrição. Descrever é destacar os contornos e traços do objeto percebido. O perigo é apagar o objeto ou substituí-lo por alguns dos seus contornos e traços. “Nesse duplo movimento de criação e apagamento [...] vão constituir a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física”. O cinema, especialmente o do pós-guerra, implica uma teoria da descrição. Enquanto a imagem sensório-motora retém do objeto apenas o que se prolonga na ação da personagem, a imagem ótica e sonora pura descreve muito mais, já que a personagem está perdida e não sabe o que fazer, não pode agir diante da situação. Não há mais um clichê ao qual recorrer, uma reposta sensório-motora pronta para a situação dada. Isso resulta em uma imagem sem sentido dado, uma singularidade atípica, na qual é preciso se aprofundar a fim de encontrar um sentido. E não é somente a personagem que se sente perdida. Como dizia André Bazin, essas imagens requerem que o espectador organize a sua percepção na imagem e não apenas a receba pronta. Passa-se então a estabelecer “vínculos circulares muito complexos entre imagens óticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento” (DELEUZE, 2013, p. 61 e 62).

O cinema moderno é mental e, ao mesmo tempo, corporal, o que ressoa o entendimento spinoziano de que corpo e mente são um *continuum*. Muitas vezes os corpos que habitam esse mundo cinematográfico moderno são desajeitados, deslocados, parecem perdidos. É como se eles ainda estivessem se adaptando a uma nova realidade. “Toda uma defasagem da ação e da fala substituem os duelos excessivamente perfeitos do realismo americano”. A câmara foca não mais o corpo extraordinário, o do herói, do homem sobrenatural em termos de força ou de moral, mas um corpo ordinário, preso à lenta banalidade cotidiana. Ela faz esse corpo cotidiano passar por uma cerimônia que o torna extraordinário. A cerimônia da espera, na qual o que contam não são as ações, as atitudes, mas os gestos. Essa operação inusitada abre todo um campo de possibilidades. Para lembrar Spinoza, “não sabemos o que pode um corpo”. Não qualquer corpo, mas esse corpo deslocado, com sono, embriagado. Um corpo que se contenta em esperar e assim entra numa outra relação com o tempo. Um corpo, como vimos no capítulo anterior, como o de Soares. Pensar se torna “aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. Não mais a experiência, mas o que resta da experiência, depois que tudo foi dito” (DELEUZE, 2013).

O corpo que interessa nos filmes de Ozu não é tanto o da personagem, mas aquele que os filmes produzem e nos dão: o corpo de sensações. Não se trata das sensações das personagens, mas de sensações que se tornam personagens. Isso perturba a percepção natural. Por isso, se esse cinema não oferece a presença dos corpos que o teatro oferece, ele dá o que o teatro não pode: “a gênese de um corpo desconhecido que temos atrás da cabeça, como o impensado no pensamento, nascimento do visível que ainda se furta a vista” (DELEUZE, 2013, p. 241). O espaço que esse corpo ocupa é o de antes da ação, o espaço do afeto, que, como ensina Spinoza (2009), é anterior à qualquer ação. Encontramos nos filmes de Ozu um corpo de sensações impessoais cotidianas, banais, ordinárias que podem ser reunidas sob a acunha do tédio. Esse corpo é o começo do visível que ainda não é figura nem ação e o que ele tem de extraordinário é o potencial para abrir o corpo espectador ao pensamento.

O cinema moderno é um novo realismo, que reclama a potência não da verdade, mas do falso. Os gestos das personagens evocam o falso, que se contrapõe à atuação verdadeira do realismo. Uma personagem de um filme diz isso com todas as palavras: “quanto mais parecemos falsos desse jeito, mais longe vamos; o falso é o para além”. O novo regime funciona com descrições óticas e sonoras puras e narrações falsificantes, crônicas puras. Não se trata mais, como

no velho realismo, de uma descrição que pressupõe uma realidade, que se remete a uma verdade. “A paixão torna-se elemento essencial porque, de modo inverso à ação, ela ataca narrativas falsificantes e descrições puras” (DELEUZE, 2013, p. 238 e 166). E paixão aqui adquire um sentido spinoziano. Estar apaixonado é um estado passivo que se contrapõe à atividade do homem de ação. Essa potência do falso que se vê nas imagens que surgem no pós-guerra já se encontra na narrativa pessoana. Soares incorpora isso. Como um sonhador, alguém que está sempre em um estado de consciência que o impede de agir, ele é pura paixão. Deslocado, perdido, ele incorpora em si a potência do falso e a afirmação de Pessoa de que o poeta é um fingidor, que só pode falsificar narrativas e se entregar a descrições.

Nos filmes de Ozu vemos uma inversão da potência do falso que surte um efeito semelhante. As personagens não parecem perdidas, mas tão perfeitamente ajustadas que causa estranhamento. É um ajustamento diferente do realismo estadunidense. As personagens não atuam de maneira a nos convencer da sua existência. Elas atuam como se não precisasse nos convencer de coisa alguma, porque não é seu esforço de atuação que interessa. Não importa se as personagens decoraram bem suas falas e as falam com desenvoltura e convicção. O que interessa e importa é a capacidade da personagem se integrar ao universo do filme de tal maneira que não veríamos mais a sua personalidade, mas somente as forças que agem sobre ela. É como se a personagem fingisse que atua, como o médium finge que escreve.

No cinema do pós-guerra a polarização é comum. Interior e exterior, objetivo e subjetivo, físico e mental. Ainda que apareça, esse tipo de polarização é apenas provisório, porque os polos se comunicam e tendem para um ponto de indiscernibilidade, no qual não existe mais polarização. A indiscernibilidade entre o interior e exterior é uma característica dos filmes de Ozu. As personagens são indiscerníveis em relação ao meio no qual vivem. Não há uma individualidade no sentido forte da palavra. As vidas das personagens giram em torno da família, do trabalho, dos amigos. Isso mostra a influência da cultura Zen sobre Ozu. Esse modo de pensar se distancia do dilema ocidental que coloca questões como o pessoal versus o social. As personagens estão tão integradas ao seu meio que não é possível diferenciá-las, formam com ele um amálgama. Tanto é que as personagens se definem não por sua personalidade, mas pelo papel que desempenham em um meio social – temos a mãe, o pai, a filha, o filho, a avó, o avô. As pessoas são com o meio como são o corpo e a mente para Spinoza: uma só e mesma coisa. “Considerado no largo contexto

da cultura Zen, o homem e seu entorno são contra-envelopes, exatamente como são mente e corpo, conteúdo e forma; qualquer distinção entre eles é arbitrária”⁷⁹ (SCHRADER, 2018, p. 54).

Recorrendo a meios muito reduzidos e se limitando ao essencial, Ozu utiliza sempre os mesmos métodos de produção: a câmera em posição invariável, a ausência de *fades* e fusões em favor do corte seco como único modo de pontuação, assim como do giro de câmera (a panorâmica) e seu deslocamento (o *travelling*). O cinema de Ozu, seu estilo contido e sua técnica precisa, tem uma relação estreita com a cultura oriental tradicional, especialmente com a tradição Zen. Já foi dito que o cinema de Ozu traduz em linguagem cinematográfica o espírito japonês, que nada mais é do que o Zen. É isso que faz com que ele seja considerado o mais japonês de todos os diretores. Ao trazer essa cultura e esse modo de pensar para o cinema, o mais moderno de todos os meios, o diretor se torna um elo entre dois mundos e dois modos de pensar.

Todo filme é constituído por muitos tipos de imagens. É possível ver nos filmes de Ozu todos os avatares da imagem-movimento – percepção, afeto, ação. Mas neles existe uma passagem, “como níveis que coexistem”. Passa-se da imagem-ação à balada/perambulação, e dessa a situações puramente óticas e sonoras. Talvez o filme no qual essa passagem pode ser vista mais nitidamente seja *Era uma vez em Tóquio*. Os pais envelhecidos, já sem lugar na sociedade e na família se sentem deslocados, debilitados, fracos, inaptos à ação. Então, partem de trem para Tóquio. A volta para casa não é a volta à mesma situação. Houve uma mudança. Mais importante do que a morte da mãe, no final, é a capacidade que o pai e a nora adquiriram, em suas viagens, para ver o que não viam antes (DELEUZE, 2013, p. 12).

Ainda que a imagem-movimento esteja presente nos filmes de Ozu, o que predomina neles são os avatares da imagem-tempo: a imagem-sonho, a imagem-mundo, a imagem-cristal, que são imagens com uma forma não mais clássica, mas moderna. Diferentemente do cinema clássico, Ozu apresenta uma predileção pela câmera fixa e o plano imóvel. Isso pode levar a pensar que ele está voltando à forma do primeiro cinema, no qual a câmera fixa, o plano imóvel e o quadro definido por um ponto de vista único e frontal instauravam uma confusão entre a câmera e a projeção. Todavia, o cineasta retoma esses elementos de uma forma completamente diferente da forma como eles são empregados no cinema clássico.

⁷⁹ Tradução livre. No original: the personal versus cultural dilemma which so vexes Western critics would not have occurred to the traditional Oriental artist. Considered in the larger context of Zen culture, man and his surroundings are counter enveloping, just as are mind and body, content and form; any distinction between them is arbitrary.

Em certo sentido, a produção cinematográfica de Ozu pode ser alinhada a uma gama de produções do pós-guerra que surgiram como uma reação ao que ficou conhecido como cinema clássico. O neorealismo, a *nouvelle vague*, o cinema novo tinham em comum a novidade que traziam em relação àquele cinema. Em todos eles se percebe a crise da imagem-ação. As personagens se encontram cada vez menos em situações sensório-motoras motivadoras e cada vez mais em um estado de passeio, de perambulação ou de errância, que definem situações óticas e sonoras puras. A imagem-ação tende a explodir, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir lugares quaisquer onde se desenvolvem afetos modernos (DELEUZE, 1985, p. 140).

A mobilidade sempre foi a essência da imagem cinematográfica. Os movimentos de um filme são componentes de um movimento maior que exprime o estilo do autor e a maneira pela qual a sua obra evoluiu, se transformou. Esses movimentos podem ser considerados a assinatura de um autor. “Esse tipo de análise é desejável para o autor, é o programa de pesquisa necessário para toda análise de autor, o que se poderia chamar de estilística”. Se no cinema clássico *hollywoodiano*, tem-se um movimento acelerado e contínuo, no cinema do pós-guerra tem-se um movimento desacelerado e descontínuo. Esse cinema adota a forma balada/perambulação, o que em Ozu aparece “na viagem de trem, na corrida de táxi, nas excursões de ônibus, nas voltas de bicicleta ou a pé: a ida e o retorno de Tóquio dos avós da província, as últimas férias de uma filha com sua mãe, a fuga de um velho”, todo esse movimento significa que o seu cinema passava por uma mudança. É possível perceber que “os movimentos de câmera vão se tornando mais raros [...], lentos e baixos, a câmera sempre baixa é, na maioria das vezes, fixa, frontal ou num ângulo constante” (DELEUZE, 1985, p. 23).

O movimento presente nos filmes de Ozu não é o mesmo dos filmes de Eisenstein. O interesse de Ozu pela câmera estática, pelo enquadramento, pela função pictórica ou fotográfica da imagem faz do plano um elemento cinematográfico importante para ele. Não existe, como em Eisenstein, uma preocupação em fazer surgir a ideia por meio do conflito de planos, mas em enquadrar a imagem para a constituição do plano. É como se ele precisasse criar delimitações rígidas para ver de forma mais condensada e concentrada. Esse esforço de delimitação está presente na cultura japonesa. O método utilizado pelas escolas de desenho no Japão é um bom exemplo. Pede-se ao aluno que desenhe algo e então a figura é fragmentada em muitas unidades

de composição. As partes são desenhadas em quadrados, círculos ou retângulos e estudadas em seus detalhes. Ozu foi primeiro desenhista antes de ser cineasta. O contato com esse método de desenho possivelmente o influenciou a considerar o plano como elemento cinematográfico fundamental.

O ritmo lento, a raridade dos movimentos de câmera em Ozu expressam a imobilidade que caracteriza a imagem-tempo como uma imagem liberada dos vínculos sensório-motores. Imobilidade talvez não seja a melhor palavra. Elas estão além do movimento sensório-motor; são imagens legíveis e pensantes que não param o movimento, mas fazem com que ele seja percebido e pensado de outra forma. Não se trata de uma incapacidade de movimento, mas de outro movimento, o micromovimento do pensamento, que é acionado na medida em que a imagem, em seus elementos visuais e sonoros, constitui-se não somente como o que deve ser visto, mas também como o que deve ser lido. A imagem como um sintoma ou índice se torna tanto visível como legível, algo que fala não somente de fenômenos óticos e sonoros, mas também do presente e do passado, do aqui e de outro lugar, constituindo “elementos e relações interiores que devem ser decifrados, e não podem ser compreendidos senão numa progressão análoga à da leitura [...]. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a literalidade do mundo sensível que o constitui como livro” (DELEUZE, 2013, p. 34).

No período pós-guerra a teoria realista de Bazin ganha destaque ao apontar alguns limites da teoria formalista de Eisenstein. Se esta se foca na montagem, aquela se interessa pelo plano. Fortemente influenciado pelo clima do pós-guerra, Bazin apela para que, após o desastre da guerra, o cinema assuma sua verdadeira vocação: a representação realista do mundo. Depois de ser usado como instrumento de propaganda durante a guerra, o cinema deveria ser um dispositivo de valorização da realidade. Mas, na verdade, no novo realismo, mais do que representado o mundo é visado. Não se trata mais de uma realidade pronta, já decifrada, mas de um real aberto, a ser decifrado. “Por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem” (DELEUZE, 2013, p. 11).

Enquanto Eisenstein insiste na importância da montagem para a construção da imagem dialética por meio do conflito entre os planos, o que levaria o espectador à tomada de consciência, Bazin chama a atenção para o plano como unidade espacial fotográfica que prescinde à montagem na sua tarefa de conferir realismo à imagem. No cinema de Eisenstein a montagem é importante porque sua descontinuidade possibilita trabalhar a justaposição de imagens de maneira a provocar

um choque no espectador, enquanto que, para Bazin, o plano-sequência é o principal elemento fílmico, porque é ele que confere ao cinema um maior efeito de real. Se mal usada, a montagem poderia interromper a sensação de realidade proporcionada pelo plano-sequência. A montagem pode impedir a visão de uma cena de forma realista. O cinema deve respeitar a unidade do espaço fotográfico, quando a montagem ameaça essa unidade ela é proibida. Além disso, a montagem empobrece a cena quando a decifra. No novo realismo, o que interessa não é o conflito, mas a *mise-en-scène* dentro do plano. A montagem não deve, como em Eisenstein, quebrar a narrativa para produzir uma reflexão do que está sendo representado, mas propiciar a imersão na realidade do filme apresentando-o como uma unidade espacial (BAZIN, 2018).

O cinema que surge no pós-guerra possui uma vocação realista. Não mais aquele realismo de cunho social que dominou a literatura do século XIX na Europa nem o realismo estadunidense da “vida como ela é” que se tornou predominante no cinema clássico, mas o que se volta para a banalidade cotidiana. Esse cinema lança mão de certos procedimentos para ressaltar a aparência de realidade da imagem, entendendo que isso é o que existe de mais específico na expressão cinematográfica e o que sustenta todas as suas promessas de revelação. Um cinema que não se define pela “veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos”. Segundo a concepção baziniana de um real aberto, ambíguo, que precisa ser olhado com insistência para que se manifeste. Nele, “antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas [...] que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso [...] observá-lo [...] na sua duração” (XAVIER, 2018, p. 16 e 17).

A crítica marxista não perdoou esses filmes, considerou-os, juntamente com suas personagens, passivos, negativos, burgueses demais. Ozu, no Japão, e o neorealismo, na Itália, foram os principais alvos da crítica, que via nesses filmes a substituição da “ação modificadora por uma visão confusa”. O que os marxistas não viram é que o que eles consideraram uma visão confusa era uma visão nova. “A fraqueza dos encadeamentos motores, as ligações fracas têm a capacidade de liberar grandes forças de desintegração”. O que esses filmes e suas personagens mostram é uma mutação. Godard dizia que “descrever é observar mutações”. Esses filmes mostram as transformações no modo de sentir provocadas pela guerra e pelo pós-guerra. Esse cinema não

“dá às costas à política, ele se torna inteiramente político, mas de outra maneira”, uma política da visão, “de ver e de fazer ver mais que de agir” (DELEUZE, 2013, p. 30 e p. 31)

Se para Bazin certa produção cinematográfica do pós-guerra oferece uma realidade “mais real” do que o antigo realismo, ou seja, a questão é colocada no nível da realidade, Deleuze prefere problematizar o cinema moderno ao nível do pensamento. Para ele, os cineastas modernos são intelectuais que pensam com imagens, mais especificamente com imagens cinematográficas e a sua grande originalidade está em criar imagens que levam a pensar. Esses cineastas realizariam assim o pressentimento de Hitchcock de uma “consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar”. Para isso, eles precisaram inventar outro tipo de imagem: a imagem ótica e sonora pura ou imagem-tempo, uma imagem que não atua mais no aparelho sensório-motor, mas encontra uma via mais sutil. O drama dá lugar à visão (DELEUZE, 2013, p. 34).

O que caracteriza o cinema moderno é a sua capacidade de produzir uma imagem ótica e sonora pura ou uma imagem-tempo que faz não agir, no sentido tradicional do termo, mas pensar. Essa imagem surge quando, em uma situação banal e cotidiana, marcada por uma série de gestos insignificantes, de repente, acontece um encontro cuja força imobiliza. Esse encontro rompe com o esquema sensório-motor no qual nos baseamos para lidar com as situações cotidianas e mesmo com as situações-limite. Essas situações não são raras ou extraordinárias e não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecê-las e suportá-las, “comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais” (DELEUZE, 2013, p. 31).

Os esquemas sensório-motores são clichês. Bergson já diz que nunca percebemos tudo o que há na imagem, nunca a percebemos por inteira, mas somente o que nos interessa ou o que se encaixa em nossos esquemas de percepção. O que chamam de civilização da imagem é, na verdade, a civilização do clichê. Nela, “todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens” com clichês. A imagem ótica e sonora pura instaura um desconcerto porque bloqueia ou quebra os esquemas de percepção que nos dizem o que fazer. Diante dela, ficamos sem reação. A interrupção do esquema sensório-motor permite apreender algo intolerável, insuportável, poderoso, injusto, doloroso ou belo demais, algo que excede todas as nossas capacidades sensório-motoras ou os

clichês que temos disponíveis para reagir às situações cotidianas. À medida que nos acostumamos a situações cotidianas, a mente é “submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos”, mas determinadas imagens tem a capacidade de perturbar esse esquema entre a excitação e a resposta, de escapar às suas leis e de “se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável (DELEUZE, 2013, p. 32 e 12).

Diferentemente da imagem-ação, a imagem ótica e sonora pura não conduz as personagens – e os espectadores – a uma resposta ou ação prontas, mas produz um desconcerto, um não saber e, portanto, um não poder reagir. No cinema clássico, as personagens reagem às situações e o filme gira em torno dessa ação. O espectador participa por identificação ou empatia com as personagens. Hitchcock já opera uma reversão desse modo de funcionamento do cinema ao incluir o espectador no filme. Ele se torna uma espécie de personagem que vê e sabe primeiro que a protagonista. O cinema do pós-guerra opera uma reversão ainda mais radical: a personagem se torna uma espécie de espectador. Ela se encontra em uma situação que extravasa a sua capacidade motora. O que ela vê e escuta a imobiliza e a incapacita de dar uma resposta, de reagir. Ao invés de agir, ela registra, porque “está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a”. Assim, a personagem ou o espectador e os dois juntos, se tornam visionários. “É preciso que não somente o espectador, mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas [...] irrompendo numa vida cotidiana pré-existente” (DELEUZE, 2013, p. 11 e 13).

O cinema moderno não é mais sobre olhar, mas sobre ver. O romantismo já se propunha a criar uma imagem intolerável ou insuportável, “o império da miséria, e com isso tornar-se visionário, fazer da visão pura um meio de conhecimento e de ação [...] o intolerável não é separável de uma revelação ou de uma iluminação, que são como que um terceiro olho”. Nesse sentido, é interessante notar que Ozu sempre usava em todos os seus planos a lente 50 mm, que tem um leve efeito de teleobjetiva. Essa lente tem uma perspectiva mais próxima do olho humano. Os olhos abandonam a sua função prática para aprender a ver, chegar a um estado vidente (DELEUZE, 2013, p. 29).

O clichê é uma fórmula pronta e fácil de usar, por isso ela é sempre retomada. O destino de toda imagem é virar um clichê, porque, em algum momento ela se insere em um esquema sensório-motor e se torna apenas mais uma fórmula a ser retomada. A própria imagem organiza e

induz seus encadeamentos dentro daquele esquema. Ao mesmo tempo, a imagem “está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê”. Há sempre a possibilidade de que outra imagem seja criada pelo visionário. A nova imagem rivaliza com o clichê, soma algo ao cartão-postal, junta alguma coisa ou o parodia para se livrar dele. Nesse sentido, o artifício de Godard é engenhoso: mostrar o clichê à exaustão até quebrá-lo e arrancar dele outra imagem (DELEUZE, 2013, p. 33). À sua maneira, Ozu faz uso do mesmo artifício, ao insistir nos clichês familiares.

Não basta uma tomada de consciência ou um coração quebrantado para fugir do clichê. Isso só leva a outros clichês. Enquadramentos inoportunos, espaços vazios ou desconectados e naturezas mortas são formas de ultrapassar o clichê, porque, “de certo modo, eles param o movimento, redescobrem a força do plano fixo”. Às vezes “é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la interessante”, mas pode acontecer também de ser preciso “fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo”. A esse propósito se pode dizer que existem duas tendências nos filmes de Ozu: a saturação e a rarefação. Como em Pessoa e também em Foucault, o excesso e a falta. Por mais que se esvazie o clichê ou restaure o que nele falta há sempre o risco de se cair novamente em uma fórmula. Para que isso não ocorra é preciso juntar à imagem “forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital” (DELEUZE, 2013, p. 32 e 33). Em Ozu, essa força recebe o nome de tédio, em Pessoa, de desassossego e, em Foucault, de mal-estar.

A imagem-tempo não apenas fala sobre o tempo, a sua passagem ou não, o efeito disso sobre os corpos, a velhice, o cansaço, a morte, a melancolia; mas “é o tempo, o tempo em pessoa” que aparece nessa imagem. A imagem do tempo é extraída de uma situação ótica e sonora pura, a qual permite apreender algo insuportável, o próprio tempo. Sentimos o tempo, todo o seu peso e isso é intolerável. A sensação do tempo leva o espectador médio a desejar que o filme passe logo, que acabe, porque assim acabará também o sofrimento de o assistir. Sente-se um desconforto que não se sabe muito bem de onde vem. O peso do tempo incomoda. É sobre isso que falam as pinturas de Francis Bacon. Esse tempo que se arrasta é um tempo que sai dos eixos, que entra em estado de crise, “o tempo como matéria-prima, imensa e aterrorizante, como universal *devenir*” (DELEUZE,

2013, p. 27 e 140). Imagem do tempo e também imagem do tédio, essa sensação que advém junto com esse tempo que se arrasta e que traz sempre a promessa de um *devenir*.

Em Kant (2016), já encontramos a ideia do tempo como um *a priori* que possibilita pensar. A partir dessa premissa kantiana, Deleuze analisa a relação do cinema moderno com o pensamento. Ele observa que não é somente o cinema moderno que proporciona a experiência do tempo. Ela está presente já no cinema clássico. Nele, a relação entre movimento e tempo pode ser concebida de muitas maneiras. Encontramos essa diversidade nas escolas de montagem que existiram ao longo da história do cinema. Na imagem-movimento, o tempo é relacionado ao movimento para fazer o tempo aparecer de forma indireta. O conjunto de imagens-movimento, o plano de imanência, que constitui o mundo, é “onde sempre surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no *devenir*”. O cinema clássico “comporta tempo, então”. Todavia, diferentemente da imagem-tempo, na qual o tempo aparece de forma direta, na imagem-movimento ele é apresentado apenas indiretamente, por meio da montagem, que liga uma imagem-movimento a outra. Essa é a concepção clássica de montagem que o cinema moderno questiona e modifica. Quando extraída da montagem a imagem do tempo, da duração ou do todo é necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. A montagem dá a representação indireta da duração, que decorre da articulação das imagens-movimento e da sua síntese resultante (DELEUZE, 1985, p. 72).

O tempo sempre põe em crise a noção de verdade. Isso não quer dizer que a verdade varie conforme o tempo ou a época. O tempo coloca a verdade em crise não somente por seu conteúdo empírico. “É a forma, a força pura do tempo que põe a verdade em crise” (DELEUZE, 2013, p. 140). Por mais curto que seja, o tempo é sempre considerado como uma duração. Ainda assim, muitas vezes parece que essas cenas duram demais. Todavia, tornar o tempo sensível é tarefa de toda a obra de arte. “Toda construção do ‘espírito’, toda obra de arte, existe, primeiramente, na duração, e toda tomada de consciência de uma obra se faz também na duração” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 216). Desde as suas origens, o cinema é, antes de tudo, duração. Ele permite, inclusive, “rejeitar a racionalização da duração (com seus pontos de referência), dando à duração a liberdade que ela desfruta no fluxo da [...] consciência profunda”. Historicamente, alguns procedimentos cinematográficos, como o plano longo e a montagem lenta, reforçam o efeito da duração, ao fazer com que “o tempo se imponha, (desde que o espaço nos é apresentado em blocos

maciços)” (MARTIN, 2013, p. 244 e 260); é o que Deleuze e Guattari (2007) chamam de bloco de sensação.

Se no cinema clássico a potência de afeto da imagem é explorada por meio da montagem, no cinema moderno essa lógica é quebrada à medida que a narrativa dramática e a visão de mundo do autor perdem importância em favor de situações banais do cotidiano, nas quais experiências óticas e sonoras puras propiciam a imagem do tempo. A experiência do tempo abre o corpo ao intolerável, levando o pensamento ao impensado, àquilo que ainda não havia sido pensado, a um modo de pensar que “longe de restituir ao pensamento o saber, ou a certeza interior que lhe falta [...] o destitui de qualquer interioridade para abrir nele um fora, um avesso irreduzível, que devora sua substância” (DELEUZE, 2013, p. 212).

Talvez choque nem seja uma boa palavra para descrever a experiência que os filmes de Ozu podem proporcionar, mas resgatar o sentido atribuído a ela por Deleuze (2013) é importante porque, para ele, o choque não é uma experiência negativa, mas o que interrompe associações convencionais e possibilita mudanças. Nesse sentido, ao proporcionar uma experiência do tempo diferente do cinema clássico, os filmes de Ozu podem chocar, causar estranheza e até aversão a corpos acostumados ao ritmo de vida moderno. Ao manifestar e instigar outro fluir do tempo, eles podem parecer tediosos e é justamente essa experiência do tédio que possibilita uma experiência diferente da que o corpo está habituado na modernidade. Por isso, esses filmes nos afetam tanto.

O plano cinematográfico é um elemento importante. A análise fílmica ensina que o que deve ser lido em um filme são os elementos da linguagem cinematográfica, tais como o movimento de câmera, a montagem, o plano. Esses elementos colocam problemas relacionados à duração, ao ritmo, às ausências, às elisões, às rupturas, às brechas, às contradições. Ao observar esses elementos a partir de um interesse pelos afetos, pode-se, por exemplo, buscar compreender a relação entre uma grade de cores de um filme e a reação de nojo do espectador (BRINKEMA, 2014). No mesmo sentido, podemos interrogar, na direção do que nos interessa aqui, qual a relação, nos filmes de Ozu entre o plano cinematográfico longo e o tédio.

Como analisa Bazin, diferentemente do cinema clássico, no qual a imagem é produzida de forma fragmentada pela câmera e composta pela reunião de seus pedaços pela técnica da montagem, que é responsável pela aceleração da sequência de imagens, o cinema que surge no pós-guerra privilegia o plano-sequência, com a apresentação de cenas com poucos cortes, captadas

em uma única tomada; o uso da profundidade de campo e o respeito à duração contínua dos fatos, minimizando os efeitos da montagem (XAVIER, 2018). Vejamos como isso acontece em *Também fomos felizes* (1951) de Ozu.



Cena de *Também fomos felizes* (1951)

Ozu geralmente compõe cenas com profundidade de campo em planos gerais, de conjunto ou médios, utilizando objetos à frente, o que enfatiza a profundidade sem deixar a imagem achatada, possibilitando que o espectador tenha uma visão em profundidade do ambiente. Nas primeiras cenas de *Também fomos felizes* o diretor utiliza a profundidade de campo em várias cenas, durante os 5 minutos e 18 segundos que permanecemos dentro da casa da família. Na cena acima, a profundidade de campo serve como canal de interação entre três gerações. O espaço profundo é dividido em três dimensões, o que possibilita que a avó, ao fundo, converse com a mãe e essa com o filho, que está mais à frente. Essas três gerações são também os três tempos, passado, presente e futuro que se interconectam em uma mesma cena. As paredes visíveis em primeiro plano ajudam a aprofundar a imagem, ao mesmo tempo que a delimita, servindo como uma moldura. A profundidade de campo evita o corte e permite que a imagem mostre não apenas o fluxo da vida cotidiana, mas o fluxo ininterrupto do tempo. Como Deleuze vê em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, a profundidade de campo exerce a função não tanto de conferir realidade à cena, como diz Bazin em relação ao filme de Welles, mas de possibilitar a exploração de camadas do tempo que não se sucedem, mas coexistem, por isso elas são apresentadas de forma simultânea na imagem (DELEUZE, 2013).

Influenciado por Ozu, Wim Wenders entende o cinema como delimitação. Ele compara o gesto de enquadrar imagens no cinema com o gesto de colocar os óculos. As lentes são imprescindíveis porque suas arestas delimitam um campo de visão. Olhar para o mundo sem óculos é desconfortável, porque a ausência das arestas dá a sensação de excesso. Da mesma forma, o cinema serviria para selecionar certos aspectos da realidade para que se possa vê-los melhor (JARDIM; CARVALHO, 2004). Isso pode fazer pensar que o cinema funciona como a própria percepção. Todavia, como vimos, somente o primeiro cinema não se diferenciava da percepção natural. Ao longo da sua história o cinema vem se diferenciando da percepção natural por meio da mobilidade de seus centros e da variabilidade de seus enquadramentos, o que “o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas”. Isso não quer dizer que o cinema de Ozu e Wenders sejam primitivos, mas que eles são regidos por outro regime de imagens, que não o do cinema clássico (DELEUZE, 1985, p. 77).

No cinema clássico a informação do plano é determinante para a inteligibilidade da narrativa; ela é o motivo do enquadramento e o que estabelece a relação de praticidade da imagem (“compreendi a informação, então podemos ir para a próxima cena). No cinema moderno, é em cada plano que o espectador processa o significado. Por isso, a tese de que “o plano já é montagem em potencial”. Não existe mais a submissão do plano a um regime orgânico da montagem, mas ao regime cristalino da imagem. Essa imagem-cristal formula a imagem-tempo, apresentada no plano, sem o direcionamento da decupagem e da montagem. A dicotomia constituída por plano ou montagem é um modo clássico de pensar e serviu como pano de fundo para muitas discussões sobre o cinema. Quando se entende o potencial do plano para atuar como montagem, não há mais porque pensar de forma dicotômica (DELEUZE, 2013, p. 50).

Nos filmes de Ozu cada plano é o que Bazin (2018) chama de uma totalidade. Não é a junção dos planos que formam a totalidade. Cada plano é uma totalidade em si mesmo. Dessa forma, cada fragmento, ou plano, oferece uma experiência de adensamento do real. Isso se vincula ao pensamento de Foucault (2013) que trabalha com a ideia de que o mundo é feito de séries e sequências regulares e ordinárias e que cabe analisá-las em seus momentos de ruptura, disparidade e discordância. Na sabedoria Zen encontramos a ideia de que só conseguimos ver uma pequena parte dessas séries, por isso essas rupturas disparidades e discordâncias nos aparecem como extraordinárias ou o que Foucault (2013) chama de um acontecimento. Todavia, “tudo é feito de

ordinários” como nos filmes de Ozu. A confusão que se faz em relação aos filmes do diretor, quando se acredita que eles seriam dramas familiares ou sobre conflitos de gerações, que se baseariam na diferença entre momentos fortes e fracos, deve-se a uma confusão em relação às séries que compõem o mundo. O encadeamento entre elas é fraco, por isso, as séries frequentemente saem da ordem, assumindo a aparência de um momento forte, de um ponto relevante ou complexo. “São os homens que fazem a confusão na regularidade das séries, na continuidade corrente do universo [...] A vida é simples, e o homem não para de complicá-la [...] agitando a água que dorme” (DELEUZE, 2013, p. 25).

O modo como Ozu usa a câmera é um elemento formal importante. A câmera sempre baixa, na altura dos joelhos, destoa do modo convencional de utilizar a câmera, geralmente à altura dos olhos. Essa câmera baixa é uma forma de reverência à cultura japonesa. Ela remete a uma pessoa ajoelhada no tatame, que é uma posição corporal comum na cultura oriental. A câmera está à altura de uma criança. Para além da relação entre criança e criatividade. A criança, por ser criança, é um corpo que sofre de certa impotência motora. “A criança aterrorizada não pode fugir, mas o mundo se põe a fugir por ela e a leva consigo, como sobre uma esteira móvel” (DELEUZE, 2013, p. 75). A impotência motora se converte em potência sensível. A criança é mais apta que o adulto para ver e ouvir. A obsessão por filmar rente ao chão fez Ozu projetar seu próprio tripé, que permitia uma câmera mais baixa que os tripés convencionais e obrigava o operador de câmera a se deitar no chão para ver através do visor. Antes de começar a rodar, ele olhava através do visor, escolhia o enquadramento, indicava aos atores e atrizes suas posições e a partir de então a câmera permanecia fixa durante toda a tomada. Como vimos, essa fixidez não é uma volta aos primórdios do cinema, mas o modo de fazer surgir a imagem ótica e sonora pura.

Especialmente nos filmes produzidos no pós-guerra quase não há movimento de câmera. A opção de Ozu pela fixidez sugere uma mudança na forma de fazer filme. Não é que ele evite ou impeça o movimento. O que ocorre é que o movimento que lhe interessa não é mais o que o cinema clássico explorou à exaustão, mas o movimento mínimo, quase imperceptível do cotidiano. Esse movimento instaura outra dramaturgia, dependente menos da montagem e mais interessada no plano, onde é possível perceber variações mínimas, como a mudança na expressão facial das personagens, o silêncio entre elas. É uma espécie de minimalismo. O movimento que primeiro interessa observar é o do plano. A partir dessa perspectiva, o próprio plano se torna imagem-

movimento. “Dir-se-á do plano que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica — não somos nós, o espectador, nem o herói — é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana”, cujo movimento (ou a falta dele) constitui o plano (DELEUZE, 1985, p. 27 e 28).

No cinema clássico, o plano é um quadro oferecido à ação, um suporte à *mise-en-scène* e seu conteúdo figurativo, submetendo-se inteiramente ao drama e servindo como meio para ele. Os planos com tempos fracos que nada significam para o desenrolar do drama são encurtados em favor dos tempos fortes, nos quais o drama se desenrola de forma mais intensa. Essa fórmula cria um ritmo que, ao ser exaustivamente repetido, torna-se uma convenção e gera uma expectativa no público. Um ritmo diferenciado do cinema clássico é criado à medida que o procedimento convencional de condensar a duração, com a supressão dos tempos fracos em favor da ação dramática, é substituído pelo de dilatar um momento de plenitude sensual, com o uso do plano longo, o que confere uma presença insistente e envolvente da vida comum, apreendida em seu ritmo natural. Se “o projeto inicial do cinema sempre foi o de intensificar o real” (MARTIN, 2013, p. 244), o cinema do plano longo realiza plenamente esse objetivo.

Em Ozu vemos a substituição da montagem tradicional pela montagem-cut, que domina o cinema moderno. Essa montagem é uma “passagem ou uma pontuação puramente ótica entre imagens, operando diretamente, sacrificando todos os efeitos sintéticos”. O som é igualmente afetado. Existe uma relutância ao corte. Quando precisa cortar, a única marca da pontuação fílmica é o corte seco, sem transições. “Não é um corte rápido para impactar ou um corte justaposto para um sentido metafórico, mas um corte rítmico” (SCHRADER, 2018, p. 51). Ozu faz um uso original desse tipo de montagem. Em seus filmes “ela documenta a ausência de intriga: a imagem-ação deve desaparecer em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem e da imagem sonora do que ela diz”. O conflito dá lugar a um roteiro absolutamente banal. As personagens complexas do drama são substituídas por outras que oferecem apenas a sua aparência física e moral. Por isso, quando escrevia o roteiro, Ozu “raramente se perguntava qual seria a história. Perguntava-se, antes, com que pessoas seu filme ia se povoar”. Cada personagem cresce sem “qualquer referência à intriga ou à história” Os diálogos não escondem tramas intrigadas, mas se desenvolvem de maneira aleatória e sem assunto preciso. A indiferenciação entre o ordinário e o extraordinário, situações banais e situações-limite tem como efeito filmes repletos de tempos

mortos, que, ainda assim, “recolhem o efeito de alguma coisa importante” (DELEUZE, 2013, p. 23).

A imagem nos filmes de Ozu não gira em torno da intriga, como no cinema clássico, mas é marcada pela simplicidade, monotonia e banalidade cotidianas. Não existe a oposição entre tempos fracos, relacionados ao dia-a-dia, e tempos fortes que emergem no cotidiano e provocam uma ruptura. Não há distinção entre ordinário e extraordinário. Tudo é comum, simples e banal. Os filmes se baseiam em um “sistema de equivalências, que desqualifica o fato pretensamente importante para conferir novo *status* ao aparentemente banal” (NAGIB; PARENTE, 1990, p. 8). A falta de emoções mais fortes pode provocar estranhamento e levar à suspeita de que “pode haver mais na vida do que o dia-a-dia da existência [...]. Isso cria uma reação esquizoide no espectador [...] ele começa a sentir que nem tudo está certo nesse mundo banal”. Essa suspeita cria um “estado de expectativa [que] procura direção para o papel que seus sentimentos irão desempenhar⁸⁰” (SCHRADER, 2018, p. 12).

Não se pode acreditar que os filmes de Ozu, como os do neorealismo, baseiam-se em uma oposição entre duas fases, sendo a primeira a que se refere ao cotidiano e a segunda na qual ocorre algo decisivo ou uma disparidade “que introduziria na banalidade cotidiana uma ruptura ou uma emoção inexplicáveis”. Como o neorealismo, Ozu se vale da banalidade cotidiana, mas diferentemente daquele ele não vê necessidade de romper com ela. “Em Ozu tudo é comum ou banal”. Algumas cenas podem até fazer pensar que estamos diante de um drama, como a que a filha está prestes a chorar ao olhar silenciosamente para o pai que dorme na cama ao lado em *Pai e Filha*. Mas mesmo ali não há a marcação de um tempo forte do drama, que se opõe ao tempo fraco da vida cotidiana. Não se pode pensar que em Ozu exista qualquer espécie de transcendente, porque não existe um momento que se diferencia dos outros. Dizer que tudo em Ozu é cotidiano e banal é dizer que tudo está ligado num mesmo horizonte: o cósmico e o cotidiano, o durável e o mutante. “A vida cotidiana não deixa subsistir senão ligações sensório-motoras fracas, e substitui a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos”. Quando não existe mais a predominância da imagem-ação, da imagem-movimento e do esquema sensório-motor, os

⁸⁰ Tradução livre. No original: there might be more to life than day-to-day existence [...]. This creates a schizoid reaction in the viewer [...] he begins to feel that all is not right in this banal world. He is in a mood of expectation; he seeks direction as to what role his feelings will play.

sentidos são liberados para estabelecer uma relação direta com o tempo, com o pensamento, o que não tem nada a ver com o transcendente, mas com o imanente (DELEUZE, 2013, p. 26).

3.6 Vazio, natureza-morta e distensão

Deleuze e Guattari afirmam que, para se tornar um monumento, a arte precisa da sensação de vazio. Se como afirmam os autores a função da arte é criar sensações, toda sensação se compõe com o vazio. “Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas uma tela é uma obra de arte somente se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 215). Ozu sabia disso. Ele morreu em 1963 aos 60 anos. Na sua lápide, não está escrito o seu nome, a data do seu nascimento e do seu falecimento, mas somente o ideograma chinês “MU”, que significa o vazio, o nada. Isso nos conta sobre a importância que o vazio teve em seus filmes. O vazio é uma imagem recorrente. Poderia citar aqui várias cenas de diversos filmes. Uma das mais belas talvez seja a da partida do avião em *O sabor do chá verde com arroz* (1952). “Quando seu avião parte, Ozu o segue no canto superior direito do quadro. O resto do quadro está vazio, e o avião desaparece lentamente da vista” (SCHRADER, 2018, p. 57)⁸¹.



Cena de *O sabor do chá verde com arroz* (1952).

As paisagens vazias são uma constante nos filmes de Ozu. Neles, o plano é “prolongado por um silêncio, um vazio, bastante longos” (DELEUZE, 2013, p. 24). Como observa Deleuze

⁸¹ Tradução livre. No original: as his plane departs Ozu holds it in the upper right-hand corner of the frame. The rest of the frame is empty, and the plane slowly vanishes from view.

(2013), isso não é exclusivo de Ozu nem do cinema. Na literatura, Pessoa é um mestre na descrição de paisagens vazias. Em um primeiro momento se pode pensar que esses espaços são pano de fundo para as personagens ou para a trama dos filmes ou do *Livro*, mas eles são mais do que isso. Pessoa escreve “sobre uma paisagem de uma maneira que ela surja não como pano de fundo para dramas humanos, mas, como seres em si mesmas” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.). Essas paisagens vazias excedem qualquer justificativa narrativa ou, mais geralmente, pragmática, e vêm confirmar que a imagem visual tem uma função legível, para além de sua função visível. “Uma paisagem vazia vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível” (DELEUZE, 2013, p. 27). Como imagens sem conteúdo, esses espaços enquadram uma zona morta, como “os espaços desconectados a maneira de Bresson, cujas partes não se juntam” (DELEUZE, 1985, p. 22). Ou como em *Atget*, a imagem é vazia não tanto porque representa lugares inabitados, mas porque “ela liberta para o olhar [...] o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores” (BENJAMIN, 1987, p. 102 e 101). É o vazio deixado pela morte do homem, que dá lugar a sensação.

Em certo sentido, as paisagens vazias nos filmes de Ozu contrastam com o próprio projeto do autor. É certo que ele estava tentando reduzir as coisas a sua mais básica essência, livre de excessos. Era uma tentativa de fugir dos excessos da vida moderna, que o cinema *hollywoodiano* tão bem soube explorar. Todavia, nos seus filmes o vazio é um excesso. Ainda que seja possível ver esse tipo de imagem em outros filmes, nos de Ozu, ela tem uma presença excessiva. O que esse excesso sugere? Primeiro, é importante perceber que o vazio tem uma forma que pode ser lida em suas relações com o tédio de Ozu. Ele é assim uma oportunidade para “afetivizar a forma”.

As paisagens vazias de Ozu lembram as de Cézanne, que foi um mestre em criar paisagens anteriores ao homem ou nas quais ele está ausente. É o que Deleuze e Guattari (2007) chamam de percepto. As paisagens de Ozu, como as de Cézanne, não são representações de paisagens que já existem, mas novas paisagens que vêm compor o mundo. Em Cézanne, a paisagem é um meio para o estudo da estrutura da percepção, algo que o cubismo deu continuidade. Mas nele a paisagem é mais do que isso. Ela é um enigma, porque o homem está ausente e inteiro na paisagem. O artista percebe a paisagem e a sua percepção, ou a do seu tempo, está na paisagem que pinta. Mas o artista só pode realmente perceber a paisagem se entrar em uma relação com ela que o faça se tornar a paisagem que olha. Nesse momento, é a paisagem que vê. Essa relação entre o artista e as coisas

mostra que “só percebemos as coisas lá onde elas estão, e que precisamos nos instalar nas coisas para perceber” (DELEUZE, 2013, p. 101). É preciso abandonar toda determinação temporal, espacial, objetiva, todo clichê, e esse abandono afeta o próprio sujeito. O artista precisa deixar de ser um ser histórico e se tornar a paisagem que olha. Ele precisa descarregar toda a carga de preconceitos e opiniões do seu tempo e voltar a sentir – ainda que o sentir seja, ele mesmo, histórico. É preciso como “uma lâmina através de tudo” se tornar ele mesmo imperceptível. É se perdendo na paisagem que ele a conquista. “Há um minuto do mundo que passa, não o conservaremos sem nos transformamos nele, diz Cézanne”. As paisagens são *devires*. É sendo paisagem que o artista pode criar uma paisagem que não existia antes no mundo. Ao estabelecer esse tipo de relação com a paisagem, o artista é capaz não apenas de reproduzir o que percebe, mas de criar um composto de sensações sólido, durável e independente da sua percepção. Por isso, as paisagens têm um caráter visionário, porque elas tornam o invisível visível (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 219).

O cinema teve muitos criadores de paisagens. Além de Ozu, um dos mais notáveis foi Antonioni. Em seus filmes predominam paisagens desérticas, abandonadas, desoladas que, como em Ozu, são espaços quaisquer, desconectados de referências, vazios. Também como em Ozu, esses espaços se relacionam à situação do pós-guerra. Vemos nos filmes de Michelangelo Antonioni as cidades demolidas ou em reconstrução, os terrenos baldios, mas também lugares que não estiveram em guerra, como favelas, docas, entrepostos, montes, ferros velhos. O que todos esses espaços têm em comum é o fato de serem tecidos urbanos indiferenciados, espaços vazios e quaisquer, que tornam evidente a crise da imagem-ação. Esses espaços não são cenários para a ação das personagens, porque elas não se encontram em situações sensório-motoras motivadoras, mas em um estado de passeio, perambulação, errância. E isso não se dá em um lugar especial, mas num espaço qualquer, vazio (DELEUZE, 1985, p. 140).

A paisagem vazia remete ao sentimento predominante nos espíritos mais sensíveis do pós-guerra. Com a guerra e o fim de todas as ilusões de progresso, desenvolvimento, enfim, de futuro, só restou o vazio. Ainda que doloroso a quem sentia, esse vazio era propício à criação e ele foi não somente representando na literatura e no cinema. Como o tédio, o vazio foi uma etapa necessária para que algo novo fosse criado. O vazio nos filmes de Ozu pode ser interpretado como a imagem do estado de espírito de uma época, mas ele pode ser lido também como um elemento formal,

criado a partir de um afeto, mas que não o reproduz, antes, cria uma sensação inteiramente nova. Dada a sua originalidade, falta-nos referências, daí a dificuldade de lê-lo.

O espectador dos filmes de Ozu se vê constantemente diante de paisagens vazias que parecem não ter qualquer sentido. O cineasta costumava dizer que esses espaços desdramatizados eram uma forma de oferecer ao público outro sabor (INOUE, 1983). Degustar esse sabor é como contemplar uma paisagem. O vazio da imagem, aliado ao plano de longa duração, pode causar tédio no espectador acostumado à estrutura dramática clássica. O tédio é justamente esse sentimento de vazio, no qual “as faculdades do indivíduo não estão totalmente ocupadas”⁸² (RUSSELL, 1932, p. 58). Desde a antiguidade, o tédio é considerado um vazio insondável. Benjamin observa que “sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando” (BENJAMIN, 2009, p. 145). Uma sensação de vazio e uma consequente passividade costumam ser associadas ao tédio. O vazio é a imagem do tédio que vemos nesses filmes. Como esse sentimento, a imagem vazia é uma potência, porque é nessa paisagem desolada, na qual os sentidos estão desocupados, que outras coisas podem ser sentidas e pensadas. Ao prolongar os tempos mortos e os espaços vazios, essas imagens nos fazem sentir o tédio, etapa necessária para a busca de sentido.

As paisagens esvaziadas de Ozu não são formas de expressão, mas funções. Elas não são meios para expressar uma ideia, um ponto de vista ou uma ideologia; não significam coisa alguma além delas mesmas, por isso aqueles que tentam ler símbolos nos filmes de Ozu estão no caminho errado. O importante é entender como as paisagens vazias funcionam nos filmes, para isso, deve-se atentar para o lugar que elas ocupam no conjunto nas cenas. Geralmente, esses espaços são intercalados às cenas do cotidiano e associados a uma série de imagens semelhantes (RICHIE, 1963). Os chamados *codas* são inseridos entre duas cenas, conectando uma conversa em um espaço interior e o silêncio da paisagem exterior. Neles, “o homem está implicado, mas não está presente, e a sensação resultante é de saudade e solidão”⁸³ (SCHRADER, p. 45). A função é a de suspender a presença humana, permitindo a passagem ao inanimado e à plenitude da imagem enquanto composição pictórica (BURCH *apud* DELEUZE, 2013).

⁸² Tradução livre. No original: one's faculties must not be fully occupied.

⁸³ Tradução livre. No original: man is implied, but is not present, and the resultant sensation is one of longing and loneliness.

Os espaços-tempos nos filmes de Ozu são apenas espaços-tempos quaisquer, esvaziados, onde e quando se desenrola uma anedota qualquer. Não é mais os espaços-tempos qualificados do antigo realismo nem como no cinema novo, onde o sertão se faz o espaço-mundo insubstituível para o drama humano. A vacuidade ou a desconexão entre os planos é a forma de mostrar que o espaço poderia ser qualquer um. Os constantes e sistemáticos falsos *raccord* de olhar, de direção e de posição de objetos dão conta desse vácuo e desconexão. Como na cena de *Também fomos felizes*, na qual a protagonista caminha por um corredor em direção a uma parte do restaurante para encontrar alguém. A câmera se abre para acompanhá-la, criando uma expectativa em torno do encontro. Essa expectativa é logo frustrada, porque a sequência não mostra o encontro, mas a casa da protagonista, aonde ela já está de volta para se reunir com a família.



Cena de *Também fomos felizes* (1951).



Cena de *Também fomos felizes* (1951).

Seja nos espaços internos ou externos, o vazio é a paisagem sem a presença do homem, mas na qual ele está sempre implicado. Sem personagens, esse espaço é desdramatizado. Na

ausência do drama, o que resta é o cotidiano na sua mais pura banalidade. Os espaços interiores e exteriores adquirem uma autonomia que eles não têm no neorealismo, onde ainda são relativos à narrativa ou a uma ação. Em Ozu, eles não precisam mais se vincular a qualquer uma dessas coisas, porque “eles atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu” (DELEUZE, 2013, p. 26). Percebemos isso nas primeiras cenas de *Também fomos felizes*, nas quais somos convidados à contemplar o passeio de um cão na praia, as ondas de um mar calmo, os passarinhos nas gaiolas, o avô a preparar algo. O que ele prepara não é a saída do cotidiano ordinário, mas o adensamento dele. Isso se dá, nas cenas seguintes, por meio da junção entre o plano-sequência e a profundidade de campo, que torna o ambiente da casa da família um labirinto, onde a banalidade cotidiana flui.



Cena de *Também fomos felizes* (1951).



Cena de *Também fomos felizes* (1951).

Existe nos filmes de Ozu um “tipo de ordem para a vida, ainda que misteriosa, ainda que incompreensiva” (RICHIE, 1963, p. 25)⁸⁴. A ordem que eles evocam é a da banalidade cotidiana “apreendida como vida de família na casa japonesa” (DELEUZE, 2013, p.23). A vida cotidiana é mostrada como o que não muda (a repetição em Deleuze), ainda que exista sempre a possibilidade da mudança (a diferença em Deleuze). Os filmes retratam a família burguesa, porque ela materializa a estabilidade e a aversão à mudança. Todavia, por mais que o cotidiano da família burguesa pareça ser sempre o mesmo, ele pode, em algum momento, mudar, afinal, como vimos, o tédio é o prelúdio de grandes eventos. A mudança ocorre não somente em relação ao roteiro, como, por exemplo, quando a filha casa e sai da casa do pai, mas também na medida em que investimos os sentidos, quando nos embrenhamos na imagem. As histórias dos filmes são simples, porque o que interessa não são os conflitos humanos. Eles são apenas o pano de fundo para falar de outras coisas, como desse jogo entre ordem e mudança ou tédio e evento.

Existe uma ordem que estrutura e organiza os espaços nos filmes de Ozu. Sentimos isso na preferência por linhas e ângulos retos que criam espaços que se enquadram perfeitamente nos planos do filme. Esses e outros elementos formais criam uma Tóquio tão ordenada quanto mítica. Esse desejo por organização reflete os efeitos da guerra sobre o Japão, um dos países mais destruído pelo conflito. Cerca de vinte anos após a morte de Ozu, Wenders vai em busca daquela Tóquio retratada nos filmes do cineasta japonês. A sua jornada resulta no documentário *Tokio Ga*, no qual ele relata que encontrou em Tóquio somente caos e desordem e questiona se a Tóquio que vemos nos filmes de Ozu realmente existiu algum dia fora dos seus filmes. De fato, os filmes de Ozu simulam o ritmo da vida cotidiana, mas eles são também um universo à parte, com o seu ritmo próprio. Eles criam o que Deleuze (2013) chama de imagem-mundo.

A ordem própria aos espaços de Ozu está presente também na arquitetura da casa japonesa, na qual predomina linhas e ângulos retos. Essa casa é um elemento fundamental, por isso o tecido do *tatame*, que geralmente cobre o seu chão, é o pano de fundo para os créditos iniciais dos filmes de Ozu. No *Livro do desassossego* encontramos uma descrição da casa japonesa tradicional que lembra as casas que vemos nos filmes de Ozu. A família se reúne em torno da mesa de centro na sala de estar. É “uma mesa posta para um chá discreto – mero pretexto para conversas inteiramente estéreis”. Para Soares, esse ambiente japonês teve sempre “qualquer coisa de ente e

⁸⁴ Tradução livre. No original: kind of order to life, however myste.

individualidade com alma” (PESSOA, 2016, p. 290). Além de estrutural, a casa nos filmes de Ozu possui essa alma sobre a qual fala Pessoa. As cenas iniciais de *Também fomos felizes* são representativas do papel que a casa japonesa tradicional desempenha nesses filmes. O filme começa na praia, onde o cachorro, o mais doméstico dos animais, caminha. De lá chegamos à porta da casa da família. A gaiola, essa casa imposta aos pássaros, faz a transição entre o ambiente externo e o interior da casa. Vemos a gaiola, primeiro, entre a mata e a casa, para, depois, a vemos já dentro da casa. A imagem da casa dentro da casa diz que há sempre uma casa, mesmo fora de casa. O mundo é a casa e ele não é só o mundo dos homens, mas possui uma alma, um corpo, uma vida própria.

Em *Também fomos felizes*, aos dois minutos e 47 segundos de filme estamos dentro da casa da família. Os barulhos das ondas do mar, do vento, dos pássaros são, aos poucos, substituídos pelos sons dos afazeres domésticos e pelas falas que se destacam sob a melodia exegética leve e alegre. A casa é repleta de elementos típicos, como as telas *Shoji*, as esteiras de *tatame* e o *Ranma*. Esses elementos são usados para criar túneis e espaços paralelos por onde as personagens entram, transitam e saem. O uso da profundidade de campo possibilita agregar elementos à imagem, tornando os espaços ainda mais labirínticos. Os painéis e portas de correr, assim como as pilastras e os móveis transformam cômodos e corredores em espaços insinuantes. Nesses espaços de convivência e trânsito, as formas das coisas permitem encontros e desencontros e um jogo de luzes, que se constrói com a entrada controlada da luz solar e as sombras que se projetam nos ambientes. O trabalho de direção faz uso da *mise-en-scène*, da profundidade de campo e dos movimentos de câmera para acompanhar a dança das personagens pelos cômodos da casa em um fluxo que nos insere, inevitavelmente. Apesar do papel estruturante que desempenha no filme, a casa parece ser meticulosamente construída como coisa em si mesma. Contribuem para isso a câmera sempre baixa, na maioria das vezes, fixa, frontal ou num ângulo constante, o que denota respeito não somente pelas personagens, mas também por esse ambiente, que é geralmente associado ao tédio.



Cena de *Também fomos felizes* (1951).

Além do senso de estrutura e organização, a casa japonesa cria uma ambiência, uma atmosfera, um clima vago e difuso que nos envolve e nos faz imaginar que há algo mais ali do que uma mera tentativa de representar certa tradição. Ainda que a narrativa gire em torno da memória, de um passado em ruínas, do que se perdeu na modernidade, a sensação não é tanto de melancolia ou nostalgia. Seria algo menos definido, o que José Gil (2005, p. 26) chama de “uma nuvem carregada, um campo de forças [...] uma tendência anunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções”. A casa não é apenas um espaço para a encenação das personagens. Quando a olhamos sem presa percebemos que ela é a oportunidade para ver algo mais.

Dado o caráter realista do cinema, ele suscita no espectador uma sensação de realidade – a casa de Ozu é a imagem da casa japonesa tradicional. Essa transparência se torna opaca à medida em que nos envolvemos com o filme. Percebemos a linguagem que opera no que a câmara mostra como um dado objetivo, porque, no cinema, existe sempre um acréscimo ao real responsável pelo “aspecto poético extremo dos seres e das coisas, suscetível de nos ser revelado pelo cinema” (MARTIN, 2013, p. 26). Diferentemente do cinema de Eisenstein, no qual a montagem é um recurso utilizado para comunicar uma ideia de caráter ideológico, no de Ozu a montagem não é usada para comunicar uma ideia. O que vemos são elementos que aguçam a nossa percepção e instigam o nosso pensamento. A sequência criada pela montagem de imagens do mundo à casa, que vemos nas cenas iniciais de *Também fomos felizes*, é o modo de nos apresentar não somente a família, sua casa, o que a circunda, mas também de delimitar, colocar em quadro a casa como um ser em si mesmo.

Criar um meio como uma realidade em si mesma não foi uma invenção de Ozu. O antigo realismo já tinha feito isso. Mas o meio naquele realismo existia para exercer uma função numa situação dada, ainda que fosse uma função poética ou dramática. Essa situação levava a uma ação. O neorealismo inova ao apresentar os meios e objetos como uma realidade autônoma. Filmes neorealistas como os de Luchino Visconti oferecem um verdadeiro “inventário do meio, dos objetos, dos móveis, utensílios”. Ao se depararem com esses objetos com vida, tanto o espectador como as personagens precisavam investir os sentidos para os ver e ouvir. Isso cria uma situação que não mais se prolonga em ação, como no cinema clássico. Na verdade, mais do que uma situação se trata de “uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos”. Em Antonioni temos a banalidade cotidiana e seus tempos mortos, paisagens desumanizadas, espaços vazios que parecem absorver as personagens. Em Ozu, a relação onírica com o meio e os objetos se dá especialmente com as paisagens vazias e as naturezas mortas (DELEUZE, 2013, p. 13).

Ainda que haja muitas semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis entre a paisagem vazia e a natureza-morta, elas não se confundem. O que caracteriza uma paisagem vazia é a ausência de conteúdo, enquanto a natureza-morta se define pela “presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes”. Esses objetos ganham autonomia e passam a ocupar o lugar de personagens. Em diversos momentos, parece que eles observam a vida das personagens ou que a cena como um todo está voltada para eles, por isso “tais objetos não se envolvem necessariamente no vazio, mas podem deixar personagens viverem e falarem com certa vagueza”. A distinção entre paisagem vazia e natureza-morta já existe em Cézanne. Trata-se da distinção entre o vazio e o pleno, que já encontramos na filosofia oriental “como dois aspectos da contemplação”. A paisagem vazia é uma etapa necessária, mas “é com a natureza-morta que tanto Cézanne quanto Ozu ganham a batalha contra os clichês” (DELEUZE, 2013, p. 27 e 33).

Pode-se citar como exemplo de objetos que desempenham a função de natureza-morta as lanternas penduradas em *Ervas Flutuantes* (1959), os arranjos de flores em *A flor do Equinócio* (1958) e o vaso na varanda em *Pai e Filha*.



Cena de *Pai e Filha* (1949)

Muito já foi dito sobre a imagem do vaso em *Pai e Filha*. Uma imagem tão simples e ao mesmo tempo tão complexa e que, por isso, o seu significado parece poder ser multiplicado ao infinito. Além da simplicidade, o vazio marca a imagem. Em um primeiro momento dirigimos o olhar para o vaso, mas não é só ele. Existe toda uma ambiência. No ambiente escuro, vemos, à frente, uma pilastra, no meio, um vaso colocado exatamente diante da janela que se abre ao fundo, iluminada pela luz externa que deixa ver a grade que a geometriza e as sombras de galhos das árvores lá fora. A pouca luz, a arquitetura intrincada, as sombras, o ronco do pai e a música triunfal no final da cena, tudo compõe uma imagem que nos convida a olhá-la.

A imagem do vaso é antecedida por uma conversa entre o pai e a filha. Uma despedida. Aquele é o último dia que passarão juntos, já que a filha está prestes a se casar e a deixar a casa do pai. Mas Ozu não faz disso um drama. O que vemos é um momento como outro qualquer. Pai e filha conversam sobre o dia que passaram juntos e ambos se deitam para dormir. A conversa se prolonga um pouco mais. A filha fala com o pai, mas, adormecido, ele já não responde mais. A partir de então a sequência de cenas é: o pai dormindo, a filha olhando para ele, o vaso na varanda, ao som do ronco do pai, a filha sorrindo, o vaso novamente, a filha quase adormecida. O vaso é uma imagem intrigante, que se repete duas vezes, como se quisesse reafirmar a sua importância. Perguntamos por que ela está ali, porque ela nos parece deslocada e sem sentido. A segunda cena do vaso dura quase dez segundos. Um tempo longo demais para a imagem de um vaso. Ainda que se possa ver nessa imagem um símbolo do repouso ou da filha prestes a se casar (bela, sozinha, solitária), ela desempenha mais a função de pivô, “um pretexto, uma razão para uma quantidade

de tempo decorrido, um objeto para assistir durante o qual os sentimentos da filha mudam”⁸⁵ (RICHIE, 1963, p. 13). É possível pensar que a imagem do vaso serve ao mesmo propósito que a de um relógio, mas “seus movimentos não são aqueles do tempo, mas os imperceptíveis movimentos da mente em contemplação”⁸⁶ (SCHRADER, 2018, p. 59). Isso porque a imagem do vaso pertence aquele grupo de imagens que “atingem o absoluto, como contemplações puras” (DELEUZE, 2013, p. 26).

Na sequência de imagens em torno do vaso, Ozu recorre à impessoalidade para fazer o espectador ver. O que é mostrado não é somente o rosto da personagem, mas o que ela vê. Esse é um modo de fazer compreender a sua mudança de humor. A compreensão é possível porque, com o recurso à câmera subjetiva, vemos o que a personagem vê, o que pode nos levar a sentir o que ela sente. “Nós sentimos por objetivamente compartilhar o objeto de emoção e não por subjetivamente observar essa emoção na face da personagem”⁸⁷. Como imagem-tempo, essa imagem mostra a reação e não a ação da personagem. E essa é a função da imagem em Ozu. Mostrar que “há *de vir*, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo”. O que Ozu oferece com a sua imagem do vaso é “uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança” (RICHIE, 1965, p. 16 e 28).

Na imagem do vaso, o que sobressai é o cinema como evento. Na teoria do cinema de Deleuze, o evento é “o estado no qual nós apreendemos uma variação”⁸⁸ (FLAXMAN, 2000, p. 304). O evento torna perceptível uma variação mínima. Como vimos, essa percepção aguçada para as mínimas coisas está presente no *Livro do desassossego*. Em Ozu, ela se relaciona à cultura Zen. Vemos isso no estilo de artistas Zen, seja na pintura, na jardinagem ou na cerimônia do chá, “a mesma letra nunca é repetida identicamente dentro de um trabalho. A diferença, ainda que mínima, é sempre inserida entre dois itens os quais podem parecer ser idênticos”⁸⁹ (RICHIE, 1965, p. 62). A imagem do vaso é um evento na medida em que, ao valorizar a duração, tornando-a sensorialmente perceptível, ela torna possível aos corpos acostumados com o ritmo de vida

⁸⁵ Tradução livre. No original: a pretext, a reason for an amount of elapsed time, an object, something to watch, during which the feelings of the daughter change.

⁸⁶ Tradução livre. No original: its movements are not those of time, but the imperceptible movements of the mind in contemplation.

⁸⁷ Tradução livre. No original: we feel by objectively sharing the object of the emotion and not by subjectively observing this mere emotion upon the face of the character.

⁸⁸ Tradução livre. No original: the state in which we apprehend a variation.

⁸⁹ Tradução livre. No original: the same letter is never repeated identically within one work. A difference, however minute, is always inserted between two items which may seem to be identical.

moderno sentir algo que eles geralmente não sentem. Entre uma cena e outra, a esses corpos é oferecida outra experiência do tempo.

Pode-se cogitar a relação da imagem-tempo com a fotografia. Andrei Tarkovski (1998, p. 126 e 139) afirma que o cinema mostra que a observação é o princípio da imagem, que sempre foi inseparável do registro fotográfico. Porém, como explica Deleuze (2013), como imagem cinematográfica que se confronta mais estreitamente com a fotografia, a imagem-tempo também se distingue dela mais radicalmente, porque, diferentemente da fotografia, elas têm uma duração (os dez segundos do vaso de *Pai e Filha*). Tarkovski (1998) observa que, ainda que o cinema dê uma imagem do mundo, não é possível elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo; o mais comum é que ela se limite à descrição de algum aspecto específico. No caso da imagem do vaso de *Pai e Filha*, o que ela descreve é justamente a duração, a percepção do tempo.

Tarkovski (1998) questiona de que modo o tempo se faz sentir numa tomada. Como explica Deleuze, “o essencial é a maneira como o tempo flui no plano, sua tensão ou rarefação, a pressão do tempo no plano”. A opção pelo plano é apenas aparente, porque “a força ou a pressão do tempo sai dos limites do plano e a própria montagem opera e vive no tempo”. O tempo se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. “Sempre há mais num filme do que aquilo que se vê [...]. Sempre descobriremos nele mais reflexões e ideias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor” (DELEUZE, 2013, p. 56), daí a necessidade do trabalho de leitura. Tarkovky (1998) sempre quis que o cinematográfico fixasse o tempo em seus índices (seus signos) perceptíveis pelos sentidos. De certa maneira, o cinema sempre fez isso. Mesmo a imagem-movimento traz em seu bojo o tempo. Contudo, era preciso que o cinema se tornasse moderno para que o tempo se tornasse uma questão para o cinema. Na imagem do vaso em *Pai e Filha*, o tempo que nos é dado é o tempo do pensamento, da reflexão, que advém da sensibilidade, da percepção do tempo.

Na antiguidade o tempo era entendido como algo que existia na consciência do sujeito. A modernidade concebeu o tempo de modo diferente. Nela, o tempo surge como uma variável independente, que não está na cabeça do homem, mas no mundo. A imagem-tempo mostra que o tempo não está dentro de nós, nós é que estamos dentro do tempo. O vaso de *Pai e Filha* é o tempo

– o tempo que existe independentemente do roteiro que acompanhávamos antes dele aparecer. A imagem do vaso provoca um corte na sequência lógica da narrativa. Essa imagem parece querer menos contar uma história, seguir a trajetória de uma narrativa, do que se comunicar com a nossa intuição, oferecendo uma oportunidade para que ela se aplique à experiência empírica. Nesse processo, a imagem do tempo é captada pela sensibilidade, sendo, posteriormente, como ensinou Kant (2016), apresentada ao entendimento em suas relações com a imaginação e a razão.

Em *Era uma vez em Tóquio* o que o pai e a nora aprendem a ver depois de suas perambulações é o tempo. Ela vê o tempo em um momento de desolação e o olhar, dentro do trem, para o relógio é somente a imagem mais explícita disso. O tempo é a extensão, o todo, que comporta todas as coisas. Ao preferir a ação em favor da contemplação, a personagem se liberta do esquema sensório-motor e se torna grande. “A imagem-tempo direta sempre nos faz acender a essa dimensão proustiana, na qual as pessoas e coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável maior ao que têm no espaço. Proust fala então em termos de cinema”. O barco que sai do porto rumo ao mar, na última cena do filme, é como o tempo e também como a sensação e a própria arte: plenos, coisas em si mesmas, que não precisam de mais nada além de si mesmas. Naquele momento, o barco não é apenas mais um barco; é o barco. Como o tempo, “a forma inalterável preenchida pela mudança” (DELEUZE, 2013, p. 57 e 27).



Cena de *Era uma vez em Tóquio* (1953).

Os filmes de Ozu são a realização plena do que Deleuze vê na imagem cinematográfica de forma geral, na qual “cada presente coexiste com um passado e um futuro”. O cinema é capaz de apreender e fazer coexistir na imagem o presente, o passado e o futuro. Mesmo no cinema clássico

é possível ver esse tempo que une as três dimensões. Todavia, como a montagem apresenta o tempo apenas indiretamente, ela pode mostrar uma imagem-movimento apenas no presente. A imagem-movimento que comporta os três tempos é a que mostra o tempo diretamente, não através da montagem, mas por intermédio do plano. É o cinema do plano que permite romper com a lógica linear do cinema calcado na montagem e mostrar o tempo anterior à racionalização que o estendeu em uma linha. Nesse tipo de imagem “não há mais futuro, presente e passado sucessivos [...] todos eles estão implicados e enrolados no acontecimento (DELEUZE, 2013, p. 52 e 124).

O tempo nos filmes de Ozu é circular. O roteiro conta desse tempo circular, que tem como marcos os rituais familiares, que se repetem em todos os filmes: o casamento da filha, a saída da casa dos pais, a morte dos pais. A sucessão de eventos só vem confirmar que a vida, por mais imprevisível que seja, sempre repete a si mesma. Isso porque o que é imprevisível é a vida humana, mas o tempo nunca muda. O tempo como um todo não muda, o que muda é a nossa percepção do tempo. Os filmes costumam terminar da mesma forma que começaram, mostrando que a vida não evolui indefinidamente, mas que está sob a lei do eterno retorno. *Também fomos felizes* começa com a cena da praia desolada, onde o vento move as ondas e termina com a cena do campo igualmente desolado, onde, igualmente, vemos o efeito do vento sobre a plantação. *Era uma vez em Tóquio* começa com o barco chegando ao porto e termina com o barco saindo do porto. Muitos outros exemplos poderiam ser citados. A forma circular mostra que a vida sempre repete a si mesma, mas entre o começo do ciclo e o seu final, há sempre uma diferença e são essas pequenas variações que Ozu coloca em quadro.

O que vemos nos filmes de Ozu não é o tempo linear da cultura ocidental, mas o tempo circular que encontramos na cultura oriental. O teatro japonês representa muito bem isso. Nele, há uma desaceleração sem precedentes de todos os movimentos, que cria um tempo vagaroso num grau desconhecido pelos ocidentais. No cinema, essa desintegração do movimento se dá com a câmera lenta. O plano é cuidadosamente elaborado, adquirindo um objetivo pictórico ou que remete ao sonho. Essa lentidão provoca uma intensificação da percepção, levando a um olhar contemplativo. Vemos isso especialmente na longa cena do teatro *Noh* em *Pai e filha*, na qual temos outra percepção do tempo. Uma cena muito semelhante se repete em *Também fomos felizes*, quando vemos os olhos aterrorizados do tio diante do palco de teatro. Em ambas as cenas é possível perceber a desaceleração não somente no tempo encenado no palco, mas também do tempo do

filme. A contemplação possibilita outra experiência do tempo. A encenação prende a atenção das personagens, mas se trata menos de um estado vidrado do que de uma contemplação. A câmera fixa e lenta mira as reações sutis das personagens, reverberando na imagem cinematográfica o traço característico da cultura japonesa. Assim, Ozu oferece outra experiência com o cinema, uma experiência ótica e sonora pura do tempo.



Cena de *Pai e Filha* (1949).

Na cena do teatro Noh em *Pai e Filha*, o que se passa no palco captura mais ao pai do que a filha, que vive muito mais os seus conflitos internos do que o que se passa no palco. Ozu poderia explorar dramaticamente esses conflitos internos, mas ele prefere outro caminho. O que vemos na sequência é a imagem de uma paisagem externa. Como na cena do vaso, o diretor prefere a impessoalidade e ele recorre a essa técnica muitas vezes em sua filmografia para não cair no drama e no humanismo. Como no *Livro do desassossego*, os filmes de Ozu manifestam um tipo de impressionismo que “nos oferece ambas as impressões e as coisas que as criaram” (RICHIE, 1963, p. 16).⁹⁰



Cena de *Pai e Filha* (1949).

⁹⁰ Tradução livre. No original: brings us both the impressions and the things which created them.

Nas suas *Passagens* Benjamin (2009) fala da ligação íntima entre tempo e tédio. O tédio é “uma distorção do senso de tempo, no qual o tempo parece ficar parado (o termo alemão para tédio é *langeweile* – o qual, literalmente traduzido, significa tempo longo)”. A sensação de tédio advém quando o tempo é sentido como algo que dura demais, sendo, por isso, difícil para o indivíduo moderno suportar. Como descreveu Baudelaire (2015, p. 259), é uma sensação como “quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites”. Como nas pinturas de Francis Bacon, nas quais o tempo é uma verdadeira violência que deforma o corpo (DELEUZE, 1984). Em imagens como essas, como observa Benjamin, se é capaz de suportar o tédio, porque, em vez de querer que o tempo passe, ele é convidado a entrar. Passar, matar ou expulsar o tempo é o que faz o jogador ou o homem de ação, de quem o tempo jorra dos poros. Suportar o tempo, convidá-lo a entrar é se comportar como alguém que “carrega-se de tempo como uma bateria armazena energia”, como aquele que “carrega-se de tempo e o devolve sob uma outra forma” (BENJAMIN, 2009, p. 148). Para ser artista é preciso ser capaz não somente de se carregar de tempo ou de energia, mas também de devolvê-lo sob outra forma. Ozu devolve o tempo sob a forma de um vaso, de uma natureza-morta, que é a forma que o tédio adquire nos seus filmes.

A teoria da descrição vinculada ao cinema, especialmente ao cinema que produz os opsignos e sonsignos tem muito em comum com o que Lukács vê na literatura realista do século XIX. Como vimos no capítulo anterior, o autor observa que naquela literatura predomina uma narrativa descritiva que busca presentificar no texto o que o observador vê. A presença que a descrição evoca é a antípoda do drama. “Descrevem-situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fatos e coisas. Descrevem-se estados de espírito ou natureza-mortas” (LUKÁCS, 1968, p. 79). Essa tendência pictórica-descritiva que Lukács vê no realismo do século XIX, e que está presente também na pintura de Cézanne, adquire um aspecto cinematográfico com Ozu. Seja na literatura, na pintura ou no cinema essa tendência vai na contramão do projeto ilustrado e do humanismo ao não privilegiar a figura humana e lançar um olhar atento para outras coisas que existem no mundo. O drama é preterido em favor de um exercício do olhar que almeja alcançar uma visão. Ozu não somente aplica isso ao cinema; ele lhe dá uma forma nova, a de um tédio profundo, que, como nos ensinou Benjamin (2009), é o prelúdio da criação.

Sendo o cinema uma arte temporal, o cineasta usa imagens de naturezas-mortas para proporcionar ao espectador outra experiência do tempo, que se diferencia da que geralmente é vivenciada no modo de vida moderno. Percebemos o tempo quando compactuamos com certo modo de olhar. Tal visão ocorre quando nos embrenhamos na imagem, substituindo a visão pragmática longitudinal por uma em profundidade, que mergulha, “por assim dizer, no tempo em que nada se passa [...] no tempo vazio” (DELEUZE, 2013, p. 123). A imagem do tempo é extraída da banalidade cotidiana, porque, como afirma Benjamin, “só penetramos no mistério na medida em que o reconhecemos no mundo cotidiano, em virtude de uma óptica dialética que percebe o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (HANSEN, 2012, p. 217). Por isso, não se pode dizer que há nos filmes de Ozu uma postura reacionária, uma tentativa de retorno ao passado, a um modo de vida antigo e a valores tradicionais. O que Ozu faz é demonstrar que é possível se reapropriar do dispositivo cinematográfico, fazendo dele um artifício para uma experiência contemplativa.

A contemplação – das personagens, do espectador – não é um modo de romper com o ordinário da banalidade cotidiana, trazendo à tona um momento extraordinário, no qual a natureza mostraria o seu esplendor. Mesmo os momentos de esplendor da natureza confirmam que tudo é ordinário. O que se contempla é a própria banalidade cotidiana. Quando uma personagem ou o espectador se permite contemplar é como se ela quisesse restaurar o que, ao homem, aparece fraturado: a totalidade do mundo. Contemplar é uma forma de restabelecer a ordem que os conflitos humanos perturbaram, com suas voltas, seus altos e baixos. A natureza relembra aquela ordem, que é também imutável e regular. A vocação desse tipo de imagem é de se constituir como um gesto que extrai beleza do despercebido, do desimportante, do insignificante “com a condição de estender sobre a vida cotidiana a força de uma contemplação” (DELEUZE, 2013, p. 29).

A possibilidade de uma experiência cinematográfica em termos de distensão temporal já se encontra em Benjamin, que via no cinema um potencial para novas formas de olhar, perceber e pensar. A ideia de inconsciente visual já aponta para isso. Ele abstrai a ideia ao observar o cinema do início do século XX e comparar o método cinematográfico ao da psicanálise freudiana. Freud foi o primeiro a chamar a atenção para os lapsos ocorridos em uma conversa cotidiana, isolando e analisando realidades até então pouco percebidas. Esse modo de olhar possibilita a experiência do inconsciente instintivo, ao abrir perspectivas novas sobre eventos cotidianos que, antes, perdiam-

se no fluxo das coisas. Do mesmo modo, as técnicas do cinema, como o primeiro plano e os movimentos de câmera, sublinham “os detalhes ocultos nos acessórios familiares [...] perscrutando as ambiências banais [... fazendo-nos] enxergar melhor as necessidades dominantes sobre a nossa vida [... e abrindo] um imenso campo de ação do qual não suspeitávamos”. À essa nova experiência proporcionada pelo cinema o autor dá o nome de inconsciente visual. Tal experiência torna-se possível porque “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra” (BENJAMIN, 1969, p. 28 e 29). O cinema de Ozu alcança o inconsciente visual ao oferecer o próprio cotidiano em toda a sua banalidade e delicadeza. É penetrando nesse cotidiano ordinário que percebemos o que até então não percebíamos: o tempo. Não o tempo linear, racionalizado, instrumentalizado e a serviço das necessidades do mundo do trabalho, mas o tempo anterior ou posterior a tudo isso. Não mais um tempo submetido à ação, mas o tempo que entedia e faz pensar.

Benjamin observa que o cinema é “a primeira forma de arte capaz de mostrar como a matéria interfere na vida das pessoas” e, com essa abertura, tem-se acesso a outras camadas e dimensões da realidade. O tempo é uma dessas camadas e dimensões que experiências fílmicas como a de Ozu proporciona acessar. Ainda que outras formas de arte, como a pintura, também possam proporcionar a experiência do tempo, o cinema é um *locus* privilegiado para isso. Isso porque o cinema corresponde de forma mais direta e intensa à experiência moderna. Em função disso, na modernidade, se comparado à pintura, “o cinema fornece um levantamento da realidade incomparavelmente mais preciso”. Não é que ele mostre a realidade de forma mais clara e objetiva ou que ele revele a verdadeira face do real. A técnica cinematográfica isola, alarga e aprofunda a percepção sobre a realidade. Ela materializa e aguça um interesse por matizes, nuances, sutilezas do real. Um olhar que se volta para os jogos travados entre os corpos, que avançam e retraem ao sabor das “flutuações de nossos diversos estados de espírito” (BENJAMIN, 1969, p. 28 e 29). Se por um lado o cinema sintetiza o declínio da capacidade de retribuir o olhar, se com ele há a perda da aura e do olhar contemplativo, “dada a temporalidade compulsória do código do movimento” e da narrativa (BENJAMIN, 1987, p. 94), por outro lado o cinema “enriqueceu a nossa atenção [...] alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, [acarretando] um aprofundamento da percepção” (BENJAMIN, 1969, p. 29). Ozu enquadra paisagens e objetos que geralmente não chamam a nossa atenção. As suas paisagens

vazias e as naturezas-mortas são imagens não somente para serem vistas, mas para serem também e sobretudo lidas. Assim, o que Ozu faz é mais do que dar visibilidade ou representatividade a esses espaços e objetos, ele os converte em uma imagem do tédio, que exige ser lida.

Se a ideia de inconsciente visual sugere menos estados afetivos do que uma realidade recortada pela técnica, ela também faz pensar que a “diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1987, p. 95). Ainda que de forma indireta, ela sinaliza a possibilidade de uma experiência fílmica em termos de distensão temporal, uma “disjunção que pode desencadear lembranças e, com ela, promessas de reciprocidade e intersubjetividade” (HANSEN, 2012, p. 217). Nesse sentido, o afeto, como um choque no corpo, é o que possibilita tanto a queda da aura como uma experiência do tempo na contemporaneidade.

Ao discorrer sobre a possibilidade de uma experiência aurática na modernidade, Benjamin afirma que, “dado que a aura, como véu necessário da bela aparência, aspira a uma reconciliação prematura e meramente privada com um mundo decaído”, não seria possível recuperar a experiência aurática anterior à modernidade, mas inventar outro tipo de experiência em termos de distensão temporal. Os surrealistas demonstram que uma experiência desse tipo é possível na modernidade, dando-lhe um sentido público e laico, fazendo dela uma lembrança coletiva de sonhos sob uma luz profana (HANSEN, 2012, p. 240). A lembrança em Benjamin e também em Ozu adquire o mesmo sentido que ela tem em Proust. Lembrar o passado é ficcionalizá-lo. É usar uma imagem conhecida ou, em termos deleuzeanos, um clichê, para quebrá-lo ao meio e fazer surgir outra imagem.

Ao observar a queda da aura na modernidade como resultado da interferência da técnica, Benjamin notou também a presença de experiências dissidentes que “não apenas questionam a afirmação de progresso da história como também oferecem uma oportunidade de redimir a experiência aurática como uma modalidade cognitiva”. Benjamin sublinha que a experiência aurática só é possível no mundo moderno em um “estado fragmentado, como citação”, o que preserva seu “sedimento utópico”, redimindo-a do culto religioso e do privilégio social”. Para isso, é preciso “ler o que nunca foi escrito”, rememorar o passado a partir de uma situação presente que se abre para um *devenir*. Esse encontro do presente com o passado e o futuro se dá por meio de uma leitura crítica das “ruínas da história” (HANSEN, 2012, p. 217 e 240), um gesto que, inspirado em Deleuze (2013, p. 114), pode ser descrito não como um retorno ao passado, mas como a invenção

de um passado que “assume todas as virtudes do começo e do recomeço; que possui, em suas profundezas ou em seus flancos, o impulso da nova realidade, o jorro da vida”.

Como observa Benjamin (*apud* BUCK-MORSS, 2012, p. 213), “vivenciar a aura de um fenômeno significa investi-lo da capacidade de retribuir o olhar”. Certas imagens têm aura porque, sediadas na memória, “tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção [...]. A aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de um exercício” (BENJAMIN, 2017, p. 137). A distância até o objeto é percorrida com o pensamento pela via da rememoração, ainda que “esquecer talvez seja o pré-requisito da experiência aurática” (HANSEN, 2012, p. 243). A reflexão benjaminiana vai ao encontro do que hoje a teoria do cinema tem concebido como a transposição para o cinema do sublime de Kant. Com efeito, no sublime de Kant a sensibilidade força o pensamento a pensar. A secularização do sublime revela como dispositivos modernos podem proporcionar essa experiência. Nesse sentido, e contra Benjamin, que via no cinema a queda definitiva da aura, é possível pensar em um sublime cinematográfico (WHITE; PAJACZKOWSKA, 2009). Se como afirma Maffesoli (1998, p. 1) a contemplação, a capacidade de retribuir o olhar, não é somente algo do passado, mas também um modo de perceber que está “em vias de (re) nascer nas sociedades contemporâneas”, então Ozu, seus filmes, não pertencem somente à *episteme* moderna; eles se distendem e nos alcançam, tornam-se nossos contemporâneos, por isso eles nos afetam tanto e nos fazem pensar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho nasceu de uma intuição ou seria uma inquietação? As ideias apresentadas nasceram e se desenvolveram ao longo dos quatro anos do doutorado e elas também surgiram de maneira fumegante durante a escrita da tese. Hoje, tenho a impressão de que elas ainda podem ir longe. O pensamento não para, não tem final, só pausas. As muitas leituras – de textos, de imagens – que fiz ao longo destes quatro anos de pesquisa tornaram difícil converter aquela primeira intuição ou inquietação em palavras. Quanto mais eu olhava para esses textos e imagens mais as palavras que me vinham para as descrever me pareciam inadequadas. Ao longo da pesquisa, eu entendi que era preciso aprender a conviver com esse sentimento de inadequação. Afinal, descrever textos e imagens, mais precisamente o que eles nos fazem sentir, ainda que de maneira inadequada, é o principal objetivo deste trabalho. Foi preciso colocar afetos em palavras, dar uma forma de texto a essas intuições e inquietações tão vagas e difusas! O que as obras analisadas mostram é que a escrita é sempre um trabalho criativo. A escrita de um trabalho acadêmico não é diferente. Quando se escreve se cria o que se escreve. Essa compreensão tem implicações profundas para as obras em análise e também para este trabalho.

O tempo que passei nos Estados Unidos me propiciou um aprofundamento nas leituras sobre o afeto. Dessas leituras, adveio a ideia de uma *episteme* do afeto como hipótese de pesquisa. Partir dessa hipótese me permitiu justificar historicamente a questão central deste trabalho. Se estamos realmente na *episteme* do afeto e se, com Foucault (1999), entendemos a *episteme* como a condição de possibilidade para qualquer intuição, para qualquer inquietação, então o afeto foi, desde o início, não somente o tema da pesquisa, mas aquilo mesmo que a moveu e a fez chegar até aqui. Essa ideia vai ao encontro da concepção de afeto de Spinoza (2009), que o define como o que, para além da consciência, nos move neste mundo. Como vimos, a hipótese que procuramos defender é que a chamada “virada afetiva” foi um momento marcante no anseio histórico por descrever afetos. Esse anseio não é individual ou nacional, não tem a ver apenas com trabalhos de intelectuais ligados à academia estadunidense. Ele é histórico e diz muito sobre nós hoje.

A escolha dos objetos empíricos não poderia ser justificada de outra maneira que não pelo afeto. As análises de certos textos de Foucault, imagens de Pessoa e filmes de Ozu foram verdadeiros exercícios de conversão de afetos em linguagem. Não procurei delimitar de maneira

rígida esses objetos, mas me atentar a algumas questões que eles me colocaram. E eles me colocaram muitas! Busquei pensar essas questões com a ajuda de um vasto referencial teórico, o qual mobilizei tendo em vista a sua relação com aquelas questões. Ainda que eu tenha buscado certa coesão e profundidade, devo admitir que o resultado foi um texto fragmentado e disperso, no qual muitas questões são apresentadas e relativamente desenvolvidas sem a pretensão de chegar a uma conclusão. O aspecto fragmentado e disperso do texto está em sintonia com o observado nas obras analisadas. Isso não foi buscado intencionalmente, mas acabou sendo a forma que aquela primeira intuição/inquietação, adquiriu no ato da escrita.

Este foi um trabalho de releitura de textos e imagens já bastante lidos. As obras de Foucault, Pessoa e Ozu relidas aqui já renderam muitas análises e discussões. Muito já foi dito, redito e contradito sobre essas obras. Por isso, voltar a elas, tentar dizer algo sobre elas, não foi um trabalho fácil. A pergunta à qual eu não pude escapar é se seria capaz de dizer algo novo. Não uma busca pelo que esses textos e imagens querem dizer, mas pelas suas condições de possibilidade não somente sócio-históricas, mas também, e sobretudo, suas condições de possibilidade afetivas. Hoje, olhando para trás, acredito que este trabalho foi menos uma busca por novidade do que por vivacidade. O que se buscou foi compreender o que dá vida a esses textos e imagens, o que ainda hoje os mantém de pé e nos faz querer voltar a eles, o que os tornam tão próximos de nós. Esse foi o nosso modo de relê-los, um modo no qual o afeto adquiriu centralidade. O que se buscou foi pensar a relação entre afeto e forma. Talvez, mais do que “afetivizar a forma”, este foi um exercício de “formalizar o afeto”. Como vimos, é exatamente isso que faz Foucault, Pessoa e Ozu, ao lançarem mão de artifícios da escrita – de textos, de imagens – para dar forma ao mal-estar, ao desassossego e ao tédio.

Comecei o trabalho de análise no primeiro capítulo de maneira preliminar para, nos capítulos seguintes, adentrar de maneira mais incisiva no trabalho analítico. A análise dos textos e imagens os tomou como materialidades sensíveis. Nesse sentido, a escrita e a leitura, as palavras e as imagens, não foram entendidos como objetos espirituais ou abstratos, que transcendem o mundo, mas coisas da ordem do sensível, que são, portanto, imanentes ao mundo, o que se faz no mundo e que participa da sua finitude. Essa proposta ecoa a de Deleuze e Guattari (2007) em seu esforço de analisar obras de arte na contramão da tradição platônica e sob a inspiração do legado spinozaneano.

No primeiro capítulo, releamos *As palavras e as coisas* a partir do nosso interesse pelo mal-estar de Foucault. A obra foi retomada como exercício preliminar de uma análise que buscou olhar para ela com um olhar contemporâneo, mas sem perder de vista as suas especificidades históricas. Essa releitura serviu como introdução à discussão sobre os afetos, assim como as questões fulcrais a este trabalho, tais como as relações entre corpo e mente, sentir e pensar, afeto e linguagem. O capítulo acabou sendo uma espécie de apresentação dos pressupostos da pesquisa, que foram retomados de uma maneira ou de outra nos capítulos seguintes. Com Foucault (1999), foi possível pensar a linguagem, o seu caráter representativo e a sua abertura ao jogo do significante. A partir da discussão do autor sobre as *epistemes* clássica e moderna lançamos as bases que fundamentaram as análises que empreendemos nos segundo e terceiro capítulos.

No exercício de releitura de *As palavras e as coisas* foi impossível contornar a questão da autoria. Poucos textos seriam tão adequados para tratar dessa questão. A discussão de Foucault sobre a morte do homem se coaduna àquela sobre a morte do autor, que colocou em questão a intencionalidade do autor e a sua autoridade sobre o texto. Chamar a atenção para a literalidade do texto de Foucault foi um modo de pensar a função literária de um texto, de pensar a literatura e a arte de forma geral como um lugar privilegiado para o desaparecimento do autor e do paradigma representativo e o aparecimento do afeto e da criação. Isso foi retomado de maneira mais aplicada na releitura do *Livro do desassossego* e de filmes de Ozu, especialmente os do pós-guerra. Nessas releituras vimos que os afetos adquirem centralidade, quando se lança mão de um uso não representativo da linguagem.

Neste trabalho, eu procurei mostrar que os textos e imagens de Foucault, Pessoa e Ozu são menos um meio de representar o mal-estar, o desassossego e o tédio dos seus autores ou da época em que viveram do que um modo de criar afetos inteiramente novos que, plasmados nessas obras, vem compor o mundo. Este trabalho, principalmente o primeiro capítulo, foi também uma oportunidade para pensar as humanidades e as ciências sociais em suas relações com as *epistemes* clássica, moderna e com o que estamos chamando aqui de *episteme* do afeto. Procuramos pensar os desafios que esses saberes enfrentam para pensar o contemporâneo para além dos modos clássico e moderno de pensar, que se fundamentam na representação e na figura do homem. As ideias de fora e excesso, explicitadas no primeiro capítulo, foram um modo de pensar um espaço para o pensamento para além da representação e do humano. Acredito que especialmente no final

do primeiro capítulo nos aproximamos disso. Ainda que a representação e o homem estejam ali implicados, o que se buscou foi lançar um olhar para um gesto - o riso de Foucault - que escapa à consciência e à representação, um gesto que é um excesso, um afeto, e que, como tal, deixa rastros que procuramos ler.

No segundo capítulo, relemos o *Livro do desassossego* a partir do nosso interesse pelo desassossego de Pessoa. A partir dos pressupostos teórico-metodológicos apresentados no primeiro capítulo, o *Livro* surgiu como uma poética, uma estética da sensação, sobre a qual nos debruçamos com as lentes da filosofia de Deleuze e Guattari (2007). Olhada com aquelas lentes, a obra se mostrou como um bloco de desassossego, sensação que a sustenta e lhe confere vida. Como vimos, ainda que o *Livro* seja o diário de Soares, seu narrador e protagonista, quem o protagoniza é esse desassossego. Com Deleuze e Guattari (2007), analisamos como o *Livro* traz ao mundo um desassossego novo, que existe virtualmente na obra e que, potencialmente, se atualiza em cada evento de leitura.

Um dos pontos altos do segundo capítulo foi mostrar o papel da heteronomia no processo de criação do desassossego de Pessoa, destacando especialmente a importância que Deleuze e Guattari (2007) atribuem à dispersão do eu e do *devenir* outro para o processo criativo. Vimos que é a capacidade do artista de se dispersar e ser outro que o torna apto a criar sensações novas. A alteridade radical é possível porque ele sente o outro de tal maneira que é capaz de se tornar esse outro que sente. O contraponto com Lukács (1968) ajudou a clarificar o papel da descrição no *Livro* como técnica que distancia o texto da forma clássica – épica e romanesca, que gira em torno da ação heroica, e o aproxima de uma estética decadente associada ao mundo que surgia dos destroços do projeto ilustrado. Não deixamos de considerar a relação entre a poesia decadente de Pessoa e a posição marginal de Portugal no âmbito do projeto ilustrado. Mas o que nos interessou mesmo foi perceber como não somente o conteúdo, mas sobretudo a forma fragmentada do *Livro* vai na contramão daquele projeto. Para além da sua relação com o contexto sócio-histórico, a forma fragmentada e aforística do *Livro* faz dele menos uma obra pronta e acabada do que um eterno *porvir* na leitura.

A discussão sobre como, na obra de Pessoa, a descrição cria imagens que se aproximam da imagem fotográfica foi uma forma de adentrar em uma discussão sobre a imagem, que buscamos desdobrar no capítulo seguinte, no qual se empreendeu uma análise da imagem cinematográfica

de Ozu. Como vimos, outro ponto de contato entre os capítulos é a questão do cotidiano. Tanto o *Livro* como os filmes criam imagens cotidianas banais, nas quais é preciso se aprofundar para ver o ordinário como extraordinário. Essa visão é possível porque, como Baudelaire, Soares e Ozu são sensíveis às variações mínimas do cotidiano. Essa hipertrofia do olho rompe com a dicotomia entre o ordinário e o extraordinário e faz ver a banalidade cotidiana como sublime, como o definiu Kant (2016), uma experiência na qual, pelo sensível, se alcança o pensamento.

No terceiro capítulo, releemos filmes de Ozu a partir do nosso interesse pelo tédio do cineasta. Os pressupostos teórico-metodológicos apresentados no primeiro capítulo foram retomados e aplicados, mas, mais uma vez, deixamos o terreno conhecido e nos lançamos à experiência do desconhecido. Aqueles pressupostos foram retomados e aplicados de maneira semelhante, mas diferentemente do que foi feito no capítulo anterior. Buscou-se utilizar alguns esquemas de pensamento desenvolvidos no capítulo anterior – como a relação com o contexto sócio histórico – explorando-os por outros vieses. Tratamos, por exemplo, da relação de Ozu com as culturas ocidental e oriental. Os filmes foram relidos considerando o clima do pós-guerra e a americanização do Japão, especialmente de Tóquio, que tanto afetou o cineasta. Nesse sentido, foi impossível não considerar a história de vida dele, em especial a sua relação ambígua tanto com a cultura ocidental como com a oriental. Entendemos que esse pano de fundo sócio histórico ajudou a clarificar o tédio de Ozu, que foi tomado não apenas como um afeto do autor ou da sua época, mas como um dispositivo estético, ao qual ele recorreu para converter o seu afeto em obra de arte.

Tomamos a liberdade de fazer digressões que nos ajudaram a entender melhor as condições de possibilidade sócio-históricas do tédio de Ozu. A reflexão de Benjamin sobre a relação entre a sensibilidade moderna e o cinema que surge no final do século XIX foi essencial nesse percurso. Como vimos, o primeiro cinema surge para aplacar o que Baudelaire chamou de o mal do século, um tédio profundo que foi sentido também por Pessoa. Com Agamben (2009), vimos que o frenesi que caracteriza aquelas primeiras imagens cinematográficas era o sintoma de uma busca desesperada pelos gestos perdidos na modernidade.

O cinema de Eisenstein, a sua ênfase na montagem, serviu como contraponto para entendermos o papel que o plano desempenha no cinema de Ozu. Vimos que, se a montagem explora a percepção pelo choque, o plano é a técnica que propicia uma percepção direta do tempo. As ideias de imagem-movimento e imagem-tempo de Deleuze (1985; 2013) foram ferramentas

conceituais importantes para pensar a estética do tédio de Ozu em contraposição à euforia do cinema de *Hollywood*. Ao final do capítulo, ensaiamos uma análise das imagens vazias e de natureza-morta que predominam nos filmes de Ozu, buscando perceber como essas imagens propiciam uma experiência direta do tempo. Diferentemente da experiência do tempo frenético, que vivenciamos na modernidade e que se reproduz no cinema *hollywoodiano*, a experiência que os filmes de Ozu propiciam é a de um tempo distendido, que é a de um tédio profundo, uma experiência que é também moderna e que revela a modernidade em toda a sua contradição. Tentamos aproximar essa experiência do que Benjamin (1969) chama de inconsciente visual. Essa aproximação mostrou que, além de ter sido capaz de compreender a relação entre o surgimento do cinema e a modernidade, Benjamin conseguiu ver como aquele cinema já trazia em sua forma elementos que seriam depois retomados para produzir outro cinema, outra modernidade.

Ao longo da pesquisa se confirmou a intuição inicial de que os textos e imagens analisados se encontram em alguns pontos e se distanciam em outros. O mal-estar de Foucault, o desassossego de Pessoa e o tédio de Ozu são similares, mas diferentes, porque são singularidades sócio-históricas. Ainda que o objetivo deste trabalho não fosse pensar esses textos e imagens como representações dos contextos sócio-históricos nos quais surgiram, essas relações foram incontornáveis. De certo modo, elas serviram como um terreno seguro – afinal, esse tem sido o lugar por onde caminham as ciências humanas e sociais – a partir do qual nos permitimos *insights* para além das relações entre obras e contextos.

Vimos que tanto Foucault, como Pessoa e Ozu se inscrevem em situações de crise. O filósofo vivencia a crise do pensamento moderno ocidental, que a percepção da diferença provoca na segunda metade do século XX e que os movimentos políticos e contraculturais dos anos de 1960 e 1970 manifestaram. O pós-estruturalismo resulta dessa crise. O poeta vivencia a crise que aquele pensamento enfrenta na passagem do século XIX para o XX, quando já se fazia notar que o projeto ilustrado fracassara e que as promessas da modernidade não se cumpririam. A poesia decadentista é expressão dessa crise. Falando a partir de outro lugar, de fora da Europa, e mais do que isso, de fora do ocidente, o cineasta, por sua vez, desloca aquele modo de pensar ao vivenciar a crise que a sua intromissão provocou no oriente. O cinema do pós-guerra é a manifestação dessa crise.

Não foi possível pensar o mal-estar de Foucault sem pensar o contexto francês da segunda metade do século XX, quando a linguagem se torna a grande questão para as humanidades e as ciências sociais. Como parte desse momento histórico, Foucault não pôde escapar dessa questão. O mal-estar que sente ao ler o texto de Borges só pôde acometê-lo porque ele era sensível à linguagem. Mais do que qualquer outro, o texto de Foucault incorpora a relação que tentamos demonstrar entre afeto e linguagem. O mal-estar de Foucault é o do ocidente moderno diante do outro. No texto de Foucault, esse excesso do pensamento ocidental moderno adquire forma, é convertido em palavras. Assim, o autor transforma o que era virtual, potência, em atual, trazendo algo inteiramente novo ao mundo.

Ao longo da pesquisa ficou claro que não seria possível dissociar o desassossego de Pessoa do entreséculo, momento em que a estética decadente encontra em Lisboa o lugar perfeito para se manifestar. Pessoa soube transformar o mal do século, ou o que Baudelaire chama de *Spleen*, em uma estética, uma poética do desassossego. Dada a sua localização sócio-histórica, essa poética não poderia ser escrita nas formas clássicas da épica ou do romance. Como Baudelaire, Pessoa foi sensível demais ao seu tempo para não incorporar em sua obra o desassossego que é próprio daquele tempo. Isso está não apenas no conteúdo da obra, mas também em sua forma. O desassossego do entreséculo está na obra de Pessoa, mas ela é mais do que isso. No exercício de converter esse desassossego em literatura, Pessoa criou outro. Nesse exercício, o drama, a ação, são preteridas em favor de um exercício do olhar que almeja alcançar uma visão. O que ele vê e se plasma na obra é uma sensação singular, ou melhor, um complexo de sensações sem precedentes, ao qual deram o nome de desassossego.

Como o mal-estar de Foucault está ligado ao contexto da segunda metade do século XX e o desassossego de Pessoa ao entreséculo, o tédio de Ozu está ligado ao pós-guerra. Como vimos, os efeitos da derrota do Japão na segunda guerra e a consequente ocidentalização das grandes cidades japonesas, como Tóquio, estão refletidos nos filmes de Ozu. Não fosse esse contexto, talvez o cineasta não teria lançado mão do tédio como dispositivo estético, como fez. Mas o elemento mais importante a se considerar nesse contexto foi o contato intenso que Ozu teve com o cinema *hollywoodiano* por causa da americanização do Japão. Como procuramos mostrar, esse contato intenso entediou profundamente o cineasta e o levou a criar a imagem cinematográfica do tédio. O tédio que aquelas imagens frenéticas lhe causaram foi convertido em filmes, nos quais o

tédio é a protagonista. Não se trata do mesmo tédio que acometeu o contexto do pós-guerra, mas de outro, mais profundo, que serve de prelúdio à criação. O excesso de vazio nesses filmes é o efeito que a presença do tédio causa, porque, como vimos, o tédio é vazio.

Este trabalho é uma crítica a certo *modus operandi* das ciências humanas e sociais e da sociologia, em especial. Empreender essa crítica me ensinou muito sobre esses modos de fazer e sobre as possibilidades de outros. Penso aqui na ciência de Pessoa, o sensacionismo, em como ela coloca em xeque aquelas ciências pelo simples fato de se interessar pela sensação, o que somente nos últimos anos tem se tornado uma verdadeira questão para aquelas ciências. Pessoa nos ensina que uma ciência das sensações não pode se contentar em apenas reproduzir a realidade. É preciso saber ver, perceber e mostrar. É preciso descrever o que se vê e é preciso ainda saber que, ao ver, perceber, mostrar, descrever também se cria outra realidade. O pressuposto fundamental é que a linguagem sempre cria realidade. Foucault nos mostra como o paradigma representativo sempre esteve no cerne das humanidades e das ciências sociais. Grande parte dos estudos sociológicos tem se guiado por esse paradigma. Para eles, textos e imagens são representações da realidade, daí a obsessão pelas relações entre obras de arte e seus contextos sócio-históricos. Este trabalho aponta outro caminho para análises sociológicas da obra de arte.

Existem proximidades interessantes entre os pressupostos deste trabalho e de certa sociologia. Desde Comte e Durkheim, o que preocupa a sociologia é o social. Como o mal-estar em Foucault, o desassossego em Pessoa e o tédio em Ozu, na sociologia, o social adquire o *status* de ente, de ser em si mesmo. A autonomia do afeto, preconizada pelos estudos contemporâneos dos afetos, assemelha-se a do social. Todavia, o que a sociologia sempre fez foi tomar esse ente como significado último, ao qual se remete significantes diversos, como a arte. As obras de arte são sempre alegorias, significantes, representações que remetem ao social. É como se o social fosse uma espécie de ente transcendente, ao qual se chegaria por meio de objetos empíricos ou o que Platão chamou de Ideia, a qual pode ser alcançada na medida em que nos libertamos do teatro de sombras do mundo empírico. Essa é uma linha de pensamento, um modo de pensar e uma crítica importante à sociologia que este estudo e outros que seguem os mesmos pressupostos têm a oferecer.

Todo trabalho tem seus limites. É preciso cumprir prazos, normas acadêmicas, padrões de inteligibilidade. Não se pode pesquisar, refletir, escrever para sempre ou como bem entender.

Esses limites podem ser expostos, esticados, desafiados, mas não rompidos. Gostaria de continuar o trabalho de pensar as relações entre ciências humanas e sociais, a arte e os afetos. Gostaria também de continuar pensando as relações inesperadas e inusitadas entre textos e imagens dispersos no tempo e no espaço, ainda que este seja um trabalho hercúleo, que demande a leitura de uma infinidade de textos e imagens. Para fazer isso, talvez seja preciso abandonar novamente o terreno conhecido e me aventurar em terras desconhecidas. De toda maneira, continuar tomando o afeto como uma questão, que se desdobra em muitas outras. É preciso reler, repensar, rescrever. Procurar palavras melhores. Haverá sempre algo no mundo para o qual ainda não existem palavras, por isso será sempre criar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. Notas sobre o gesto. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, N. 4, jan. 2008, p. 9-16.

AHERN, Stephen. Introduction: a feel for the text. In: *Affect theory and literary critical practice: a feel for the text*. Wolfville: Acadia University, 2019.

ANCINE – Agência Nacional de Cinema. *Informe Anual Preliminar 2018*. Brasília: Ancine, 2018. Disponível em: < <https://oca.ancine.gov.br/informe-anual-preliminar-2018>.>. Acesso em: 29 de janeiro de 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das letras, 2006.

APOLINÁRIO, José Antônio Feitosa. Práxis como poiesis em Nietzsche. In: *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 185-205, jul./dez. 2011, p. 185-205.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BARBALET, J. M. Boredom and social meaning. In: *British Journal of Sociology*, V. 50, N. 4 December, 1999, p. 631-646.

BADIOU, Alain. *Handbook of inaesthetics*. Tradução de Alberto Toscano. Califórnia: Stanford University Press, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Ubu, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.55-95.

_____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas*. Vol. 3. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2017.

_____. *Passagens*. Organização Willi Bolle. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRINKEMA, Eugenie. *The form of the affects*. London: Duke University Press, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CINTRA, Elaine Cristina. O livro por vir: anotações sobre a escritura no Livro do desassossego. In: *Revista do Cesp*, v. 27, n. 38, jul.-dez., 2007, p. 63-84.

COHN, Gabriel. *Weber*. Sociologia. 7ª edição. São Paulo: Ática, 2008.

CUNHA, Andrei. O empório e a enciclopédia: uma abordagem comparativa da enumeração caótica em Sei Shônagon e Jorge Luis Borges. In: *Revista Cerrados*, N. 44, ano 26, p. 6-29, 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/13693-Texto%20do%20artigo-31383-1-10-20181105.pdf>. Acesso em: 24/01/2021.

CLOUGH, Patricia. Introduction. In: CLOUGH, Patricia; HALLEY, J. (Org.). *The affective turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press, 2007, p. 1-33.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. Emoção, razão e o cérebro humano. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. Cidade: Companhia das letras, 2012.

DEBRAY, Régis. *Vida e morta da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Tradução de Ernesto Hernández. Revista Sé Cauto. 1984.

_____. *Proust e os signos*. 2ª edição. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2015.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002b.

ELIAS, Norbert. *Teoria Simbólica*. São Paulo: Celta, 1994.

FLAXMAN, Gregory. *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota press, 2000.

FEITOSA, Charles. Atmosferas. In: LINS, D. (Org). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005, p. 4-9.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta. 8ª edição. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.

_____. *A história da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A vida dos homens infames. In: *Estratégia, poder-saber*. Ditos escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

_____. Uma estética da existência (entrevista). Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1984. In: *Da amizade como modo de vida*. Disponível em: www.filoesco.unb.br/foucault. Acesso em: 23/01/2021.

_____. *Estética: Literatura e Pintura. Música e Cinema*. Coleção Ditos e escritos III. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARDINER, Michael E.; HALADYN, Julian Jason. *Boredom studies: reader frameworks and perspectives*. London: Routledge, 2019.

GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. N-1 edições, 2018, São Paulo. Edição ebook, 2020.

_____. Pequenas percepções. In: LINS, D. (Org). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005, p. 15-22.

GOMES, João Carlos Lino. Nota sobre o conceito de episteme em Michel Foucault. In: *Síntese Nova Fase*, V. 18, N. 53, 1991, p. 225-231.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory. An inventory of shimmers. In: *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 1-28.

INOUE, Kazuo. *Eu vivi, mas...* Uma biografia de Yasujiro Ozu. Tóquio: IMDB, 1983.

HAN, Byung Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, Vozes, 2015.

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 205-255.

HARDT, Michael. Foreword: what affects are good for. In: CLOUCH, Patrícia. *Affect turn: theorizing the social*. New York: Duke University, 2007, p. IV-XIII.

JARDIM, João; CARVALHO, Walter. Documentário Janela da Alma. *Youtube*. 2004. 496 segundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s&t=496s>>. Acesso em: 16 de julho de 2018.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2ª edição. São Paulo: Ática, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 3ª edição. Tradução de Valeio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

KROIS, John Michael [et al]. *Embodiment in cognition and culture*. Philidelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

LEVIN, David Michael. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da moeda, 1981.

LOURENÇO, Eduardo; OLIVEIRA, António Braz de; MARTINHO, Fernando B.; SOUSA, João Rui de. *Fernando Pessoa no seu tempo*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1988.

LOPES, Denilson. A estética do neutro em Ozu e sua atualidade. In: *Contracampo* Revista do Progrmaa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Nitéroí, N. 22, fevereiro de 2011.

_____. Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte, de Eryk Rocha. In: *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, mai.-ago., 2013, p. 255-274.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Giseh Vianna Konder. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 25ª edição. São Paulo: Graal, 2012.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

MARTÍNEZ-CONDE, Ricardo. O aforismo: argumento interior. In: *Editorial Galáxia S.A. Grial*, T. 34, n. 131 (julho, agosto, setembro de 1996), p. 401 a 405. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/29751344>. Acesso em 28 de janeiro de 2021.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, Fernando C.. *Introdução aos estudos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Porto Editora, 2014.

MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham, London: Duke University Press, 2002.

_____. *A shock to thought: expression after Deleuze and Guattari*. New York: Routledge, 2002b.

MEDEIROS, Paulo. Fernando Pessoa, singular modernity, and world literature. In: SEIGNEURIE, Ken. *A companion to world literature*. London, UK: John Wiley and Sons Ltd, 2019.

_____. *O silêncio das sereias: ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.

_____. *Pessoa's geometry of the abyss*. Modernity and the Book of disquiet. London: Modern Humanities Research Association and W. S. Maney and son LTD, 2013.

MIGLIEVICH, Adelia. Sobre estruturas de sentimentos e contra-hegemonia em Raymond Williams. In: Blog do Sociofilo. Setembro de 2016. Disponível em: blogdosociofilo.com/sobre-estrutura-de-sentimento-e-contra-hegemonia-em-raymond-williams-adelia.pdf. Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MOTTA, Manoel Barros da. Apresentação. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura. Música e Cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. V a XLVII.

MITCHELL, W. J. T. Ekphrasis and the other. In: *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NAGIB, Lucia; PARENTE, André. *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. Marco Zero, 1990.

ORIONE, Eduino José de Macedo. O problema da sensação no Livro do desassossego. In: *Revista Desassossego*, V. 8i, jun./2016, p. 154-164.

PESSOA, Fernando. *A teoria da heteronímia*. Lisboa: Porto Editora, 2012.

_____. *Livro do desassossego*. São Paulo: Mediafaschion, 2016.

PIZARRO, Jerónimo. *Pessoa existe?*. São Paulo: Ática, 2012.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do humanismo a Kant*. Volume 2. São Paulo: Paulus, 1990.

RICHIE, Donald. Yasujiro Ozu: the syntax of his films. In: *Film Quarterly*, 17(2). Berkeley: University of California press, 1963, p. 11-16.

ROMERO, Raúl; GARAY, René. Epifanía y poema em prosa el Livro do Desassossego de Fernando Pessoa/Bernardo Soares. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6654/5653>. Acesso em: 27 de janeiro de 2021.

RUSSELL, Bertrand. *The conquest of happiness*. London: Unwin Brothers LTD, 1932.

SIMMEL, Georg. A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente (1902). In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. 2ª edição. Brasília: UnB, 1998, p.153-160.

_____. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. Organização e introdução de Otávio Guilherme Velho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p.11-25.

SODRÉ, Muniz. *Estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOUZA, Maria Cristina dos Santos. O fragmento ou aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche. In: *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*. 1º semestre de 2008. Vol. 1, N. 1, p.76-83.

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkley: University of California Press, 2018.

SPENCER, Hebert. The physiology of laughter. In: *Essays, Scientific, Political, and Speculative*. Macmillan, 1891, p. 452-58.

SHAVIRO, Steve. *The cinematic body*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.

_____. The cinematic body relax. In: *Parallax*, V. 12. Issue 1, February, 2008.

SVENDSEN, Lars. *A philosophy of boredom*. Tradução de John Irons. London: Reaktion books Ltda, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TIBO, Rafael Carneiro. *Montagem, imagem e representação nas narrativas literária e cinematográfica*. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

WEBER, Max. A ciência como vocação: In: *Três tipos de poder e outros escritos*. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

_____. *Conceitos sociológicos fundamentais*. Lisboa: Leya, 2019.

WENDERS, Wim. *Tokio-Ga*. Los Angeles: IMDB, 1985.

WILLIAMS, James. *Understanding Poststructuralism*. Acumen, Bucks: 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

WIMSATT JR., W. K.; BEARDSLEY, M. C.. The Affective fallacy. In: *The Sewanee Review*. Vol. 57, N. 1 (Winter edition). Sewanee: The Johns Hopkins University Press, 1949, p. 31-55.

WHITE, Luke; PAJACZKOWSKA, Claire. In: *Cinematic sublime*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2009.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.