



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS UNIVERSITÁRIO REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA – TRINDADE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Pedro Silas Romão Vieira

Stimmung e expressão: Narrativas e discursos sobre o outro sensível em Marcel Proust

Florianópolis

2021

Pedro Silas Romão Vieira

Stimmung e expressão: Narrativas e discursos sobre o outro sensível em Marcel Proust

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de Doutor em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Marcos José Müller.

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vieira, Pedro Silas Romão

Stimmung e expressão : Narrativas e discursos sobre o
outro sensível em Marcel Proust / Pedro Silas Romão Vieira
; orientador, Marcos José Müller, 2021.

132 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Gestalt. 3. Proust. 4. Psicanálise.
5. Stimmung. I. Müller, Marcos José. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

Pedro Silas Romão Vieira

Stimmung e expressão: Narrativas e discursos sobre o outro sensível em Marcel Proust

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Daniel Serravalle de Sá, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Maria Aparecida Leite Holthausen, Dra.
UNIFACVEST

Profa. Tânia Regina Oliveira Ramos, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Prof. Pedro Falleiros Heise, Dr.
Coordenador do Programa de Pós-Graduação

Prof. Marcos José Müller, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2021.

Para Marcos José Müller, a pessoa mais forte que conheço. Seu grandioso coração acolhe todas as imagens visíveis-videntes que levo como bagagem: amigo, irmão, professor e pai.

AGRADECIMENTOS

Nossa! Esta é a parte mais difícil dessa tese, pois se não fossem as extraordinárias pessoas que mencionarei não teria encontrado forças para concluí-la. Minha professora e amiga Tânia, certa vez falou que o processo de escrita de uma dissertação ou uma tese é um momento de muita solidão. E assim foi comigo: a cada pôr-do-sol sentia que passaria mais uma noite acordado; a cada amanhecer sentia que seria mais um dia de luta em que não saberia ao certo quando poderia dormir.

Penso que há uma ambiguidade nesse processo. Pois, ao mesmo tempo em que há o peso de abrir mão de muitas coisas para escrever há — em igual proporção — a sensação de realização ao ver realizado o que passei anos pesquisando. O meu truque era: agarrar-me em tudo o que me deixava realizado e negar paroxisticamente o que poderia me entristecer. Esses que cito, são aqueles que afiançavam a minha leveza, felicidade e apoio. Aos quais sou imensamente grato!

Em primeiro lugar, agradeço ao Prof. Dr. Marcos José Müller. Alguém que sempre se mostrou como inabalável perante as intempéries e que conseguia a vitória sobretudo nas situações mais difíceis. Alguém que confiou em mim e me deu toda liberdade para pensar e todos os conselhos para desenvolver as minhas ideias. É alguém que mudou a minha vida. Alguém que amo profundamente, que fico feliz por vê-lo feliz, que aguardo para ler tudo o que ele escreve. Gostaria de assistir tudo o que ele leciona, e minha dificuldade em fazer essa tese foi o meu medo dele sumir. Jamais falaria isso para ele pessoalmente porque ficaria com vergonha. Ademais, agradeço a belíssima Thaís Curcio Moura a esposa do Marcos! Ela é uma das pessoas mais afetuosas que já conheci. Thaís é a síntese do brilhante romance do Marcos. Ali, os esquemas gráficos da temporalidade formam uma rosa, dedicada a ela, assim ela é o fio condutor do lastro teórico que me permitiu pensar esta produção. Sou muito honrado por conhecer esse lindo casal! E sou feliz por ver o sorriso no rosto de meu amigo mais amado quando ele fala de sua maravilhosa esposa! Que sejam abençoados!

Agradeço a maravilhosa Profa. Dra. Tania Regina Oliveira Ramos. Alguns dizem que as maiores amizades começam nas piores circunstâncias. Assim foi a minha amizade com Tania: no início não nos dávamos muito bem, mas com o tempo o meu afeto por ela só aumentou. E, como a mulher incrível que ela é, devo a ela os ensinamentos que aprendi com em suas aulas e em suas bancas. “As bancas na literatura são diferentes dos outros cursos. Quando pedimos correção em um outro curso, eles aceitam e corrigem. Mas, quando pedimos

isso na literatura, não estamos apenas pedindo uma correção: o aluno da literatura sente que aquela é a sua obra prima, e é difícil lidar com isso” foi mais ou menos assim que Tânia falou certa vez, em uma banca. Só alguém que compreende profundamente o coração de um escritor diria isso. E esse alguém é Tania.

Agradeço ao professor Prof. Pós-doutor Daniel Serravalle De Sá por sua imensa consideração para comigo. Membro de todas as minhas bancas de qualificação de defesa, do mestrado ao doutorado, Daniel sempre foi um professor muito generoso. Alguém que sempre tem a preocupação de compartilhar o conhecimento, dando forma e estrutura as minhas reflexões.

Sou muito grato a todo apoio e consideração que a Profa. Dra. Maria Aparecida Leite Holthausen. A pontuações dela foram essenciais para aparar todas as arestas dessa tese, dando a esta o formato que ela tem agora. Ao mesmo tempo, ela me fornecia a segurança de escrever sobre a psicanálise lacaniana. Já que seu apurado crivo nesse âmbito do conhecimento me autorizava a continuar pesquisando sabendo que estava no caminho certo.

Para além dos membros de minha banca, sou eternamente grato a Rafael Guilherme Silva Romão Vieira. Que não roubou apenas meus sobrenomes, mas também o meu coração. Para mim, amor é uma causa que abraçamos todos os dias, todos os instantes. E a cada momento me engajo nisso, pois do pouco que sei a maior certeza é a de que amo esse homem. Meu marido, alguém que me apoia em todas as minhas investidas. Alguém que posso caminhar mesmo cego, pois sei que encontrarei a tua mão para me guiar. Como já disse a ele, amar é como criar uma linguagem privada. Aos poucos você compreende os pequenos gestos do outro e, com o tempo, você está rodeado de histórias e referências que só aquele que lhe ama entende. Tantas são as jornadas que já tive com esse homem, que nossa linguagem já não pode ser mais contida em nenhum léxico. Desde meu jeito de fingir-me de bêbado nos restaurantes — cantado os parabéns em aniversários de desconhecidos e desorientando os garçons — até as referências a filmes que insistimos em imitar e enxergar nas coisas. É o meu amor.

Agradeço a meu pai, Francisco Vieira de Melo pelo espírito sonhador que me coloca pensar sempre mais distante, para além do além — até mesmo para onde só existem problemas. Meu pai é Hefesto, aquele que constrói e inova, ele fez a minha ousadia, é o meu “pé fora”. Agradeço igualmente a minha Maria de Fátima Romão de Sousa Vieira de Melo. Essa mulher de muitos sobrenomes me vinculou o a música erudita, ao rock — num sentido generalista do termo —, ao violino e a literatura — de Júlio Verne à Julio Cortázar. Minha mãe é “a mulher roubada”, é esse o nome de uma tatuagem que tenho no lado esquerdo do peito: o belo corpo

de uma mulher em tons mórbidos de verde. Pois, ela abandonou todos os seus sonhos para que seus filhos pudessem realizar os seus. Ela me deu uma dádiva adicional: um coração livre. Pois, sou o único dentre os seus filhos que escolheu livremente o seu próprio destino. Além dela agradeço a Maria do Carmo Feitosa Alves, minha irmã mais velha e minha segunda mãe, ela é Perséfone pois ela traz: a primavera, por ser a cúmplice da realização das minhas melhores aspirações; e o inverno, onde aprendi a sepultar o que não mais floresce. Do Carmo é o meu “pé dentro”. Fui moldado com “um pé dentro e outro fora”, simultaneamente dentro e fora de todas as coisas. Essa singularidade é o âmbito artificial onde consigo criar e construir. Tudo isso devo a minha família: os Excêntricos Romão Vieira.

Não posso deixar de agradecer a meus antigos professores. Cada um deles contribui com de diferentes formas para que eu seja quem sou hoje. E que pense e — sobretudo — tenha a sensibilidade que tenho hoje. Agradeço à Francisco Elder de Souza Bandeira, ele não é só um professor é um camarada! Era quem mais brigava comigo, mas sempre ríamos depois que isso acontecia.

Agradeço à Germana Costa de Oliveira, outra grande amiga com um coração imenso, as mitocôndrias, a membrana citoplasmática, os tecidos mortos dos vegetais — súber, esclerênquima e xilema, tudo ainda está fresco em minha mente. Pois Germana não ensina pela razão, mas pela sensibilidade. Lembro de como ela falava os nomes mais esquisitos em um tom fabuloso — até hoje eu me lembro dela falando o nome de Aleksandr Ivanovich Oparin —, mas a principal atração eram seus desenhos, cada detalhe das proteínas sendo traduzidas nos ribossomos pelos RNA’s mensageiros. Tudo isso era um convite muito apaixonante para imaginação. E isso me libertou para pensar de muitas formas.

Marcos Antônio da Silva o deus cósmico da pilhéria, pois tudo se tornava uma brincadeira na aula dele. Simplesmente, na sucessiva articulação dos tópicos de geografia surgia uma piada do nada, era possível fazer as provas lembrando-se das piadas, Marcos Silva é uma figura. Só entendo o que Bergman disse sobre o riso por conta de Marcos Silva!

Marcos Venicio Tavares do Amaral foi meu professor, meu amigo, meu irmão. Sua calma quase meditativa faziam a matemática ter “aura” e tudo o que ele lecionava parecia uma oração, como algo que devia ter deferência e respeito. Ele é alguém cujo caráter me inspira. Marcos foi o meu primeiro “professor Pai”. Uma projeção de um pai que compreende todas as angústias e inseguranças que tinha quando no outono de minha adolescência. Dizem que sou muito teórico, mas eu falo da sensibilidade através de teoria, e isso é algo que aprendi com Marcos Venicio.

Maria Betânia Gomes Bitu é uma mulher de poder extraordinário. Não percebia isso quando era jovem, mas hoje vejo que toda a disciplina que exijo em de mim mesmo — e de meus alunos — foi aprendida com ela. Falo em aprender pois sei que eu era uma peste quando era aluno, se eu fosse meu próprio professor me expulsaria de sala todas as vezes em que dormi em sala de aula, algo extremamente comum — Elder Bandeira quem o diga! O que quero dizer é que muitos de meus alunos dizem que não tenho nenhum coração. Isso é o que Betânia não era, pois sempre havia o seu coração em cada um de seus atos. E fico triste por perceber tão tardiamente o quão seguro me sentia, ao saber que diariamente iria vê-la nas primeiras aulas. Quero ser alguém como ela, mas sou muito pragmático — como gostam de falar sobre mim — um “bom maquiavélico”.

Me lembro de quando Sheyla Cristiane Xenofonte de Almeida foi ensinar sobre a tabela periódica. Ela falou que esse era o tipo de assunto que fazia os olhos brilharem. E isso foi verdade, meus olhos realmente brilharam, pois Sheila ensina a amar o que ela ama. É semelhante a Pablo Neruda, ensina a amar pelos seus versos. Sheila fez isso com a química e com a psicofisiologia — tive sorte de pagar essa disciplina com ela e me apaixonar novamente. É estranho falar sobre isso, normalmente não costumo a falar sobre a minha análise, mas Sheila foi o modelo pelo qual descobri que podia amar. Antes, quando estava com alguém pensava de mim mesmo “Olha só, esse desajeitado flertando! Como ele é tolo!”. Mas ao foi por Sheila que encontrei minha própria “voz” para viver o amor. E meu amor não é melhor nem pior, é apenas o meu jeito. E tudo isso encontrei pela lembrança daquela aula sobre tabela periódica! Como essa tese é sobre o sentir, ele jamais teria sido escrito sem Sheila. Pois, nunca saberia o que é o amor.

Sou muito um comediante ao avesso, pois o meu senso de humor é peculiar por ser narcísico — pois muito só parece ser engraçado para mim. Mas era ótimo rir nas aulas de Yllyara Maria Gomes de Matos Brasil, pois ela também ria de minhas piadas. Ironicamente, me espelho nela para “ser sério”, pois ela sentia que ela nunca duvidava da minha inteligência. Para alguém como eu, que ama teoria, Yllyara personifica o que há de mais elegante. Por falar nisso, sempre me vi como amigo dela, e adorava brincar com o fato dela ser idêntica a Nicole Kidman. Surpreendo-me com todas essas virtudes, e — em relação a isso — resigno-me com o fato de que sempre estarei à sombra dela. Nesse estudo, tento me aproximar ao máximo de algo que ela possa ver com orgulho.

Eu não gosto de “Suspiros Poéticos e Saudades”, obra inaugural do romantismo no Brasil, lançada em 1836. Até esqueço que li, mas não esqueço porque li. Quando me lembro de

Marcos Cláudio Ferreira dançando em cima de uma cadeira cantando o mote “1836, início do romantismo. 1836, Suspiros Poéticos e Saudades” aquele foi o momento que me apaixonei por literatura. Foi aquele homem de cenho fechado que — antes de conhecê-lo — sempre achei que era alguém chato que mudou tudo. Como um salto quântico, eu não estava mais nas exatas. Irremediavelmente fui transposto para as ciências humanas. E o quanto eu sou grato por falar de literatura através das imagens que tenho desse incrível professor. Tão maravilhoso que me punha propositalmente em recuperação somente para assistir as aulas dele — lembro dele se perguntando “O que você está fazendo aqui?”. Eu estava lá porque aquela era minha expressão, meu lugar, e se amo a psicologia em psicanálise, só cheguei aqui por amar a literatura. Marcos Cláudio me deu humanidade, o amor pelo humano, e nenhum amor pode ser vivido pela metade. Sou inteiramente grato a ele. Tão central é sua contribuição, que não imagino a minha vida sem a envergadura que ele fez nela. O meu amor pela leitura e escrita vem dele.

Não posso deixar de citar o Clã Romão de Souza, que por muitos anos estiveram a um quarteirão de distância de minha casa. Em especial cito: Fernando Antônio Romão de Souza; Maria Aparecida Romão de Souza; Félix Romão de Souza; Francisca Romão de Souza; Francisco Romão de Souza; Sebastião Romão de Souza. De alguma forma há um pedaço deles dentro de mim. Gostaria que houvesse mais pedaços de Félix porque ele sempre foi muito calmo e sou sempre nervoso. Sem ele, eu nunca teria alcançado nada, inclusive esta tese.

Agradeço a minha querida prima potiguar Aline de Oliveira Romão. Ela trouxe a paz e a tranquilidade em meu lar, uma vez que ensinou a não deixar ninguém “dominar minhas emoções”. O que permitiu que essa investigação fosse possível.

Se há alguém que me ajudou, esse alguém é o André Vinícios Petroski. Ele é parte de mim, é o meu Sancho Pança. Alguém cujo olhar jamais repousa no presente e, justamente por isso, está sempre me ajudando a lutar ou escapar de meus moinhos de vento. É o “traidor” que mais amo no mundo, e que sempre me ajudou enquanto redigia esse estudo. Alguém que me ensinou a ver que eu sou o meu pior crítico, e como isso me paralisa perante minhas próprias responsabilidades. Agradeço por ter você, sempre ao meu lado, ainda que estejas em Timbó. Tenho muita esperança que seu personagem sobreviva no RPG, e que ele aprenda a usar os poderes dele como bruxo.

No pior momento de minha vida, foi Francisco André Arraes — alguém cujo caráter só não é mais grave que sua voz — e Maria Gracildes de Andrade Arraes que construíram o melhor lar para mim. Sem eles nem sei o que teria acontecido. André sempre me aconselha com

seu jeito peculiar de mandar mensagens no *Whatsapp* — antes de todas as mensagens ele faz 1 segundo de suspense e depois ele deixa 1 segundo para meditação sobre o que ele disse. Nunca entendi porque ele faz assim, mas são esses conselhos que me ajudaram em momentos difíceis. Ele contabilizou a quantidade de páginas dessa tese, acompanhando diariamente o desenvolvimento dela. E lógico, não posso deixar de citar o “anjo de Botticelli” que é Shada Macêdo. Namorada de André, ela possui as mais belas mãos dentre todas as mulheres.

Não sei como é que o destino funciona juntando as pessoas. Assim não consigo entender como ele uniu uma força irresistível com um objeto inamovível. Assim, somos eu e Anny Carolinny Leite Calixto. Não consigo escapar da presença dela, ouço o tempo inteiro a sua voz me censurando na minha cabeça. Penso que é o meu bom senso, mas algo que ranzinza também. Ela é minha menina, o anjo que surge para mim quando tudo desaba e vem me dizer que tudo vai ficar bem. E sinto muitas saudades de rir com ela, e rir das palhaçadas dela, pois ela é minha primavera de sorrisos e carinhos. Amo-a profundamente, tanto que não sei como era minha vida antes dela surgir.

Em breves instantes, quando andamos de bicicleta não sabemos se estamos conduzindo ou se estamos sendo conduzidos. Assim, enquanto escrevia essa tese em muitos momentos não sabia o quanto eu a escrevia e o quanto ela "me escrevia". Às vezes a escrita pode ser cruel. Mas nesses momentos eu sabia que em algum lugar havia um amigo muito querido. Alguém que vejo raramente, mas que sinto sua proximidade em momentos de grande angústia. Falo de meu amigo Henrique Bente, que é um grande ciclista e para pouco com os dois pés no chão. Carrego sua presença comigo onde quer que eu vá. Pois, amo-o de todo coração. Deixo aqui os meus mais sinceros agradecimentos a esse imenso ser humano.

Não sei como agradecer a Jayme Felix Xavier Junior, pois há tanto o que agradecer que seria necessária uma segunda tese para isso. O que posso dizer é que Jayme é meu irmão, meu sangue. E tudo o que há de melhor em mim é derivado da sua essência, de sua bondade. O que não significa que ele não seja o maldito descarado, que sempre encontra em mim algo que posso chamar de “certa compaixão”, que nem mesmo eu suspeitava que existia. Então peço desculpas por você ter enrolado você em um tapete e jogado você pela escada. Foi uma brincadeira! Por todas as aventuras que aproveitamos e desventuras que superamos juntos, fica difícil agradecer de você por quanto você me ajudou nessa tese. Além disso, agradeço a minha afilhada Luziemily Morais Rodrigues, esposa de Jayme e ao meu sobrinho: o pequeno Kayke Felix Morais Rodrigues que já fala e eu nem sabia! Que sejam abençoados!

Agradeço ao inquieto Jhonata dos Santos, alguém com o coração imenso e que é um grande amigo e companheiro. Estou apenas aguardando a oportunidade para jogar RPG com ele. Mesmo sem saber, ele me ajudou muito. Sobretudo quando tentava pensar na estrutura desse estudo. As opiniões dele deram mais liberdade para me inquietar — assim como ele — e propor as distintas formas como cada capítulo está articulado. Eu o invejo pois ele é extremamente mais inteligente que eu, e é alguém que tem muito a ensinar e não apenas para mim. O mundo merece professores como ele.

Agradeço ao meu grande amigo João Gabriel Lohn Portes. Ele recentemente me perguntou como contribuiu para essa tese. Expliquei que ele é um irmão mais novo para mim. Mas, não falei de como ele foi companheiro nas horas difíceis, nos momentos árduos da escrita. Ademais, João é uma “pessoa musical”: ele tem a leveza e a sensibilidade que somente os músicos têm, graças a ele visitei muito das melhores músicas country, além da bela e melancólica *Eisler on the Go*, do Billy Brag e Wilco. E ele está sempre de bom humor e ri de todas as minhas piadas! Irmão: de certo modo amigo; amigo: de certo modo irmão. Ainda que tenhamos perdido o seu Playstation 4!

Certa vez, fui à casa de uma amiga de outra amiga. Na cozinha, sentada com os pés em cima de uma cadeira — com os joelhos quase tocando o queixo havia uma linda garota de cabelos loiros. Ela estava ajudando a amiga de minha amiga a fazer pickles. Cortava cada pedaço de pepino tão cirurgicamente quanto suas incisivas colocações nas conversas da mãe. Eu não sabia que dois anos depois encontraria essa mesma garota como trabalhando em um hospital psiquiátrico — onde estagiei — e também não sabia que ela era a psicóloga de um CAPS — onde fui pedir para realizar estágio voluntário. Aos poucos, fomos nos aproximamos, rimos, brigamos, fizemos “festa do pijama”, andávamos de bicicleta, ia para o natal na casa dela. Foi essa mulher — pois, crescemos — que me ensinou a reivindicar justiça e a lutar pelo que amo sem medo de quebrar a minha cara. O nome dessa mulher é Leda Mendes Gimbo, amiga que amo profundamente. Cortar pickles era apenas um epígono de seus talentos, ela é uma espécie de artista renascentista que é arquiteta, pintora, inventora — e por aí vai — tal como Da Vinci. Sou muito feliz por ela estar feliz graças a seu marido Fernando Sepe Gimbo — eu ainda não o conheço, mas conheço Leda e sei que ela é feliz por conta dele. E ainda há um pequeno rosa que parece brilhar mais que o sol, a pequena Luiza Mendes Gimbo, a filhinha de Leda. Que já vejo como uma grande escritora a frente de seu tempo, e que deixa o mundo cheio de origamis de Tsurus, ofício que aprendeu com sua mãe, imagem em que me segurei em vários momentos na redação desta tese.

Congratulo o meu querido amigo Leonardo Weber da Silva. Aprendi muito com o Leo, sobretudo aprendi que sou extremamente imaturo perto de alguém que consegue se responsabilizar tanto quanto ele. É o tipo de amigo que aparece quando o procuro, e que fica indignado quando eu também estou indignado, e feliz quando estou feliz, mas que se aproxima quando estou distante, triste, ensimesmado. Penso que uma das piores sensações que existe é sentir-se só próximo de quem você mais gosta, e nunca senti isso com Leo. Ele é alguém que preenche tudo com sua presença, alguém com que compartilho dor e felicidade, e que quero sempre ter ao meu lado. Sem você, sem sua inspiradora perseverança, não teria conseguido completar nenhum capítulo desse estudo. Te amo muito, meu amigo!

Ringrazio mio fratello e amico, Marcelo Moreira. Celinho è uno di quegli artisti d'avanguardia con il cuore di Ernest Hemingway e la ribellione di Pablo Picasso. È qualcuno intempestivo e incompreso, proprio perché è "fuori dal suo tempo" come diceva Nietzsche. Strano è lo stretto allineamento che vedo nella sua semplicità e nei modi timidi in cui mostra il suo affetto - e anche la sua rabbia. Il suo lavoro rende la mia pelle qualcosa davvero mio, e sono estremamente grato per la raffinatezza visiva, così caratteristica di lui. Dato che sono pessimo in italiano, concludo rapidamente di non commettere più errori di traduzione di quelli che ho già fatto!

Igualmente, reconheço o meu amigo Marcos Woitowitz de Moura Dutra — o Woito —, que sempre teve a paciência de me ajudar com o meu violão. Um amigo muito caro, de espírito cândido e autêntico, que sempre teve todo cuidado comigo ainda que precise fazer as suas saudações cafonas sempre gritando. Woito, é todo coração: um órgão que esboça sorrisos, mas que, igualmente, acompanha o seu cenho cerrado perante a gravidade. Devo a ele certa redescoberta de Deus, sempre me associando a Ele por mais que meu espírito busque nega-Lo. Além do mais, Woito acolhe todos os meus TOC's com o meu amado violão: sempre que fico nervoso achando que o braço está empenado ou que ele seja devorado por cupins — é o esse amigo tão querido que me acalma. Pela música, o Woito faz tudo sumir — tempo, espaço, dor e ansiedade. Sem isso, essa tese não existiria.

Às vezes me sinto tão vinculado a alguém, tão próximo, tão semelhante, como se sempre estivesse ao lado dessa pessoa desde sempre. Um desses casos é o Matteus Bittencourt. Certamente, é um dos amigos mais queridos que tenho e que honro muito a sua dedicação e entrega a arte. Impossível pensar em ambiências e atmosferas — tema desse estudo — sem pensar na comunhão com que ele tem com suas obras. Alguém onde vejo todas as inquietações e muitas das frustrações que tenho perante a arte.

Tal como Ulisses amarrado contra o mastro do navio nada pode fazer, além de apenas contemplar o canto das sereias. Também sou completamente inoperante perante a mulheres deslumbrantes de imenso poder. Falo de minhas amigas Alexandra Veras Sobreira, Bernadete de Souza Silva, Débora Cabral Leite, Kadidja Luciana Tavares Augusto e Larissa Maria Linard. Comigo e Anny Carolinny Leite Calixto, formamos a “Turma do Funil”. Ali eu não sou nada, minha fala simplesmente é solapada pela voz potente dessas mulheres que parecem sempre estar um passo a minha frente em qualquer coisa. Elas são minhas amigas queridas, e sinto muita falta delas. A sua forma, a voz de cada uma ecoou pelas linhas deste texto, e sou eternamente grato a isso.

Agradeço à Antonio Reinaldo Josué Hecke, o Toni — uma versão careca de Don Corleone. Ele é meu camarada e já me ajudou tanto que nem sei ao certo como agradecer. E digo o mesmo para sua esposa Janaína Medeiros Morfim Hecke, e para seus pequenos: Julie Morfim Hecke e Arthur Morfim Hecke.

Agradeço aos meus amigos de infância: Daniel Moraes Arraes (Guerreiro Megalomaníaco), Danilo Moraes Arraes (outro Guerreiro Megalomaníaco), Davi Regis (Bardo), Digerson Peixoto (Monge), Emanuel Nunes Cavalcante Filho (Clérigo), Francisco Diógenes Ribeiro Sobrinho (Guerreiro Mago), Isaac Figueiredo Siqueira (Guerreiro Ladino), Markym Felício Rolim (Alquimista), Philipe Macedo Suassuna (Bárbaro), Raimundo Pereira Aguiar Neto (Ladino), Thiciano Rogers Leite (Clérigo de Pelor) e Vitor Emanuel de Lyra (quer ser mestre, mas é só feiticeiro). Todas essas palavras entre parênteses são classes de RPG. Esses malucos salvaram a minha vida muitas vezes. Em meio a qualquer problema poderia pensar: mas isso não tem importância, pois tenho os meus amigos. De fato, eu sempre os tive. Em meio aos seus diversos apetites literários, eu não teria amado tanto a leitura quanto amo hoje.

Ao meu querido Siddartha, que desde o mestrado está do meu lado em tudo o que faço. Alguém que amo profundamente e que vem deitar-se ronronando em meu colo. Que sempre me faz carinho com o focinho mais lindo do mundo! Amo esse meu filho felino!

"Nós não lemos e escrevemos poesia porque é bonitinho. Nós lemos e escrevemos poesia porque fazemos parte da raça humana. E a raça humana está impregnada de paixão." (Sociedade dos Poetas Mortos, 1989, 25:33 min - 25:41 min, tradução nossa)

RESUMO

A obra do escritor Marcel Proust “Em busca do tempo perdido” nos faz visitar ambientes e atmosferas próprias de fins do século XIX e início do século XX. Trata-se de um vívido encontro com uma conjuntura que nos mobiliza, descentra e indaga, graças a formas como nos relacionamos com a literatura. Isso traz a hipótese de que os diferentes âmbitos que surgem na elementaridade da leitura estão relacionados com as narrativas que se manifestam como algo que é vivido na experiência. Tratando-se de compreender estas como *Stimmungen*, entendendo-se por isso o que é experimentado como uma ambiência ou atmosfera. Entretanto, tal compreensão permite a descrição das referidas vivências e não sua elucidação teórica. É com este objetivo que a psicanálise lacaniana assume as *Stimmungen* como aquilo que é designado como outro: essa alteridade que involuntariamente antecede e influencia os nossos comportamentos. Os diferentes tipos de *Stimmung* estariam relacionados aos registros da experiência. Entendidos a partir da noção de *Gestalt* essa ocorrência pode ser temporalizada, e compreendida na experiência ontológica literária. Pela articulação entre essas duas teorias, apresenta-se quatro possibilidades de compreender essa forma como lidamos com a obra literária, cada uma delas relacionada com um determinado espectro de tempo. Assim, há: a *Stimme* Silêncio (relacionada com o pretérito perfeito); a *Stimmen* Simbólica (referente ao futuro do indicativo); a *Stimme* Imagem (que concerne ao pretérito imperfeito); a *Stimme* Mistério (que alude ao Futuro do Subjuntivo). Respectivamente, as duas primeiras são formas narrativas e a segundas são discursivas. Nessa tese, cada uma dessas forma de relação com as ambiências e atmosferas é explicada, permitindo compreender suas vivências. As passagens da obra de Marcel Proust são compreendidas dentro dessa teoria. Esta é o eixo dessa investigação sobre como as obras literárias nos afetam sensivelmente, descentrando-nos através da *Stimmung*. O que permite reivindicar um lugar onde o sensível possa figurar dentre a produções literárias.

Palavras-chave: Gestalt. Proust. Psicanálise. Stimmung. Temporalidade.

RÉSUMÉ

L'œuvre de l'écrivain Marcel Proust "A la recherche du temps perdu" nous fait visiter des lieux et atmosphères propres à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle. Il s'agit d'une rencontre vécue avec une conjoncture qui nous mobilise, décentralise et interroge, grâce à la façon dont nous sommes liés avec la littérature. Ceci amène l'hypothèse de ce que les différents cadres qui surgissent dans l'élémentarité de la lecture sont liés avec la narrative qui se manifeste comme quelque chose qui est vécu dans l'expérience. S'agissant de les comprendre comme *Stimmungen*, on comprend par cela ce qui est expérimenté comme une ambiance ou atmosphère. Cependant, une telle compréhension permet la description des dits enseignements et non de son éclaircissement théorique. C'est comme cet objectif que la psychanalyse lacanienne et assume les *Stimmungen* comme celui qui est désigné comme autre: cette altérité qui involontairement précède et influence nos comportements. Les différents types de *Stimmung* seraient liés aux registres de l'expérience. Compris à partir de la notion de *Gestalt*, cet incident peut être temporalisé, et compris dans l'expérience ontologique littéraire. Par l'articulation entre ces deux théories, se présente quatre possibilités de comprendre cette forme de comment nous faisons face avec l'œuvre littéraire, chacune d'elles liées avec un spectre déterminé de temps. Ainsi, il y a: la *Stimme* Silence (lié avec le passé composé); la *Stimmen* Symbolique (relatif au futur de l'indicatif); la *Stimme* Image (qui concerne l'imparfait); la *Stimme* Mystère (qui fait allusion au Futur du Subjonctif). Respectivement, les deux premières sont des formes narratives et les secondes sont discursives. Dans cette thèse, chacune de ces formes de relation avec les lieux et atmosphère est expliquée, permettant de comprendre ses enseignements. Les passages de l'œuvre de Proust sont compris dans cette théorie. Ceci est l'axe de cette investigation sur comment les œuvres littéraires nous affectent sensiblement, en nous excentrant au travers de la *Stimmung*. Ce qui permet de revendiquer un lieu où le sensible peut figurer parmi les productions littéraires.

Mots-clés: Gestalt. Proust. Psychanalyse. Stimmung. Temporalité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama do Tempo Gestáltico “A”	34
Figura 2 – Diagrama do Tempo Gestáltico "B"	36
Figura 3 – Diagrama do Tempo Gestáltico “C”	36
Figura 4 – Diagrama do Tempo Gestáltico “D”	40
Figura 5 – Diagrama do Tempo Gestáltico “E”	43
Figura 6 – Diagrama do Tempo Gestáltico “F”	44
Figura 7 – Diagrama do Tempo Gestáltico “G”	46
Figura 8 – Diagrama do Tempo Gestáltico “H”	48
Figura 9 – Ventos para o Esquecimento	58
Figura 10 – Nighthawks	64
Figura 11 – Imagens de cenas de “The View: A ‘Back to the Camera Shot’ Montage”	112
Figura 12 – Imagens de cenas de “Behold”	113
Figura 13 – Carta de uma perícia (frente).....	120
Figura 14 – Carta de uma perícia (verso)	121
Figura 15 – Night Windows	124
Figura 16 – Dentro do Sangue.....	125

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	21
1.1	A CHEIA	21
1.2	#A_FOTOGRAFIA_E_O_TEMPO_PERDIDO	23
1.3	A CÂMERA, O OLHAR, E MAIS UM TIPO DE INSTRUMENTO ÓPTICO	24
1.4	SE EU PENSAR, LOGO EXISTIREI?.....	27
2	CAMINHO COMO ABANDONO E INVESTIGAÇÃO.....	31
2.1	CAMINHANDO COM O BARÃO DE CHARLUS	31
2.2	DA TEORIA A O DESEJO	33
2.2.1	Os tempos e a obra	33
2.2.2	<i>Stimmung</i> e o Pretérito Perfeito	35
2.2.3	Da fantasia acerca da <i>Stimmung</i> ao Futuro do Indicativo.....	39
2.2.4	O pretérito imperfeito, o outro que nos olha e a <i>Stimmung</i> enquanto imagem .	42
2.2.5	Do Futuro do Subjuntivo ao Fascínio pela <i>Stimmung</i>	45
2.2.6	Onde tudo isso vai chegar	49
2.3	PELOS PERCURSOS ABERTOS NO TEMPO	52
2.3.1	Do Pretérito Perfeito à Pintura Surreal	52
2.3.2	Ilustrando o Silêncio.....	57
2.3.3	As Simbolizações do Futuro do Indicativo.....	59
2.3.4	Os Saberes que Olham	61
2.3.5	Nighthawks.....	63
2.3.6	As múltiplas faces de um texto	65
3	BAILE À FANTASIA OU FUNERAL: A PROMISCUIDADE ENTRE AS IMAGENS.....	67
3.1	NOTAS INICIAIS.....	67
3.2	CENÁRIOS IMBRICADOS	68
3.3	DO MUNDO DA RAZÃO ATÉ O MUNDO DO SENSÍVEL: UMA FALSA TROCA	69
3.3.1	Problema do conhecimento e o cogito.....	73
3.3.2	O sensível como carne em Merleau-Ponty	79
3.3.2.1	A carne como fundamento	79
3.3.2.2	Pequeno léxico de uma ampla totalidade	80
3.3.2.3	A vivência das imagens: diferenciação, semelhança, proximidade e distância	82
3.3.2.4	O quiasma e a diferenciação do mundo sensível.....	84
3.3.2.5	Transitividade entre leitor e narrativa	87
3.3.3	Visíveis-videntes.....	88
3.3.3.1	Basin	88
3.3.3.2	Oriane	93
3.3.3.3	Swann	97
3.3.3.4	Narrador.....	102

3.3.4	Minúsculos gestos: a imagem	103
3.3.5	<i>Stimmen</i> Imagens: reversibilidades	106
3.3.5.1	A medicina social e Basin	106
3.3.5.2	A contemporaneidade de Swann	108
3.3.5.3	A zona de penumbra e Oriane	109
3.3.5.4	Um olhar sensível.....	110
3.3.6	Tecido fino	114
4	EXPRESSANDO A FANTASIA	116
4.1	NOTA INTRODUTÓRIA.....	116
4.2	INTRODUÇÃO.....	116
4.3	EPISÓDIO 28.....	116
4.4	RELEMBRANDO.....	118
4.5	UMA APROXIMAÇÃO.....	119
4.6	A FALTA	119
5	AQUILO QUE TRANSBORDA	122
5.1	AS FORMAS DISCURSIVAS DA STIMMUNG.....	122
5.2	VOZES DO SILÊNCIO	122
5.2.1	Um pequeno impasse	122
5.2.2	<i>Stimme</i> mistério	123
5.2.3	<i>Stimme</i> silêncio	124
6	CONCLUSÃO	126
6.1	A VIVÊNCIA.....	126
6.2	O SENSÍVEL	126
6.3	A PRIMAZIA DAS STUMMUNGEN	127
6.4	METAPSICANÁLISE E SUA LEITURA TEMPORAL.....	128
6.5	HORIZONTES.....	129
	REFERÊNCIAS	130

1 INTRODUÇÃO

[...] O que ainda consegue ver
No recesso obscuro e no abismo do tempo?¹

1.1 A CHEIA

Na obra *Em busca do tempo perdido*², vejo o Narrador partir de sua inocência juvenil no campo até o refinamento dos salões dos aristocratas, onde a vida parece esconder-se dentre os muitos significados de pequenas ações, estas sinalizam desde a afetuosidade até desprezo mais profundo. Ao mesmo tempo, esse personagem busca autorizar-se em sua aspiração de tornar-se escritor. Esse percurso é feito por meio das descrições de muitas imagens, que permanecem vívidas e são vistas de perspectivas distintas em momentos diferentes pelo Narrador. Sinto tratar-se de um efeito do tempo e, igualmente, da forma familiar como vejo escoar por nossas vidas. Outrora, não reconhecia no tempo características tão relevantes, que abarcam uma imensidão de outros fenômenos e que vejo que nos afetam tão profundamente, sobretudo em nosso contato com a arte.

Agora, vejo o tempo como via o rio que corta a cidade onde nasci. Na época de grandes chuvas, o rio transbordava e era um ritual comum dentre os moradores observar as suas furiosas águas. Em minha infância não compreendia porque o rio transbordava. Certo dia, minha mãe explicou-me que antes o rio atravessava o centro da cidade e era profundo e sua água era límpida, mostrando-me fotos antigas de minha avó as margens de um rio completamente diferente. Mas o percurso do rio foi alterado através de um canal de concreto que contornava o centro da cidade. Minha mãe explicou que o aluvião de água era o rio tentando voltar para o seu antigo leito, que não mais existia e ela mesma não sabia ao certo onde era.

Aqui, falou-se do que um dia o rio *foi* em seu curso original. Assim como mostrou-se o rio que *será*, enquanto a narrativa dessa cheia das águas em busca de um novo curso. Há o rio que *era*, que está nas fotos de minha avó. Por fim, há o rio que *for*, exemplificado pelo nosso fascínio ir observar a turbulência das águas, sem sequer perguntarmo-nos porque íamos. Hoje vejo todos esses tempos no rio que passava por trás de minha antiga casa, e que até então não percebia o que aquela experiência comovente – que era vê-lo transbordar – tinham enquanto base a temporalidade.

¹ SHAKESPEARE, 2014, p.35;

² PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016.

Do mesmo modo que a cheia do rio, em minha atuação enquanto psicólogo clínico, observava fatos semelhantes pareciam ocorrer na escuta da fala de meus consulentes. Nesse caso, também aquilo que *foi*, que *será*, que *era*, que *for*, também eram pronunciados por aqueles.

A guisa de um exemplo ficcional, é possível falar de uma consulente que, como em uma cheia, falava sobre os problemas de convivência com a filha adolescente. Comentava que sempre temeu ter uma filha, pois dizia-se sufocada em pensar como educá-la para que tivesse um comportamento decoroso. Não sabia explicar o que *causou* essa preocupação. Certo dia, parou de falar da filha e disse compreender que o motivo de sua preocupação. Explicou que certa vez em sua infância seu pai a olhou com suposta malícia. E, por conta disso, decidiu que isso jamais *acontecerá* com sua filha. Explicou ainda que *aprendia* diariamente como a filha deveria portar-se, uma vez que era delegada especializada no atendimento de mulheres, de modo que conhecia aquilo que os agressores buscavam. Certo dia comentou que o pai – agora um homem idoso, que necessitava de cuidados especiais – ainda vivia com ela. Ela explicou ter nojo dele, embora seu sofrimento mais profundo era pensar na morte dele quando ela *tivesse* que aceitar o fato de que seus olhos estariam cerrados para sempre.

Esse exemplo exorbita os fatos de um acompanhamento clínico comum, uma vez que nem todas essas circunstâncias surgem simultaneamente, ou mostram-se tão explicitamente na psicoterapia. Mas, assim como o a cheia do rio, a fala dessa fictícia consulente amplifica-se em diferentes tempos. Cada um dos verbos em itálico relaciona-se em seu tempo com os que utilizei para descrever os temporalidades envolvidas com o aluvião.

Agora o tempo impregnou-se no modo como vejo o mundo, às vezes ele mostra-se discretamente, às vezes como a fúria da cheia de um rio. Isso foi particularmente marcante quando tinha 21 anos – em 2007 – ocasião em que li *Em Busca do Tempo Perdido*³ pela primeira vez. Naquela época, estranhava as grandes e excessivas exposições, assim como as inúmeras digressões feitas pelo Narrador. Não havia como pensar na hipótese de tudo isso estar relacionado ao tempo, e com a forma como este mostrava-se além de suas evidências ordinárias e triviais.

³ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

1.2 #A_FOTOGRAFIA_E_O_TEMPO_PERDIDO

A princípio, ao pensar na forma como *Em Busca do Tempo Perdido*⁴ me afetava, percebi que era tocado por determinados episódios. Nas buscas preliminares para traçar uma via de inteligibilidade sobre esse fenômeno deparei-me com uma obra que chamou a minha atenção pelo seu título. Se tratava da obra *Proust e a Fotografia*, de Gilberte Brassai⁵. Além de seu curioso título, a obra trazia uma interessante tese: a de que a obra em questão de Proust está vinculada à fotografia em muito de seus aspectos. Brassai relata que somente após tornar-se fotógrafo é que passou a ver a obra *Em Busca do Tempo Perdido* de uma outra forma. Segundo ele:

Foi preciso uma segunda leitura da *Recherche*, em 1968, para me abrir os olhos. Pois, nesse ínterim – a partir de 1930 – eu me tornei fotógrafo. Foi portanto com um olhar novo, o de um fotógrafo que refletiu bastante nesse meio de expressão, e graças a uma doença que me proporcionava momentos ociosos, que remergulhei em Proust. Tive então a revelação do lugar nele ocupado pela fotografia e decidi pôr este estudo – que revela, creio, um aspecto insuspeito do autor e da obra – no canteiro de obras.⁶

O aspecto insuspeito a que Brassai se refere é o fato de que – segundo ele – o processo criativo de Proust é semelhante do processo fotográfico analógico, em muitos aspectos. Como um exemplo fortuito, há a *memória involuntária* do Narrador, que é rememoração espontânea de um momento passado esquecido a partir de algum contato com um objeto no presente que o vincule ao pretérito. Um caso clássico dessa ocorrência é o da *Madeleine* embebida em chá: ao experimentá-la novamente, o Narrador rememora que a saboreava em sua infância na casa de sua tia Léonie. O que lhe rememora de uma ampla parte de sua infância na cidade fictícia de Combray, para muito além daquele sabor. Brassai compreende a semelhança desta com o processo de revelação, no qual o clichê – tal qual uma memória latente – dá origem a uma fotografia. Mas a tese de Brassai não se detém na *memória involuntária*, envolvendo vários outros aspectos da obra. Pois, segundo ele:

A arte fotográfica está no cerne da criação proustiana: o autor inspira-se na técnica fotográfica para a descrição de seus personagens, a composição da narrativa, além de utilizar uma variedade de metáforas fotográficas para elucidar o próprio processo dessa criação.⁷

⁴ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

⁵ 2005;

⁶ BRASSAI, 2005, p. 27;

⁷ BRASSAI, 2005, p. 90;

Estas indicações de Brassai lançaram luz – para mim – sobre esse caráter fotográfico de *Em Busca do Tempo Perdido*. Feitas pelo Narrador, a princípio, percebia as extensas e minuciosas descrições desta obra enquanto um artifício para incluir o leitor com profunda clareza nos momentos narrados. Agora, após entrar em contato com os argumentos de Brassai, essas prolongadas descrições e digressões sobre o espaço, os personagens e suas relações aparentam ganhar um caráter de *fotografias narradas*. Feitas as ressalvas em relação os tipos de textos, nas explanações do Narrador há um nível de detalhamento que, de tão amplo e extenso, que me parecem semelhantes a *hashtag #pracegover*⁸ – em minha leitura da obra para este estudo. Mas, é possível compreender este aspecto como parte do método que serve a propósitos narrativos – conforme esclarece a inferência de Brassai:

Acrescento que, em sua luta contra o Tempo – esse inimigo da nossa precária existência, atacando-nos perniciosamente, nunca de rosto descoberto –, foi na fotografia, também nascida do desejo imemorial de deter o instante, arrancá-lo do fluxo da duração a fim de fixá-lo para sempre numa espécie de eternidade, que Proust encontrou a sua melhor aliada.⁹

Desse modo, uma metáfora possível é pensar *Em Busca do Tempo Perdido* como um tipo arquivo imagético – ou ao menos como um grande álbum de fotografias narradas – onde estão registrados acontecimentos, cenários, personagens e sentimentos, ao longo de uma época, em uma série de registros extraídos do fluxo do tempo. São através deles que o Narrador nos comove e nos submerge no universo da obra. Na medida em que avançava na leitura dessa obra, sentia que carregava comigo uma crescente seção desse arquivo, no qual catalogava momentos pontuais da obra de Proust, nos quais o Narrador parecia me conhecer profundamente, ao ponto de referir-se a mim.

1.3 A CÂMERA, O OLHAR, E MAIS UM TIPO DE INSTRUMENTO ÓPTICO

Esta forma de compreender a obra em questão me permite fazer análises detalhadas sobre os efeitos – em mim – desses segmentos que tanto me chamam a atenção. Em meu entender, essa repercussão está relacionada com a propriedade dos objetos visualizados servirem enquanto um tipo de alteridade, que remetem uma leitura nossa para nós mesmos, conforme descreve Georges Didi-Huberman¹⁰ ao dizer que aquilo que vemos nos *olha*. Desta

⁸ A *Hashtag #pracegover* é utilizada após a postagem de imagens em redes sociais, descrevendo detalhadamente o conteúdo visual em um texto. Tal descrição é destinada à compreensão do contexto imagético para cegos.

⁹ BRASSAI, 2005, p. 90;

¹⁰ 2010;

forma, esses momentos descritos pelo Narrador de Proust são como fotografias ou imagens videntes, que vejo e que me *olham de volta*, em maior ou menor grau. É este o problema que ensejou o presente estudo: O que significa dizer que os fragmentos da obra *Em Busca do Tempo Perdido* podem ser um outro que repercute um efeito sobre mim, na medida em que me relaciono com ele?

Este estudo visa deter-se sobre algumas dessas passagens que me comovem particularmente. Parte-se do pressuposto que, no momento elementar da leitura, uma obra literária sinaliza diferentes dimensões temporais. Assim a hipótese que norteia este estudo é a de que: *Os diferentes âmbitos que surgem na elementaridade da leitura estão relacionados com as narrativas do tempo gestáltico que se manifestam como Stimmung.*

Em relação aos termos dessa hipótese, o entendimento dessas temporalidades sinalizadas pela materialidade são sintetizadas por Marcos José Müller¹¹. Nesse entender, essas dimensões são compreendidas enquanto uma sorte de alteridade, que a psicanálise compreende como *outro*. Por outro lado, a vivência disso que fora designado enquanto *Stimmung* referem-se as concepções de Hans Ulrich Gumbrecht¹² sobre o contato com as atmosferas e ambiências experimentadas no encontro elementar do expectador com uma obra de arte.

A hipótese em questão entende haver uma correspondência entres essas duas teorias, e a comprovação desta permite compreender integralmente os efeitos das *Stimmungen* enquanto temporalidades designadas como *outros*. Assim, o objetivo geral dessa investigação é: Defrontar-se com esses princípios afetivos de *Em Busca do Tempo Perdido*¹³, e meditar sobre eles a partir das *Stimmungen* ou temporalidades a que se referem.

Desse modo será possível pensar sobre os fragmentos que me *olham* com mais intensidade – que me afetam de modo intenso – nesta grande obra, sendo esta a delimitação do escopo deste estudo. Dessa forma, as análises que compõem este estudo põem em tela determinado momento da obra, para logo em seguida analisar a afecção que esta ocasiona sobre minha própria existência. A expectativa desse tipo de análise é conhecer como um segmento da obra ressoa em mim. Não se trata de conhecer a própria obra, mas de conhecer sua repercussão existencial em minha recepção. Ao fazer isso, não estou propondo algo estranho a obra, pelo contrário, o objeto dessa análise é inclusive reconhecido pelo Narrador proustiano em seus entendimentos literários, conforme ele diz no último volume de sua obra:

¹¹ 2019;

¹² 2014;

¹³ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

O escritor não diz “meu leitor” senão pelo hábito contraído na linguagem insincera dos prefácios e dedicatórias. Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre os dois textos devendo ser frequentemente imputada não a quem escreveu, mas a quem leu.¹⁴

Ora, Proust deu ao seu Narrador o entendimento que aquilo que há de verdadeiro em uma obra literária é comprovado pela vivência íntima do leitor. Além disso, ele entende que a sua própria composição é uma espécie de *instrumento óptico* que faculta ao leitor o reconhecimento dessa verdade, que dificilmente seria *vista* sem essa ferramenta – o que encontra aquiescência nas teses de Brassai¹⁵ e Didi-Huberman¹⁶, que envolvem a câmera fotográfica e o *olhar*, respectivamente. Desse modo, a remissão a experiência íntima do leitor não significa de modo algum o afastamento da obra proustiana, mas o desvelar da sua veracidade.

Assim, o segundo capítulo dessa produção cumpre duas funções simultâneas: a) Apresentar o lastro teórico sob o qual é possível compreender os momentos em questão dessa obra enquanto ocorrências temporais; b) Abordar um desses episódios a partir da exposição teórica, servindo de parâmetro para apresentar como as demais ocasiões como estas serão investigadas. O momento investigado no primeiro capítulo é o soltar de mão na caminhada noturna entre o Narrador e o Barão de Charlus – e a solidão e o desamparo resultante desse fato – em *O Caminho de Guermantes*¹⁷.

O capítulo 3 é voltado para a expressão da *Stimmung* envolvida com a tempo gestáltico do pretérito imperfeito. Investigando com precisão os efeitos particulares desta experiência a partir de uma importante discussão teórica. Em seguida investigo a *Stimmung* relacionada com a *imagem* que envolve o duque e a duquesa de Guermantes, Charles Swann e o Narrador, enquanto eles vão para o jantar na casa da princesa de Guermantes, em *O caminho de Guermantes*¹⁸. Graças a uma particularidade deste tipo de experiência, investigo imagens que se relacionam com estas quatro figuras. Contemplando a sua caracterização e sua expressão.

No capítulo 4, ocupo-me com a vivência da *Stimmung* vinculado a futuro do presente de uma *Gestalt*. Assim, lido com aquilo que é entendido como *fantasia*, relacionada com a

¹⁴ Ibid., [1927] 2013, p.256;

¹⁵ 2005;

¹⁶ 2010;

¹⁷ PROUST, [1920 - 1921] 2007;

¹⁸ PROUST, [1920 - 1921] 2007;

vivência de determinado momento de *O tempo redescoberto*¹⁹ quando o Narrador é informado sobre o fato de que a Senhora Verdurin é a nova princesa de Guermantes. Tendo como base este momento, busco expressar a vivência da *falta* em que consiste a *Stimmung* deste momento.

No capítulo 5, investigo as formas discursivas das *Stimmungen*, envolvidas no tempo gestáltico do futuro do subjuntivo e com o pretérito perfeito. Buscando expressar a vivência das *Stimmungen* relacionadas a certo momento de *A prisioneira* e com outro de *No caminho de Swann*²⁰. Graças a peculiaridade desse tipo de vivência, recorro a duas pinturas para expressar aquelas âmbito de uma *Gestalt*.

Por fim, no capítulo 6, concluo este estudo a partir dos importantes resultados obtidos graças a este estudo.

Agora é pertinente refletir sobre as características e o tipo de abordagem que norteará essa investigação.

1.4 SE EU PENSAR, LOGO EXISTIREI?

Como início desse estudo, é importante definir aqui o domínio de onde partirão as discussões que estão por vir. Desse modo, não haverá equívocos quanto a forma de propor alguns argumentos. O fato é que este trabalho tem a psicanálise como referencial, e isso estabelece uma profunda distinção em relação a proposições de cunho psicológico clássico. Por essa disciplina entende-se a tradição especulativa que foi estabelecida por René Descartes ao propor o *Cogito*, ou seja sua célebre concepção “Penso, logo existo”²¹. À parte sua imensa influência para o pensamento ocidental, a proposição cartesiana define a subjetividade como o local da Verdade. Deste modo:

A subjetividade foi assim construída e transformada em referencial central e às vezes exclusivo para o conhecimento e a verdade. A verdade habita a consciência: é o que proclamam racionalistas e empiristas. Desde Descartes, a representação é o lugar de morada da verdade, sendo o problema central o de saber se chegamos a ela pela via da razão ou pela via da experiência.²²

¹⁹ PROUST, [1927] 2013;

²⁰ PROUST, [1913] 2016;

²¹ DESCARTES, [1637] 2001;

²² GARCIA-ROZA, 2009; p. 9;

O fato é que a psicanálise propõe uma inversão ao *Cogito* cartesiano. Em aquiescência com Garcia-Roza²³, ao propor “penso, logo existo” – ou “penso, logo sou”, como prefere esse autor – Descartes propunha a subjetividade como o lugar da Verdade.

Não obstante, o que a psicanálise entende é que no sujeito há uma *clivagem* dessa subjetividade, entre consciente e inconsciente. Enquanto a primeira instância funcionaria através de um princípio que facultaria um contato com o *exterior*, a segunda seria regida por um princípio o *desejo* – algo preterido em pelo racionalismo cartesiano em favor da razão, que aquele afasta das pretensões de clareza e distinção que possibilitam o encontro com a Verdade universal.

Novamente, de acordo com o pensamento de Garcia-Roza²⁴, esse sujeito cindido não apenas não se identifica com o sujeito cartesiano, como opõe-se a ele. Para Descartes, a subjetividade é condição para a verdade, mas para a psicanálise, essa instância cindida entre consciente e inconsciente – a subjetividade – é lugar da mentira, da dissimulação, de obscurecimento. Deste modo, o inconsciente funciona segundo o princípio de prazer sendo regido pelo desejo, que busca tornar-se consciente e realizar-se. Por outro lado, o consciente funciona pelo princípio de realidade, desse modo o desejos recalcado no inconscientes devem surgir levando-se em consideração o funcionamento dessa instância. Por conta disso, os desejos surgem para o consciente transmutados, diferenciados, convertidos, submissos a ordem sociocultural que define o princípio de realidade. *Logo, se para Descartes a consciência era o fundamento da verdade, para a psicanálise ele dissimula a verdade do desejo – outra contraposição entre essas teorias, já que para o racionalismo seria o desejo quem desfiguraria a Verdade.*

Tal inversão fica ainda mais clara quando Jacques Lacan vê no *Cogito* uma divisão entre o *sujeito do enunciado* – aquele que usa a palavra para enunciar o *Cogito* – e o *sujeito da enunciação* – que é o sujeito dos significantes que permitiram a verbalização do enunciado. Por não se identificarem, esses dois sujeitos fazem uma divisão entre o *dizer* e o *ser*. O que permite a Lacan inverter o *Cogito* como “Penso onde não sou, logo sou onde não me penso”²⁵, desse modo esse autor denuncia que o *sujeito do enunciado* não desvela o *sujeito da enunciação*, pelo contrário, o primeiro obscurece o segundo. *Noutras palavras, se Descartes propunha que o pensamento traria a verdade sobre o sujeito, para a psicanálise o efeito é o oposto. Feitas essas*

²³ GARCIA-ROZA, 2009;

²⁴ 2009.

²⁵ LACAN, 1998; p. 518;

considerações, fica exposto a diferença entre o sujeito da psicologia clássica e o sujeito psicanalítico.

Há também uma distinção do *Ego* na psicanálise e o *Ego* cartesiano. De acordo com García-Roza²⁶, o Eu surge de uma série de diferenciações da criança em relação ao *outro* – entendido aqui como um semelhante. Trata-se de um tipo de acontecimento próprio ao registro imaginário – que não deve ser confundido com a noção psicológica da imaginação. O que caracteriza esse registro é justamente a constituição de imagens por referência a outras imagens. Assim, a criança pode estabelecer relações *duais* onde aliena-se na imagem semelhante. O rompimento dessas alienações é o que permite a percepção do *Ego*, e ocorre através da linguagem com a descoberta do registro simbólico.

Não obstante, o imaginário não exclui o simbólico, apenas desconhece-o nesse momento. Na realidade, o simbólico preexiste em relação ao imaginário, uma vez que a mãe já fez várias simbolizações para a criança – escolheu um nome, decide quando este vai comer e dormir, etc. Assim, a criança já foi falada pela mãe, tornando-se o desejo do desejo daquela. Essas alienações simbólicas são rompidas pelo fenômeno estruturante denominado de *Édipo*. Trata-se do momento no qual as relações imaginárias desfeitas graças as simbolizações. É o ingresso da criança no registro simbólico sem a necessidade de uma identificação. É aqui que torna-se possível falar de um *Eu* e um *Tu*, segundo a psicanálise. *Assim, o Ego não surge pelo pensamento, como propõe a fórmula do Cogito, mas por identificações em relação ao semelhante.*

Imaginário, simbólico são dois dos três registros psicanalíticos, o real é o último termo. Em relação a este, não se trata da realidade, mas daquilo que não pode ser definido, mas é passível de tentativas de apreensão pelo simbólico. Nesse momento, *acerca desses três registros, o que é importa ressaltar é que eles não pertencem a um sujeito, eles tem “Pertinência ao campo psicanalítico e não ao indivíduo”*²⁷.

Em síntese, para a psicanálise – ao contrário do que Descartes estabeleceu com o *Cogito* – o sujeito não é a morada da verdade, e sim o local da dissimulação do desejo. Ou então, o sujeito que enuncia que existe porque pensa não se identifica com o sujeito a partir do qual a enunciação é possível, uma vez que pensar é diferente de ser. E o *Ego* não é uma realidade originária que pode enunciar a Verdade, mas algo estruturado a partir da alienação com outros sujeitos, em relações pertencentes a registros do campo psicológico que não são sua

²⁶ GARCIA-ROZA, 2009;

²⁷ GARCIA-ROZA, 2009;

propriedade. Ainda de acordo com Garcia-Roza²⁸, a clareza, a distinção e a universalidade preteridas por Descartes não encontram o mesmo lugar na psicanálise, local de escuta do individual – que afiança a percepção do desejo.

Logo, esta produção não tem em vista encontrar a universalidade da Verdade em suas teses, feito impossível no entendimento psicanalítico. Mas, é a partir dessa escuta do indivíduo que é possível vislumbrar a verdade do Desejo. *Desse modo, conforme já fora mencionando anteriormente, se de acordo com a indicação do Narrador de Proust²⁹, a verdade de uma obra encontra-se em na vivência íntima do leitor na leitura, posso inferir que esta verdade não é um conceito no sentido cartesiano, mas a verdade do Desejo. É uma verdade para o campo psicanalítico, passível de ser desfigurada pela instância consciente – regida pelo princípio de realidade.* Assim, o uso da 1ª pessoa e a referência à minhas experiências pessoais são recorrentes nesta produção, e não devem ser encaradas como personalismos, mas como a própria condição que faz emergir o *desejo* – ou o que há de verdadeiro na obra, como ressalta o Narrador em questão.

Ora, a partir destas reflexões torna-se possível ressaltar outros importantes aspectos sobre a forma como as proposições dos autores aqui mencionados devem ser entendidos. Ao distanciar-se do cartesianismo, a psicanálise afasta-se igualmente do caráter de teoria que aspira a verdade. Dentro dessa leitura, todas as outras teorias são ficções sobre a realidade. Falo em ficção, não enquanto uma mentira ou ilusão, mas como uma – dentre possíveis – possibilidade de alienar o entendimento sobre determinado fenômeno.

Desse modo, as proposições que utilizo nesse estudo devem ser entendidas dessa forma. A exceção, por sua envergadura metapsicológica, são as reflexões de Müller³⁰, já que estas estão em aquiescência com a psicanálise. Logo, não as tomo a partir de uma nova perspectiva, pois, em sua leitura sobre a temporalidade, esta já é uma ficção sobre a linguagem. Em sua totalidade, todo esse estudo também é uma ficção, no sentido supramencionado. Uma vez que ele é uma possibilidade de aprofundar-se em naquilo que a literatura pode despertar em sua recepção, em seu aspecto mais sensível e genuíno.

²⁸ 2009;

²⁹ PROUST, [1927] 2013;

³⁰ 2019;

2 CAMINHO COMO ABANDONO E INVESTIGAÇÃO

[...] Está a salvo no porto daquele recesso misterioso
Onde me enviou à meia-noite para colher o orvalho
Das tempestuosas Bermudas, lá está oculto.³¹

Tendo em vista o que já foi anunciado na introdução dessa produção, este capítulo será constituído pelo fundamento teórico que permitirá a análise dos fragmentos da obra em tela ao logo de todo estudo. Entretanto, este capítulo também é local da investigação de uma dessas imagens. Logo, esse capítulo é bastante distinto dos demais por ser simultaneamente um marco teórico e lugar de uma análise voltada à sensibilidade.

A primeira subseção apresenta o fragmento da obra a ser investigado, ao mesmo tempo que dá margem para a reflexão que constitui o marco teórico, que é a segunda subseção. A terceira subseção destina-se a análise da *Stimmung* enquanto temporalidades abertas pela obra.

2.1 CAMINHANDO COM O BARÃO DE CHARLUS

Como um caleidoscópio que se abre em vários reflexos a partir de uma imagem real, *Em Busca do Tempo Perdido*³² desdobra-se para mais além da leitura de sua trama intriga. Tendo a experiência elementar da leitura enquanto referencial, essa extensa obra me conduziu para aspectos distintos daqueles anunciados pelos significantes que efetivamente compõem a narrativa. Noutras palavras, a narrativa escrita por Marcel Proust me apresentou diferentes panoramas, além daquele que constam materialmente no livro.

Um exemplo paradigmático é a caminhada do Narrador com o Barão de Charlus em *O Caminho de Guermantes*³³. Isso tem início, logo após o Narrador sair da casa da Sra. Villeparisis, encontrando com o Barão, conforme está exposto abaixo.

Na escadaria, ouvi uma voz que me interpelava:
— É assim que me espera, cavalheiro!
Era o sr. de Charlus.
— Não lhe importa andar um pouco comigo a pé? – Andaremos até que encontre um fiacre que me convenha.
— O senhor queria falar-me de alguma coisa?
— Ah!, com efeito, tinha certas coisas a dizer-lhe, mas não sei bem se lhas direi. Na verdade, creio que seriam para o senhor o ponto de partida de inapreciáveis vantagens. Mas entrevejo também que trariam a minha existência, nesta idade em que se começa a gostar de tranquilidade, muita perda de tempo, muito transtorno. Pergunto-me se

³¹ SHAKESPEARE, 2014, p.51;

³² PROUST, [1920 - 1921] 2007;

³³ [1920 - 1921] 2007;

valerá o senhor a pena que eu me abalance a todo esse trabalho, e não tenha o prazer de conhece-lo o suficiente para me decidir. [...]

Protestei que o melhor então seria não pensar no caso. Esse rompimento de negociações não pareceu de seu agrado.

[...]

— Não desejaria, por nada neste mundo, constituir-lhe um motivo de preocupação – disse-lhe eu –, mas quanto ao prazer da minha parte, creia que tudo o que me vier me causa muitíssimo prazer. Sinto-me profundamente comovido que tenha dado atenção a mim, procurando ser-me útil.

Com grande espanto meu, foi quase com efusão que ele me agradeceu essas palavras. Tomando-me pelo braço com essa familiaridade intermitente que já me impressionara em Balbec e que contrastava com a dureza de seu acento [...]

Desejava aproveitar essas boas disposições inesperadas do sr. de Charlus para perguntar-lhe se não poderia fazer de modo que me encontrasse com sua cunhada, mas nesse momento tive o braço vivamente deslocado como por uma sacudida elétrica. Era o sr. de Charlus que acabava de retirar precipitadamente o seu braço do meu. Embora, enquanto falava, passasse a olhar em todas as direções, só agora acabava de avistar o sr. de Argencourt, que desembocava de uma rua transversal. [...] Mas dir-se-ia que o sr. de Charlus se empenhava em mostra-lhe que de modo algum procurava não ser visto por ele, pois chamou-o, e para dizer-lhe uma coisa assaz insignificante.³⁴

Como é possível verificar, esse fragmento narra o encontro do Narrador com o Barão de Charlus, com quem por alguns instantes caminha pelas ruas de Paris de mãos dadas. Até o encontro com o Sr. Argencourt, quando Charlus larga a mão do Narrador. Entretanto, na leitura dessa passagem senti-me angustiado, como se algo não houvesse sido dito – ou quisesse se dizer – pelo Narrador. E não me refiro as futuras revelações sobre o Barão de Charlus, trata-se de algo desse preciso instante da leitura, onde o Barão solta a mão do Narrador. É como se faltasse algo nesse episódio, embora não saiba dizer do que se trata.

Por outro lado, sinto que esse essa passagem parece evocar alguns momentos de minha infância, que nem lembrava antes da leitura deste episódio. Ao mesmo tempo, nessa passagem, o momento que mais me angustia – quando Charlus solta a mão do Narrador, logo que vê o Sr. Argencourt – pode ser entendido de um modo que explique o que o primeiro está tentando dissimular: o fato dele ser um homem e uma mulher unidos em um mesmo corpo, ou seja, um andrógino.

Por outro lado, o ato do Barão traz consigo algo que me provoca, que me atrai e que não consigo explicar o motivo: os significantes envolvidos com esse momento parece mudar algo, e o efeito disso me arrebatam de um modo que sinto-me seduzido por alguma coisa que não sei explicar. Não obstante a conversa ambígua de Charlus, os personagens parecem estar em um ambiente em um clima produzido por vários detalhes desse momento, fazendo essa passagem destacar-se ainda mais, tornar-se mais provocativa e interessante. Entretanto, não há

³⁴ PROUST, [1920 - 1921] 2007; p. 313 – 321.

uma forma de explicar isso que sinto ao ler sobre esta caminhada, pois o que sinto não é claro nem mesmo para mim.

Desse modo, a experiência da leitura do trecho transcrito evoca quatro diferentes aspectos que não estão efetivamente escritos no texto: 1) uma angústia de que falta algo no texto; 2) uma referência a um momento de minha infância que explicaria porque senti a referida angústia; 3) o mito platônico do andrógino, que lança luz sobre o comportamento ambíguo do Barão de Charlus; 4) um tipo provocação relacionada ao fato dos personagens andarem na rua à noite. Nesse momento do texto não há alusão nenhuma desses quatro aspectos, mas eles relacionam-se com a vivência imediata surgida na leitura do passeio do Narrador e o Barão de Charlus. Traçar uma via de inteligibilidade acerca desses diferentes desdobramentos serve aos objetivos desse estudo. Assim sendo, segue-se uma reflexão que funcione enquanto parâmetro para justificar esse tipo de ocorrência.

2.2 DA TEORIA A O DESEJO

2.2.1 Os tempos e a obra

A meu ver, situações como a que mencionei anteriormente são fenômenos comuns, que ocorrem na maioria dos momentos em que lemos. Antes de qualquer ato volitivo, antes de qualquer interpretação acerca do conteúdo lido, somos afetados por fenômenos da mesma natureza da ocorrência descrita acima. Por outro lado, apesar de tratar-se de uma fato corrente, este advém é uma conjuntura temporal e é através da compreensão da temporalidade que o fato em questão torna-se inteligível. Essa compreensão tem como fundamento o trabalho de Marcos José Müller³⁵, no qual o autor compreende que um fato material – a obra literária, neste caso – é envolto por diversos *fatores temporais*, que esse autor designa enquanto *outro*, na esteira de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Desse modo, é preciso esclarecer essa compreensão no caso da leitura.

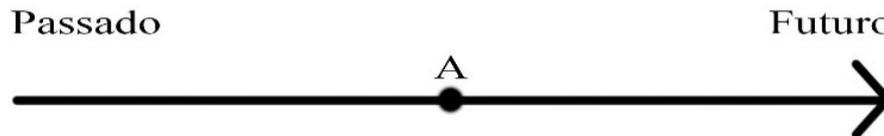
A impressão do segmento ocorrido entre o Narrador e o Barão de Charlus, que está impressa em papel pólen soft 70g, é um fato material. É possível perceber sua gramatura, a fonte utilizada na escrita, o tom levemente amarelado do papel, todos são aspectos que tornam o trecho em questão uma ocorrência material. Dessa forma, em aquiescência com a compreensão de Müller³⁶, a condição de matéria é uma ocorrência que pode ser compreendida

³⁵ 2019.

³⁶ 2019.

a partir da compreensão cronológica do tempo. *Cronos* é o termo utilizado para designar este tipo de temporalidade envolvida em fenômenos materiais, e pode ser entendido como a passagem linear do passado para o futuro, onde encontra-se o livro com a passagem mencionada. Graficamente, isto poderia ser representado dentro do tempo cronológico.

Figura 1 – Diagrama do Tempo Gestáltico “A”



Fonte: MÜLLER, 2019; Significante material A no fluxo do tempo cronológico do passado para o futuro.

Esta é a representação da passagem do passado para o futuro dentro do tempo cronológico. Nela, o ponto *A* é o momento onde há a leitura, neste caso, a leitura da caminhada noturna entre os dois personagens. Por tratar-se de uma representação do tempo cronológico, a gravura só indica aquilo que é material. Entretanto, existe outra perspectiva do tempo: o tempo humano tal como é vivido por nós, este é denominado *Kairós*. Trata-se de um tempo que não se refere a eventos materiais, apesar de estar envolvido com este. Um exemplo desse tipo de temporalidade é quando estou sem guarda-chuva na porta de minha casa quando está chovendo e tenho que procurar as chaves de casa em meu bolso. Sinto como se estivesse me molhando por mais de 1 minuto, embora não tenha gastado 10 segundos, pois sinto como se meu bolso fosse mais profundo, embora este jamais tenha mudado de tamanho. Em algum momento do passado, posso ter procurado algo às pressas e tive dificuldade em encontrá-lo. Desse modo, no instante em que estou de frente ao portão procurando a chave por 10 segundos – que é um evento da perspectiva cronológica – sou perpassado por algo que não é material, é o efeito de um resto de um passado, que não mais existe, e que não faço ideia de qual foi esse momento pretérito.

Isto significa que uma ocorrência material serve de ocasião para a emergência de um efeito imaterial advindo de outro tempo, além do presente. Como se a materialidade evocasse um fantasma imaterial que tem que ver com algo que já vivi e que nem lembro. O mesmo acontece no passeio entre os personagens: a leitura da passagem materializada como papel e tinta convida um sentir pretérito, e também de outros tempos, para a minha experiência da leitura.

Em uma perspectiva psicanalítica essas temporalidades são designadas enquanto *outro*. Tratando-se da alteridade que interfere e modula minhas vivências a partir da

materialidade de um fenômeno. Ora, a abertura na materialidade pode ser entendida como uma *Gestalt*³⁷. Esse termo alemão refere-se a essa experiência temporal ambígua, inacabada, sincrética e aberta – tal como a vivida por mim imediatamente na leitura. Vejamos agora quais são esses tempos que me afetaram de diferentes formas, graças a essa abertura designada como uma *Gestalt*.

2.2.2 *Stimmung* e o Pretérito Perfeito

Embora a perspectiva de Müller³⁸ sirva enquanto lastro para a compreensão do fenômeno em questão, existe uma teoria literária que debruça-se sobre esse tipo de ocorrência que – embora não tenha a intenção de explicá-la – busca descrever esse fenômeno tal como ele vivido. Trata-se das compreensões de Hans Ulrich Gumbrecht³⁹ acerca daquilo que ele designou como *Stimmung*. Esta é de uma investigação das atmosferas e ambiências que surgem quando nos relacionamos com as obras de arte – apesar de ter a literatura como foco, Gumbrecht analisa igualmente a música e a pintura. De acordo com o autor, trata-se de vivências ocorridas na experiência elementar da leitura, prescindindo da representação daquilo que fora lido, visto ou ouvido. Conforme já fora dito, essa teoria literária não aspira explicar esse fenômeno, mas concentrar-se na vivência dele pelo leitor. Dessa forma, o presente estudo empreenderá uma abordagem daquilo que é experimentado enquanto *Stimmung*, ao mesmo tempo em que buscará alcançar um entendimento dos fatores envolvidos nessa vivência e que podem explicá-la, a luz da teoria de Müller. Isso é fundamental para compreender as dimensões sensíveis nos vários momentos da leitura de *Em Busca do Tempo Perdido*⁴⁰, como o trecho explorado neste capítulo. Investigações como essa última constituem este estudo, uma vez que seu objetivo é contemplar esses momentos vividos enquanto *Stimmungen*, abordando as formas sensíveis com que eles nos tocam, a partir do referencial – a meu ver – mais adequado a sua natureza.

De posse desse esclarecimento é possível retomar a discussão preliminar. Nesse sentido, as reflexões anteriores indicam que aquilo que senti imediatamente após a leitura advém de uma perspectiva temporal – e, portanto, não material – embora tenha emergido de um fato tangível – o livro. De acordo com o que propõe Müller⁴¹, a noção de *Gestalt* surge

³⁷ MÜLLER, 2019.

³⁸ 2019;

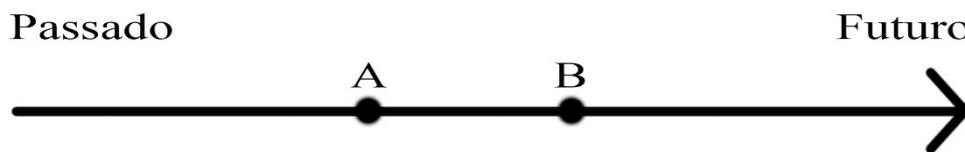
³⁹ 2014;

⁴⁰ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

⁴¹ 2019;

como via de inteligibilidade para elucidar este fato. Por *Gestalt* podemos depreender que em um determinado instante um passado intangível está se reconfigurando para um futuro até então inacessível. Neste determinado ponto – entre o passado e o futuro – há influência outros espectros temporais, como o pretérito perfeito. Aqui, fala-se de uma ocorrência que teve início e fim no passado. Dessa forma, no presente, não mais a encontro. Como está representado pela figura abaixo:

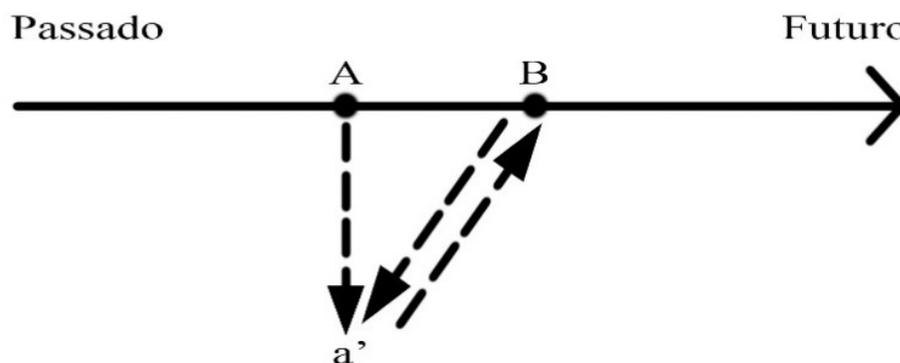
Figura 2 – Diagrama do Tempo Gestáltico "B"



Fonte: MÜLLER, 2019; Significante material B enquanto momento do presente cronológico, em relação ao significativo pretérito A.

Nesta representação, além do instante da leitura – representado pelo ponto *A* – há o ponto *B* que representa o momento imediatamente após a leitura e antes de qualquer reflexão sobre o conteúdo lido em *A*. Além disso, é importante notar que o momento presente não é mais *A*, e sim *B*. De modo que o instante *A* não mais existe materialmente no instante atual *B*, o que não significa que estes estejam isolados, pelo contrário. Há uma importante influência daquilo que restou de *A* sobre *B*. Este último é também um momento material dentro do tempo cronológico, herdando uma sorte de significativo do que sobrou do momento anterior. Noutras palavras, no instante tangível *B* há uma influência sensível mas não palpável de *A*, que é o significativo que restou deste, que será designado como *a'*. Conforme a representação abaixo:

Figura 3 – Diagrama do Tempo Gestáltico "C"



Fonte: MÜLLER, 2019; Significante material B sinaliza o que restou do significativo pretérito A, tal resíduo busca repetição no significativo material B.

Note através desta representação que o instante material *B* funciona como um sinal para o significante *a'* – seta oblíqua de *B* para *a'*. Ao mesmo tempo em que é sinalizado por *B*, *a'* busca um tipo de repetição naquele instante. Não obstante, *a'* não pode ser representado, uma vez que ele é aquilo que restou de um instante que já não existe mais. De sorte que ele se identifica com o que Jacques Lacan designou como o que “[...] não para de não se escrever”⁴², ou seja é o Real. O que pertence a esse registro não pode ser substituído ou recuperado, pois foi perdido definitivamente. Assim, *a'* é um significante perdido uma vez que implica em uma perda daquilo que um dia foi *A*. Não obstante a materialidade do instante *B* sinaliza para esta perda. E o que o significante perdido faz é repetir a perda em *B*, é a repetição de uma perda, ou a repetição de um silêncio – já que o significante perdido nunca se pronuncia. Trata-se de algo que não pode mais ser dito, e o efeito disto é a angústia em *B*. Tudo isso no intervalo de tempo entre a leitura e a interpretação, na elementaridade do contato com a obra. Portanto, trata-se de um pretérito perfeito simples, pois *A* é um passado que teve um início e um fim no próprio passado.

Dito de um outro modo, enquanto leio um parágrafo ou um trecho de uma obra, secretamente o que acabei de ler me sinalizam um conteúdo de meu passado, mas não qualquer conteúdo. Trata-se de uma ocorrência que iniciou-se e findou-se no passado, a qual não tenho mais acesso consciente. Aquilo que consigo perceber dela é uma falta ou o efeito desta, manifestado por uma tentativa de reedição no momento presente. Como não possuo acesso a isso que está ausente, aquilo que se repete é a própria falta, ou um silêncio.

O efeito resultante do pretérito perfeito exemplifica como algo que não é material pode nos afetar a partir do contato com algo físico com algo que o sinaliza. Como se a própria materialidade reivindicasse a repetição de algo que não pode mais ser dito, portanto um silêncio. Essa concepção relaciona-se com uma teoria literária formulada por Hans Ulrich Gumbrecht⁴³, acerca daquilo que ele designou como *Stimmung*. Conforme já fora mencionado, trata-se de uma forma de compreender como nos relacionamos com as obras literárias, podendo prescindir da representação como um eixo que me informa de algo sobre o conteúdo lido. Nesse sentido, o ato de ler tendo a *Stimmung* enquanto foco significa voltar-se para as ambiências e atmosferas de uma obra, um fenômeno que ocorre necessita de uma reflexão sobre o que foi lido, ao menos a princípio⁴⁴.

⁴² LACAN, 2008, pg. 101.

⁴³ 2014;

⁴⁴ Mais adiante, veremos que a simbolização — e, portanto, o pensamento — exerce um papel fundamental na descrição das *Stimmungen*, embora neste ponto não seja um fator decisivo.

A semelhança entre a *Stimmung* e o que foi designado enquanto pretérito perfeito reside no fato do conteúdo material de um livro sinalizar um sentir – que neste caso só pode ser pretérito – que só pode ser representado indiretamente enquanto um tom, atmosfera ou ambiência – uma vez que esse sentir é uma perda que remete a um conteúdo ausente. Desse modo, novamente estamos falando de uma materialidade que sinaliza algo intangível. Esse caráter da *Stimmung* pode ser exemplificado pelo próprio Gumbrecht, ao tentar traduzir o vocábulo alemão:

Para podermos ter consciência e perceber o valor dos diferentes sentidos e das nuances invocados pelo *Stimmung*, será útil pensar nos conjuntos de palavras que servem para traduzir o termo em algumas línguas. Em inglês existem mood e climate. Mood refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. Climate diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num continuum, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar.⁴⁵

Em minha exegese, a dificuldade de circunscrever – de definir com clareza e distinção – isso que está sendo experimentado implicam um conteúdo faltoso, cuja repetição é a reedição dessa própria falta e que é sentida enquanto angústia. De modo semelhante, aquilo intangível que fora perdido para sempre e que nos afeta a partir do que é tangível também ocorre em um *continuum*. Assim como a palavra *climate* designa algo físico, o instante *B* na representação gráfica é da mesma natureza. Além disso, esse estado de espírito de difícil definição – a princípio, talvez até mesmo impossível – relaciona-se com aquilo que restou do momento *A* e que não pode mais ser recuperado com significantes, a saber *a'*. Isso torna-se ainda mais flagrante com as palavras alemãs que o termo *Stimmung* se relaciona.

Se *Stimme* significa voz então é possível relacionar esse vocábulo com *a'*: este último jamais se diz, mas ainda possui como um germen um tipo dizer para *B*. Em outras palavras, embora seja silêncio, o significante perdido manifeste-se no significante material como uma voz silenciosa. Com essa expressão paradoxal faço alusão as teses de Maurice Merleau-Ponty⁴⁶ em *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. O filósofo francês entende que antes de estar escrita e pensada pelo escritor, cada palavra ou frase já existe de modo tácito, anônimo. Quando escreve, o escritor nada mais faz que deixar guiar-se por esse silêncio embrionário, de onde

⁴⁵ GUMBRECHT, 2014; p. 12;

⁴⁶ [1952] 2013.

irrompe a palavra. Assim, a repetição da perda no significante material é fruto do silêncio do significante perdido. Em meu entender, por extensão, isso ocorre igualmente no ato de ler. Aqui também, é uma *voz do silêncio* ou um significante perdido que faz brotar no significante material um tipo de dizer. Desse modo, a palavra *Stimme* encontra uma consonância para designar o significante perdido, pelo fato desta significar *voz*, em minha exegese uma *voz do silêncio*.

Por outro lado, há o vocábulo *Stimmen* que designa a *afinação de um instrumento* ou *estar correto*, que podem estar relacionados com a tentativa de *fantasiar* aquilo que aplacaria a angústia provocada em *B*. Assim, torna-se plausível compreender a proximidade entre o Pretérito Perfeito e a *Stimmung*. Não obstante, ao relacionar o significado de *Stimmen* com a possibilidade de *fantasiar* a angústia que afeta o momento presente, acabo de fazer alusão a outra narrativa do tempo gestáltico. Vejamos do que se trata.

2.2.3 Da fantasia acerca da *Stimmung* ao Futuro do Indicativo

Ao falar sobre o pretérito perfeito, foi explicado que um significante físico pode apontar para um significante perdido, que nunca se diz. Pois trata-se de algo perdido no pretérito e que a repetição disso na atualidade é a repetição de uma perda, noutras palavras um silêncio. Ao mesmo tempo, esse significante angustiante no momento atual pode ser identificado com a noção de *Stimmung*, ou com um primeiro momento dessa – onde ainda não há nenhuma tentativa de representar esse efeito do que fora perdido para sempre no momento atual. A *Stimmung* é um tipo de estado de espírito que manifesta-se pela leitura de uma obra literária, novamente o imaterial emana do material. Tal noção é o fio condutor para chegar a outra temporalidade, uma vez que o sentido de *Stimmung* refere-se as ambiências e atmosferas de determinada obra, algo de difícil descrição e definição, segundo o próprio autor⁴⁷.

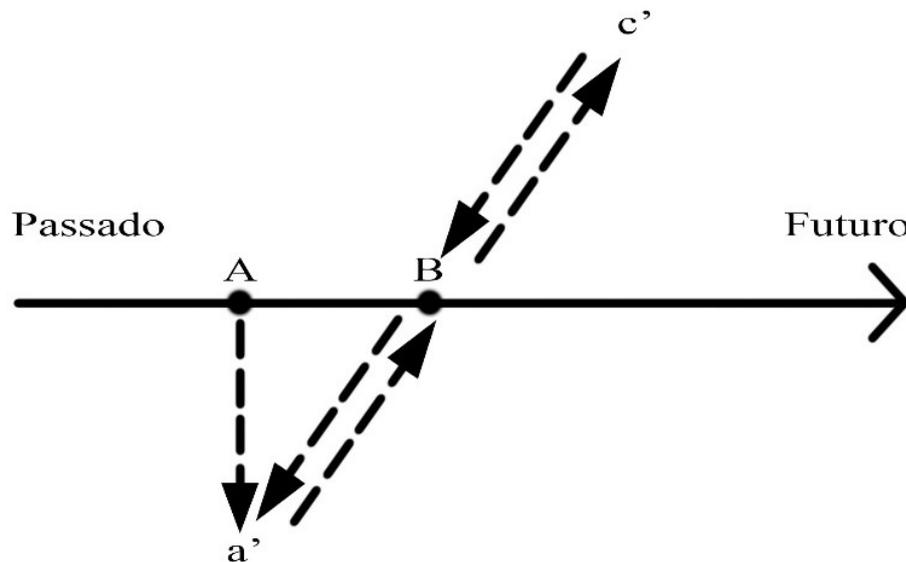
Ao definir as palavras em alemão que relacionam-se a *Stimmung*, Gumbrecht⁴⁸ cita o vocábulo *Stimmen* que significa estar afinado, como um instrumento musical. A afinação de um instrumento musical implica em uma correspondência entre determinada disposição de uma parte do instrumento – a tensão das cordas de um violino, por exemplo – e o som específico que é esperado deste componente quando ele é tocado. Aplicando-se esse princípio ao esquema temporal que está sendo delineado, significa que há um tipo de alinhamento entre esse silêncio que é repetido no instante presente – graças ao significante perdido no passado – e outra

⁴⁷ GUMBRECHT, 2014.

⁴⁸ 2014.

temporalidade, tal como as afinação de um violino. De acordo com Müller ⁴⁹, trata-se do futuro do indicativo, onde o significante material com o qual nos relacionamos não se contenta apenas em repetir um silêncio, mas visa substituir o esse próprio significante perdido manifesto no presente. Conforme a figura abaixo:

Figura 4 – Diagrama do Tempo Gestáltico “D”



Fonte: MÜLLER, 2019; Significante material B para de reeditar o significante perdido a', passando a buscar substituir esse último com a simbolização do significante perdido c'.

De acordo com essa figura, B é o momento presente, afetado por a' resultando na repetição do significante perdido, ou a repetição de um silêncio. Não obstante, na relação com ponto material B, este pode não contentar-se em repetir isso que *jamais se diz*, mas procurar substituí-lo com uma conexão de *significantes virtuais* – que são designados como uma narrativa – representados pelo ponto c'.

Isso apresenta um *outro* narrado, um novo tempo gestáltico ausente de materialidade – uma vez que não se encontra na reta do tempo cronológico – que poderá ganhar materialidade no futuro cronológico. Trata-se aqui do futuro do indicativo, que surge a partir da sinalização do significante faltante, um significante virtual capaz de articular uma narrativa. Diferentemente do pretérito perfeito que gerava a repetição de um silêncio, não especificando nenhum conteúdo, a narrativa virtual busca delinear o significante silencioso que remonta ao pretérito perfeito. Essa narrativa não anula o significante perdido, mas tenta explicá-lo,

⁴⁹ 2019.

pacificando a angústia e o estranhamento que este produz em *B*. Isso ocorre porque o significante silencioso é parcialmente tornado um símbolo como *c'*.

Relacionando isso com as teses de Lacan, esse significante faltoso pertence um registro que “pára de não se escrever”⁵⁰. Noutras palavras, esse registro se diz, se mostra, ele *aspira* poder simbolizar o significante perdido. É por conta disso que esse registro é denominado de Simbólico. Desse modo, o Simbólico é uma *promessa* de narrar o Real, do ponto de vista do momento atual é um futuro que *pode* materializar-se. Essa narrativa é designada como Fantasia, sendo importante ressaltar dois pontos imprescindíveis dessa caracterização acima.

Conforme já fora dito, por um lado, a Fantasia surge para aplacar a angústia sinalizada pela repetição do silêncio – por sua vez, decorrente do significante perdido incidindo sobre o significante material. De outro lado, essa narrativa é virtual, ela não existe como uma realidade material, mas como algo que passível de se realizar no porvir. Essa ausência materialidade da Fantasia – ou narrativa virtual – é designada como *Falta*. Noutras palavras, em busca de aplacar ou substituir a angústia vivida no momento atual, uma Fantasia é criada, mas essa última é faltosa de materialidade no momento atual. A falta pode apresentar-se de diferentes formas no significante material ou, enquanto narrativa, ser simbolizada igualmente de várias formas distintas. Genericamente, essas formas de apresentação e simbolização são designadas como *Desejo*. Portanto, ao referir-se a essa alteridade, pode-se falar de um *outro faltante* ou um *outro desejante*.

Acima, mencionei que ao falar da *Stimmung*, Gumbrecht⁵¹ recorre ao vocábulo *Stimmen*. E apresentei a possibilidade de como essa palavra indica uma correspondência entre uma parte de um instrumento e uma expectativa sobre esta parte, pois o vocábulo significa *estar afinado*. Desse modo, se o significante perdido pode ser associado ao vocábulo *Stimme*, o significante faltoso – *c'* –, entendido metaforicamente enquanto expectativa sonora esperada do instrumento, pode ser vinculado ao vocábulo *Stimmen*, na acepção da *afinação de um instrumento musical*.

Uma vez que a voz de algo que *não se diz* ganha uma *sonoridade e afinação* no significante faltoso. Logo, é por não substituir o significante perdido que *c'* acaba por ser uma explicação, um substituto provisório para *a'*. Entretanto, substituir ou desvelar *a'* com *clareza e distinção* é algo impossível – *tal como uma afinação perfeita é impossível* –, pois este significante é uma repetição de algo que já fora perdido, a perda de uma perda.

⁵⁰ LACAN, 2008; pg. 100;

⁵¹ 2014;

Assim, em minha perspectiva, esse componente que Gumbrecht⁵² entende como *Stimmung* envolve tanto o significante perdido quanto o significante faltante: *a'* e *c'*. Envolve o primeiro porque é algo que jamais se diz surge na leitura, e envolve o segundo porque representamos isso que não se como um tipo de envolvimento, uma ambiência, uma atmosfera, apesar da dificuldade em defini-la com precisão. Dito de uma outra forma, a *Stimmung* pode ser compreendida enquanto uma ocorrência temporal, desde um passado irrecuperável até um futuro inacessível materialmente.

2.2.4 O pretérito imperfeito, o outro que nos olha e a *Stimmung* enquanto imagem

Vimos que o significante material sinaliza o significante perdido do pretérito perfeito, que ao repetir-se no presente repete sua própria ausência; de outro lado, há o significante faltoso decorrente de quando o significante material não mais repete a perda, mas tenta substituí-la com uma narrativa virtual.

Outrossim, há o pretérito imperfeito, este é uma outra temporalidade sinalizada pelo significante material. De acordo com Müller⁵³, esta relaciona-se com a possibilidade reproduzir materialmente aquilo que foi virtualmente simbolizado no passado, enquanto significante faltoso. Quando o Simbólico ganha materialidade, ele passa a ser uma narrativa de realidade, uma imagem. Isso acontece quando a sinalização do significante faltoso lhe afiança materialidade. Noutras palavras, o que era apenas virtual torna-se conteúdo material, este último passa a possuí um significado. Assim, nasce um signo: um significante com significado. Assim sendo, um conhecimento que tenho acerca de algo também é uma imagem, pois possui um significado e ao mesmo tempo um lastro material. Trata-se de um pretérito imperfeito pois a simbolização ocorreu em um momento anterior e só no presente ganha continência material.

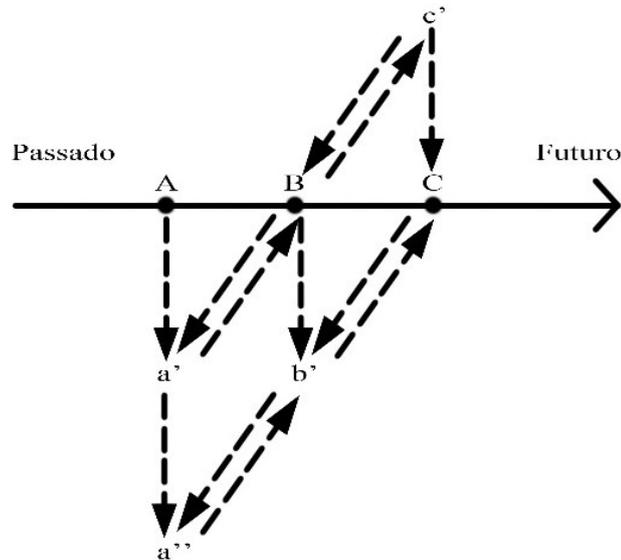
Lacan entende este tipo de ocorrência como aquilo que “[...] não para de se escrever”⁵⁴, ou seja daquilo que se diz, que se mostra a todo tempo, denominando esse registro como Imaginário. As imagens se mostram pois possuem materialidade, diferentemente do significante perdido e faltoso, o primeiro está perdido desaparecido permanentemente e o segundo é somente virtual. Como os outros, é possível representá-lo através de uma ilustração abaixo.

⁵² 2014;

⁵³ 2019.

⁵⁴ 2008, p. 100

Figura 5 – Diagrama do Tempo Gestáltico “E”



Fonte: MÜLLER, 2019; Significante material C torna-se continente do significado do significante significado c', simbolizado a partir da sinalização do significante material B que, por sua vez, cessou de repetir o significante perdido a'.

Nesta ilustração, o instante *B* não representa mais o presente, que agora é o ponto *C*. Mas o que fora simbolizando em *B* – ou seja, *c'* – ganha materialidade em *C*, tornando-se um significante material investido de significado, ou seja, uma imagem. Observe que na gravura *c'* volta-se para *C* como um pretérito. Ele *olha* para *C* como outro imaginário. Para Merleau-Ponty⁵⁵ percebemos as coisas a partir do momento em alienamo-nos no olhar do outro, este outro é o que designamos por imagens. Percebemos a nós mesmos quando olhamo-nos em um espelho – por exemplo – alienamo-nos em nosso reflexo; outro exemplo é quando pensamos em como está nossa aparência vista por trás, nesse caso o outro pode ser uma parede ou um objeto que está atrás de mim, ambos os casos tratam de imagens onde no alienamos nosso olhar e nos percebemos graças a este fato. Dessa forma, qualquer imagem pode ser um outro imaginário que *olha* para mim.

Entretanto, é importante enfatizar que olhar do outro nem sempre é respeitoso ou lisonjeiro. Aplicando-se essas teses ao pensamento de Michel Foucault⁵⁶ esse outro imaginário pode olhar para mim enquanto um dispositivo que aspira controlar-me ou – dando o mesmo tratamento ao que disse Giorgio Agamben⁵⁷ – para me excluir da condição de ser humano, me aniquilando.

⁵⁵ [1945] 2011;

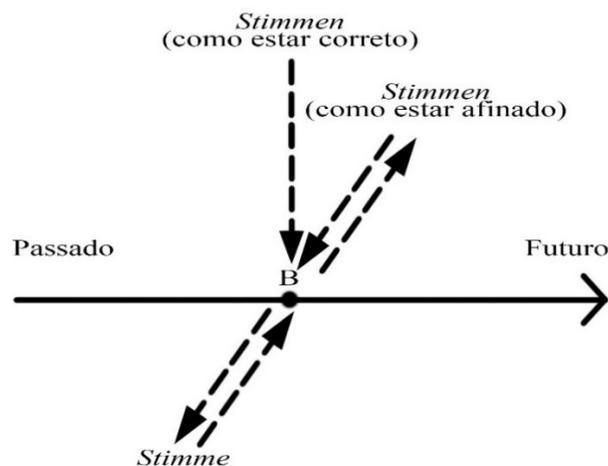
⁵⁶ 1998;

⁵⁷ 2010;

Já disse que um saber também é uma imagem, trata-se de um fato importante, pois – enquanto imagem –, um conhecimento também é um outro em cujo olhar é possível alienar-se. Desse modo, posso olhar para algo e concebê-lo sob a ótica específica desse saber. Isso me direciona novamente para o termo alemão, a compreensão de Gumbrecht⁵⁸ sobre a *Stimmung*. Conforme já fora mencionado, *Stimmen* significa *estar afinado*, mas por extensão também significa *estar correto*. Se o olhar do outro imaginário me serve de *evidência* fazendo-me perceber, e o faz sempre a partir da perspectiva desse outro, então – para este – esse é o ponto de vista aceitável, válido, enfim: correto. Logo, entendido como *estar correto*, acredito que *Stimmen* relaciona-se com a aquiescência com o olhar do outro, que é aquilo que me permite perceber. Assim sendo, quando associa-se a *Stimmung* ao saber sobre um momento, sobre um contexto histórico, enfim, sobre uma realidade material, ela ganha estatuto de imagem.

Nesse caso, no encontro com a *Stimmung* na experiência elementar da leitura há: (1) um pretérito perfeito relacionado ao significante perdido, que entendido como *Stimmung* está associado ao vocábulo *Stimme*, que significa *voz*; (2) um futuro do indicativo relacionado ao significante faltoso, que entendido como *Stimmung* associa-se a *Stimmen*, enquanto *estar afinado*; (3) há o pretérito imperfeito relacionado ao significante imaginário, que entendido como *Stimmung* relaciona-se novamente a *Stimmen*, mas dessa vez em sua segunda acepção: *estar correto*. Assim, a *Stimmung* pode ser vista enquanto uma ocorrência temporal, enquanto o efeito do enredamento temporal ocorrido no ato da leitura, onde há a repetição de um silêncio, uma simbolização e uma imagem. Como pode ser representado na ilustração abaixo.

Figura 6 – Diagrama do Tempo Gestaltico “F”



Fonte: Abordagem do diagrama do *Stimme* (como pretérito perfeito), do *Stimmen* enquanto “estar correto” (como pretérito imperfeito); do *Stimmen* enquanto “estar afinado” (como futuro do indicativo). Adaptada pelo autor, 2019.

⁵⁸ 2014;

Nesta ilustração, o ponto *B* é o momento imediato da leitura, um fato material. Este fato sinaliza uma dimensão silenciosa que é tão somente uma perda, que se repete em *B*. Noutras palavras, esse silêncio que leva a crer que algo fora perdido é um silêncio, ou uma *voz do silêncio*⁵⁹, uma vez que é ela que contém o gérmen daquilo que se fará dizer em *B* sendo, portanto, fundamental para que isso ocorra. Daí ela associa-se a palavra alemã *Stimme* que significa *voz*. Esta não para de não se dizer, e em *B* repete o seu silêncio. Mas *B* pode não contentar-se em repeti-lo, e querer substituí-lo por outro significante. Trata-se de um significante sem materialidade e que deve ser passível de haver alguma sorte de consonância com o significante perdido, pois visa substituí-lo. Essa consonância é entendida por mim como uma afinação, como a expectativa de um som em um instrumento musical. Assim, associei esse significante a palavra *Stimmen*, na acepção de *estar afinado*. Por fim, existe a possibilidade de dar materialidade àquilo que fora simbolizado no passado, tornando-se o significando de um significante, uma imagem. Assim, esse significante que fora simbolizado no passado pode ser contido no significante material, o que gera uma imagem que pode alienar-se no olhar do outro, tornando-se perceptível. Supondo-se que *B* é visto em aquiescência com o ponto de vista da imagem, entendo que aquele *está correto* em relação a como essa lhe olha, desse modo designo esse significante como *Stimmen*, na acepção de estar correto. Assim, de acordo com Gumbrecht⁶⁰, os termos aos quais a palavra *Stimmung* relaciona-se em seu idioma de origem, podem associar-se também as narrativas do tempo gestáltico da experiência elementar da leitura. Assim, a *Stimmung* envolve completamente essa vivência. Não obstante, ainda há uma temporalidade a ser considerada.

2.2.5 Do Futuro do Subjuntivo ao Fascínio pela *Stimmung*

Vimos que é no tempo cronológico onde se incluem as ocorrências materiais, embora essas próprias ocorrências materiais sinalizem para os significantes perdidos e os significantes faltantes, incluindo aqueles que podem vir a constituir uma imagem. De acordo com Müller⁶¹, trata-se de uma perspectiva de tempo especificamente humana: o *Kairós*. É nessa perspectiva onde estão os significantes referentes a outros tempos, como os já mencionados significante perdido, significante faltante – pertencentes ao pretérito perfeito e futuro do indicativo, respectivamente – e o significante imaginário – que pertence ao pretérito imperfeito. Todas

⁵⁹ Conforme já foi elucidado na sessão 2.2.2, deste capítulo;

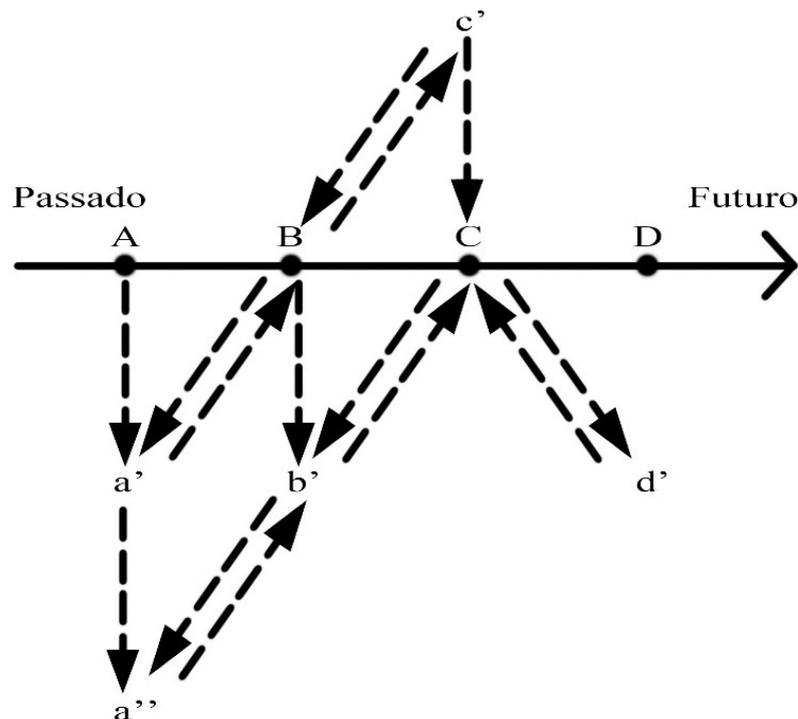
⁶⁰ 2014;

⁶¹ 2019;

essas temporalidades são sinalizadas pelo significante material. Não obstante o significante material pode sinalizar outros tempos, um deles é o futuro do subjuntivo. A esse tempo estão relacionados um tipo de significante que jamais se diz e que permanece em seu anonimato, mas que nos instiga, nos provoca e nos arrebatava em direção a um futuro apenas conjecturado. Trata-se do significante misterioso, ele não se diz porque não articula nenhum tipo de narrativa em torno de si. Mas, ao contrário do significante silencioso, embora não seja passível de definição o significante misterioso é sensível. Assim, não compreendemos ao certo o que está sendo sinalizado, mas podemos sentir esse significante de algum modo. Esse modo é entendido por Müller como *Erotismo*: uma espécie de afetação que nos conduz em direção a um futuro indefinido – um futuro do subjuntivo. Assim como os outros significantes ele também pode ser representado graficamente.

No gráfico abaixo, o futuro do subjuntivo é representado pelas linhas oblíquadas que saem de *C* em direção a *d'*. Neste gráfico o instante presente é *C*, logo o instante *D* ainda não existe porque está no futuro. Contudo, o significante material em *C* sinaliza *d'*, que ainda não existe por estar no futuro, mas sua sinalização resulta nos referidos efeitos de provocação, de atração, de inquietude.

Figura 7 – Diagrama do Tempo Gestáltico “G”



Significante material B enquanto ocorrência passada. Ao mesmo tempo Significante material B enquanto ocorrência atual sinalizando e sendo afetado pelos significantes perdidos *a''* e *b''*; atualização do significante significado *c'*; sinalizando e sendo afetado pelo significante misterioso *d'*.

Na perspectiva da *Stimmung*, o futuro do subjuntivo não está mais indicado pelos vocábulos relacionados com essa palavra alemã. Todavia, as indicações de Gumbrecht⁶² sobre a forma como a *Stimmung* pode ser atrativa na atualidade me levam a propor como esse futuro do subjuntivo surge na experiência elementar da leitura. Segundo ele:

[...] No que toca ao meu entendimento da situação nos dias de hoje, gostaria de falar menos no desenvolvimento de um novo “potencial para o sentido” do que no intensificado fascínio estético que agora surge associado a *Stimmung*; aqui são secundárias as questões de sentido e de significação. O que me interessa são os ambientes e as atmosferas absorvidos pelas obras literárias enquanto forma de “vida” – ambientes com substância física que nos toca “como se de dentro”. A ânsia pelo *Stimmung* tem aumentado, pois muitos de nós – talvez principalmente pessoas de mais idade – sofrem de uma existência cotidiana que é muitas vezes incapaz de nos rodear ou de nos envolver fisicamente. A ânsia pelo ambiente e pela atmosfera é uma ânsia pela presença – talvez uma variante dessa ânsia que pressuponha o prazer de lidar com o passado cultural.⁶³

Desse modo, o interesse pela *Stimmung* tem crescido em virtude de uma atualidade que carece dela, o que nos leva a valorizar as realidades culturais passadas em obras literárias. Trata-se de um encanto pela *Stimmung*, uma atração em encontrar atmosferas e ambiências. Ao mesmo tempo, trata-se de um fascínio por algo que não é passível de ser explicado. Referindo-se a *Stimmung*, o autor esclarece que “Podemos apontar para essa singularidade; porém, sua singularidade, nunca poderá ser definida em absoluto pela linguagem, nem circunscrita por conceitos.”⁶⁴

Em meu entender, o fascínio pelas *Stimmung*, esse deslumbramento por algo não compreensível que me arrebatava para o futuro é o próprio *Erotismo*, o futuro do subjuntivo. Apesar de serem algo que nos envolvem – de modo objetivo e específico – as atmosferas e ambiências são efeitos que não são passíveis de uma definição causal. Noutras palavras, não há como definir exatamente o porquê de sentir determinada atmosfera, ou em que isso que a define pode diferenciá-la de outra atmosfera e ambiência. Com isso, o que quero definir é que o fascínio pela *Stimmung* – tal como o *Erotismo* – é um convite, uma provocação para algo que não se estabelece como uma explicação ou narrativa. Se meu entendimento estiver correto é possível representar graficamente a *Stimmung*.

No gráfico abaixo temos novamente o ponto *B* instalado na linha horizontal que representa a passagem cronológica do passado para o futuro. Acima há uma seta horizontal descendente que representa o *Stimmen (como estar correto)* que é o *olhar* significantes imagem

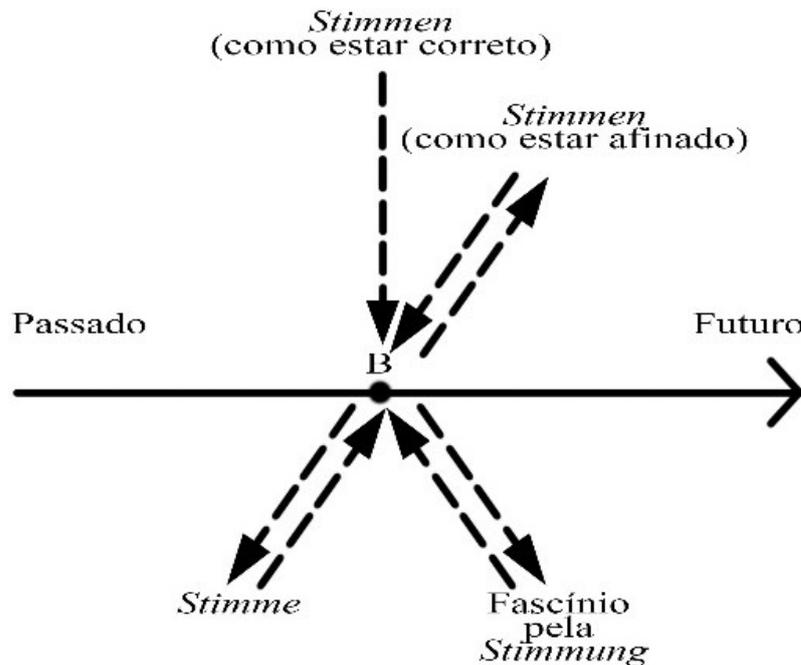
⁶² 2014;

⁶³ GUMBRECHT, 2014; p. 32;

⁶⁴ GUMBRECHT, 2014; p. 26.

para *B*; há as linhas superiores oblíquas sinalizadas por *B* para o *Stimmen* (como estar afinado) que são *significantes faltosos*; abaixo da linha horizontal, há as linhas oblíquas que estão entre *B* e *Stimme* que são *significantes silenciosos* e do lado direito há outro par de linhas oblíquas que unem *B* e aquilo que relacionei ao *Fascínio Pela Stimmung* representando os *Significantes Místicos*. Estes últimos referem-se ao mistério que já fora definido como *Erotismo*.

Figura 8 – Diagrama do Tempo Gestáltico “H”



Fonte: “Diagrama 7” para as perspectivas propostas para as *Stimmungen*. Adaptada pelo autor, 2019.

Posta dessa forma, os componentes da *Stimmung* podem ser encontrados na própria experiência da leitura. Constituindo o modelo de abordagem dos momentos de *Em Busca do Tempo Perdido*⁶⁵, essas são as partes que compõem esse estudo. Todos possuem esses termos constituintes de alguma forma e trazê-los à luz é o objetivo dessa produção. No caso específico deste capítulo, cabe refletir sobre como esses termos surgem no momento em que o Barão de Charlus larga a mão do Narrador, assim vejamos o que devemos esperar de cada um conforme já fora descrito anteriormente.

Nesse sentido, *Stimme* é aquilo que já fora designado como o momento inicial da *Stimmung*. Trata-se de algo sinalizado pelo significante material *B* que faz repetir uma perda. Esta última que deve ser apresentada de alguma forma neste significante. *Stimmen* como estar afinado é aquilo que busca substituir o significante que repete a perda em *B*, é resultado da uma

⁶⁵ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

simbolização dessa ocorrência. Por *Stimmen* enquanto está correto espera-se encontrar a perspectiva de uma imagem sobre essa outra imagem que é o trecho em questão, ele é uma possibilidade de definir essa ocorrência através de um saber pré-existente. Por último, há o fascínio pela *Stimmung*, trata-se do encontro com mistério, algo sinalizado por *B* que arrebatava e atrai para um futuro incerto, misterioso. Faço agora uma breve reflexão sobre o encontro das teorias de Müller e Gumbrecht, esta sintetizará importantes conclusões sobre como este escopo teórico relacionar-se-á com as vivências das imagens do Narrador proustiano, concluindo finalmente essa extensa fundamentação teórica.

2.2.6 Onde tudo isso vai chegar

Para fundamentar a relação entre a teoria de Müller⁶⁶ e as concepções acerca da *Stimmung* segundo Gumbrecht⁶⁷ é necessário ressaltar algumas características da forma como este último delineia as suas reflexões, para em seguida compará-las com aquilo que o primeiro propõe enquanto as temporalidades de uma *Gestalt*.

A hipótese que orienta essa argumentação é a de que: aquilo que Gumbrecht se refere ao falar da *Stimmung* é o que ocorre a partir do significante perdido – que seria a *Stimmung* em sua forma nascente, seu momento incipiente onde ela é apenas um sentir – até sua simbolização enquanto uma sorte de tom, atmosfera ou ambiência – tratando-se aqui do significante faltoso. É por conta disso que Gumbrecht pode pensar em uma ambiência e descrevê-la. Isso torna-se muito evidente em sua análise do tom elegíaco de *Memorial de Aires*⁶⁸. A princípio o autor ressalta o fato dessa obra ser tão querida, de modo que teve uma excelente recepção em sua época, segundo ele:

A maioria dos leitores admirou o engenho de Machado. Ao mesmo tempo, ele estava no auge da fama, era o autor mais conhecido na emergente nação brasileira. Seu estilo era “tão perfeito quanto o dos melhores escritores portugueses”. Acima de tudo, o público tinha em boa consideração a leveza do seu tom [...].⁶⁹

Entretanto, apesar de ser bem recebida, Gumbrecht ressalta que a virtude dessa obra era resultante de algo que na época os leitores não conseguiram explicar com exatidão, muito embora reconhecessem os méritos da obra.

⁶⁶ 2019;

⁶⁷ 2014;

⁶⁸ ASSIS, 2013;

⁶⁹ GUMBRECHT, 2014, p. 109;

[...] Parece que nenhum leitor tentou explicar o que, precisamente, constitui a incomparável grandeza desse livro. Na verdade, Memorial de Aires sempre ficou na sombra dos romances anteriores de Machado – mesmo que os leitores, quase em silenciosa reverência, estivessem convictos de seus conspícuos méritos.⁷⁰

Logo em seguida, Gumbrecht descreve a atmosfera que caracteriza essa obra como resultante da personalidade de seu herói: o conselheiro Aires. Explicando que a atmosfera desta obra tem que ver com a distância que o herói toma de sua própria realidade, segundo ele mesmo descreve:

A princípio, a perspectiva que lhe dá sua vida serena parece pôr tudo e todos – conforme variadas circunstâncias – a uma certa distância. Até mesmo os seus próprios impulsos e reações espontâneas são vividos por Aires com tal afastamento que só raramente ele se sente inclinado a segui-los.⁷¹

Em síntese, em meu entender dessa análise, a boa recepção da obra de Machado de Assis deu-se por conta de algo que, em um primeiro momento, nem os próprios leitores conseguiam descrever o motivo. O que torna pertinente entender que esse motivo tem que ver com o significante perdido, com seu caráter intangível e sua definição inacessível. É somente por meio da simbolização que Gumbrecht pode compreender e se fazer compreendido sobre o seu raciocínio, ao definir o tom dessa obra como o eixo em torno do qual se estabelece seu caráter cativante e, a princípio, incompreendido. Noutras palavras, isso que o autor consegue definir e explicar é uma fantasia, um significante faltante, uma ambiência ou atmosfera.

Aqui, é importante salientar que essa análise não constitui um contraponto ao estudo de Gumbrecht, dado que esse deixa claro que sua intenção não é buscar uma explicação que lance luz a gênese desse fenômeno. Sua intenção é acolher esses efeitos, e refletir sobre seu contexto histórico e cultural de onde esses emergem. Buscar compreender sua teoria à luz das concepções psicanalíticas das proposições de Müller⁷², permite entender a totalidade do fenômeno que aquele descreve tão bem.

Ademais, quando Gumbrecht propõe que sua teoria não se encontra em um paradigma onde a representação – ou simbolização – é imprescindível, em meu entender ele não está dizendo que o processo de simbolização deva estar ausente. A meu ver, ao propor uma leitura atenta a *Stimmung*, na realidade o autor está invertendo a forma habitual que as tendências literárias criticadas por este lidam com a representação. Trata-se de uma mudança de eixo no processo interpretativo. Nesse sentido, ao centrarem-se nas representações, as análises literárias tradicionais tornam o que fora simbolizado em uma *imagem*. Como se a pretensão de pacificar

⁷⁰ GUMBRECHT, 2014, p. 109.

⁷¹ GUMBRECHT, 2014, p. 110.

⁷² 2019.

a angústia que afeta o leitor – pelos significantes perdidos que emergem na leitura – gerasse um significante faltoso de materialidade – uma fantasia. Tal fantasia é uma representação mas, no processo de análise tradicional, mais um passo é dado, pois, essa narrativa virtual ganha continência em uma narrativa da realidade, tornando-se um símbolo. Noutras palavras, isso que era uma possibilidade futura torna-se uma imagem, que pode incidir sobre outras imagens – ou um conhecimento que pode incidir sobre outros conhecimentos, objetos e sujeitos.

Se na análise convencional um passo à frente é dado – gerando-se um conhecimento – na proposição de Gumbrecht um passo é resguardado, ou pelo menos não é tão amplo. Ao invés de sintetizar uma imagem – dando materialidade a fantasia – o autor deixa que essa fantasia permaneça enquanto tal. Sem materialidade, essa fantasia não é *clara e distinta* e lida com o significante perdido de modo provisório, interino, efêmero: em meu entender, trata-se da *Stimmung*. Se estiver correto, isso explica sua dificuldade em sua definição e delineamento, uma vez que as fantasias são imprecisas para manterem sua afinação – ou *Stimmen* – com os efeitos do significante perdido. Ao mesmo tempo, as formas de construção ou de repercussão dessa narrativa virtual são o *Desejo*.

Dessa forma, essa leitura voltada à *Stimmung* não pode designar um objeto continente de significado – um símbolo –, mas apontar as formas de apresentação do desejo ou seu modos de repercussão na leitura da obra. Conforme já foi citado, Gumbrecht relata que a tradução de *Stimmung* para o inglês é *Mood* ou *Climate* – respectivamente designam uma *vivência íntima* e o *clima* do ambiente, que só pode ser vivido numa relação com as condições naturais e os nossos corpos. Acredito que isso é o *Desejo*, na forma como ele é narrado virtualmente – *Mood* – ou na forma como ele incide sobre nós – *Climate*.

Como consequência da mudança de foco de interpretativo feito por Gumbrecht, há dois tipos de abordagem das obras de arte – presumivelmente nenhuma delas é estranha a nós. Por exemplo, na análise convencional, ao ouvir uma ópera cantada em certo idioma deter-me-ia em compreender o que é vocalizado e encenado pelos atores, para então interpretá-lo a luz de determinada teoria. Por exemplo, ao assistir *As Bodas de Fígaro*⁷³ teria que compreender aquilo que os atores falam em alemão e perceber que há padrões e empregados interagindo em cena, o que poderia ensejar uma leitura de cunho marxista acerca das classes sociais. No segundo caso, trata-se de algo que não vai além daquilo que é elementar na relação do receptor com a ópera – aqui não é necessário sequer compreender alemão ou mesmo compreender do que se trata a encenação – trata-se de ser afetado por esta e estar atento para o que foi

⁷³ MOZART, 1786. [Traduzido de: Die Hochzeit des Figaro];

experimentado na montagem, pelas melodias e harmonias e/ou pelo movimento dos atores pelo espaço que os envolve. Assim pode-se falar de uma ambiência ou atmosfera. Logo, não se trata de um exercício que surge da representação, mas do que é vivido intimamente – ou simbolizado – ou do que é experimentado sonoramente e visualmente de algum modo – os diferentes efeitos da recepção sobre o corpo do expectador. Se não for refutada, minha conjectura é que aquilo que Gumbrecht visa é o *Desejo*.

Desse modo, tomando-se como base as teses de Müller⁷⁴, é possível compreender a abordagem feita Gumbrecht⁷⁵. Encontrando a *Stimmung* como o *Desejo*. O que explicaria a pluralidade de formas com que Gumbrecht lida com sua proposição: ele está lidando como o clima da contra reforma e a incerteza política afetavam as composições de um trovador; ali ele vê a sua própria juventude nas palavras que descreviam o charme próprio da música do americana em fins da década de 1960; de um lado, ele se remete as teses de Martin Heidegger para analisar o que ele entende como saudade; de outro, ele encontra nas pinturas de Caspar David Friedrich a importância que assume o olhar de um observador – também pintado na obra – sobre os objetos retratados. Análises de formas que – de tão diversas – parecem unidas apenas pela pelas ambiências e atmosferas – ou, em minha inferência, pelo *Desejo*. A resposta ao título dessa seção.

2.3 PELOS PERCURSOS ABERTOS NO TEMPO

2.3.1 Do Pretérito Perfeito à Pintura Surreal

Conforme já fora descrito anteriormente, após a leitura da caminhada do Narrador com o Barão de Charlus – em *O Caminho de Guermantes*⁷⁶ –, mencionei que sentia uma angústia no exato momento em que esse último largava a mão do primeiro, para mostrar ao Sr. Argencourt que não havia nada para esconder. É nesse momento em que me sinto angustiado. A explicação dada logo em seguida por Charlus – essa de que não queria dar a entender que nada escondia – não aplaca a inquietude gerada. A narrativa continua, não obstante o que sinto e que não consigo explicar, tampouco colocar em uma relação de causa e efeito.

As tentativas de estabelecer esse tipo de relação não aplacavam o que sentia, assim como a justificativa dada por Charlus: eu estaria me sentido abandonado pela falta de elegância

⁷⁴ 2019;

⁷⁵ 2014;

⁷⁶ PROUST, 2007;

do Barão; encontrava-me frustrado em ver que, independentemente do que estava sentindo, o passeio dos personagens continuava; percebia-me esperando que a chegada do Sr. Argencourt não afetasse o comportamento do Barão, de quem esperava lealdade para com o Narrador; encontrava-me envergonhado pela posição ignóbil do Narrador perante Argencourt.

De acordo com a minha hipótese, essa angústia tem que ver com o efeito silencioso de um significante perdido, sinalizado pelo texto. Por repetir algo que já foi perdido, tal significante me afetaria embora não conseguisse entender do que se tratava, uma vez que é impossível saber o que é isso que fora perdido. Portanto, trata-se de um silêncio, de algo que nunca para de não se dizer, de acordo com a indicação de Lacan⁷⁷. Entretanto, conforme o mencionado esse silêncio manifesta-se enquanto um gênero de angústia e estranhamento. Como se explica o fato de um silêncio ter esse efeito?

Isso me conduz a diferenciação entre a *linguagem empírica* e *linguagem autêntica* feita por Merleau-Ponty, em *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*⁷⁸. Ali há é demarcada a importante diferença entre esses dois tipos de uso da linguagem. O primeiro é um uso pré-estabelecido entre o que é dito e seu significado preciso; por sua vez, o segundo não vai até o um significado preciso, mas é uma abertura para a significação que realmente tem algo mais a dizer, além do que fora estabelecido por seus próprios significantes – como acabamos de discutir, tratar-se-ia do *Desejo*. Noutras palavras, a *linguagem empírica* é instituída, e usamos ela cotidianamente fazendo um intercâmbio de *significantes atados em significados*; por outro lado, a *linguagem autêntica*, que não é instituída, mas instituinte, abre-se para uma amplitude de significações ainda por se estabelecer. Por ela pode-se chegar a novas significações, embora nenhuma defina a totalidade daquilo que lhe deu lugar. Isso caracteriza esse último tipo de linguagem enquanto inacabada, imprecisa e desarmônica. De acordo com Merleau-Ponty:

Distingamos o uso empírico da linguagem já elaborada e o seu uso criador, do qual o primeiro, aliás, só pode ser um resultado. O que é a palavra no sentido da linguagem empírica – isto é, a chamada oportuna de um signo pré-estabelecido – não o é com relação à linguagem autêntica. É, como disse Mallarmé, a moeda gasta que colocam em silêncio na minha mão. Pelo contrário, a palavra verdadeira, aquela que significa, que torna enfim presente a “ausente de todos os buquês” e liberta o sentido cativo na coisa, não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum. A linguagem é oblíqua e autônoma e, se lhe acontece de significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado da sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido. Se isso é verdade, sua operação não é muito diferente daquela do pintor. Diz-se que o pintor nos atinge pelo mundo tácito das cores e das linhas, dirige-se a um poder de decifração informulado em nós que só controlaremos depois de tê-lo exercido

⁷⁷ 2008.

⁷⁸ MERLEAU-PONTY, [1952] 2013;

cegamente, depois de ter amado. O escritor, ao contrário, instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação dos signos que nos propõe.⁷⁹

Fundando-se em minha hipótese, e de acordo com o pensamento acima, isso que repete uma perda e que por isso jamais se mostra, é uma forma autêntica de linguagem, que nunca se diz de modo empírico. Por tratar-se de um significante que perdeu a sua materialidade, não há como instalar-se em um sentido empírico da linguagem. Assim, ele surge de um modo tácito e nunca para com seu mutismo. Causando angústia para nós, já instalados em um mundo empiricamente falado, onde um significante que não esteja colado ao seu significado não tem nada a dizer. Daí originam-se o estranhamento, a angústia.

Ao mesmo tempo, o pensamento de Merleau-Ponty conduz a uma possibilidade de expressar, ou ao menos tentar aproximar-se da expressão desse significante silencioso. Se o trabalho do escritor não pode prescindir da possibilidade de instalar os significantes no mundo já falante – o que tornaria muito complexo o trabalho de aproximar-se dessa forma de expressão –, há por outro lado a pintura. A facilidade, estaria no fato de que: sem a necessidade de recorrer aos significantes já instalados no mundo falante, a pintura opera com a linguagem de um modo mais elementar, onde o seu dizer é alcançado pelo exercício inédito de lidar com seus significantes. Apesar disso necessitar da recriação de um modo de decifração – que à princípio não está formulado –, a pintura desvela-se como uma forma mais eficiente de aproximar-se da expressão desse outro silencioso. Ademais, Merleau-Ponty⁸⁰ compreende no silêncio um papel instituinte: o silêncio carrega em si um dizer, como um gérmen. Trata-se de uma operação originária e tácita da linguagem e que a pintura trabalha a seu modo. Conforme ele mesmo diz:

[...] temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam. [...] Se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, olhá-la como os surdos olham aqueles que estão falando, comparar a arte da linguagem com as outras artes de expressão, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. É possível que o sentido da linguagem tenha um privilégio decisivo, mas é tentado o paralelo que perceberemos aquilo que talvez o torne impossível ao final. Começemos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo.⁸¹

Desse modo, além de do que já fora mencionado, o recurso a pintura encontra-se na operação de origem da linguagem, o que desvela ainda mais sua proximidade à *voz do silêncio*,

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, [1952] 2013; pg. 67.

⁸⁰ [1952] 2004.

⁸¹ MERLEAU-PONTY, [1952] 2013; p. 69 – 70;

ao significante perdido, a sua forma seminal de mudez. Deste modo, embora a pintura não tenha o mesmo potencial expressivo que a literatura, ela desponta como um modo oportuno de falar sobre o que é silencioso, que prescinde da mobilização dos significantes pré-existentes para ganhar expressão.

Dentro dessa perspectiva, é igualmente importante pensar em qual tipo de pintura mais se aproxima dessa forma tácita e informúlavel de lidar com os significantes. Neste ponto é importante ressaltar que, ainda em conformidade com Merleau-Ponty⁸², a pintura é um modo de expressão autêntico. Isso distingue a pintura de um expediente empírico da linguagem, uma vez que ela não tem dirige-se univocamente a um determinado significado. Pelo contrário, a expressão pictórica autêntica é aberta, ambígua, inacabada e desarmônica em relação ao seu sentido, não é instituída, mas instituinte.

Isso relaciona-se com o que André Breton⁸³ definiu enquanto surrealismo. Trata-se de um movimento busca uma liberdade em relação aos saberes instituídos, a uma valorização de uma expressão automática do inconsciente, ao mesmo tempo que não tem um compromisso estético e moral. Tais características são consonantes com um tipo de significante que nunca se diz, pois, está perdido desde o princípio. Por ser silencioso, esse significante igualmente não é uma narrativa, como se fosse simbolizado. Ao mesmo tempo ele é a expressão do inconsciente propriamente dito. Por fim, ele não visa uma coerência com um senso estético tampouco moral, uma vez que ele é o resíduo do que um dia já foi algo.

Essas razões me levam a adotar o surrealismo para expressar uma *voz do silêncio*. Desse modo, quando tiver de lidar com o significante perdido neste momento desse estudo – e nos posteriores – recorrerei a pintura surreal. O que se espera não é uma narrativa organizada, fruto de uma síntese concluída e inequívoca, mas sim uma aproximação da voz de uma significação esparsa, intangível e inacabada. Tal como é de se esperar de um significante que nunca para de não se mostrar.

Uma vez que já identifiquei o pretérito perfeito como um componente da *Stimmung*. É importante ressaltar que Gumbrecht⁸⁴ possui uma compreensão semelhante em relação a natureza do significantes silenciosos, uma vez que estes são os princípios afetivos que alguém atento as *Stimmungen* pretende defrontar-se. Dito de outro modo, Gumbrecht igualmente entende que ler atento a *Stimmung* não tem que ver com a busca de uma significação que tenha

⁸² MERLEAU-PONTY, [1952] 2013;

⁸³ 1924;

⁸⁴ 2014.

valor preciso. Para este, igualmente, não se trata de decifrar os princípios afetivos de uma obra. Conforme ele mesmo:

Um ensaio que se concentre nas atmosferas e nos ambientes não chegará jamais à verdade inclusa num texto; antes, abarcará a obra como parte da vida no presente. [...] Ler em busca de *Stimmung* não pode significar “decifrar” atmosferas e ambientes, pois estes não tem significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura não implicará em reconstruir e analisar sua gênese histórica ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios afetivos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles.⁸⁵

Logo, entendida enquanto um significante silencioso que compõe a *Stimmung*, não se espera que isso decodifique algo próprio ao texto. Uma vez que atmosferas e ambiências não tem uma significação unívoca ou precisa. Ao recorrer a pintura surreal para indicar um significante que jamais se diz, o que essa pesquisa visa é apontar para isso, entendendo que isso se faz com a entrega aos efeitos desses significantes.

Ler *Em Busca do Tempo Perdido*⁸⁶ desse modo não é propor uma forma de interpretação externa à obra, em um exercício incongruente de análise de um livro em relação com o leitor. Primeiramente porque o próprio Narrador da obra indica essa possibilidade. De acordo com ele:

[...] o livro pode ser muito complicado, muito obscuro para o leitor ingênuo, e não lhe apresentar assim senão lentes turvas, com as quais lhe será impossível a leitura. Mas outras particularidades (como a inversão) o obrigarão a ler de tal maneira para ler bem; o autor não se deve com isso ofender, mas, ao contrário, deixar-lhe a maior liberdade, dizendo-lhe “Experimente se vê melhor com estas lentes, com aquelas, com aquelas outras”.⁸⁷

O entendimento desse fragmento é que o Narrador proustiano não apenas recomenda que um livro possa ser lido a partir de diferentes teorias – que ele designa como lentes –, mas que, estabelecer uma única forma de ler obra literária pode tornar impossível o ato da leitura. Isso me autoriza a ler a obra de Proust em consonância com os seus significantes perdidos e sua *Stimmung*, representando a minha entrega afetiva através da lente da pintura surrealista. Tal ato, também é a base para Gumbrecht⁸⁸ compreender o ato da leitura atenta a *Stimmung*, pois, de acordo com este, a esse tipo de leitura tem que ver com uma nova ontologia da literatura, entendendo por isso, “[...] o conjunto de modos fundamentais como os textos literários – enquanto fatos materiais e enquanto mundos de sentido – se relacionam com as realidades que existem fora deles.”⁸⁹

⁸⁵ GUMBRECHT, 2014; p. 29 – 30;

⁸⁶ 2007.

⁸⁷ PROUST, 2013; p. 256.

⁸⁸ 2014.

⁸⁹ GUMBRECHT, 2014; p. 10.

Isso está em aquiescência com o que fora levantado até então. A obra de Proust indica a possibilidade de ler o livro de novas formas, entendendo que isso pode inclusive afiançar a leitura para alguns. Por outro lado, a concepção de *Stimmung* contempla essa possibilidade, uma vez que essa perspectiva visa uma nova possibilidade de leitura firmada na afetividade – distinguindo-se das compreensões tradicionais, que tem como foco a representação. A abertura dada pela obra de Proust dá lugar a um tipo de leitura cujo lastro é a *Stimmung* e sua abordagem psicanalítica enquanto um outro, que é sinalizado para o pretérito perfeito⁹⁰. Estes raciocínios afiançam a perspectiva de aproximar-se desse significante silencioso por meio da pintura surreal.

2.3.2 Ilustrando o Silêncio

Entregar-se aos princípios afetivos de uma obra é dar ouvidos ao significante perdido, à *voz do silêncio*. Desse modo, posso falar que percebo uma angústia quando leio que o Barão de Charlus solta a mão do Narrador. Ao mesmo tempo sinto um profundo desamparo e inconformidade perante esse gesto atordoante, como se tudo o que havia se passado anteriormente, e depois dessa caminhada de mãos dadas, não fizesse sentido, por ser uma frustração. A meu ver, um empreendimento pictórico sobre algo dessa natureza está relacionado com algum tipo de ironia direcionada à mim. Embora isso que escapa de minha compreensão seja perceptível, trata-se de algo que ri humilhanamente de minha pessoa, como se estivesse em um estado de desgraça. Ao mesmo tempo se trata de uma ocorrência simples e infantil.

Toda essa elaboração abstrata é uma aproximação da já referida angústia advinda desse passado perdido que não se mostra. Ao propor essas percepções como uma pintura, imagino um quarto das cores de um crepúsculo e, ao mesmo tempo, um quarto escuro, inabitado e deteriorado. Trata-se de um lugar fechado, onde não se imagina o exterior, como se estivesse selado por todos os lados. Um lugar sem entrada e sem saída. Esse quarto é uma espécie de depósito para estranhos objetos: uma espécie de pedestal feito de um material discordante, desconhecido e incomum à aparência desse cômodo. Ao mesmo tempo em que parece robusto como se fosse de pedra, o pedestal está quebrado como uma casca de ovo por um globo mais pesado. Não é possível imaginar de onde esse globo caiu: apenas está lá. No pedestal há duas tortuosas hastes de metal dourado, que seguram por um fio um véu esverdeado e quase transparente. O véu parece esvoaçar pelo vento, embora o não aparente haver circulação de ar

⁹⁰ MÜLLER, 2019.

nesse lugar. Atrás do véu há um monólito feito de um imenso osso vivo, cujos vasos sanguíneos ainda estão carregam sangue: penso nesse osso como uma secção de uma imensa costela.

Ainda sobre essa pintura, não obstante os estranhos objetos que estão no quarto, as sombras desses brotam de fontes de luz invisíveis, projetando-se no chão. Cada sombra é autônoma, como se não se misturassem em uma única penumbra, desenhando no piso do quarto um espécie de reflexo escuro, onde a luz é tragada. O mais escuro deles é o reflexo da esfera. Entretanto o véu não possui sombra, como se este elemento fosse um fantasma.

A primeira vista pode parecer estranho pensar em uma imagem para descrever o um silêncio. Mas, em conformidade com Merleau-Ponty⁹¹, trata-se de um silêncio seminal de onde brotará um dizer. Assim, ainda que pudesse dizer algo sobre este silêncio, a pintura ainda seria mais próxima dele, em aquiescência com o filósofo supramencionado. Esse exercício pictórico não diz, mas está aí para ser dito. Em outras palavras, é pelo olhar do outro que essa voz do silêncio – que é a pintura – pode dizer algo, tal como o significante perdido cuja imagem abaixo busca articular.

Figura 9 – Ventos para o Esquecimento



Fonte: elaborada pelo autor, 2019; A angústia do significante perdido é sincretizada nesta imagem.

⁹¹ MERLEAU-PONTY, [1952] 2013;

2.3.3 As Simbolizações do Futuro do Indicativo

A ilustração retratada logo acima enquanto representação de um significante silencioso parece sempre dever algum tipo de explicação. A meu ver ela parece falar de arrependimento e de abandono. A cortina translúcida erguida pelo vento, sustentadas por um fio preso em tortuosas hastes dourada me remetem a dor. Esse tecido verde parece envenenar o ambiente, ao mesmo tempo em que procura liberta-se dele. Esse primeiro plano é o que a meu ver remete ao arrependimento. Ao mesmo tempo há o quarto vazio com um imenso pedaço de costela por trás das cortinas. O local é iluminado por luzes invisíveis, formando sombras autônomas que riem dos objetos que lhes deram origem.

Todas essas possibilidades de interpretação são tentativas de substituir o significante perdido. Isso está relacionado com o fato de o significante material sinalizar para essa possibilidade de substituição através da simbolização da repetição do silêncio. Uso o termo *tentativa* porquê de modo algum esse silêncio será solapado por uma representação, por essa virtualidade que é o significante faltante. Desse modo, é possível perscrutar vários modos de interpretar o que sinto ao entrar em contato com esse trecho: a caminhada entre o Narrador e o Barão de Charlus em *O Caminho de Guermantes*⁹².

Dentre essas possibilidades, alguns momentos de minha vida parecem estar relacionados com esse *largar de mão* feito por Charlus. A hipótese é que o significante material parece me falar de uma sensação que um dia já experimentei em minha infância. Um desses momentos conecta-se com a época em que, ao sair de casa, tinha que andar de mãos dadas com meus irmãos mais velhos. Certo dia, escapei das mãos de minha irmã e me escondi, ao sair do esconderijo fui procurá-la e não a encontrei. Voltei para casa e, quando encontrei minha mãe, fui avisado que minha irmã havia sido castigada por ter me perdido. O sentimento evocado aqui – nesse momento da leitura – me remete ao que vivi nessa ocorrência de minha infância, relacionando-se com o aquilo que experimentei décadas atrás.

Entretanto, fiquei surpreso quando indaguei a minha família sobre esse momento: minha irmã explicou que jamais largara de minha mão ou que fora castigada por isso; minha mãe contou que certa vez achou que eu estava perdido – mas não naquele momento –, por sua vez, meu pai disse que jamais castigara minha irmã. Finalmente, o próprio lugar onde me escondi não era próximo do percurso que acredito ter feito com minha irmã. Logo, além dessa explicação para o que ocorreu durante a leitura provavelmente ser ficcional, a suposição da

⁹² PROUST, [1920 - 1921] 2007.

semelhança entre o que senti no momento entre o Narrador e Charlus e minha experiência infantil não me parece ser definitiva, no sentido de dizer tudo o que sinto na leitura. Tal como se esse entendimento – nessa promessa de narrar a repetição de um silêncio – não fosse totalmente efetivo para tentar substituir a reedição do significante perdido.

Não obstante, o sinal do significante material me remete a outros momentos. Como o instante em que meu pai partiu de casa pela primeira vez. Isso aconteceu quando tinha seis anos, o fracasso financeiro fez ele sentir-se tão envergonhado que decidiu ficar um ano na cidade de Bauru, em São Paulo. Bem distante da cidade de Crato, no Ceará, local onde vivia naquela ocasião. Senti que havia feito algo muito errado naquela ocasião, que tudo tinha que ver com algo que eu mesmo não sabia o que era.

A já mencionada caminhada parece igualmente associar-se a outro momento de minha infância. Trata-se de quando estava na casa de minha avó, e percebi que havia uma caixa de música de cristal que tocava *Für Elise*⁹³. Ela ficava dentro de um armário que estava sempre trancado no quarto de minha avó, atrás de vários outros objetos. Ao pegar a pequena caixa de música, minha avó entrou no quarto e escondi objeto embaixo de minha roupa. Como minha avó pediu que saísse do quarto, permanecendo ela lá, não tive como restituir a caixa de música. Antes que pudesse consertar o erro, minha mãe me conduziu para casa. Alguns dias depois essa última encontrou a caixa de música enquanto eu ouvia a música de Beethoven⁹⁴, ela explicou que aquele objeto fora dado a minha avó por meu falecido avô. Este morrera tragicamente décadas antes, e minha avó guardava a caixa como algo muito precioso. Então minha mãe arrastou-me até a casa de minha avó, e me fez devolver a caixa de música. Foi lá que minha avó ficou em prantos e me chamou de ladrão.

Nesses três casos, senti-me culpado por algo que não compreendia. Dentre todos, o que mais sinto relacionado ao *largar de mãos* do Barão de Charlus, é o que envolve a minha irmã. A isso que associo aos sentimentos que acredito que estão no quadro: arrependimento e abandono. Em todas essas ocasiões estava imensamente arrependido por um incidente, assim como me sentia abandonado de algum modo. Tratam-se de simbolizações, do significante faltante. Sinto que essas narrativas estão relacionadas com a angústia sinalizada pelo significante perdido.

Trata-se de algo que *parou de não se dizer*, e que fez emergir essas narrativas. Enquanto *Stimmung* há um forte abandono e desamparo, como se não tivesse mais nenhum tipo de proteção ou abrigo, onde antes tudo estava bem. Ao mesmo tempo, arrependo-me por tudo

⁹³ BEETHOVEN, 1867;

⁹⁴ BEETHOVEN, 1867;

o que por ventura tiver feito, ainda que acidentalmente ou mesmo nos casos em que ainda não compreendo o que fiz. Há também esperança, esperança de que possa haver um conserto embora já saiba de antemão que nada disso possa ser consertado – no caso específico do episódio com minha irmã, não há como consertar algo que talvez nunca tenha existido, e que surgiu para aplacar uma angústia que jamais se disse.

2.3.4 Os Saberes que Olham

Até aqui, vimos como a experiência da leitura evoca a alteridade que a psicanálise entende como *outro*. Que, conforme Müller⁹⁵, podem ser entendidas como narrativas de diferentes temporalidades. Ao mesmo tempo, lancei a hipótese de concebê-las como diferentes momentos daquilo que é entendido como *Stimmung* – de acordo com Gumbrecht⁹⁶. Desse modo, já foram analisados o pretérito perfeito e o futuro do indicativo, respetivamente a partir do significante perdido – *Stimme* que significa *voz* – e do significante faltoso – *Stimmen*, na acepção de *estar afinado*. Ademais, há a possibilidade de compreender a *Stimmung* novamente enquanto *Stimmen*, mas, dessa vez, enquanto *estar correto*. Estar em consonância com um significante material continente de significado: que passam a ser um sinal. Como já vimos, trata-se de quando um significante faltante simbolizado no passado ganhou materialidade no momento presente, noutras palavras, de um significante significado.

Após largar a mão do Narrador, o Barão de Charlus alega que não queria dar a entender que escondia nada aos olhos do Sr. Argencourt. Em minha interpretação, Charlus escondia justamente o fato de estar tentando aproximar-se do Narrador. Embora a homossexualidade do personagem ainda não tenha sido revelada, seu comportamento em Balbec – em *A Sombra das Raparigas em Flor*⁹⁷ assim como em momentos precedentes à caminhada com o narrador, já denotam isso. Tal aspecto, explicaria o comportamento de Charlus, mas não lançam luz sobre um aspecto mais importante que leva o Barão a temer que o Sr. Argencourt entendesse que ele não lhe esconde nada. Trata-se da dualidade do personagem. Esta manifesta-se pelo amor que o Barão tem pelas mulheres, e pela aversão que este tem pelo caráter afetado dos homens. Conforme ele é descrito:

⁹⁵ 2019.

⁹⁶ 2014.

⁹⁷ PROUST, [1919] 2006;

Se se mostrava tão frio comigo e em compensação tão amável com minha avó, talvez não fosse por mera antipatia pessoal, porque em geral era muito benévolo com as mulheres e falava de seus defeitos com grande indulgência, mas quanto aos homens, principalmente aos jovens, dava mostras de tão violento ódio como o dos misóginos às mulheres. Disse de dois ou três gigolôs, parentes ou amigos de Saint-Loup, que Robert citara casualmente: “São uns canalhinhas”, num tom de ferocidade que contrastava com sua costumeira frieza. Compreendi que o que mais censurava nos rapazes de hoje era o seu efeminamento. “São verdadeiras mulheres”, dizia desdenhosamente. Mas em comparação com a vida que ele considerava adequada a um homem, e que ainda lhe parecia pouco enérgica e viril (nas suas caminhadas, depois de horas e horas de marcha, todo afogueado, banhava-se em rios gelados), qualquer outra vida pareceria efeminada. Nem sequer admitia que um homem usasse anel.⁹⁸

Assim, fica claro a conduta ambígua de Charlus: por um lado há sua afeição pelas mulheres, de outro há o repúdio por aquilo que é feminino quando surge em um homem. Minha interpretação é a de que o Barão solta a mão do Narrador justamente para dissimular essa segunda parte de sua ambiguidade. Charlus não desejara ser visto pelo Sr. Argencourt conversando com tanta intimidade com o Narrador, justamente pelo caráter efeminado, em relação ao qual ele expressa repúdio quando se trata de outras pessoas. *Não ter algo a esconder* é encobrir o seu caráter efeminado para Sr. Argencourt, que o leva a soltar a mão do Narrador.

Esse comportamento pode ser interpretado de várias formas. Em conformidade com o que já havia mencionado anteriormente, a princípio, a conjectura mais convincente é a apontada por Erman⁹⁹. Segundo esta percepção, o Barão de Charlus seria uma alegoria do Andrógino, tal como é descrito por Aristófanes, em o *Banquete*¹⁰⁰. Este último relata a existência de um terceiro gênero, o Andrógino. Segundo ele:

[...] O fato é que antigamente nossa anatomia era diferente da que se vê hoje. Primeiro, não havia apenas dois sexos – masculino e feminino, como agora –, mas três. Do terceiro que tinha elementos comuns a ambos, resta-nos apenas o nome, posto que não existe mais. Naquele tempo, então, existia o andrógino, distinto dos demais sexos na forma e na designação, tendo partes do macho e da fêmea.¹⁰¹

Segundo Aristófanes, os andróginos eram seres muito fortes e ambiciosos. Eles investiram contra os deuses para atacá-los. Assim, sendo, Zeus decidiu dividi-los em dois, e com a ajuda de Apolo acabou criando o macho e a fêmea, que buscavam se unir novamente. O que importa aqui é o interesse da parte masculina pela feminina e vice-versa. Pois em meu entender trata-se de uma alegoria de Proust, de modo que Charlus, ainda que tenha o corpo de

⁹⁸ PROUST, [1919] 2006; p. 404;

⁹⁹ 2015.

¹⁰⁰ PLATÃO, 2017;

¹⁰¹ PLATÃO, p. 39;

homem, comporta-se como um andrógino. Explicando o fato de, por um lado ter apreço pelas mulheres e repúdio aos homens efeminados. Por outro a circunstância na qual ele exalta o gênero masculino, precisamente por seus aspectos viris. Entendido enquanto andrógino, o Barão é parte homem e parte mulher, cada uma tendo enquanto objeto de interesse características do sexo oposto.

Tal explicação é o olhar do outro de um significante significado sobre um significante virtual. Em outras palavras, a tese de Aristófanes funciona enquanto significante significado para o significante material – que, conforme já fora dito, é a ocorrência elementar da leitura. Conforme já fora mencionado, é esse olhar do outro que nos possibilita a percepção desse significante. Assim, o discurso sobre o andrógino possibilitou que o significante se tornasse um símbolo.

2.3.5 Nighthawks

Ao ler a passagem em questão, além de sentir uma grande sensação de abandono – de estar desamparado – e culpa por algo que simplesmente não tive controle, como mencionei ao refletir sobre a *Stimmung* no futuro do indicativo, sinto-me atraído para um momento inesperado. Antes haviam as promessas do Barão de Charlus ao Narrador, elas pareciam trazer profundas revelações que iriam mudar toda narrativa. Havia o tom ambíguo do discurso daquele personagem, que parecia tentador e ameaçador ao mesmo tempo, como se sentisse um profundo ódio, mas também estivesse preocupado com o seu interlocutor. Há as ruas, onde mesmo a tarde da noite as pessoas circulam pela cidade, por onde transitam vários fiacres. Trata-se de um ambiente caloroso que repentinamente torna-se estranho até mesmo doloroso após Charlus largar a mão do Narrador.

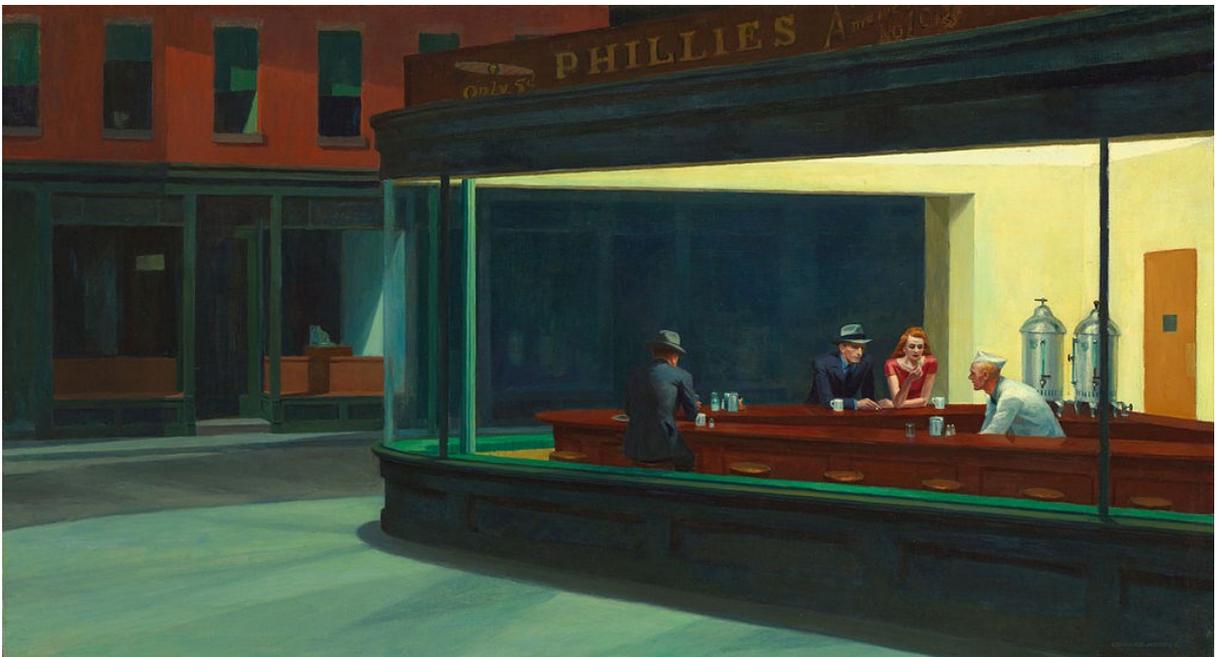
Todas essas promessas parecem perdidas e agora a história parece caminhar para outro lugar, como se todos os significantes mencionados acima apontassem para outra direção. Tudo parece indicar algo incerto, de modo que sinto-me como se estivesse perguntando o que acontecerá às promessas do barão, ao tom anterior de sua fala, as ruas, aos fiacres, ao ambiente acolhedor que eram as ruas. Eu me dirigi a esses significantes com afínco, voltando a ler os momentos em que os percebi, como se os questionasse o que aconteceria com minhas expectativas quebradas. Esse indagar transcendia a narrativa, como se aqueles acontecimentos frustrantes da obra de Proust se referissem a minha própria vida. Como se minha própria história desse peso à narrativa, e como se a indagação ganhasse propulsão por uma expectativa pessoal. Porém, não fazia ideia de qual tipo de resposta esperava – fosse para mim ou para o Narrador

–, sabia apenas que minha história continuaria, assim como a obra, que estendia-se por vários volumes.

Isso que sinto é o que já foi designado como *significante místico*, pertencente ao futuro do subjuntivo, de acordo com Müller¹⁰². O entendimento em questão é de que o *significante material* sinaliza o futuro, enquanto algo que não pode ser perscrutado, pois essa dimensão não constitui uma narrativa a exemplo do que ocorria com o *significante imaginário* ou com o *significante simbólico*. Aqui o que há é um mistério sinalizado pelo *significante material*: a obra. Esse tipo de *significante* já fora descrito como *Fascínio pela Stimmung*. Trata-se exatamente do encanto pela *Stimmung* de desespero que se estabelece após o Barão soltar a mão do Narrador que me impulsiona a revisitar todos os *significantes* que constituíam a atmosfera – inicialmente acolhedora do passeio noturno –, exatamente pelo fascínio de buscar a configuração dessa nova *Stimmung* que não conheço, embora a busque.

À guisa de exemplo acerca desse *significante misterioso*, e também acerca da semelhança com a forma como esse me afeta, há aquilo que sinto sobre o quadro *Nighthawks*¹⁰³, de Edward Hopper¹⁰⁴.

Figura 10 – Nighthawks



Fonte: HOPPER, 1942. O erotismo da pintura me conduz para algo que nunca é revelado nessa pintura.

¹⁰² 2019;

¹⁰³ [Em tradução literal]: Falcões da noite

¹⁰⁴ 1942;

O erotismo da descrição da caminhada do Narrador e do Barão assemelham-se em muito com essa pintura de Hopper. Nela vemos um bar durante a noite, um ponto de luz em meio as cores escuras das ruas do lado de fora. Sinto-me profundamente atraído por algo nessa pintura, embora não saiba do que se trata. Mas, consigo distinguir o que sentiria se estivesse dentro do *Phillies*, onde mesmo estando cercado pela melancolia ainda há alguém de vigília. Ao mesmo tempo, me imagino nas ruas, onde parece não existir ninguém, como se tudo estivesse abandonado de vida, como se esta última sequer existisse. Trata-se de duas *Stimmungen* diferentes, como o passeio antes e depois do largar de mãos dos personagens. O que desponta nessa pintura, assim como no fragmento em questão, é algo que me convida a passar vários minutos contemplando-a e pensando sobre ela. Algo que simplesmente não sei o que é e de onde vem, a saber o significante místico.

2.3.6 As múltiplas faces de um texto

Estas reflexões fundamentam a resposta para a pergunta que as ensejou, conforme o início deste capítulo. Ali eu questionava como aspectos que não fazem parte materialmente de um texto podem surgir durante a leitura. Foi fundamentado e apresentado um modo de compreender como uma obra literária funciona como fundamento material para diferentes perspectivas temporais. Em outras palavras, o texto sinaliza diferentes temporalidades humanas, e é no relacionamento com o texto que estas temporalidades emergem.

Tal proposição está em consonância com as reflexões de Müller¹⁰⁵. Ao mesmo tempo, tal teoria em muito se aproxima daquilo que Gumbrecht¹⁰⁶ entende enquanto *Stimmung*. Por um lado, as compreensões de natureza psicanalíticas acerca da alteridade que emerge ao lidarmos com a sinalização de significantes temporais a partir de um significante material. De outro lado há as teses que centram-se nas atmosferas e ambiências que surgem na relação entre uma obra literária e o leitor. A hipótese que sustentei é a de que estas atmosferas e ambiências – designadas como *Stimmung* – correlacionam-se com as diferentes formas de manifestação disso que a proposição metapsicológica entende enquanto *outro*. Desse modo, observei cada um dos perfis que emergiam para além do que estava efetivamente escrito, abordando-os a partir de uma perspectiva temporalizada da *Stimmung*, nos mesmos moldes da perspectiva temporalizada do outro como narrativas do tempo gestáltico.

¹⁰⁵ 2019;

¹⁰⁶ 2014;

O resultado de tal abordagem se deu conforme o esperado. Assim, enquanto significante silencioso, a angústia originada da separação das mãos do Narrador e do Barão de Charlus foi estabelecida como uma pintura surrealista. Segundo uma reflexão originada a partir das concepções de fala empírica e fala autêntica de Maurice Merleau-Ponty¹⁰⁷. Assim foi possível estabelecer esse significante que nunca se diz. Por outro lado, alguns momentos de minha infância serviram de base para falar da simbolização, ao tratar do significante faltante. Por sua vez, a ocorrência supramencionada da narrativa em tela foi explicada pelo *olhar* de uma teoria, estabelecendo-se assim o significante significado. Por fim, foi indicada a atração vinda do caráter misterioso dos significantes no fragmento em questão, verificando-se assim o significante misterioso.

Desse modo, a aproximação entre a proposição metapsicológica de Müller¹⁰⁸ e a teoria da *Stimmung* – proposta por Gumbrecht¹⁰⁹ – mostram-se concordantes ao lidar uma análise dessa natureza. De modo que torna-se possível afirmar que a *Stimmung* é igualmente um dizer sobre o tempo. Sua emergência e as formas de abordá-la relacionam-se com as temporalidades da proposição psicanalítica. Assim, a resposta ao questionamento acerca do porquê múltiplas perspectivas ausentes em um texto literário surgem durante a leitura – o significante material em questão –, é explicada pelos significantes que habitam o tempo humano, ou pelas perspectivas diferentes perspectivas de uma *Stimmung*.

¹⁰⁷ [1952] 2004.

¹⁰⁸ 2019;

¹⁰⁹ 2014;

3 BAILE À FANTASIA OU FUNERAL: A PROMISCUIDADE ENTRE AS IMAGENS

[...] Os lençóis cheiram a passado recente.¹¹⁰

3.1 NOTAS INICIAIS

Redigi o capítulo anterior tendo em vista as pretensões iniciais deste trabalho. Planejei-o com o objetivo de apresentar minha articulação entre diferentes teorias com clareza e simplicidade. Ao mesmo tempo, tinha como meta certificar a eficiência desse entendimento para abordar uma série de incompreensões, que surgiam a partir de uma *imagem*. Isso foi alcançado aplicando a abordagem elaborei sobre a problemática ainda no início do capítulo. Entendo que foi um passo necessário para o êxito das sucessivas reflexões. Neste e nos próximos capítulos, *me detenho aos efeitos* em uma *Stimmung* relacionada com determinada *imagem* — ao invés de investigar estes espectros sensíveis simultaneamente.

Pelo fato de fixar minha atenção em uma dentre as quatro das perspectivas temporais da *Stimmung*, não quero dizer que as outras temporalidades não existem ou que posso manter uma análise neutra em relação à elas. Como uma ocorrência Gestáltica, as *Stimmungen* não podem ser decompostas em partes isoladas, elas emergem como totalidade na experiência e afetam desse mesmo modo. Assim a *Stimme Silêncio*, a *Stimmen Afinação*, a *Stimme Mistério*, e a *Stimmen Imagem* estão presentes nas vivências afetivas que tenho perante uma *imagem*, apenas não irei não abordá-las.

Contudo, convém sistematizar as características sensíveis das atmosferas e ambiências — de distintas esferas temporais —, expressando esses acontecimentos. Além de evocar com profundidade uma experiência — mesmo que esta seja caótica, ambígua e contraditória —, essa disposição dará a cada capítulo uma identidade própria. Escapando, a modelo de expressão expositivo, linear, claro e distinto que muitas vezes é incompatível ou restritivo.

Nesta subseção introdutória, delineei como as ambições do capítulo anterior deram a ela uma determinada forma. Em seguida anunciei o modo como — a partir deste capítulo — irei compreender e expressar os efeitos das *Stimmungen*. Esclarecendo que me dedicarei somente um gênero de *Stimmung* por capítulo. Argumentei que essa delimitação não excluía de da experiência os outros âmbitos do tempo relacionados com as atmosferas e ambiências. E expus as vantagens que esse delineamento trará para essa composição.

¹¹⁰ PETROSKI, 2021.

3.2 CENÁRIOS IMBRICADOS

Nesta sessão delinheiro a vivência de um tipo de *Stimmung* que parece justapor o cenário habitado pelo o Narrador *com* o contexto histórico que pertence ao mundo onde vivo. Inicialmente, ilustro o ponto da narrativa em que vivi esta experiência. E apresento o importante significado que este momento tem para a obra. Em seguida, exponho como essa passagem do enredo — ou o próprio personagem do Narrador — aparenta me conduzir para o mundo em que se desenrola da trama, ou o oposto: como os fatos descritos parecem vir para o universo exterior ao livro.

Ao longo de *Em busca do tempo perdido*¹¹¹, o Narrador tem várias influências. Refiro-me à personagens que motivam o Narrador em sua intenção de tornar-se literato, incentivado o desenvolvimento de sua habilidade de escrever. Ao mesmo tempo, alguns deles de têm um papel sobre sua a vida pessoal, pois afetam os ciclos sociais ele frequenta. É o caso de Swann e do Barão de Charlus. Em meu entender, no momento final de *O caminho de Guermantes*¹¹² sinaliza o momento em que Swann perde sua proeminência como influência para o Narrador. Pois, a partir daquele momento, este último não abandonará mais os salões da aristocracia.

É um instante bem preparado e cheio de significados, onde os personagens envolvidos mostram claramente muitos de seus traços característicos. Até então, aos poucos o Narrador vinha desvelando Oriane e Basin — o duque e a duquesa de Guermantes —, como estava mostrando o próprio Swann, este último desde o início da obra. Tal momento é como um ponto para onde convergem toda essas caracterizações, culminando em um desenlace rápido e inquietante. Alguns aspectos envolvidos ficam são expostos com clareza, enquanto outros são sutilmente sugeridos. O final desse volume difere-se em tom e atmosfera do restante do livro, uma vez que geralmente os eventos são narrados de uma forma mais monocórdia e compassada, e não acelerada e intensa.

Quando li esse passagem pela primeira vez simplesmente não prestei atenção a alguns detalhes importantes. Inclusive, não estava tão atento até para alguns detalhes da construção dos personagens envolvidos. Mas, na leituras preliminares para redigir este texto, percebi nesse momento em particular algo que não poderia pode parecer óbvio para muitos, mas que até então não era para mim. Ao enquanto lia certo ato duque de Guermantes pensei: acho que qualquer aristocrata desse época deveria pensar sobre isso de modo semelhante. Mas, quando pensei no

¹¹¹ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016.

¹¹² PROUST, [1920 - 1921] 2007;

motivo que me levou a pensar nisso, compreendi minha forma de entender estava relacionada com minha história — a história do mundo em que vivia. Percebi essa diferença porque na minha primeira leitura — quando tinha 21 anos — ainda não havia entrado em contato com determinada obra de um filósofo já conhecido — a qual só leria um ano depois.

Trata-se de um pequeno texto de Michel Foucault sobre medicina¹¹³. Mas é aí onde está o ponto: a compreensão que tive sobre este texto é uma compreensão sobre a história de meu mundo. A história narrada na obra escrita por Marcel Proust¹¹⁴ não se passa em meu mundo, mas em um mundo supostamente idêntico ao meu. Mas, o Narrador não viveu no meu mundo em 1899, e ainda que tivesse vivido o contexto de sua fala seria uma ficção sobre a vivência de sua história como memória. De algum modo a história de meu mundo estava imbricada com a história do mundo dele. Na realidade, eu e ele estamos tão sobrepostos que quando busquei a data de nascimento dele na cronologia da história eu pensei *Ele nasceu no mesmo ano em que uma de minhas bisavós paternas nasceu*.

Ao pensar nisso, percebia que estávamos em mundos distintos. Mas, ao retomar a leitura, e me envolver com o que lia, secretamente a narrativa pegou de empréstimo não apenas o meu mundo, mas minha história. Pois, foi necessário que lesse o ensaio de Foucault para que a aristocracia do mundo a qual o duque de Guermantes pertencia adquirisse determinado traço que julgava tão próprio a ela. Sabia que estava envolto em uma *Stimmung*, embora não soubesse qual estado de espírito era esse que me levava a sentir que era transposto para o mundo do Narrador, ou ele para a o meu. Embora, tal transposição fosse um sentir, e não um deslocamento efetivo.

Assim, apresentei o significado que entendo que o final de o *Caminho de Guermantes*¹¹⁵ tem momento tem. Ilustrando como esse a *Stimmung* que percebo naquele ponto diferencia-se do resto do enredo. Em consecução apresento outro tipo de experiência, outro tipo de *Stimmung* que me faz confundir o meu mundo e minha história com o mundo da narrativa.

3.3 DO MUNDO DA RAZÃO ATÉ O MUNDO DO SENSÍVEL: UMA FALSA TROCA

Reversibilidade é o nome dessa experiência que tive¹¹⁶. Isso foi o que pensei logo em seguida, ao pensar no que havia acontecido. É o mesmo efeito que se vive quando se está

¹¹³ FOULCAULT, 1998;

¹¹⁴ [1920 - 1921] 2007;

¹¹⁵ PROUST, [1920 - 1921] 2007;

¹¹⁶ MERLEAU-PONTY, [1964] 2019;

andando de bicicleta, carro ou moto, e se está tão concentrado que facilmente parece a mesma coisa estar conduzindo estes veículos ou se são estes quem estão conduzido aqueles que os conduzem. Por já conhecer essa teoria no momento em que pensei nisso pela primeira vez. Nesta seção eu apresento como o meu envolvimento esse tipo de vivência é maior que supunha. Ilustrando como tal aspecto me levou a definir tal momento como a *imagem* a ser investigada nesse capítulo. Em seguida, a partir de um questionamento, ilustro o meu raciocínio para encontrar nesta teoria literária a concepção filosófica de *reversibilidade*. Reflexão que alcanço através da exposição de duas teorias distintas.

Penso que esse efeito de sentir uma *troca de mundos* com uma obra literária é tão familiar e cotidiano que é facilmente discernível. Durante a leitura, ele acontece sempre que em algum momento o leitor encontra-se tão identificado com o universo que está lendo que aparentemente ele sente que aquele certa indistinção entre aquele e o seu próprio — por mais distintos que estes sejam.

Por exemplo, quando leio a *Dom Casmurro*¹¹⁷ e vejo Bento Albuquerque Santiago — um homem doente de ciúme — questionar a legitimidade de seu filho Ezequiel, às vezes penso comigo mesmo: *Se houvesse exame de DNA que comprovasse sua paternidade, ele ainda encontraria outro motivo para sentir-se traído*. Sinto que novamente assimilei como *meu* o mundo do narrado no romance, ou que é este que adentra o universo que habito. Embora materialmente isso não tenha ocorrido, por alguns instantes é *como se* o âmbito virtual da obra confundiu-se com o a minha realidade material. Um fato ocorre independentemente da minha vontade e que não consigo explicar bem.

O mesmo tipo de vivência também ocorreu no capítulo passado, quando reconheci no Barão de Charlus a figura do Andrógino, de acordo com o que Aristófanes descreve em *O banquete*¹¹⁸. Novamente, não sei se naquele mundo Platão narrou Aristófanes tal como ele é narrado no meu. Mas, pela *reversibilidade*, a figura do andrógina já estava incorporada à narrativa sem que eu tivesse controle algum sobre isso. E, se me refiro a subseção voltada a descrição das vivências e expressão das *imagens*, é porque a esse estranho efeito — onde o a história do Narrador e a minha parecem ser a mesma — é a caracterização fundamental de como se vive uma *imagem*.

Ainda em relação ao capítulo precedente, embora tenha apresentado a *Stimmen Imagem* naquela parte dessa produção e tenha — conforme acabei de mencionar — experimentado o mesmo tipo de vivência que me refiro aqui. Por razões didáticas,

¹¹⁷ ASSIS, 1994;

¹¹⁸ PLATÃO, 2017;

metodológicas e estilísticas, não cabia apresentar completamente de modo completo as noções pelas quais entendo uma *imagem*. Se o fizesse o capítulo perderia sua forma própria de expor os argumentos, perdendo seu ritmo e didática. Então, apresentei o suficiente para que fosse possível entender a *imagem* que estava ali, sem me deter nesse sentir singular elas provocam.

Agora posso explorar mais essa curiosa vivência das *Stimmen Imagens*. Desse modo, a montagem desse capítulo é incomum, em virtude os aspectos particulares da análise em para qual ele está voltado. Após essa introdução, apresento o percurso teórico pelo qual será possível compreender a vivência de que falo. Em seguida, exponho a *imagem* deste segmento. *Mas aquilo que busco apresentar e expressar não algo diferente de uma falta, de uma angústia, de indícios que me convidam para um mistério. Aqui, tenho por objetivo apresentar imagens com as quais senti que a minha vida era indistinta, nisso que chamo de Stimmen Imagem*. Então, antes mesmos da *imagem* em que estão aderidos, é importante apresentar a forma como sou íntimo dos personagens envolvidos, o modo como os conheço. Somente em seguida é que é cabível apresentar a *imagem*, pois ela é como um palco onde os personagens irão desempenhar sua performance. E, por último, apresento as imagens que emprestei para eles, tal como emprestei o teste de DNA para Bento ou o Andrógino para o Barão de Charlus.

Como já indiquei, vivi esta *Stimmen Imagem* no desenlace de *O Caminho de Guermantes*¹¹⁹. Onde, tanto Basin, quanto Oriane, Swann e até o Narrador são se fizeram sensíveis através de algum entendimento de minha realidade. É por conta desse aspecto — o fato de quatro personagens principais estarem envolvidos com o mesmo tipo de fenômeno — que escolhi este momento como a *imagem* deste capítulo.

Por já conhecer as concepções de Merleau-Ponty¹²⁰, ao perceber tal fato entendi que estava lidando com aquilo que ele designara como *reversibilidade*. Trata-se de um efeito pelo qual a experiência de duas *imagens* confunde-se, sem nunca chegar a coincidir. Para o filósofo:

[...] a reversibilidade, é a ideia de que toda percepção é forrada por uma contrapercepção [...], é ato de duas faces, não mais se sabe quem fala e quem escuta. Circularidade falar-escutar, ver-ser visto, perceber-ser percebido, (é ela que faz com que nos pareça que a percepção se realiza nas próprias coisas).¹²¹

Logo, essa noção ontológica possibilita compreender um fato literário. Para mais, de acordo com Müller¹²², a adoção dessa mesma perspectiva de Merleau-Ponty¹²³ possibilita

¹¹⁹ PROUST, [1920 - 1921] 2007;

¹²⁰ [1964] 2012; [1964] 2013; [1964] 2019;

¹²¹ MERLEAU-PONTY, [1964] 2019, p. 239 – 240;

¹²² 2015;

¹²³ MERLEAU-PONTY, [1964] 2012; [1964] 2013; [1964] 2019;

conceber os três registros da experiência propostos Lacan¹²⁴, a saber, aquilo que designei anteriormente como imaginário, simbólico e real. Nesse seguimento, em sua ontologia Merleau-Ponty entende que o ser é sobretudo uma generalidade de engajamento com o mundo herdado pelos outros seres como um ser-no-mundo em comum que os torna indissociáveis. Deste modo, os três registros da experiência fariam parte dessa generalidade, tal generalidade é o que o autor designa como Carne, assim:

Entendido como Carne, a Gestalt é, ao menos e simultaneamente, três direções distintas que uma figura pode tomar em um fluxo temporal. Trata-se do que pode imbricar-se (s'empîêter) noutras figuras, fazendo-se aí vidente, partícipe do mundo sensível (seja ele natural ou linguageiro, enfim, imaginário). Como também aquilo que pode transpor-se (s'enjamber), fazendo-se símbolo da falta sulcada (como fundo invisível) pelo olhar de outro vidente. Até o limite em que se experimentará passiva face aquilo que o outro vidente – agora como outrem (autrui) – doará enquanto rastro, antecipação (précession) de um tempo mítico, incontornável, o qual impede que uma Gestalt seja a cada vez e para sempre uma síntese acabada, fechada, restando então como um todo aberto, sem articulador, sem síntese.¹²⁵

Em relação a isso, o entendimento gestáltico permite pensar a generalidade simultaneamente como: (1) imbricamento de figuras pelas quais elas tornam-se sensíveis; (2) como sinal de uma falta possibilitada por essa sensibilidade; ou (3) como antecipação de uma temporalidade mítica que resta enquanto uma espécie de rastro para a sensibilidade. Em outras palavras, pela generalidade sensível reencontro respectivamente o imaginário, o simbólico e o real. Que respectivamente encontram-se naquelas narrativas temporais que Müller entende respectivamente como o pretérito imperfeito, futuro do indicativo e pretérito imperfeito. Por tal esclarecimento, ilustro como tais teorias se correlacionam, o que me autoriza — neste momento específico — a compreender especificamente o imaginário. Dado que é justamente com ele que é caracterizado pela *reversibilidade*.

Entretanto, é necessário situar que o projeto ontológico de Merleau-Ponty como uma possibilidade de reintegrar a faculdade sensível à ontologia. Esta última, foi rebaixada por Descartes com suas influentes teses. Dessa forma, é importante reconhecer as concepções de Merleau-Ponty em seu contexto originário. Logo, a seguir faço uma rápida revisão das concepções cartesianas e, em seguida, descrevo as concepções merleau-pontyanas.

¹²⁴ 2008;

¹²⁵ MÜLLER, 2015, p. 391.

3.3.1 Problema do conhecimento e o cogito

Para Descartes¹²⁶ a razão é um elemento central. Entendo que o filósofo se referia a essa faculdade como aquilo possibilita raciocinar. O que nos diferencia dos animais e que me permite estar coerentemente em concordância – ou em oposição – com certa teoria. Neste seguimento, também posso alegar que é por essa capacidade que posso julgar, emitir um juízo que separa os objetos em diferentes categorias. À guisa de exemplo dessas posso falar de gêneros como o verdadeiro, o falso e o dubitável. A dúvida é o cerne desta subseção, onde me detenho a refletir sobre a forma de pensar que Descartes estabeleceu no século XVII. Explicarei como a desconfiança passou a ser o eixo da problemática em que o filósofo ali se concentra: a interrogação sobre a veracidade do conhecimento. Remontando um contexto teórico indispensável para este estudo.

Descartes¹²⁷ ocupou-se em um projeto a fim de erigir um fundamento para o potencial de entendimento do ser humano. Para isso, ele estabeleceu um parâmetro que atestava a veracidade dos postulados e dos subsequentes argumentos. Noutras palavras, sua intenção era garantir que os conhecimentos fossem impreterivelmente verdadeiros. Assim, filósofo recorre a um tipo de juízo — e é por isso que razão a razão lhe era tão importante — pelo qual é possível distinguir o que é verdadeiro do que não é. Esse fundamento é esclarecido logo no início da quarta parte de *O Discurso do Método*. Ali ele explica que:

[...] como então desejava ocupar-me somente da procura da verdade, pensei que precisava fazer exatamente o contrário, e rejeitar como absolutamente falso tudo em que pudesse imaginar a menor dúvida, a fim de ver se depois disso não restaria em minha crença alguma coisa que fosse inteiramente indubitável. Assim, porque os nossos sentidos às vezes nos enganam, quis supor que não havia coisa alguma que fosse tal como eles nos levam a imaginar.¹²⁸

Este método de *desconsiderar* todos os fundamentos que possam dar margem para a alguma dúvida, sobre sua veracidade, é uma depuração. Depois de separar todo o resíduo o que possa ser fonte de dúvida, é dedutível que aquilo que reste seja o que não se pode duvidar. Restaria a verdade, pois ela não pode ser falseada – se pudesse, deveria ter sido extraída no início do processo.

É necessário atentar para o fato de que aquilo que Descartes primeiramente enuncia a sensibilidade como fonte das dúvidas. Assim, esta é a primeira faculdade que ele *abre mão*.

¹²⁶ [1637] 2001;

¹²⁷ [1637] 2001;

¹²⁸ DESCARTES, [1637] 2001, p. 37;

Considero que a concepção de sensibilidade para Descartes é aquela em que entende o sensível como: *um fator com potencial de mudar meu interior, embora venha daquilo que é exterior a mim, através da sensibilidade*¹²⁹. Isso fica ainda mais claro na última frase da passagem acima, onde se denota – em meu entender – que o sensível não é apenas fonte de dúvidas mas que dele não se extrai verdades. Pois, dentre tudo o que a sensibilidade entrega nada é como supomos ser.

Ao continuar lendo de *O Discurso do Método* do ponto onde parei – na citação acima –, vemos Descartes fazer uma demarcação sobre o que se deve renunciar, por ser potencialmente falseado. Conforme é possível depreender na continuação do fragmento acima:

E porque há homens que se enganam ao raciocinar, mesmo sobre os mais simples temas de geometria, e nele cometem paralogismos, julgando que eu era tão sujeito ao erro quanto qualquer outro, rejeitei como falsas todas as razões que antes tomara como demonstrações. E, finalmente, considerando que todos os pensamentos que temos quando acordados também nos podem ocorrer quando dormimos, sem que nenhum seja então verdadeiro, resolvi fingir que todas as coisas que haviam entrado em meu espírito não eram mais verdadeiras que as ilusões de meus sonhos.¹³⁰

Unindo-se ao sensível é, para Descartes também é justificável duvidar dos raciocínios matemáticos¹³¹ – porque se pode errar ao fazer um cálculo – e dos sonhos. Entendo que Descartes quer mostrar que o fundamento de todos os conhecimentos é dubitável porque esse é o procedimento necessários para a sua reflexão posterior imediata.

Mas logo depois atentei que, enquanto queria pensar assim que tudo era falso, era necessariamente preciso que eu, que o pensava, fosse alguma coisa. E, notando esta verdade – *penso, logo existo* – era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cépticos não eram capazes de a abalar, julguei que podia admiti-la sem escrúpulo como o primeiro princípio da filosofia que buscava.¹³²

Elegantemente posta, sedutora por sua simplicidade e imensamente convincente, essa tese demonstra o quão brilhante Descartes foi. Mas, neste ponto de sua argumentação, é imprescindível que a reflexão que gerou o *Cogito* desenvolva-se mais. Pois, o que foi alcançado até aqui é que: (1) o *pensamento é real*, dado que, se há alguém que de tudo duvide, não se pode haver a dúvida de que ainda se está duvidando; (2) *Quem pensa existe* – é a consequência necessária do raciocínio anterior, já que alguém deve existir para que haja o duvidar. Deve-se

¹²⁹ ABBAGNANO, 2012;

¹³⁰ DESCARTES, [1637] 2001, p. 37-38;

¹³¹ Penso que não se trata de duvidar de princípios basilares e comprováveis pelo próprio *Cógitto*, como o *Teorema de Pitágoras*. Mas de raciocínios erroneamente decorrentes da aplicação de tais princípios.

¹³² DESCARTES, [1637] 2001, p. 38;

considerar que com isto, Descartes entende que é a razão quem possibilita a certeza da existência do sujeito. Novamente, isto endossa a tese inicial desta subseção, onde alego a centralidade da razão para Descartes.

Dando seguimento ao seu método de duvidar, Descartes duvida da existência de seu próprio corpo e do mundo, o que o conduz a uma marcante resultado.

[...] ao passo que, se apenas eu parasse de pensar, ainda que tudo o mais que imaginara fosse verdadeiro, não teria razão alguma de acreditar que eu existisse; por isso reconhecia que eu era uma substância, cuja única essência ou natureza é pensar, e que, para existir, não necessita de nenhum lugar nem depende de coisa alguma material. De sorte que este eu, isto é, a alma pela qual sou, é inteiramente distinta do corpo, e até mais fácil de conhecer que ele, e, mesmo se o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é.¹³³

Para existir é necessário pensar, refletir, e somente isto seria necessário para que isso seja verdadeiro. É desse modo que Descartes entende para existir é possível prescindir de qualquer suporte material, mesmo que esse sustentáculo seja um corpo. O pensamento é atribuído à *alma* que é oposta ao corpo, e até mais fácil de conhecer. Em seguida um questionamento é feito:

Depois disso, considere, de modo geral, o que uma proposição requer para ser verdadeira e certa; pois, já que eu acabava de encontrar uma que sabia ser tal, pensei que também deveria saber em que consiste essa certeza. E tendo notado que em *penso, logo existo* nada há que me garanta que digo a verdade, exceto que vejo muito claramente que para pensar é preciso clareza, julguei que podia tomar por regra geral que as coisas que concebemos muito clara e distintamente são todas verdadeiras, havendo porém somente alguma dificuldade em distinguir bem quais são as que concebemos distintamente.¹³⁴

Aqui, o entendimento de Descartes é que, se o *Cogito* é verdadeiro, aquilo que o caracteriza são as condições fundamentais para que algo não seja passível de ser falseado. Dito de outra forma, o princípio pelo qual *algo* alcance o estatuto de verdadeiro é ser pensado, mas não de qualquer forma. Esse pensamento deve ser possuidor de *clareza e distinção*, assim para determinar se *algo* é verdadeiro deve-se estabelecer um juízo que arbitre se tal pensamento é evidente e nítido, tal como o *Cogito*. Assim, para atestar sua veracidade, uma reflexão deve ser feita sobre ele, reconduzindo-o, equiparando-o, a certeza incontestável de Descartes. Nessa comparação, julgar-se-á se coincidem os mesmos aspectos entre esse *algo pensado* e o *Cogito*.

¹³³ DESCARTES, [1637] 2001, p. 38-39;

¹³⁴ DESCARTES, [1637] 2001, p. 39;

Dito de outra forma, Descartes estabelece que o fiador da condição de ser verdadeiro é sua *clareza e distinção*¹³⁵. Verdadeiro é o que é nítido, o límpido, o cristalino, o evidente, o preciso e toda uma litania de adjetivos para designar algo que possa ser enunciado com facilidade e¹³⁶ que o resulte dessa enunciação seja evidente. Para Descartes, esse julgamento é a única dificuldade, somente ele seria necessário. Trata-se de uma proposição de imensa influência, deixando marcas em muitas formas de conhecimento, seja ele filosófico ou científico – como o mecanicismo, determinismo. Podendo-se encontrar tal influxo em nossa forma de pensar e agir quotidianas¹³⁷.

Não obstante, para chegar ao *Cogito*, Descartes tomou importantes decisões que já foram apresentadas conjuntamente à argumentação. Tais decisões priorizaram certos aspectos em detrimento de outros. E, dada a sua grande repercussão, é necessário que me detenha na exposição, análise destas, com a finalidade de verificar o significado destas.

Primeiramente, logo no início da argumentação, Descartes¹³⁸ abre mão daquilo que é sensível, do raciocínio em geometria, e dos sonhos. Inicialmente, nenhum desses seria indubitável. Mas, ao final da argumentação, o juízo que determina a clareza e a distinção – do enunciados descartados pela dúvida – pode reintegrar o que fora posto em suspeição. Assim, as formas de raciocínio geométrico – ou matemático – possa ser reintegradas como verdadeiras e, portanto, válidas. Contanto que deles sejam separados os conhecimentos cujos fundamentos possam julgados como falsos, por não serem claros ou distintos.

Por outro lado, entendo vejo o mesmo não pode ser dito da em relação a sensibilidade e aos sonhos – ao menos, não de um modo tão direto. Propor que algo sensível possa assemelhar-se ao *Cogito*, equivale a sugerir que um fato sensível tenha a mesma obviedade que a constatação de que *o pensamento existe* ou de que é imprescindívelmente *que alguém tem existir para pensar*. Entendo que os sonhos também são ocorrências sensíveis, logo é sobre este aspecto que o método cartesiano incide e priva de legitimidade.

Embora os fatos dubitáveis possam ser reconduzidos ao *Cogito*, penso que alguns julgamentos são mais favoráveis a comparação a outro, logo à primeira vista. Para mim, o ato de julgar a similaridade entre o *Cogito* e outra proposição para atestar a sua veracidade representa excluir as sentenças que se relacionem com a experiência sensível. Uma vez que o

¹³⁵ Ao longo deste trabalho, destaquei os adjetivos *Clareza e Distinção* com o itálico, diversas vezes. Tratando-se de uma referência à possibilidade de reconduzir ao *Cogito* aquilo que elas qualificam. Também as destaquei para introduzir -- também como uma vaga alusão -- essa possibilidade julgar a veracidade de algumas sentenças ao *Cogito*.

¹³⁶ A conjunção aditiva é necessária, pois o juízo ao qual as orações se caracterizam devem ser concomitantes.

¹³⁷ FIGUEIREDO, 2008; MENDONÇA e CAMARGO, 2016;

¹³⁸ DESCARTES, [1637] 2001;

Cogito — ao menos como ele é interpretado por Descartes — é uma proposição simples e claramente dedutível. Por outro lado, a experiência sensível normalmente envolve-se em enunciados mais complexos e difíceis de enunciar, o que lhes faria serem considerados como falsos.

Para exemplificar, uso a alguns anos uso o mesmo boneco articulado para ver as proporções e posições, quando preciso desenhar alguma figura humana. Ele sempre ficou no mesmo lugar: ao final da prateleira e mais distante dos livros. Assim, via esse objeto como *grande* e me acostumei vendo-o assim. Entretanto, tive que reorganizar alguns livros e os meus dicionários grandes e coloridos ficaram mais próximos dele, e agora sinto que ele me parece *pequeno*. A meu ver é difícil propor em termos claros e distintos que a aparição de um objeto que antes era *grande*, tornou-se *pequena* pela proximidade de outros objetos. Esse é o tipo de proposição que seria entendida como falsa quando reconduzida ao *Cogito*, pois teria que pensar que a percepção da cor e volume de um objeto interferem na percepção do tamanho. Não vejo como — por mais simples que seja o enunciado que utilize para falar dessa ocorrência — ele não aparentará a objetividade e a precisão que caracterizam o *Cogito*.

Ademais, Descartes concluí que o *Cogito* não necessitaria sequer de um corpo material que contivesse a alma, a mente racional. Mesmo que despossado de corporeidade, a verdade do *penso, logo existo*¹³⁹ ainda remanescerá como tal. Deste modo, para o filósofo em questão, corpo e mente são distintos em natureza, de modo que um estaria contraposto ao outro. Entendo que esta enunciação que serve para caracterizar o *Cogito*, é uma consequência deste. Novamente, se segue meu entender que Descartes se priva da sensibilidade em sua elucidação de veracidade do conhecimento. Pois é meu corpo que assegura minha faculdade sensível.

Assim, ocorre um rebaixamento da sensibilidade em detrimento da proeminência da racionalidade¹⁴⁰ nas teses cartesianas. Destarte, minha participação sensível no mundo — a que chamo de experiência — só terá valor de verdade se a sua proposição demonstrar a clareza e a distinção que se constata no *Cogito*. Tal como propôs Descartes¹⁴¹, que se ocupava de assegurar veracidade do conhecimento naquele momento do século XVII. Para ele, o fundamento do

¹³⁹ DESCARTES, [1637] 2001, p. 38;

¹⁴⁰ Embora Descartes alegue tal primazia, existem uma grande fortuna crítica em relação à suas proposições. Nesse sentido, Edmund Husserl ([1934-1937] 2012) é exemplar na primeira parte de *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*. Ali há um belo trabalho sobre a história da filosofia e Descartes e seu *Cogito* têm muito destaque na argumentação, onde muitas críticas são tecidas sobre seus argumentos. Entretanto, ainda que críticas já tenha sido levantadas na introdução e haja outras mais adiante, perante os objetivos dessa investigação, não é cabível seguir com esse propósito.

¹⁴¹ DESCARTES, [1637] 2001;

conhecimento é anterior a experiência. Ou, posto de uma outra forma, para Descartes o conhecimento é *a priori* dela.

Depois desse rebaixamento, para as diferentes concepções filosóficas que se seguirão a razão permanecerá como faculdade que pela qual o sujeito pode conhecer¹⁴². A divergência entre empirismo e racionalismo continua mantendo a razão como o cerne da experiência. A oposição é apenas quanto ao fato de a razão ser inata ou adquirida. O sensível restringe-se a função de internalizar o que testemunha no mundo. Embora, para tais concepções, quem realmente chancela o conhecimento é a razão.

O mesmo ocorre para a ciência¹⁴³, novamente o sensível é restringe-se a conduzir para o interior os dados externos. Dados que serão analisados pela razão para construir o objeto do conhecimento — uma espécie de versão interna do objeto externo— através de procedimentos como observações, mensurações, quantificações e experimentos, e assim sucessivamente. A razão incidirá sobre este o objeto — quando ele estiver construído — para encontrar regularidades, taxonomias, hierarquizações, leis, princípios, de modo a garantir a previsibilidade, controle e manipulação do que foi conhecido

A partir das concepções científicas de Myers¹⁴⁴, é possível compreender que o sensível é fragmentado em uma série de processos psicofisiológicos de condução do estímulo nervoso. Este surge da excitação de células especializadas que permitem os diferentes sentidos. Tais células são estimuladas pela sensação, que nada mais é do que o somatório desorganizado e fragmentado dos estímulos externos. A sensação é organizada pela percepção, a partir do qual se sucedem uma série de outros processos psicológicos, culminando com a formação do pensamento. Assim, a razão permanece sendo a mais alta dentre todas as capacidades.

Desta forma, apresentei os entendimentos de René Descartes, que interessam a este trabalho. Precisamente nas teses que constam na quarta parte da obra *O Discurso do Método*¹⁴⁵. Onde, em resposta ao problema do conhecimento, Descartes utiliza o método da dúvida pelo qual chegou ao *Cogito*. Em seguida, observei as consequências daquilo que o filósofo abriu mão. Por fim, apresentei repercussão como a repercussão do trabalho de Descartes era incorporada pela tradição filosófica que se seguiu e pela ciência.

¹⁴² CHAUI, 2020.

¹⁴³ CHAUI, 2020; MYERS, 2015;

¹⁴⁴ MYERS, 2015;

¹⁴⁵ DESCARTES, [1637] 2001;

3.3.2 O sensível como carne em Merleau-Ponty

3.3.2.1 A carne como fundamento

Elucidei anteriormente que a *carne* é como Merleau-Ponty¹⁴⁶ nomeia a generalidade pelo qual todos os seres são impossíveis em considerações individuais, possuindo o mesma forma sensível como fundamento de seus engajamentos com o mundo. Agora ponho em detalhe esta concepção para compreender o percurso teórico pelo qual o filósofo francês restabelece o sensível na ontologia. Lugar que lhe foi negado por Descartes e pela tradição que lhe seguiu.

Mesmo que, com a sua súbita morte em 1961, de Merleau-Ponty¹⁴⁷ deixou os manuscritos de um projeto ontológico restabelece o sensível, como fundamento primeiro da experiência. Embora já houvesse certos prenúncios desta teorização, como é o caso de um de seus ensaios sobre a pintura – sua última obra lançada em vida¹⁴⁸ – é só no referido momento posterior em que este esquema surge em com considerável completude.

As proposições deste projeto têm como eixo a noção de *carne*, sendo esta essencial para esta investigação. Com ela será possível expandir a compreensão de *imagem* e, conseqüentemente, sobre a *Stimme Imagem*. Uma vez que essa teorização desvela a infraestrutura que dilucida características daquele registro da experiência que Jacques Lacan¹⁴⁹ designa como *imaginário*, aquele que já expliquei que *não para de não se manifestar*.

Em relação a conceptualização de *carne*, veremos que dela irradiará a bases para discussões importantes sobre como nos relacionamos com as *imagens*. Assim, de acordo com Merleau-Ponty:

[...] a carne de que falamos não é a matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo do vidente, do tangível sobre o corpo do tangente, atestado sobre tudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, *como* tangível, desce entre elas, *como* tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa.[...] É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento, emblema concreto de uma maneira de ser geral. Para começar, falamos sumariamente de uma reversibilidade do vidente e do visível, do tacto e do tangível. É tempo de sublinhar que se trata de uma reversibilidade sempre iminente e nunca realizada de fato.¹⁵⁰

¹⁴⁶ [1964] 2012; [1964] 2019.

¹⁴⁷ [1964] 2012; [1964] 2019.

¹⁴⁸ [1961; 1964] 2013.

¹⁴⁹ [1975] 2008;

¹⁵⁰ MERLEAU-PONTY, [1964] 2019;

Apesar da designação que parece insinuar uma parte do corpo composta de músculos, fibras irrigados e enervados por vasos sanguíneos e nervos, nessa ordem. A carne de que fala Merleau-Ponty descreve a forma intrincada sobre como *aquela que sente* está envolvido com *aquilo que é sentido*. Não se trata de dois *papéis* diferentes, uma consideração particularizada de uma totalidade em comum que é a *carne*, que tem seu próprio *ser no mundo* — sua forma própria como de ser. Logo, os dois papéis acima são diferenciações deste e nesta carne, e herdam as feições da *carnalidade*.

Sensível e senciente é uma consideração feita de *uma* figura encarnada em relação a *outra*, pois, como ocorrências carnis as imagens sentem e se fazem sentir simultaneamente. Esse caráter peculiar das *imagens*, indica como estas acabam estabelecendo uma vasta rede de conexões umas com as outras. Nessa rede incluem-se tudo o que é *passível de ser sentido* e tudo o que é *susceptível de sensibilizar-se*, em miríades desses vínculos. Todas essas vinculações pelo sensível compõem esse grande *Ser* que Merleau-Ponty chama de *carne*.

Se o sensível — se a sensibilidade — de algum modo foi rebaixado. Para esta concepção o aquele é o fundamento radical de onde todas as *imagens* emergem, que não é outro senão a *carne*. Onde tudo, a medida em que sente, também é sensível para outro, ambos vinculados indissociavelmente mas sem jamais coincidirem.

3.3.2.2 Pequeno léxico de uma ampla totalidade

Nesta teoria os conceitos são muito interligados. O que me levou a tomar a decisão metodológica de antecipar alguns conceitos, dada a impossibilidade de fazer uma montagem completamente linear. Logo, por razões didáticas, defini a *carne* a partir do fragmento da obra *O visível e o invisível*¹⁵¹. Em minha exploração desta noção aludi as termos como *figura* e *imagem* sem me deter em suas conceituações. Igualmente, ainda acerca ao do excerto em questão, não me ocupei e explicar em qual acepção Merleau-Ponty se refere à *visão*.

Primeiramente, em aquiescência com Müller, as noções de *figura* e *imagem* estão relacionadas a noção de *Gestalt*. E, tal noção é assumida integralmente na teoria em pauta de Merleau-Ponty. Isso significa que aquilo que eu me vinculo em minha experiência estrutura-se *espontaneamente* para mim, e para toda todos os contextos que me envolvem. Tenha eu *algum nível* de acesso a eles — caso é o caso do registro simbólico e imaginário — ou nenhum — caso do registro real. E, se destaco o advérbio *espontaneamente*, é porque as *Gestalten* são

¹⁵¹ [1964] 2019;

completamente espontâneas. Isso significa que essas ocorrências temporais relacionam aquilo que *figurar* para mim com os supramencionados registros da experiência, sem a necessidade de nenhum mediador que faça isso. Ou seja, não é necessário um *Ego* — feito de sistemas organizados e hierarquizados —, ou mesmo de uma consciência que dê um sentido a este processo. Uma *Gestalt* já não precisa disso, basta que sejamos simplesmente passivos à elas.

Feita essa consideração, ainda em de acordo Müller¹⁵², para Merleau-Ponty a principal característica de uma figura gestáltica é o fato delas fundarem a visão, em uma acepção genérica. Ou seja, *figuras* são *imagens* que fundam a experiência da visão, nas diversas formas como os corpos se fazem sensíveis e pelos muitos modos distintos — visuais, auditivo, olfativo, gustativo, tátil.

Se faço toda essas ressalvas em relação ao que assumo como *imagem*, esta não seja confundida com o uso que outras teorias fazem dessa palavra. Para Merleau-Ponty, “A palavra imagem é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado”¹⁵³. E isso demarca importantes distinções em relação ao uso da palavra imagem.

Como tributário do entendimento supramencionado, entendo como imagem uma reprodução feita na mente — ou na consciência —, um cópia *interna* de algo *externo* que eu possa atestar sua veracidade, através de sua *clareza em distinção* que a assemelham ao *Cogito*, como estabelece Descartes¹⁵⁴. Tampouco, endosso as concepções que entendem que imagem é algo que — em um primeiro momento — eu faço testemunho graças a um estímulo chamado de *sensação* que, através de um processamento psicológico de informações, será organizado e padronizado na forma de um pensamento, que é a imagem de um objeto — novamente um *dentro* e um *fora*¹⁵⁵.

Um dos feitos de reintegrar a sensibilidade na ontologia, é a possibilidade de superar esse tipo de dicotomia: dentro e fora, sujeito e objeto. Em concordância com Merleau-Ponty, simplesmente as *imagens* são ocorrências da *carne*. Elas são um prodígio da sensibilidade que nos alcança — porque também somos *imagens* nesse raciocínio. São figuras gestálticas, que brotam autônoma e espontaneamente para mim, sem necessidade de mediadores.

¹⁵² 2015;

¹⁵³ MERLEAU-PONTY, [1964] 2013, p. 22;

¹⁵⁴ [1637] 2001;

¹⁵⁵ MYERS, 2015; CHAUI, 2020;

3.3.2.3 A vivência das imagens: diferenciação, semelhança, proximidade e distância

Como carnalidades na experiência, as *imagens* já estão — de modo necessário — relacionadas a outras. Como visíveis e videntes, não é possível considerá-las de modo isolado, todas as considerações que posso fazer são sempre oblíquas, pois, uma só se faz presente para mim a partir da(s) outra(s).

De acordo com Merleau-Ponty¹⁵⁶, na *carne* sensível se experimenta uma distância e uma proximidade em relação as *imagens* – a um só tempo. Vivo uma *distância* porque sou visível e vidente, e quando outra imagem se faz visível para mim, reconheço-a como diferente de mim. Ao mesmo tempo, ela também me vê e me reconhece como uma dessemelhança em relação a ela. Nessa percepção recíproca da diferença nasce esse *eu mesmo*, nasce a minha identidade. Pois, sou a diferença — do ponto de vista da outra *imagem* — da diferença — que é a outra imagem em minha perspectiva. Assim, é possível dizer que *sou* a diferença da diferença, o outro do outro.

Noutras palavras, é pelo vínculo singular com as outras *imagens* que: *a visão passa a ser o vejo* — o impessoal se torna-se pessoal. Pois, foi a visão que me distinguiu a mim como uma dessemelhança da dessemelhança. Neste caso, a minha identidade é destampada por que sou este à quem fez-se visível a disparidade a não coincidência primária, que *nem mesmo cheguei a supor* que poderia existir. Assim, a visibilidade é ocasião de emergência do *um* e do *outro*, o que se concretiza enquanto uma a aparição de uma *distância* entre nós. Surge não uma separação, mas se eriça-se das profundezas – onde sempre *jazia* oculto e insuspeito – um sensível intervalo, que não decompõe por cisão. Mas, que é vivido por diferenciação em uma mesmo ser: a carne.

Sensível também é a proximidade, trata-se de outro fruto do visível. Se a visão de outra imagem me traz a inovação, que surge para mim pelo testemunho da sua diferença. A cada nova imagem por onde que meu olhar avança, alcanço um pouco mais do mundo descortinando-o. Esteve sempre aí o universo de novas imagens que posso alcançar pela visão. Assim como estou aqui para ele, para ser igualmente tornar-me próximo por minha visibilidade.

Além disso, a semelhança também aproxima as imagens. Embora, o *um* e o *outro* sejam diferenças das diferenças, do ponto de vista de ambos. Eles também se assemelham, pois essa mesma diferença sensível que encontram, e pela qual se identificam. Essa diferença é constituída graças ao mesmo estofa: a carne. Diferenciações de um mesmo ser, o *um* e o *outro*

¹⁵⁶ [1964] 2019;

vivem uma proximidade, dado que tanto o primeiro quanto o segundo estão acoplados a um mesmo ser. Este último é engajado em uma forma própria, em um mesmo ser-no-mundo.

Dito de uma outra forma, o fato das *imagens* alcançarem sua identidade pela visão da diferença recíproca do *um* ao *outro*, não nega o fato de que, as diferentes *figuras* sejam diferenciações de que repousam em um único ser. Assim, como não desmente o fato de que este último tenha aspectos que o caracterizem. E, por tabela, isso leva à todas as diferentes *imagens* a herança dessas mesmas peculiaridades. E isso é vivido como um elo com todas as outras imagens. Uma espécie de denominador comum onde se experimenta uma fraternidade entre as distintas imagens. E nisso também se denota proximidade.

Entretanto cabe a ressalva de que, a manutenção da diferenciação é algo de suma importância para as imagens. Este traço herdado da *carne* é a condição que permite que estas últimas possam continuar sendo si mesmas, repousando sobre aquele Ser primeiro. A produção de diferença, que necessita ser ininterrupta. Sem isso há a ameaça de que o *um* deixar de existir como diferença para todos os *outros*. Pois, com o cessar de diferenciação ele se dissolverá no estilo transformador e característico da *carne*, que é o habitat de todos os outros. Para haja a experiência de proximidade, é necessário que haja uma imagem distinta, que se mantenha na carne pela diferenciação constante.

Também é característico de tal legado, aquilo que manifesta-se ao olhar vidente como um sistema de referência, de intimidade, de alcance entre as *imagens*. Se olho para A, e sei que ele é próximo de B, e que algo nele me remete a C, que conhece D, que sempre está às voltas com A. Como um todo: se procurar em A, B, C e D, qualquer um desses termos, chegarei com facilidade a qualquer um. E, de fato, é somente essa proximidade que permite a desembaça a visão de uma *imagem* específica. Pois, tudo aquilo que se pode ver dela, vem da proximidade das outras *figuras* que me dão indexadores da aparição dela – tal como um ingresso para um espetáculo deve conter indicações – o local e o horário – onde esse se desenrolará. Logo, se busco a aparição de Pedro não o encontro na figura de Paulo, mas Paulo tem o potencial de me *emprestar* a essa sensibilidade característica da imagem de Pedro.

Isso ilustra que, por mais que entre as *imagens* a visão exiba diferenças distintivas que as tornam únicas, fazendo que entre seja sensível certo distanciamento. Ao mesmo tempo, para o vidente evidencia-se semelhança entre as imagens, uma pertença, uma continuidade do *um* para o *outro*. É como se em meio à multidão de *imagens* houvesse tamanha efervescência que figurasse para a visão mais semelhança e comunhão, que distância e assimetria. Essa sensação da familiaridade das imagens coexiste com o distanciamento das mesmas.

3.3.2.4 O quiasma e a diferenciação do mundo sensível

Até esse momento me fundamentei naquilo que Merleau-Ponty designou como *carne*, para caracterizar as imagens. E, desse modo apresentei elas de muitas formas. Visibilidades concomitantemente videntes; figuras gestálticas que dão origem a experiência da visão; entidades diferentes das concepções homônimas de Descartes e da ciência empírica; aquilo que distancia ou assemelha; átimo de um mesmo ser que oferece a um só tempo a vivência de uma proximidade e uma distância. Por esses vários meios caracterizei as *imagens* na *carnalidade*. Entretanto, existem dois traços característicos das *imagens* que estabelecem a realidade última da *carne*: o quiasma e a reversibilidade, entendimentos intimamente ligados. Falarei sobre eles nesta sessão.

Argumentei anteriormente sobre a forma como os conceitos dessa teoria estão conectados, o que dificulta falar deles de modo linear, e manter o texto com o grau adequado de inteligibilidade. Assim, primeiramente retomarei alguma enunciações que fiz — fundamentando nas concepções de Merleau-Ponty¹⁵⁷.

Ao caracterizar *carne*, argumentei que as imagens são visíveis e videntes concomitantemente. A partir disso, expliquei como essa propriedade da carne pode dar para o *um* a sua identidade, através da diferença visível em relação ao *outro*. Ao elucidar que as imagens são diferenciações de uma mesma *carne*, e que isso as fazia herdar o ser-no-mundo daquela, consecutivamente pontuei a importância da manutenção da diferenciação. Explicando que caso ela cessasse, a imagem não seria mais diferença para as outras.

Tais enunciados transpassavam as reflexões precedentes, onde não era apropriado desenvolvê-los completamente. Assim, tento extrair desses argumentos algumas considerações relevantes, integrando-as — em seguida a contextos novos. Então, primeiramente: (1) a carnalidade do *um* e do *outro* os acopla; (2) o *um* e o *outro* se distinguem graças a sua diferenciação, cuja manutenção é o que permite considerá-los; (3) como manifestações da/na *carne* as imagens dão continuidade a forma como ela engaja-se no mundo.

Inicialmente, essas premissas me permitem compreender o que falei no início dessa seção. A saber, que não se pode fazer considerações pontuais no âmbito dessa teoria. O *um* só será considerado enquanto tal, enquanto houver o *outro*, ao mesmo tempo eles desdobram-se — de modo sensível — sobre si mesmos. Desse modo, podem ser entendidos como aberturas recíprocas e simultâneas para a suas respectivas sensibilidades. De tão interdependentes, eles

¹⁵⁷ [1964] 2019.

encontram-se em justapostos, mas não podem coincidir — pois, a visibilidade de *um* ou de *outro* sumiria e não haveria como considerar o resultado dessa fusão isoladamente. Seja em seu desdobramento sensível ou pela sua justaposição necessária, o um e o outro descobrem um no outro mais que diferença da diferença, eles se veem como diferenças produtoras de diferenciações. E, se assim o são, é porque esses herdaram isso da *carne*.

Agora é necessário debruçar-se sobre esses entendimentos pois, dando a devida amplitude as ocorrências carnis. Assim como foi enunciado acima as imagens não estão dispostas como se fossem independentes ou como se pudessem ser consideradas isoladamente. Na carnalidade, as imagens estão justapostas, amontoada, atulhadas em *um tipo arranjo onde elas não apenas estão apenas aglomeradas*: entre elas ocorre uma espécie de mescla onde licenciosamente partes das imagens estão impregnadas nas outras, marcando-se, entrelaçando-se, deixando resíduos em uma promiscuidade entre as imagens. É isso que ocorre para além da aglomeração, que resulta em uma hibridização das imagens que Merleau-Ponty entende como *quiasma*. Esse termo vem da biologia, ali o quiasma ocorre no tipo de divisão celular que procura criar células diferentes — a *meiose* —, no processo ocorre uma misturam do seu material genético a partir de determinados pontos. São esses pontos que são chamados de quiasma.

A função do quiasma na biologia é fazer com que as nossas células sexuais — os gametas — tenha uma variação genética, permitindo a diversificação das características herdadas. Como uma ocorrência ontológica, o *quiasma* permite a manutenção da diferenciação das imagens e a consequente diversificação do mundo visível, mas agora em uma escala exponencial. De acordo com Merleau-Ponty:

[...] o quiasma é isto: a reversibilidade —É somente através dela que há passagem do “Para Si” ao Para Outrem — Na realidade, não existimos nem eu nem o outro como positivos, subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer — e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do Ser¹⁵⁸

Ao passo em que as imagens contatam outras elas podem estabelecer essa mescla e um novo quiasma — a partir disso. Cada vez que isso acontece, produz-se assim a reversibilidade. Tal contato nada mais é do o fato de simultaneamente as imagens serem visíveis e videntes, é isso que faz com que as imagens necessitem se justaporem-se e de modo a haver essa libertinagem que é o *quiasma*. Como fala o próprio Merleau-Ponty:

¹⁵⁸ [1964] 2019, p. 239.

O vidente-visível (para mim, para os outros) é, aliás, não alguma coisa de psíquico, nem um comportamento de visão, mas uma perspectiva, ou melhor: o próprio mundo com certa deformação coerente – O *quiasma*, verdade da harmonia preestabelecida – Bem mais exata que ela: porque ela está entre fatos locais – individuados, e o *quiasma* liga como avesso e direito conjuntos antecipadamente unificados em vias de diferenciação daí no total um mundo que não é nem *um* nem *2* no sentido objetivo – que é pré-individual, generalidade –.¹⁵⁹

De acordo com isso, o fato de uma figura ser vidente-visível é uma característica conveniente da carne — não é algo deliberado ou psicológico. Trata-se de algo fortuito, pois uma imagem se faz visível para outra por já tê-la percebido em relação a isso “Basta-nos apenas constatar que quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído [...]”¹⁶⁰. E assim, em um só instante as imagens se veem e são vistas. Contato do qual pode originar um *quiasma*. Constituindo uma espécie de circuito onde que mantém a diferenciação, a continuidade das imagens. É nessa operação que nos identificamos como diferença e com isso também produzimos diferenciação — uma vez que a perspectiva que me diferenciou também pode originar outro *quiasma*.

Enfim, o *quiasma* possibilita falar da *reversibilidade*. A Vidência e a visibilidade simultâneas entre imagens são produtoras de diferenciação, onde o *quiasma* se inclui hibridizando as figuras. Ademais, essa troca de material entre as *imagens*, é possibilita uma transitividade entre a experiência daquele que vê e a daquele que está sendo visto. Esta vivência é denominada de reversibilidade. Sobre essa vivência carnal, Merleau-Ponty entende que:

É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento, emblema concreto de uma maneira de ser geral. Para começar, falamos sumariamente de uma reversibilidade do vidente e do visível, do tacto e do tangível. É tempo de sublinhar que se trata de uma reversibilidade sempre iminente e nunca realizada de fato.¹⁶¹

Desse modo, se pensarmos na maneira de ser geral da *carne* encontraremos a *reversibilidade*. Esse estranho fenômeno onde a minha própria experiência distinção com as outras imagens é subvertida. Não sei ao certo se sou eu que vejo ou se estou sendo visto, ou se sou aquele que trabalhar ou se é o ato de trabalhar que incide sobre mim, torna-se tênue a linha entre ser sensível e se fazer sensível. Entretanto, não há de fato uma transposição, ou uma mudança de posição. É um efeito resultante dessa troca de material das imagens. Não se pode

¹⁵⁹ [1964] 2019, p. 237 - 238.

¹⁶⁰ [1964] 2019, p. 133.

¹⁶¹ [1964] 2019, p. 145;

falar de *reversibilidade* na ausência do *quiasma*, dentre todos esse é o ser-no-mundo fundamental das imagens.

3.3.2.5 Transitividade entre leitor e narrativa

Se na introdução expliquei os motivos de não recorrer a uma perspectiva cartesiana, usando como subterfúgio a mitologia da psicanálise. Antes disso apenas afirmei ser impossível a perspectiva cartesiana para o objeto próprio desta investigação. Era necessário parear as duas perspectivas para compreender a *Stimmung* em suas muitas formas como uma ocorrência sensível, e deste modo — dizendo mais uma vez — assim inviável de ser submetida a abordagens de inspiração cartesiana ou da ciência empírica.

É pelo resgate ontológico da sensibilidade que a perspectiva de Merleau-Ponty¹⁶² — conjuntamente com as noções psicanalíticas — proporciona, que é torna-se possível falar das *Stimmungen*. O traço característico dessas é a temporalidade — alcançada graças a inventividades temporais de Müller¹⁶³ — a noção de reversibilidade esboça precisamente a temporalidade que se estabelece desde um ponto de vista de um momento passado, incidindo sobre o instante futuro. A qual já foi definida anteriormente como *pretérito imperfeito*, e que identifiquei dentro da teoria literária da *Stimmungen* pelo nome de *Stimmen Imagem*.

Desde antes do momento em que ocorre a experiência desta *Stimmung* a virtualidade que funcionará como o um espécie de olhar que pegará de empréstimo a materialidade da experiência já deve existir. Pois, ela é o que se fez sensível desde uma imagem passada e até a materialidade de uma imagem presente, que incorpora isso que resultou como virtual como seu significado. Naquele tipo de contato entre imagens visíveis-videntes, que originam o quiasma que é vivido como uma *reversibilidade*, uma percepção que confunde-se com uma contrapercepção anexada a ela. É esta *Stimmung* que vivi junto aos personagens em *O caminho de Guermantes*¹⁶⁴: a *Stimmen Imagem*. Momento onde não mais sei tão bem se estou lendo ou se estou sendo lido. Uma transitividade entre o leitor e narrativa.

¹⁶² [1964] 2019;

¹⁶³ 2019;

¹⁶⁴ PROUST, [1920 - 1921] 2007;

3.3.3 Visíveis-videntes

Por esta pequena arqueologia teórica, ilustrei como o sensível foi desabilitado por Descartes, e as concepções de Merleau-Ponty que reivindicam o lugar de direito desta faculdade. Pelas as concepções de carne, quiasma e reversibilidade é possível compreender como a sensibilidade permite que as imagens em contato experimentem uma indistinção de uma para outra.

Durante a leitura de uma obra literária é igualmente possível que o leitor sinta-se indistinto em relação ao universo que está lendo. Tal é, como se, com tocar minha mão esquerda com a direita, posso não saber dizer ao certo se qual a mão tocante e a mão tocada. Assim como, quando leio o sobre a aristocracia que remanesce no universo narrado em *Em busca do tempo perdido*¹⁶⁵, antes de que possa exercer algum tipo de juízo que faça uma distinção entre aquele universo e o *meu*.

A seguir faço a caracterização dos personagens implicados na *imagem* investigada, de acordo com a forma como eles são narrados.

Ao redigir tais caracterizações, percebi como alguns personagens são mostrados de modos distintos. Nesse entender, o Basin é bem menos caracterizado que a Oriane, a sua *imagem* é mais caricatural. Por outro lado, mesmo que Swann seja muito referenciado eu o percebo mais pela descrição da sucessão de fatos em que este se desenvolve, do que por suas atitudes, embora as duas perspectivas sejam contempladas. Já o Narrador é caracterizado de um modo bem particular, e distinto de todos os outros. Embora, em algum sentido eu esteja implicado com tais imagens, isso não poderia ser diferente. Pois, como já mencionei ao expor a teoria, pois estar implicado na percepção de uma *imagem* é a própria condição para que seja possível percebê-la.

3.3.3.1 Basin

Quase no final de *O Caminho de Guermantes*¹⁶⁶ o Narrador vai até a o palácio do duque e da duquesa de Guermantes para falar com ela. Aproveitou a oportunidade, pois estes estavam tinham viajado para Cannes e retornam excepcionalmente cedo à Paris. Quando finalmente encontrou-os em casa, a duquesa não pode vir ao encontro imediatamente — ela

¹⁶⁵ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

¹⁶⁶ PROUST, ([1920 - 1921] 2007);

ainda irá demorar um pouco mais —, e o Narrador começa a dialogar com o Basin, o duque de Guermantes.

Por alguns instantes, essa conversa é interrompida com a chegada de algumas amigas e parentes destes, dentre elas a Sra. de Silistrie e a duquesa de Montrose. Elas vieram informar que um primo-irmão de Basin – Amanien, o Marquês de Osmond –, que já estava doente a algum tempo, havia piorado repentinamente de sua enfermidade e que não havia muitas esperanças de melhora.

Ao ouvir essas senhoras, Basin fala frases que denotam que lamentava o estado de saúde do parentes, mas fazia um prognóstico bom ao final, mesmo com o relato de parentas sobre o agravamento do estado de saúde do primo. Ele, inclusive pergunta a outras delas se não irão ao jantar na casa da princesa de Guermantes — como se estas pouco considerassem os outros, assim como ele o faz. Elas respondem que não irão em virtude do estado de saúde do Marquês. Eu sinto que este ato denota o egoísmo do duque de tal forma que simplesmente não é possível levá-lo a sério. E penso que se as senhoras não estranharam o fato de Basin ter feito esta pergunta, é porque conhecem o quão egocêntrico ele é.

Na realidade, como fica claro pelo Narrador, Basin está interessado no programa noturno que fará com a esposa: um jantar na casa de princesa de Guermantes, seguido de um baile à fantasia. Aparentemente o que lhe empolgava mais era o baile, onde iria fantasiado de Luís XI e a sua esposa iria de Isabel da Baviera. De saída, *embora envolvido em outra situação inconveniente* — o adjetivo *preocupante* ao invés de *inconveniente*, caso o duque tivesse o mínimo de consideração pela vida humana —, Basin recebe de um de seus criados a notícia de que o estado de saúde de seu primo está ainda pior. Estando agonizado ou próximo disso, de acordo com o recado dos criados de Basin.

Ao ouvir isso, o duque escarnece a informação do seu criado, fala o marquês *ainda* está vivo. Chama o criado de agourento, como se na preocupante informação que este último houvesse algum de vaticina ou presságio da desventura. Em seguida o duque declama que, enquanto o primo estiver vivo ainda haverá possibilidade de melhorar. Ele parece dizer isso mais para si mesmo que para os outros e, a meu ver, há aqui outra característica de Basin: *a negação consciente da realidade pela qual ele procura convencer os outros ou a ele mesmo de suas verdades convenientes*. Tal como as pessoas que conscientemente evitam pensar que podem contrair o Covid-19, para, assim, ir para locais onde há aglomerações, por exemplo.

Mas, o mais ridículo ainda está por acontecer. Algumas horas mais tarde, já no volume *Sodoma e Gomorra*¹⁶⁷. O duque está apressando sua esposa para irem se fantasiar para tal baile à fantasia. Quando é surpreendido por duas daquelas parentes que vieram comunicar-lhe do estado de saúde de seu primo mais cedo – no volume anterior e centenas de páginas antes. Por surgirem de súbito elas o assustam e começam a falar:

Basin, fizemos questão de vir preveni-lo por medo que seja visto nesse baile: faz uma hora que o pobre Amanien morreu" O duque teve um instante de alarma. Via o famoso baile evaporar-se para ele, uma vez que era avisado por aquelas malditas montanhas da morte do sr. de Osmond. Mas logo se refez e lançou às duas primas esta frase em que punha, com a determinação de não renunciar a um prazer, a sua incapacidade de assimilar exatamente as expressões da língua francesa: "Morreu! Mas não, é um exagero!". E, sem mais se preocupar com as duas parentas que munidas de seus *alpenstocks*, iam fazer a ascensão noturna, precipitou-se em busca das novidades a seu criado de quarto:

— Chegou o meu capacete?

— Sim, senhor duque.

— Há algum buraquinho para respirar? Não tenho vontade de asfixiar-me, que diabo!

— Sim, senhor duque.

— Ah!, maldição! Esta é uma noite de desgraças. Oriane, esqueci-me de perguntar a Babal se os sapatos de polaina eram para você!

— Mas, filho, já que aí está o vestiria da Ópera-Cômica, ele nos dirá. Quanto a mim, não creio que possa combinar com suas esporas.

— Vamos procurar o vestiarista — disse o duque — Adeus, meu filho, eu gostaria de convidá-lo para entrar conosco enquanto experimentamos as fantasias, para que se divertisse. Mas começariamos a conversar, vai dar meia-noite, e não devemos chegar atrasados para que a festa seja completa..¹⁶⁸

Se continuo com a transcrever essa passagem depois que Basin diz para o criado que não tem vontade de asfixiar-se sob o capacete de sua fantasia, é para expor que consecutivamente ele não mostra a menor consideração com a morte do seu primo – o marquês de Osmond. Mesmo depois de informado sobre o falecimento deste último, sua negação permanece. Não acredito de modo algum na bondade de sua esposa, mas acredito que ao menos ela desfar-se-ia dessa situação ao menos aparentando alguma consideração, para não aparentar descaso.

Mas, devo dizer que algumas páginas adiante, quando percebe que terá que ficar oficialmente de luto, Basin adianta em oito dias a sua ida para uma estação de águas que iria fazer. Ficando lá por três semanas, e volta de lá com um ponto de vista diferente acerca do *Caso Dreyfus*. Se antes, assim como o Coronel de Froberville, entendia que Dreyfus era culpado – o que expunha suas posturas antisemitas –, volta assumindo a inocência deste e alegando que ele será absorvido. Mas, isso não se deve a alguma consideração aos povos semíticos, a algum

¹⁶⁷ PROUST ([1921 – 1922] 2014);

¹⁶⁸ PROUST, [1921 – 1922] 2014, p. 157 – 158;

resquício de bom senso ou mesmo a um efeito terapêutico das águas. Trata-se de um caso que que é digno de nota por caracterizar ainda mais o duque:

[...] Quando voltou três semanas depois [...], os amigos do duque que o tinham visto, tão indiferente no princípio, tornar-se um antidreyfusista furiosos, ficaram mudos de espanto ao ouvi-lo (como se a estação de águas não tivesse agido unicamente na bexiga) responder-lhes: "Pois bem, o processo vai ser revisado e ele será absorvido; não se pode condenar um homem contra o qual não há coisa alguma. Já viram um velho mais gagá do que Froberville? Um oficial a preparar os franceses para a carnagem, quer dizer, para a guerra! Estranha época!". Ora, no intervalo o duques de Guermantes conhecera na estação de águas três encantadoras damas (uma princesa italiana e suas duas cunhadas). Ouvindo-lhes algumas palavras sobre os livros que liam, sobre uma peça em representação no Cassino, o duque logo compreendera que tinha de haver-se com mulheres de uma intelectualidade superior e com as quais não podia medir forças, como dizia. Nem por isso ficara menos contente ao ser convidado pela princesa para jogar *bridge*. Mas, mal chegara à casa dela, como lhe dissesse, no fervor do seu antidreyfusismo sem nuances: "E então, nem se fala mais na revisão do famoso Dreyfus!", grande foi a sua estupefação ao ouvir a princesa e as cunhadas dizerem: "Nunca se esteve tão perto disso. É impossível conservar na prisão alguém que nada fez". "Ahn? Ahn?", balbuciara primeiro o duque, como ante a descoberta de um apelido esquisito que fosse usado naquela casa para ridicularizar alguém que ele até então julgara inteligente. Mas, ao cabo de alguns dias, como, por covardia e espírito de imitação, a gente, sem saber por quê, grita: "Olá, Janjão", a um grande artista a quem ouve chamar assim, o duque, naquela casa, ainda muito constrangido pelo novo costume, dizia, no entanto. "Lógico, se não há nada contra ele..." As três encantadoras damas achavam-no um pouco vagaroso e o sacudiam de leve: "Mas no fundo ninguém inteligente chegou a pensar que houve algo". De cada vez que vinha à luz algum fato "esmagador" contra Dreyfus e o duque vinha anunciá-lo, crendo com isso converter as três encantadoras damas, elas riam muito e não tinham dificuldade, com grande fineza de dialética, em mostrar-lhe que o argumento era sem valor e completamente ridículo. O duque regressara a Paris de yfusista furioso. E por certo pretendemos que as três encantadoras damas não tenham sido, nesse caso, mensageiras da verdade. Mas é de notar que, a cada dez anos, quando se deixou um homem cheio de verdadeira convicção, acontece que um casal inteligente ou apenas uma dama encantadora entrem no seu convívio e ao fim de alguns meses conduzem-no a opiniões contrárias. E neste ponto, muitos países há que se comportam como o homem sincero aos quais deixaram cheios de ódio contra um povo e que, seis meses depois, mudaram de sentimento e anularam suas alianças.¹⁶⁹

Esse trecho ilustra o quão levianos, imponderados e irresponsáveis são os posicionamentos políticos de Basin, dando a aparência de que ele mesmo não refletira adequadamente sobre o posicionamento contra Dreyfus¹⁷⁰ algo absolutamente condenável. Sua

¹⁶⁹ PROUST, [1921 – 1922] 2014, p. 173 – 175;

¹⁷⁰ A História mostra que Dreyfus é inocente. Este foi que foi injustamente condenado e julgado culpado. Processo que foi revisto e Dreyfus absorvido. O que demonstrou as tendências antisemitas amalgamadas na sociedade francesa, europeia e em todo mundo, no início do século XX. Sendo bastante citado nessa obra, à luz da história, essa ocorrência desumana e criminosa é injustificável, assim o posicionamento de muitos personagens como Basin, o duques de Guermantes e do Coronel Froberville, e de todos os que assume uma postura antisemita devem ser lidos criticamente. E que se pese a seriedade deste fato sobre a nossa própria história, sobretudo em tempos tão conturbados como os que vivemos no presente momento. Nesse sentido é extremamente recomendável a leitura da obra *As Origens do Totalitarismo* de Hannah Arendt ([1951] 2012), e especialmente o a primeira parte desta, onde encontra-se uma lúcida reflexão sobre o antisemitismo – e especificamente sobre o Caso Dreyfus.

mudança de postura só revela o qual falso é o verniz progressista que alguns Guermantes tentam simular. Irresponsável, ele toma partido de Dreyfus não genuinamente, mas pelo fato de sentir-se idiota perante as três mulheres, que mostram o que seu próprio senso crítico não foi capaz de alcançar.

Além disso, esse trecho ilustra o quão libertino é o duque. Que abertamente traí a mulher – além do que se conota do fragmento supramencionado, esta é um aspecto bastante mencionado na obra – para a tristeza desta. Desde muito cedo é exposta a obscenidade de Basin, acerca deste – ainda no primeiro volume¹⁷¹ – Sra. de Villeparisis fala o seguinte para a avó do Narrador “Ah!, minha filha, como ele é vulgar”¹⁷². E, desde que o vemos pelo olhar direto do Narrador, ele comprova várias vezes a caracterização feita pela Marquesa. Para a tristeza de Oriane, a duquesa de Guermantes.

Acredito que por estas *imagens* é possível ver Basin. Apresentei sua forma hipócrita de negar a realidade, de acordo com o que lhe convém. Assim — nas situações que mencionei — sua diversão e entretenimento parecem prevalecer sobre o comprometimento com valores mais elevados, tais como honra, estima pelos outros e sensatez. E, mesmo que a aristocracia veja os Guermantes como distintos em seu refinamento e elegância. A meu ver, em certos momentos a preocupação do duque com a forma como os outros o consideram só existe dentro de certos limites. Novamente, estes últimos que são determinados pelo vantagens que podem trazer, ou desvantagens que possa evitar. Ademais, ressaltar a forma imponderada como ele estabelece suas opiniões, o que também é indicativo do quão volúveis são seus posicionamentos. Além disso, aponte o seu caráter vulgar, algo que envergonha sua família e desonra a sua esposa — uma vez que ele a traí abertamente.

Mas, tudo isso parece ser feito de um modo mais banal que calculado. Não acredito que Basin realmente se detenha em *pensar muito* sobre o que é mais ou menos conveniente em sua conduta. Penso que, se assim o fosse, seria um estorvo para o duque. Logicamente, *sua conduta não é inteiramente pautada deste modo*, mas, estes são seus traços que despontam como mais distintivos em meu ponto de vista.

¹⁷¹ PROUST, [1913] 2016;

¹⁷² PROUST, [1913] 2016, p. 41;

3.3.3.2 Oriane

A fascinação da aristocracia pelos Guermantes é muito grande. Dentro do universo de *Em busca do tempo perdido*¹⁷³. A esse respeito, uma aristocrata como a princesa de Parma chegava a estimar mais os objetos e as pessoas que ela via nos Saraus dos Guermantes. As louças, as iguarias servidas, até mesmo os objetos de decoração, mesmo que eles não fossem os melhores exemplares que ela poderia conseguir com mais facilidade, ela os preferia por estarem nos salões dos Guermantes. Essa predileção não se restringe aos objetos, ela também se estende ao convidados que ali estavam. Esse é um dos motivos pelo qual a princesa de Parma demonstra apreço ao Narrador, apenas porque ele era um dentre os seletos convidados do salão do duque e da duquesa de Guermantes. Conforme diz o Narrador:

A outra razão da amabilidade que me dispensou a princesa de Parma era mais particular. E que estava de antemão persuadida de que tudo quanto via em casa da duquesa de Guermantes, coisas e pessoas, era de qualidade superior a tudo que tinha ela em sua própria casa. [...] olhava o salão das duquesa de Guermantes como um lugar privilegiado em que só podia marchar de surpresas a delícias. De um modo geral, aliás, mas que seria insuficiente para explicar esse estado de espírito, os Guermantes eram muito diferentes do resto da sociedade aristocrática; eram mais preciosos e mais raros.¹⁷⁴

A vista disso, fica claro o destaque de Oriane, a duquesa de Guermantes. Ela era prestigiada por muitos, em virtude de sua beleza e elegância. Entretanto, ela conjugava tanto as virtudes quanto os vícios de sua família. Isso fica claro na noite em que ela e o duque vão para o teatro. Atrasados, entre uma peça e outra, o duque e a duquesa de Guermantes são recebidos com muita deferência no camarote onde está a princesa de Guermantes, a qual ocupa a cadeira ao lado para que Oriane possa se sentar na que estava. A descrição dessas roupas é uma espécie de prólogo da relação entre essas duas personagens.

[...] Dir-se-ia que a duquesa tinha adivinhado que a sua prima, a quem criticava, diziam, o que ela chamava os exageros (nome que, do seu ponto de vista espirituosamente francês e moderado, tomava logo a poesia e o entusiasmo germânicos), teria naquela noite uma dessas *toilettes* em que a considerava fantasiada, e que lhe quisera dar uma lição de bom gosto. Em vez das maravilhosas e suaves plumas que desciam da cabeça ao pescoço da princesa, em vez da sua rede de conchas e pérolas, a duquesa não tinha nos cabelos senão uma simples *aigrette* que, dominando seu nariz arqueado e seus olhos proeminentes, parecia a crista de um pássaro. Seu pescoço e suas espáduas brotavam de uma onda nervosa de musselina contra a qual vinha bater um leque de plumas de cisne, mas em seguida o vestido cujo corpete tinha

¹⁷³ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

¹⁷⁴ PROUST, [1920 - 1921] 2007, p. 476;

como único adorno inumeráveis palhetas, ou de metal, em varinhas em grãos, lhe modelava o corpo com uma precisão inteiramente britânica. Mas por mais diferentes que fossem as duas *toilettes*, depois que a princesa cedeu à prima a cadeira que ocupava até então, viram-nas voltar-se para outra e se admirarem reciprocamente. Talvez a sra. de Guermantes tivesse no dia seguinte um sorriso ao falar no toucado um pouco complicado da princesa, mas certamente declararia que nem por isso estava menos encantadora e maravilhosamente preparada; e a princesa que, por gosto, acharia alguma coisa de frio, de seco, de um pouco *couturier*, na maneira como se vestia a prima, descobriria nesta estrita sobriedade um bizarro refinamento. Aliás, entre elas, a harmonia, a preestabelecida gravitação universal da sua educação neutralizavam os contrastes, não só de enfeite, mas também de atitude. Nessas linhas invisíveis e imantadas que a elegância de maneiras estendias entre elas, vinha expiar o natural expansivo da princesa, ao passo que a retidão da duquesa se deixava atrair, dobrar, tornava-se doçura e encanto.¹⁷⁵

A atitude da Duquesa de Guermantes é bastante representativa de seu caráter. De meu ponto de vista, é claro que a duquesa de Guermantes vestiu-se dessa forma mais sóbria como uma provocação as roupas que sua prima iria usar. O que não deixa de ser um preconceito por parte de Oriane, dado que o modo de vestir-se da princesa relaciona-se com sua origem germânica, ao passo em que o seu modo francês de vestir-se é mais elegante, pelo menos ao ponto de vista do Narrador.

E embora, o este último levante a possibilidade de que – no dia seguinte – tanto a duquesa quanto a princesa possam reconhecer reciprocamente a beleza intrínseca ao figurino de cada uma — ainda que em meio à certo deboche. Mas isso não me parece convincente, ao menos da parte de Oriane. Marie-Gilbert, a princesa de Guermantes, era sempre tomada como pouco inteligente, sendo ridicularizada constantemente por sua família, incluindo Oriane. Neste caso, da parte de Oriane, espero mais o deboche que o reconhecimento.

Diferentemente de seu marido, Oriane buscava apresentar-se como alguém espirituosa. Alguém que creditava importância à inteligência, sendo adepta de ideias progressistas. Às vezes penso que Oriane quer tornar-se ainda mais distinta dentre sua família. Talvez por isso tente se parecer mais inteligente, embora os ideais pelos quais ela busca mostrar isso contradigam parcial ou completamente tais intenções. Conforme diz o Narrador:

As teorias da duquesa de Guermantes quem a falar verdade, à força de ser Guermantes, se convertia em certa medida em alguma coisa de diferente e mais agradável, de tal modo colocavam a inteligência acima de tudo e eram tão socialistas em política que a gente perguntava consigo onde se esconderia, naquele palácio, o gênio encarregado de assegurar a manutenção da vida aristocrática q que, sempre invisível, mas evidentemente oculto ora na ante sala, ora no salão, ora no gabinete de *toilette*, lembrava aos criados daquela mulher que não acreditava em títulos que a tratassem por "senhora duquesa", àquela pessoa que só amava a leitura e não tinha respeito

¹⁷⁵ PROUST, [1920 - 1921] 2007, p. 61 – 62;

humano, que fosse humano, que fosse jantar em casa da cunhada às oito em ponto e que se decotasse para isso.¹⁷⁶

Assim, fica claro que essa aparência não se sustenta. Embora mostre-se de forma mais proeminente em Oriane, esse é um traço comum aos Guermantes. Creio que eles saibam que a aparência que desejam simular é um embuste, embora – nesse mesmo sentido – seja mais importante para eles mostrar tentar que aparentam que efetivamente serem bem sucedidos nisso. Vejo tudo como um imenso jogo os quais eles são simultaneamente investem e tiram lucro, pois penso que pouco se importam com a imagem que os outros possam ter disso.

Do meu ponto de vista, é o mesmo caso das daqueles que conhecemos com intimidade – e, graças a isso, sabemos que não tem o hábito de ler ou pelo menos de ler tanto – entrarem em videoconferências tendo como fundo a imagem de grande estantes cheias de livros, puro narcisismo. Vejo isso principalmente em Oriane – talvez porque o Narrador a descreva muito – o que não a exime dessa hipocrisia em relação a inteligência. Além disso, há outra passagem digna de nota que expõe a contradição entre a aparência progressista que a duquesa aspirar exibir como traço de sua inteligência. Refiro-me a forma como ela pede para que seu mordomo chame a ela e a seu marido.

Esse curioso efeito do acaso, de que o mordomo da sra. de Guermantes sempre dissesse “senhora duquesa” àquela mulher que só acreditava na inteligência, não parecia entretanto chocá-la. Jamais pensara em pedir-lhe que lhe dissesse “senhora” simplesmente. Levando a boa vontade até seus extremos limites, poder-se-ia acreditar que, distraída, ela ouvisse apenas “senhora” e que o apêndice verbal que lhe era acrescentado passava despercebido. Só que, se se fazia de surda, ela não era muda. Ora, de cada vez que tinha um recado para dar ao marido, dizia ao mordomo: “Lembre ao senhor duque...”¹⁷⁷

Se Oriane se diz adepta ao ideais socialistas, não haveria motivos para que ela fizesse questão de ser chamada por esses tais títulos. Eles só denotam o caráter retrógrado dessa aristocracia residual francesa que ainda busca vitalidade nos modos costumes do *Ancien Régime*¹⁷⁸, que ruiu desde fins do século XVIII — a mais de um século onde esses acontecimentos se passam. Percebo que isso é algo incoerente e anacrônico, respectivamente do ponto de vista teórico e do ponto de vista social.

Mas, essa minha apresentação da duquesa de Guermantes não traz consigo a cuidadosa forma do Narrador em expor os personagens, gradualmente acentuando certas características.

¹⁷⁶ PROUST, [1920 - 1921] 2007, p. 477;

¹⁷⁷ PROUST, [1920 - 1921] 2007, p. 477;

¹⁷⁸ HOBBSAWN, 2020a;

Neste caso, entendo que ele ao poucos vai deixando vestígios do que subjaz a esse semblante tão inegável elegância, bom gosto e cordialidade da duquesa, com outros onde ela expressa o oposto.

Por exemplo, no salão da senhora Villeparisis, quando esta última tenta explicar a para Basin – o Duque de Guermantes – o parentesco de certo personagem, irmão da Marquesa de Cambremer. Oriane explica isso da seguinte forma:

— Ora, Basin, bem sabe a quem minha tia se refere! — exclamou a duquesa com indignação. — Ele é o irmão daquela enorme herbívora que você teve a estranha ideia de mandar visitar-me no outro dia. Ela demorou uma hora, eu pensei que ia ficar louca. Mas comecei imaginando que ela é que era louca, ao ver entrar em minha casa uma pessoa e que parecia uma vaca.

— Escuta, Oriane, ela me perguntou qual o teu dia de recepção; eu não podia fazer-lhe uma grosseria... E depois, tu exageras, ela não parece uma vaca — acrescentou com ar queixoso, não sem lançar um olhar risonho à assistência.

Sabia que a *verve* de sua esposa tinha necessidade de ser estimulada pela contradição, a contradição do bom senso que protesta, por exemplo, que não se pode tomar uma mulher por uma vaca (era assim que a sra. de Guermantes sobre uma imagem, chegava muita vez a produzir os seus ditos mais espirituosos. E o duque, sem que parecesse, se apresentava ingenuamente para auxiliá-la a executar sua habilidade, como num vagão, o inconfesso parceiro do que executa um truque de cartas.¹⁷⁹

Neste ponto – tal como no vôlei o levantador dá condições para que a bola seja golpeada para o campo adversário – Basin e Oriane funcionam em sincronia nesse pequeno tipo *passatempo*. E, como é de se esperar, Oriane utiliza essa oportunidade para falar de forma ainda mais rude da marquesa, que pertencem a uma parte da nobreza que os Guermantes desprezam. Isso ilustra o quão pedante, deselegante e descortês de Oriane pode ser. E não é o único momento em que exhibe isso.

Mas, igualmente, não posso deixar de citar o quão amargurada é a duquesa. Embora não seja indulgente com os outros em seus juízos esnobes, ela aceita uma certa falta de consideração que por parte marido, embora ele reconhecesse certas virtudes dela — como a virtude da descrição em relação ao seu comportamento libertino. Para ele, ela é apenas um exemplar do tipo de beleza que buscava em suas muitas amantes. Ele tinha em Oriane uma estranha forma de debochar dessas várias mulheres, como se risse do caráter temporário da relação com ela por ter em casa um protótipo duradouro com o mesmo tipo de beleza.

As variações de julgamento da duquesa não perdoavam a ninguém, exceto a seu marido. Só ele não a havia querido nunca; a duquesa sempre sentira nele um caráter de ferro, indiferente aos seus caprichos, desdenhoso da sua beleza, violento, com uma dessas vontades que não vergam nunca e sob cuja lei, unicamente, sabem achar tranquilidade os nervosos. Por outro lado, o sr. de Guermantes, que perseguia um

¹⁷⁹ PROUST, [1920 - 1921] 2007, p. 254;

único tipo de beleza feminina, mas procurando-o em amantes seguidamente renovadas, não tinha, uma vez que as deixava, e para zombar delas, senão uma companheira duradoura, idêntica, que seguidamente o irritava com a sua tagarelice, mas de quem sabia que todo mundo a tinha pela mais bela, pela mais virtuosa, mais inteligente, mais instruída da aristocracia, por uma mulher que ele, o sr. de Guermantes, tinha muita sorte em haver encontrado, que acobertava todas as suas desordens, recebia como ninguém, e mantinha o salão deles no lugar de primeiro salão do Faubourg Saint-Germain.

Para mim, esse tipo passagem exhibe em raros momentos vestígios de humanidade surgissem de uma personagem. Embora, no caso Oriane, isso não signifique que logo em seguida ela continuará usando esse véu de aristocracia que faz dela uma pessoa tão dissimulada. Por tais características retratei essa personagem, ressaltando a sua influência sobre a aristocracia, o modo ardiloso como ela se vale da própria elegância e beleza para provocar as pessoas e em quais aspectos ela torna-se rude ou demasiado arrogante¹⁸⁰.

3.3.3.3 Swann

Charles Swann tem duas caracterizações, a primeira delas é a do membro da burguesia intelectual do primeiro¹⁸¹ volume da obra, o segundo surge no segundo¹⁸² volume e persiste como tal até o momento de sua morte. Esses dois momentos do personagem não são apenas constituídos pela passagem do tempo, mas pelo marco na vida desse personagem que é seu casamento com Odette de Crécy.

Em sua primeira fase Swann, é um homem muito devotado à arte. Ele está envolvido com um ensaio sobre a pintura Vista de Delft de Johannes Vermeer. Ademais, a impressão que tenho é que ele vê o mundo pela arte, por exemplo enxerga a figura da empregada grávida na casa do Narrador a “caridade de Giotto”, dada a sua semelhança com a figura da que representa a virtude da caridade no afresco de Giotto di Bondone. Em outra ocasião, quando começa a se apaixonar por Odette, Swann a vê como semelhante ao afresco de Sandro Botticelli na Capela Sistina, onde está retratada a filha de Jetro: Céfora. Além disso, é bastante interessante ver como Swann se comove com a música de Vinteuil.

Ele torna-se um modelo para o Narrador e é amigo de sua família, os quais visita frequentemente em Combray. Ali, não se suspeitava dos prestigiados ciclos sociais que Swann frequentava. Swann era membro do *Jockey Club*, um dos ciclos sociais mais fechados de Paris. Nas palavras do Narrador, ele também era “[...] amigo predileto do conde de Paris e do príncipe

¹⁸⁰ PROUST, [1920 - 1921] 2007, p. 511;

¹⁸¹ PROUST, [1913] 2016;

¹⁸² PROUST, [1919] 2006;

de Gales, um dos homens mais requestados da alta sociedade do bairro de Saint-Germain”¹⁸³. Por sua discrição nada disso era cogitado pela tia avó e pelos avós do Narrador.

Swann, não frequentava mais os ciclos que a burguesia esperava que ele frequentasse. Tal expectativa um dos fatores pelos quais a família do narrador não suspeitava que ele frequentasse. Conforme fala o Narrador, há um costume entre os burgueses que mantinha essa expectativa:

A ignorância em que nos achávamos da brilhante vida mundana de Swann provinha, evidentemente, em parte da reserva e discrição de seu caráter, mas também da ideia um tanto indiana que os burgueses de então formavam a respeito da sociedade, considerando-a composta de castas fechadas, onde cada qual se via, desde o nascimento, colocado na posição que ocupavam seus pais, e de onde nada poderia nos tirar para fazer com que penetrássemos em uma casta superior, a não ser os casos de uma carreira excepcional ou de um casamento inesperado.¹⁸⁴

Assim, se alguém como Swann deveria ocupar o *lugar social* de seu pai, e restringir-se ao convívio com as pessoas que também o ocupam aquele âmbito. Assim, frequentar salões de outras castas não era algo visto com bons olhos, pela burguesia daquela época. Aparentemente, pode parecer algo bobo entretanto terá importantes repercussões. Aos poucos, esse segredo vai se tornando evidente para a família do Narrador.

Primeiro, em certo dia, Françoise ouve de um cocheiro que Swann tinha ido jantar na casa de uma princesa. Em outro momento, a avó do Narrador enquanto conversa com a marquesa Villeparisis, que conheceu na Sociedade das religiosas do Sacré-Cœur — embora se tratasse de uma aristocrata, a matriarca não pretendia ter uma amizade duradoura com ela, apenas pedir um favor. Mas a Sra. de Villeparisis¹⁸⁵ pergunta para ela: “Creio que você conhece muito o senhor Swann, que é um grande amigo de meus sobrinhos Des Laumes”¹⁸⁶. Depois o avô do narrador lê no jornal que Swann era amigo próximo de importantes figuras da sociedade, que eram conhecidas do patriarca. Depois de todos esses vestígios torna-se claro que Swann frequenta castas diferentes da que estava reservada para ele, de acordo com as tradições daquela burguesia. Todos esses indícios provocaram um efeito sobre a tia-avó do Narrador:

Minha tia-avó [...] interpretou essa novidade em um sentido desfavorável a Swann: quem quer que escolhesse suas relações fora da casta em que nascera, fora de sua “classe” social, sofria a seus olhos uma lamentável desqualificação. Parecia-lhe que assim se renunciava, de vez, às Vantagens de todas as boas relações com pessoas bem

¹⁸³ PROUST, [1913] 2016, p.35;

¹⁸⁴ PROUST, [1913] 2016, p. 35 – 36;

¹⁸⁵ A duquesa irá aludir à sobrinhos cujos sobrenome é Laumes. Eles são o príncipe e da princesa de Laumes, centenas de páginas antes deles realmente efetivamente aparecerem pelos nomes que os conhecemos. Eles são Basin e Oriane, que antes detinham esse título, mas, com a morte do pai de Basin eles tornam-se duque e duquesa de Guermantes.

¹⁸⁶ PROUST, [1913] 2016, p. 40 – 41;

situadas que as famílias previdentes honradamente cultivavam e guardavam para os filhos (minha tia-avó até deixara de visitar o filho de um notário nosso amigo e que havia desposado uma alteza, descendo assim, a seu ver, da respeitada posição de filho de notário para a de um desses aventureiros, antigos mordomos ou moços de estrebaria, com quem se conta que as rainhas tiveram por vezes certas condescendências). Censurou o projeto que tinha meu avô de interrogar a Swann, em sua próxima visita, sobre aqueles amigos que lhe descobríamos.

Esse é o tipo de julgamento que os burgueses faziam de alguém que se relacionava com pessoas de castas distintas. Tal como se tivessem desonrado tudo o que seus familiares construíram, Swann tinha se tornado esse *aventureiros*, que a tia-avó do narrador entende por empregados que mantiveram relações desonrosas com aristocratas. A meu ver, esses argumentos burgueses parecem denotar certo tipo de rancor da aristocracia pela burguesia. Como se a relação entre membros de classes distintas fosse uma traição à burguesia. É quase como se enunciasse um código moral do tipo: *não se pode jogar simultaneamente nos dois times*.

E é nesse ponto onde começa a metamorfose do primeiro Swann no segundo. Swann entra passa a frequentar o salão dos Verdurin. Este é frequentado por pintores, músicos, estudiosos, etc. Mas esse não é um local bom. É um local governado por uma anfitriã possessiva, cruel e manipuladora e não estou exagerando. Para se ter uma ideia, um personagem poderoso como o barão de Charlus é devastado por essa mulher — por uma série de mentiras que ela conta a Morel, amante do barão.

Como deve ter ficado ilustrado na passagem acima, Sra. Verdurin manipula a vida dos *fiéis* — como ela chama os frequentadores recorrentes de seu salão. Ao mesmo tempo em que é ríspida ao falar dos *maçantes* — pessoas que não frequentam o seu salão, porque foram expulsos ou porque não veem interesse nele. Entre esses dois polos — *Fiéis e Maçantes* — ela estabelece suas cruéis manipulações, criando intrigas, estimulando ou encerrando relacionamentos, e assim sucessivamente. Mas, Swann se apaixona por Odette, uma mulher que já fora cortesã e que frequenta o salão dos Verdurin. A princípio, a Sra. Verdurin apoia esta relação e as coisas parecem estar bem.

Até que acontece um infortúnio. Por tornar-se um *fiel* do salão da Sra. Verdurin, ele passa a acompanhá-los por vários lugares. Um deles é o teatro — que a Sra. Verdurin aprecia muito —, em cujas noites de estreia era difícil estacionar sem um passe livre. Então, Swann diz que irá conseguir um no dia seguinte no, dado que ele irá almoçar com o chefe de polícia no palácio dos Campos Elísios, na residência do senhor Grévy — trata-se de Jules Grévy o presidente da república naquela época. Swann ainda não sabia, mas isso alterou o seu destino para sempre.

A *revelação* de que era amigo de pessoas com o prestígio do calibre do presidente da república, as quais ele nunca comentou foi entendido como uma espécie de traição pela Sra. Verdurin. Como se, por esta atitude ele tivesse dissimulado o tempo inteiro ser capaz de frequentar salões mais sofisticados que o dos Verdurin, ao quais estes mesmos não têm acesso. Ao mesmo tempo em que estava muito apaixonado por Odette, os Verdurin começaram a desaprovar este relacionamento. Até que um novo *fidel* foi incluído no grupo, trata-se do conde de Forcheville. Os Verdurin começam a estimular uma aproximação de Forcheville com Odette. Perante esse contexto, Swann rompe completamente com os Verdurin. Com a ausência de Swann, conota-se que a influência da Sra. Verdurin para estimular o relacionamento entre Forcheville e Odette continue acontecendo.

Um pouco antes do aparecimento de Forcheville, outra semente foi plantada. Swann sempre ia buscar Odette na casa dos Verdurin, mas certo dia chegou um pouco mais tarde e não mais a encontrou. O mordomo informa para onde Odette se dirigiu, e Swann parte desesperado até encontrá-la. Com o abandono do salão dos Verdurin, Swann passa a nutrir um intenso ciúme por Odette. Ao receber uma carta anônima, que listava as traições de Odette, o sofrimento de Swann parece não ter remédio, ou fim. Paralelamente, segue-se uma sequência de acontecimentos — viagens, distanciamentos, separações, reaproximações, etc — que agravam ainda mais o ciúme de Swann. Perante tudo isso, o Narrador dilucida a natureza do ciúme de Swann:

[...] o que nós julgamos seja o nosso amor, o nosso ciúme, não é uma mesma paixão contínua, indivisível. Compõem-se eles de uma infinidade de amores sucessivos, de ciúmes diferentes, mas, por sua multidão ininterrupta, dão a impressão da continuidade, a ilusão da unidade. A existência do amor de Swann, a constância do seu ciúme, eram constituídos da morte, da inconstância de inumeráveis desejos, de inumeráveis dúvidas, que tinham todos Odette por objeto. Se permanecesse muito tempo sem vê-la, aqueles que morriam não seriam substituídos por outros. Mas a presença de Odette continuava a semear o coração de Swann de alternadas ternuras e suspeitas.¹⁸⁷

Assim, o meu entendimento é que, havia o sofrimento decorrente das mortes dos amores por Odette, e também o alívio pela consecutivas mortes das dúvidas por ela gerada. Mas, mesmo com a ausência física desta tivesse o potencial de interromper esse mecanismo mortífero, no seu coração ela ainda permaneceria presente, e não haveria liberdade até que ela saísse deste lugar.

¹⁸⁷ PROUST, [1913] 2016, p. 444 – 445;

Realmente, depois de muito tempo — e muitas páginas perturbadoras em que o Narrador descreve o sofrimento de Swann — o amor por Odette acaba. Isso se consolida logo depois que Swann desperta de um sonho com Odette, e vários outros personagens. Ele pensa nela e vê todas as imperfeições que deixara de notar nela, no início de seu relacionamento. E, ele chega a uma grosseira conclusão: “E dizer que eu estraguei anos inteiros de minha vida, que desejei a morte, que tive o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo!”¹⁸⁸. E assim compreende que seu amor por Odette acabou.

E, já em *À sombra das raparigas em flor*¹⁸⁹, é exatamente com o fim do amor que Swann se casa com Odette. Embora não a ame mais ele tem uma filha com ela, chamada Gilberte. O seu compromisso com a arte agora é diferente, ele é uma espécie de curador e tutor artístico de Oriane, a duquesa de Guermantes.

Essa última era a única pessoa que preocupava em relação ao seu casamento do Odette. Suas aspirações também mudaram, embora, não despontasse como seu desejo apresentar Odette para Oriane se encontrassem, comoviam-no a possibilidade de ver Odette, Gilberte e Oriane conversando sobre ele, e a forma como cada uma contaria para outra coisas a respeito dele. E, para que isso se concretizasse as devidas apresentações, mesmo que não desejadas, eram pré-requisitos a serem cumpridos. E sentiria muito orgulho de sua filha, quando visse Oriane tratá-la com carinho.

Mas adiante, Swann leva Odette e Gilberte para o salão da Marquesa de Villeparisis e a duquesa recusa o pedido de Swann em conhece-las. Já apresentei Oriane de modo suficiente para que isso não seja uma surpresa, já que ela tem a tendência de menosprezar as pessoas. Acerca da negação de Oriane, o Narrador:

Pode parecer estranho que [...] a duquesa de Guermantes, tão amiga de Swann, sempre tivesse resistido ao desejo, que este não lhe ocultara, de apresentar-lhe a sua mulher. Mas ver-se-á mais tarde que era um efeito do caráter particular da duquesa, que julgava que “não tinha” de fazer tal ou tal coisa e impunha com despotismo o que havia decidido o seu “livre-arbítrio” mundano, aliás, muito arbitrário.

Já retratei Oriane anteriormente, logo não se deve surpreender-se o fato de negligenciar aqueles que não são de sua casta. Embora diga-se amiga de Swann, a duquesa de Guermantes é uma mulher egoísta para considerar o desejo de um amigo. Em certo momento o Narrador se questiona se Swann nunca percebeu uma lei que rege o acaso. Trata-se de um enunciado que explica o motivo de algumas coisas ocorrerem. Segundo ele:

¹⁸⁸ PROUST, [1913] 2016, p. 455;

¹⁸⁹ PROUST, [1919] 2006;

O trabalho da causalidade, que acaba por produzir quase todos os efeitos possíveis, e por conseguinte, também aquele que havíamos julgado menos viáveis, esse trabalho é às vezes lento, tornando-se ainda um pouco mais lento devido ao nosso desejo — que, procurando acelerá-lo, o entrava — e também devido à nossa própria existência, e só se realiza depois de termos deixado de desejar e, muitas vezes, de viver.¹⁹⁰

De acordo com esse entendimento, nessa obra, mesmo os acontecimentos menos factíveis podem ocorrer. Além disso, quando mais empenhado estiver um personagem em realizar um desejo, menor será a chance de que isso ocorra. Por fim, por sua força, às vezes é necessário que certo um desejo acabe para que ele se concretize, e se aquele que deseja estiver tão ligado a tal essa aspiração a ponto de não ser possível abrir mão dela, a própria vida deste pode ser um impedimento para sua realização.

Isso explica porque Swann precisou deixar de amar Odette para casar-se com ela. Assim como explica porque só depois da morte de Swann, seu desejo de que Oriane conheça Odette e Gilberte se realize.

3.3.3.4 Narrador

O Narrador é o mais singular dentre todos os personagens, a meu ver. Sua história acompanha todos os fatos do livro. Ele não tem nome, assim como a sua família não tem sobrenome¹⁹¹. Em meu entendimento, o Narrador ou é a pura transparência. Muito se pode ver através dele e pouco pode ser dito sobre ele. Desse modo, posso dizer que o narrador é o olhar, e ele é a possibilidade do leitor de ver. Ele nos dá *imagens* tal como o fotógrafo por trás da câmera — pois permite que as coisas apareçam mesmo que isso lhe custe sua própria aparição.

Mesmo com as constantes rupturas entre as minhas expectativas e o que de fato ocorre na obra, compreendo ou antecipo em algum nível o que esperar de muitos personagens. Mas, isso não é tão claro em relação ao Narrador. Me surpreendi quando ele passou a seguir a duquesa de Guermantes, sendo capaz de ir à Doncières para pedir a fotografia dela à seu à para Robert Saint-Loup. Sua obsessão em algumas em relação a alguns aspectos ou o ciúme por Albertine — no quinto¹⁹² e no sexto¹⁹³ volume — são aspectos pontuais de sua

¹⁹⁰ PROUST, [1919] 2006, p. 66;

¹⁹¹ Em meu entender, o Narrador é anônimo. Por mais que ele seja chamado pelo nome de Marcel em *A Prisioneira* (PROUST, [1923] 2011), é perceptível a esquiva a todo tipo de situação em que o Narrador tenha seu nome designado. Penso que isso deva ter ocorrido em algum tipo de equívoco na edição, pois esta obra só foi publicada postumamente. Além disso, conforme SILVA (2016), o autor não teve tempo sequer de corrigir a primeira datilografia deste volume, o que torna esse fato ainda mais controverso.

¹⁹² PROUST, [1923] 2011;

¹⁹³ PROUST, [1925] 2012;

história. Mas penso que isso não me permite compreendê-lo como obsessivo ou como ciumento no geral.

Não irei me debruçar sobre caracterizações secundárias — ao menos a meu ver — sobre aspectos do enredo envolvendo o Narrador. Penso que, ainda que viva muitas coisas, ainda que se possa lançar hipóteses sobre como irá reagir, ainda que conhecemos o seu sofrimento, a sua dor. Entendo que todas essas, são condições que possibilitem o movimento de seu olhar. Entendo que o que mais caracteriza o Narrador seja sua capacidade de nos dar a vitalidade daquele mundo e daquele tempo.

3.3.4 Minúsculos gestos: a imagem

Swann trouxe um grande quadro de artefatos históricos para Oriane. De saída para o jantar na casa da princesa de Guermantes — que será sucedido pelo baile à fantasia após — a duquesa é chamada por Basin. Que busca apressá-la para partirem para o jantar. Para o qual o Narrador foi convidado e — por não acreditar no inesperado convite — certificar-se com de que este era real no palácio onde moram Oriane e Basin.

Tudo parece encaminhar-se para o final de *O Caminho de Guermantes*¹⁹⁴, o volume de páginas restantes é bem pequeno. Os Guermantes já estão de saída. Os Narrador também está. Todos vão para algum lugar, com exceção de Swann que, embora vá para o jantar, não poderá ir à Itália dali a dez meses, pois estará morto. É isso que ele responde para Oriane quando este lhe convida para essa viagem. É desse modo que o narrador parece demarcar o que a influência dos da Guermantes ultrapassará a de Swann. O pouco caso dos Guermantes já se fez evidente diversas vezes, mas haverá uma última demonstração antes que esse volume acabe. Retrocedendo ao momento em que Swann nega o convite de Oriane sem explicar o motivo, ela está questionando o motivo de sua recusa ao convite. Conforme ilustra a passagem abaixo:

– Diga então numa palavra o que é que o impede de ir à Itália – disse a duquesa, erguendo-se para se despedir de nós.

– Mas minha querida amiga, é que então estarei morto a vários meses. Segundo os médicos que consultei, no fim do ano o mal que tenho, e que pode aliás levar-me em seguida, não me deixará em todo caso mais de três ou quatro meses de vida, e ainda é um grande *maximum* – respondeu Swann sorrindo, enquanto o criado abria a porta envidraçada do vestibulo para deixar passar a duquesa.

– Que é que está me dizendo – exclamou a duquesa, parando um segundo na sua marcha para o carro e erguendo seus belos olhos azuis e melancólicos, mas cheios de incerteza. Colocada, pela primeira vez na vida entre dois deveres tão diferentes como subir ao carro para ir jantar fora e testemunhar piedade a um homem que vai morrer,

¹⁹⁴ PROUST, ([1920 – 1921] 2007);

não encontrava nada no código das conveniências que lhe indicasse a jurisprudência a seguir e, não sabendo a qual dar preferência, julgou que devia fingir que não acreditava na segunda alternativa, obedecendo assim a primeira, que demandava naquele momento menos esforço, e pensou que a melhor maneira de resolver o conflito seria negá-lo – Está gracejando? – perguntou ela.

– Se fosse um gracejo, seria de um delicioso bom gosto – respondeu ironicamente Swann. – Não sei porque lhe digo isso. Até agora, nunca lhe havia falado na minha doença. Mas como me perguntou e agora posso morrer de um dia para outro... Mas, antes de tudo, não quero que se atrase, vai jantar fora – acrescentou ele, que bem sabia que, para os outros, as suas próprias obrigações mundanas têm primazia sobre a morte de um amigo, e que se punha no caso deles, graças à sua polidez. Mas a duquesa lhe permitia também aperceber-se confusamente de que o jantar aonde ia devia contar menos para Swann do que sua própria morte. Assim, enquanto continuava o caminho para o carro, deu de ombros dizendo: “Não se preocupe com esse jantar. Não tem a mínima importância!”

Mas essas palavras puseram de mau humor o duque [...].

A sra. de Guermantes avançou resolutamente para o carro e deu um último adeus a Swann:

– Bem, falaremos nisso; não creio numa palavra do que você diz, mas temos de conversar a esse respeito. Com certeza andaram a assustá-lo; venha almoçar, quando quiser (para a sra. de Guermantes tudo se resolvia sempre em almoços), você marcará o dia e a hora. – E, erguendo a saia vermelha, pousou o pé no estribo. Ia entrar no carro quando, ao ver aquele pé, o duque exclamou com uma voz terrível:

– Oriane, o que é que você vai fazer, infeliz?! Você ainda está de sapatos pretos! Com um vestido vermelho! Suba depressa para pôr os seus sapatos vermelhos, ou melhor – disse ele ao lacaio –, vá depressa dizer a camareira da senhora duquesa que traga uns sapatos vermelhos.¹⁹⁵

A meu ver, a duquesa não deixaria de ir ao jantar para dar atenção a Swann, no momento em que este revelara que a sua morte chegaria em breve. Até mesmo, caso ficasse, não imagino como seria ver Oriane dar algum consolo ou demonstrar compaixão. Entretanto, chama a minha atenção o fato dela hesitar. Se, a princípio, ela questiona Swann, como se não tivesse certeza do que acabou de escutar. Em seguida, com base em seu código de conveniência privado, Oriane pondera se deve consolar um amigo desenganado ou ir jantar fora — como se a segunda opção tivesse alguma primazia pela primeira.

Entretanto, para alguém como a duquesa de Guermantes, essa incerteza tem um grande significado. Essa minúscula incerteza é muito grande para alguém tão egoísta como Oriane. A meu ver, a reação que esperada é que ela fosse diretamente para o jantar. No máximo, ela diria algo para desfazer-se da situação. Em seguida, ela chega até mesmo a dizer que o jantar não tem importância.

Mas essa hesitação, dúvida, ponderação sobre agir ou não com honradez é um acontecimento que mostra uma perspectiva inédita em relação a esta personagem. Levando-se em conta a caracterização que fiz de Oriane, imagino que este seja um dos lampejos de humanidade que ela ainda apresenta. Assim, de minha perspectiva, não deixa de ser importante

¹⁹⁵ PROUST, 2007, p. 648-649

o fato de Basin estar junto dela. Pois, a sua caracterização é quase caricatural, há pouco para surpreender-se com Basin. Diferentemente de Oriane que — por ser tão esnobe, mostra sua humanidade por minúsculos gestos. Não deixa de ser irônico pensar nela assim, pois se isso resgata algum vestígio de virtude para ela, ao mesmo tempo intensifica sua seus vícios.

Retrocedendo na narrativa, antes de Swann mostrar o quadro com as medalhas que trouxera para Oriane. Há uma passagem que considero importante ressaltar, pois está envolvida com uma *Stimmen Imagem*. Na caracterização de Basin, informei como ir para o jantar e para o baile à fantasia são mais importantes para ele que a morte eminente de seu primo, o marquês de Osmond. Caso houvesse que ficar de luto, não poderia ir ao baile — seu principal interesse daquela noite. É quando chega a informação de que o marquês está à beira da morte. Conforme mostra a passagem:

– Ah! Está vivo – exclamou o duque com um suspiro de alívio. – Esperam! Esperam! Belo agougueiro é você! Enquanto há vida, há esperança – nos disse o duque em tom radiante. – Já mo pintavam morto e enterrado. Daqui a uma semana estará mais disposto do que eu.

– Foram os médicos que disseram que ele não passava desta noite. Um deles queria voltar. O chefe disse que era inútil. O senhor marquês já devia estar morto; só sobreviveu com lavagens de óleo canforado.

– Cale-se, pedaço de idiota – gritou o duque no auge da cólera. – Quem é que lhe está perguntando tudo isso? Você nada compreendeu do que lhe disseram.

– Não foi a mim que disseram; foi ao Jules.

– Você se cala ou não se cala? – bradou o duque.

E, voltando-se para Swann:

– Que sorte que ele esteja vivo! Vai recobrar as forças pouco a pouco. Está vivo depois de uma crise daquelas. É já uma excelente coisa. Não se pode exigir muito ao mesmo tempo. Não deve ser desagradável uma pequena lavagem de óleo canforado.

– E, esfregando as mãos: – Está vivo, que querem mais? Depois de ter passado pelo que passou, já é uma grande coisa. É até de invejar uma constituição assim. Ah!, os doentes! Tomam com eles cuidado que não têm por nós. Esta manhã a peste do cozinheiro me fez um gigô com molho bearnês que saiu às maravilhas, reconheço-o, mas, justamente por causa disso, comi tanto que o tenho ainda no estômago. Isso não impede que ninguém venha pedir notícias minhas, como vão as vão pedir do meu bom Amanien. Pedem até demais. Isso o fatiga. É preciso deixa-lo respirar. Matam esse homem, indo saber a toda hora notícias suas.¹⁹⁶

Em concordância com a minha caracterização, isso ilustra o quão desprezível é Basin. Com o mesmo desdém, ele age em relação a Swann, a quem escutou relatar seu estado de saúde para sua esposa. Assim, *avançando* até o ponto em que a duquesa resolve retornar ao seu quarto para trocar os sapatos, Basin conversa com Swann como se este não houvesse falado nada sobre sua morte. E, a julgar pelo comportamento indiferente de Swann, entendo que esse último não espera nenhuma reação diferente do amigo. Assim, prossegue a dialogar normalmente como se

¹⁹⁶ PROUST, 2007, p. 640 – 641;

naquele contexto não estivesse envolvido nenhuma morte. Tanto que, após Basin falar de como sua esposa agia de forma inoportuna o Narrador diz:

O duque não se constrangia em falar nos incômodos da sua mulher e dos seus a um moribundo, pois os primeiros, como lhe interessavam mais, lhe pareciam mais importantes. Assim, foi apenas por boa educação e galhardia que, depois de nos haver gentilmente despachado, gritou com voz estentórea, da porta, para Swann, que já se achava no pátio:

— E depois, não se deixe impressionar com essas tolices dos médicos, que diabo! São umas toupeiras. Você está firme como a Ponte Nova. Ainda nos enterrará a todos!

197

3.3.5 *Stimmen* Imagens: reversibilidades

A ampla clarificação feita na sessão anterior, deu substância a *Stimme Imagem*. A dimensão atmosférica daquela imagem não é todo o significado daquela cena. Como imagens hibridizadas na justaposição, elas também são videntes-visíveis. Assim, embora repousem sobre as mesmas carnes, a amarga cena onde o duque e a duquesa de Guermantes se despedem de Swann e do Narrador estão em *quiasma* com outras imagens.

Nesta sessão, enuncio as imagens que — sob minha ótica — olham aquelas figuras reciprocamente, enquanto matizam o mundo sensível. Frutos da libertinagem das imagens, há muitos olhares de retorno que formando um conjunto muito amplo. Com esse exame, não pretendo alcançar todas essas correspondências. Assim, me detenho em quatro olhares de outras imagens. Assim investigarei a imagem relacionada com a negação da medicina por Basin, a contemporaneidade em Swann, a distância e a proximidade de Oriane e a cinematografia pela visão do Narrador.

3.3.5.1 A medicina social e Basin

Há um aspecto que me inquieta no fragmento investigado. Me refiro a forma como Basin lida com os prognósticos médicos. Tenho clareza de que, ele não quer que algo atrapalhe a sua diversão, no jantar e no baile à fantasia. Igualmente, sei o quão fútil é o seu caráter ao ponto dele não ter nenhuma consideração por seu primo Amanien ou mesmo por Swann. Mas, enquanto aguardam Oriane, ele se inteira sobre o prognóstico de Swann e sobre o novo prognóstico do marquês.

¹⁹⁷ PROUST, 2007, p. 650.

É nesse último momento que — a meu ver — há uma passagem reveladora. Que é aquela em que o seu criado informa à Basin, sobre o prognóstico e sobre o tratamento que os médicos empregaram em seu primo. Conforme consta naquele volume:

— Foram os médicos que disseram que ele não passava desta noite. Um deles queria voltar. O chefe disse que era inútil. O senhor marquês já devia estar morto; só sobreviveu com lavagens de óleo canforado.

— Cale-se, pedaço de idiota — gritou o duque no auge da cólera. — Quem é que lhe está perguntando tudo isso? Você nada compreendeu do que lhe disseram.¹⁹⁸

Quando ele diz que o criado não compreendeu nada, ele fala isso em qual sentido? Dentre as várias possibilidades de interpretar isso, meu entendimento é que ele debocha da medicina. Assim como, já de saída ele diz para Swann desconsiderar o que os médicos disseram sobre o seu estado de saúde, chamando aqueles profissionais de *toupeiras*.

Não descarto o entendimento de que ele possa estar buscando desqualificar a argumentação do médicos para que isso não gere outro empecilho para retardar sua saída, ou para que ela não tenha que fingir estar preocupado ou tenha que enlutar-se pelo primo. Entretanto, isso não nega que haja um desprezo por esse saber e profissão. E, ainda que no dia seguinte ele vá para uma estação de águas para tratar de um problema na bexiga, ele adianta tal viagem como um pretexto para não se enlutar pela morte do Marquês.

Nesse sentido, a hipótese que traço é a de que como membro da aristocracia — em grande decadência desde a Revolução Francesa¹⁹⁹ — Basin tem certas reservas para com a medicina, em virtude da imagem deste saber estar vinculada aos pobres.

Penso nisso pelo que Foulcault²⁰⁰ entende como o modelo de medicina vigente na França desde o final do século XVIII. Me refiro a medicina social, aprimorada posteriormente como uma medicina urbana. Estabelecida pelos necessidade de urbanização, tributária dos interesses burgueses e das revoltas urbanas da população pobre. Este modelo médico é bem distinto da concepção atual de medicina, pois: “A medicina urbana não é verdadeiramente uma medicina dos homens, corpos e organismos, mas uma medicina das coisas: ar, água, decomposição, fermentos; uma medicina das condições de vida e dos meios de existência.”²⁰¹

Então, a medicina urbana cuidada da salubridade dos espaços, das divisões das cidades em bairros, da vigilância das famílias — e do seccionamento das casas em cômodos onde cada um pudesse permanecer em isolamento —, das quarentenas, dos cuidados com os mortos, da

¹⁹⁸ PROUST, [1920 – 1921] 2007, p. 640;

¹⁹⁹ BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO, 1998;

²⁰⁰ FOULCAULT, 1998;

²⁰¹ FOULCAULT, 1998, p. 92.

catalogação do vivos, enfim, é a medicina do ordenamento urbano. É somente em um momento posterior que a medicina se deterá no organismo propriamente dito. Ademais, esse modelo médico não incidia sobre a burguesia e a aristocracia: seu foco era os pobres em sua coletividade.

Desse modo, compreendo o fato de Basin dizer para seu criado de que *ele não entendeu nada*, está relacionado ao fato da medicina de fins do século XIX ainda ser entendida como uma medicina urbana e para pobres. Embora, já houvesse influência do modelo inglês de medicina — este não era uma medicina voltada *apenas* para as coisas — que já se tinha a dimensão assistencial privada e individualista. Entretanto, a essência desse outro modelo era a de cuidar dos pobres para que esses não deixassem os ricos doentes.

Destarte, entendo que haja algum tipo de demérito da medicina pela aristocracia por conta de sua *imagem* estar em quiasma com a medicina urbana, uma ocorrência tipicamente francesa. E que os aristocratas não sejam particularmente simpáticos aos médicos, em virtude de sua vinculação com castas entendidas como inferiores. Acredito que a Burguesia seja bem mais receptiva ao médica, uma vez que este foi quem lhe garantiu a possibilidade de urbanização. Mas o mesmo não deveria ocorrer para a aristocracia.

3.3.5.2 A contemporaneidade de Swann

Não consigo pensar Swann como alguém sem bom senso. Entretanto, seria muito fácil caracterizá-lo como um como tolo. Por exemplo, ele decide se casar com a mulher que deixou de amar; mesmo conhecendo a Sra. Verdurin ele deixa escapar que é amigo do presidente da república — aquela mulher possessiva de inveja; insiste em levar Odette para conhecer Oriane, embora essa recuse. Ainda assim não consigo concebê-lo como tolo.

De meu ponto de vista eu vejo em Swann a contemporaneidade, como propõe Agamben²⁰². Entretanto, Agamben define isso a partir de enunciados contraditórios, como: não coincidir com perfeição ao que se espera do próprio tempo, num anacronismo. De fato, como apresentei com as teses de Merleau-Ponty, o que me permite reconhecer uma imagem é não coincidir com ela. Assim, para se ter uma imagem de seu próprio tempo, é necessário não estar situado completamente com ele. Isso está de acordo com o a caracterização de Swann. Um burguês, descumprir com as aspirações próprias daquela casta; o amante a quem o amor mais machuca que satisfaz; aquele que compreende a etiqueta, mas ainda é impertinente. Ele não parece coincidir com o seu contexto.

²⁰² 2009.

No entender de Agamben²⁰³, o contemporâneo é aquele que em seu tempo busca ver não o que é claro, mas o obscuro que questiona sem cessar, de forma singular e direta. Swann, parece colidir com isso muitas vezes. Ao delinear os desejos de Swann, o narrador se questiona se aquele não sabe da forma particular como o acaso funciona em relação ao desejo no universo da obra. Penso que o Narrador não afirma pelo fato de Swann por vezes desejar de um modo que lhe distância da realização de suas aspirações.

Então, ele parece buscar o que não vai encontrar, e mesmo assim permanece tentando alcançar o inatingível, de um modo quase pueril. O que também está em concordância com este entendimento do que é ser contemporâneo, assim:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. É por isso que ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.²⁰⁴

É essa coragem que vejo em Swann. Essa coragem de perante a impossibilidade de encontrar, não desistir de ver. Quando ele sofre de ciúmes por Odette, ao pensa que é preferível morrer que viver essa tortura, ele escolhe por esperar o amor acabar para presenciar a extinção do seu ciúme. E, quando isso ocorre, e ele vê os anos que perdeu com aquele amor que agora lhe parece sem sentido, ele simplesmente se resigna perante todo esse dispêndio.

Não quero com isso dizer que Swann coincide com a contraditória imagem do contemporâneo, pois se assim o fosse ele distanciaria-se disso. Em relação a essa noção de Agamben, sinto que a contemporaneidade não algo que se possui, mas algo de que se está próximo ou distante. E a meu ver, ele está na proximidade disso.

3.3.5.3 A zona de penumbra e Oriane

Quando penso em Oriane, sinto uma imensa frustração. Sinto-me próximo dela quando ela exhibe sua exuberância ou sua gentileza, mas ao mesmo tempo sinto que ela distancia-se, pois nesse mesmos gestos há alguém desprezível por agir como uma aristocrata. Embora, essa distinção seja somente simbólica em seu tempo, ela age como se vivesse em outra época.

²⁰³ 2009.

²⁰⁴ AGANBEM, 2009, p. 65;

Eu penso que a duquesa de Guermantes não possui a visibilidade da figura que é a história. Precisamente, em relação as próprias mudanças da situação da aristocracia, desde a queda do *Ancien Régime*. Penso tratar-se daquele fenômeno que Hobsbawn²⁰⁵ onde forma-se uma zona de penumbra quando colidem a história acadêmica e a memória. Por um lado, há uma história constituída a partir de registros e artefatos, por outro, há a história contada de forma oral por testemunhas que viveram esses fatos.

A simultaneidade entre essas duas perspectivas pode gerar grandes discrepâncias sobre as quais não é possível arbitrar, até que surjam evidências que possam acoplar as narrativas ou descartá-las. Sobre essa Zona de Penumbra o autor entende que:

[...] a história da zona de penumbra é diferente. Ela constitui, em si, uma imagem incoerente e incompletamente percebida do passado, por vezes mais obscura, outras vezes aparentemente nítida, sempre transmitida por uma mescla de aprendizado e memória de segunda mão moldada pela tradição pública e particular.²⁰⁶

Logo, se assumir a cronologia de Erman²⁰⁷, segundo a qual Oriane nasceu em 1842. Igualmente, é necessário assumir que ela nasceu a apenas 53 anos de revolução francesa, em uma época e em um ambiente as narrativas orais deviam ser numerosas, colidindo entre si e com a história acadêmica. A partir desses raciocínios, a minha hipótese é a que Oriane não tem estabelecida a imagem histórica da aristocracia residual, a qual pertence.

3.3.5.4 Um olhar sensível

Caracterizar o Narrador é descaracterizá-lo. Com isso, indico o que já aponte sobre ele na seção anterior. O Narrador é somente um olhar, embora ele esteja procurando torna-se um escritor. Ele alcança isso ao torna-se a capacidade de ver, sendo esse o seu traço principal. E, suas características, seu papel dentro do livro, sua interação com os outros personagens. Tudo isso ainda é visibilidade.

Aqui, volto a ressaltar os entendimentos de Merleau-Ponty²⁰⁸ em relação ao que ele entendeu como sendo uma visibilidade visível. Pois, quando afirmo que o atributo do narrador é a sua visão, estou afirmando que ele me convida constantemente para entrar em *quiasma* com ele. Que incessantemente ele anuncia que pode a possibilidade de reversibilidade. E talvez essa

²⁰⁵ 2020;

²⁰⁶ HOBBSAWN, 2020b, 18 – 19;

²⁰⁷ 2015

²⁰⁸ [1964] 2012; [1964] 2013; [1964] 2019;

seja uma singularidade de toda narrativa da obra em foco. Pois é possível descrevê-la somente como um conjunto de idas e vindas para saraus, compromissos sociais e diferentes pontos de personagens.

Mas seria desonesto fazer isso, pois, pelos eventuais *quiasmas* que estabeleço com o Narrador, vivo isso que designei como *Stimme Imagem*. Que é a *reversibilidade*, fundamento sensível pelo qual eu e vejo a perspectiva do personagem, naquilo que designei a possibilidade de me alienar no olhar do outro. Então, o narrador se compõe como uma ocorrência literária análoga a uma do cinema.

No cinema a unidade fundamental do filme são os *planos*: “[...] conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens”²⁰⁹. Logo, os planos são uma trama de espaço e tempo. Eles são a aparição de uma imagem e, simultaneamente sua consideração temporal. Atualmente, em cada segundo que olhamos para um filme vemos uma sequência de 24 frames — quadros.

Situei a noção de plano para exemplificar o tipo de *quiasma* que exemplifica aquilo que me refiro quando digo que o nos alienamos no olhar. Como visibilidade visível, o olhar é o envolvimento de quem olha com aquilo que ele vê. O que fica bem claro em certo tipo de plano dos filmes. Refiro-me ao tipo de plano em que o personagem está *de costas para a câmera* enquanto contempla um contexto mais amplo que está à sua frente. É importante perceber que, por estar de costas, o personagem não é devidamente caracterizado — somente por esse plano não conheço o ator, ou mesmo sua caracterização frontal. Mas, graças a suas dimensões humanas percebo-o como parte do mesmo estofado do qual também sou constituído.

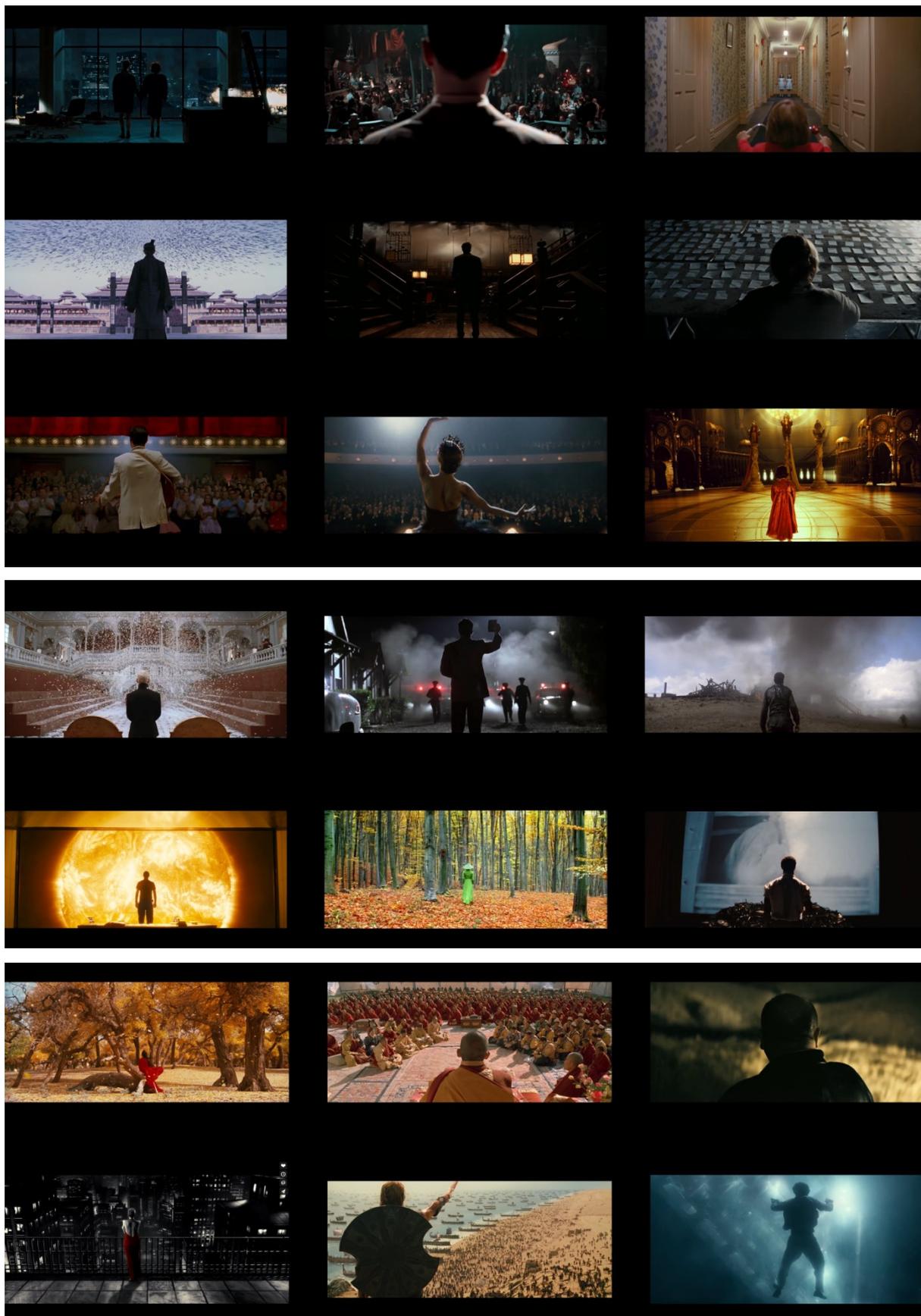
Assim, essa categoria de plano com personagem *de costa para a câmera* tem um efeito profundo sobre o espectador, pois ele se projeta nesse personagem que pelas costas contemplando um contexto maior a sua frente. Trata-se de um tipo de plano bem comum, e que aparece em muitos filmes. Os vídeos *The view: a “back to the camera shot” montage*²¹⁰ e *BEHOLDER*²¹¹ mostram como esses planos estão em vários filmes praticamente da mesma forma — de diferentes épocas, pois já estão instituídos como parte da linguagem cinematográfica, como exponho pelas imagens extraídas desses vídeos:

²⁰⁹ AUMONT et al., 2013;

²¹⁰ <https://vimeo.com/63718300>

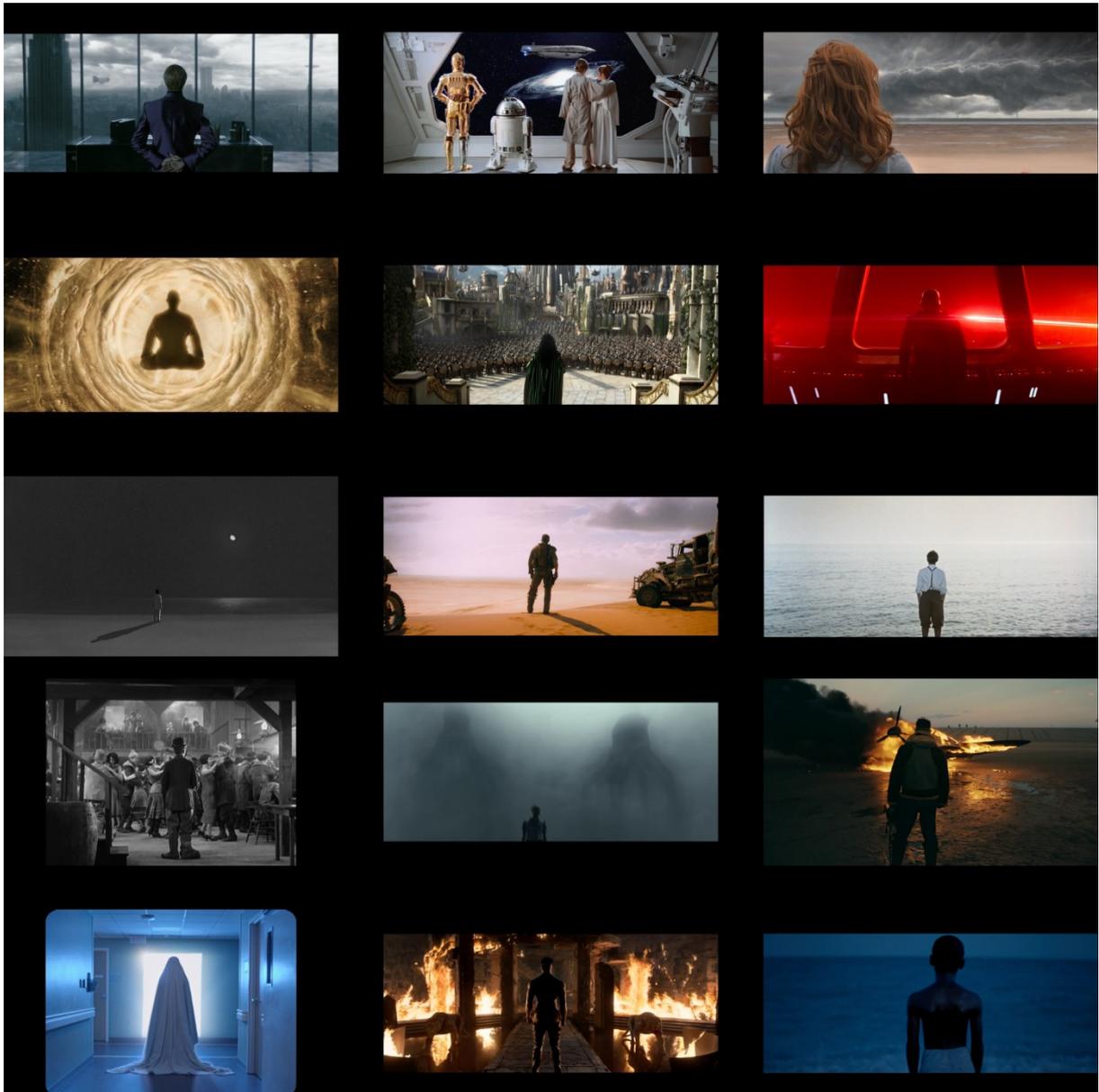
²¹¹ <https://vimeo.com/295309572>

Figura 11 – Imagens de cenas de “The View: A ‘Back to the Camera Shot’ Montage”



Fonte: disponível em: <https://vimeo.com/63718300>. Acesso em: 17 set. 2021.

Figura 12 – Imagens de cenas de “Behold”



Fonte: disponível em: <https://vimeo.com/295309572>. Acesso em: 17 set. 2021.

De modo análogo, o Narrador permite essa projeção pela qual é possível entrar em quiasma com a figura descrita. É com esse mesmo sentido que Brassai²¹² entende que o Narrador — ele fala deste referindo-se ao autor, no caso Marcel Proust — fornece fotografia no longo detalhar de duas descrições. De qualquer forma, esse personagem é essa visibilidade-
visível. E, se me questiono sobre o motivo pelo qual eu não acredito que eu poderia caracterizar ele por seus atos — por sua narrativa — dentro da obra, é pelo mesmo motivo porque é mais fácil projetar-se em um personagem de costas. Pois, somos mais próximos naquilo no sentido

²¹² 2005;

em que menos nos diferenciamos, assim é mais permissível projetar-se, entrar em quiasma com o olhar do personagem.

Assim, é pertinente indagar o motivo de o narrador não ser em terceira pessoa. A resposta está na segunda consideração que fiz sobre o conceito de *plano* na teoria cinematográfico. Pois, o plano não é só a aparição mas parte de um dinamismo móvel pelo tempo. Noutras palavra, além de um quadro ele é parte de um movimento. Do mesmo modo, o Narrador traz sua implicação na narrativa. Ele enamora-se de Gilbert, de Oriane e Albertine; é acostumado a dormir cedo na velhice, e a não dormir sem o beijo da mãe na infância; sofre tardiamente pela perda da avó ao lembra-se dela em Balbec. Tudo isso é o movimento do olhar ao longo do tempo, é assim que seu olhar pode nos dar aquela mundo semelhante ao universo em vivo. Como uma imensa consideração histórica.

3.3.6 Tecido fino

Os olhares da imagem são tal como um a luz que se expande por vários eixos ao atingir um cristal de quartzo. Assim as imagens que olham para a figura em particular neste capítulo vê de muitos contextos distintos. Entretanto, como é típico das imagens há a consideração da vivência simultânea de uma proximidade e de distância. Nessa ordem, as aparências são distintas, mas em comum à todas existe uma remissão histórica. Desse modo: (1) a imagem de Basin é olhada pela visão histórica de uma medicina urbana francesa; (2) Swann está envolvido com a dialética da contemporaneidade; (3) Oriane não desconhece ou dissimula o contexto histórico de sua casta, levando-a a fantasia de um espírito aristocrático; (4) o Narrador é uma sensibilidade por cuja *busca* restitui um tempo, a crônica de um momento da história.

Cada uma dessas imagens faz isso pela vivência concomitante de uma distância distância — no entender de Merleau-Ponty²¹³ —, ou a uma dupla distância de que fala Didi-Huberman²¹⁴. Esse último, em sua própria exegese, entende ser característico a noção de aura de Walter Benjamin que este último define como “Um estranho tecido fino de espaço e tempo: a aparição única de uma distancia, por mais próxima que esteja”²¹⁵.

Para Benjamin — em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*²¹⁶ a noção de aura associa a aparição da imagem à crença, ao culto. Didi-Huberman, entende que

²¹³ [1964] 2012, [1964] 2013, [1964] 2019;

²¹⁴ 2014;

²¹⁵ [1936] 2014, p. 27;

²¹⁶ [1936] 2014;

essa noção não é uma ambiguidade, mas um conceito dialético sobre o qual Benjamin se debruça de diferentes formas. Consecutivamente, Didi-Huberman posiciona perante essa noção e a desvincula da crença. E entendendo por ela que, a aparição está relacionada com a distância no sentido em que esta remete à um âmbito histórico e antropológico, como ele mesmo diz:

A aparição não é portanto um apanágio da crença — é por acreditar nisso que o homem do visível se encerra na tautologia. A distância não é um apanágio do divino, como se escreve com muita frequência: não é senão um predicado histórico e antropológico dele, mesmo que faça parte da definição histórica e antropológica do divino querer impor-se como o sujeito por excelência.²¹⁷

É dessa forma que Didi-Huberman entende haver uma dupla distância nas imagens. Por um lado, existe a sua consideração como aparição, e por outro existe o seu valor histórico e antropológico. Existe um âmbito que me olha, e um âmbito que eu vejo. Assim são as imagens, e por elas alcançamos a nós mesmo e a uma vastidão do mundo.

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 158;

4 EXPRESSANDO A FANTASIA

[...] Ainda faltam alguns de sua comitiva,
Uns tipos esquisitos dos quais não se lembrará.²¹⁸

4.1 NOTA INTRODUTÓRIA

No capítulo passado, ocupei-me de investigar o sentido das *Stimmen Imagem*, entendendo que estas vinculavam-se a um tipo de vivência denominada de *reversibilidade*. Embora, a noção de *Stimmen Imagem* tenha sido explorada no capítulo 2 de modo preliminar, no capítulo passado fiz uma exposição completa acerca dessa vivência literária. E, logo em seguida, utilizei a *imagem* investigada naquele capítulo para expressar as imagens com as quais os personagens que constavam naquela se reverteram.

Agora, investigo as *Stimmen Afinação*, entendendo que estas estão relacionadas com o tempo gestáltico do futuro do presente. A vivência da *Stimmen Imagem*, é a vivência daquilo que eu designei como falta — no capítulo 2. Desse modo, para expressar essa vivência busco articular os significantes para que reencontrar essa vivência literária.

4.2 INTRODUÇÃO

O objetivo desse capítulo é expor e em seguida expressar a vivência da *Stimmen Imagem*. Para tanto, início minha argumentação observando como, em minha própria história eu já lidei com a falta. Articulando isso com a noção de *Fanfiction*, noção pela qual é possível estabelecer um parâmetro sobre como narrar para além do que está escrito.

Disso se segue uma breve reflexão sobre a diferença entre expressar uma falta e narrar uma falta. Em seguida, as conclusões advindas dessa reflexão são utilizadas para articular dois significantes. Um deles é a *imagem* deste capítulo, o outro é uma correspondência fictícia entre dois personagens criados por mim. Constituindo, dessa forma a expressão da *Stimmen Imagem*.

4.3 EPISÓDIO 28

Em minha memória eu acordo, tomo o meu café da manhã, ligo o televisor e vou assistir a *Caverna do dragão*. Trata-se de uma série de animação, cujo enredo acompanha a

²¹⁸ SHAKESPEARE, 2014, p.203;

história de seis amigos — Hank, Eric, Diana, Sheila, Presto e Bobby — que entram em um brinquedo num parque de diversões e vão parar em um universo diferente. Esse universo é remete a idade média de nosso mundo e é habitado tanto por humanos, quanto por criaturas como dragões, unicórnios e muitos tipos de monstros.

Tentando encontrar um meio para retornar ao seu mundo, os amigos recebem a ajuda de um homem se chama Mestre dos Magos, que dá armas que conferem poderes especiais para os jovens, com os quais eles podem se defender contra os perigos que existem ali. Eles se envolvem em várias aventuras enquanto tentam alcançar seus objetivos, e passam a ser perseguido por um ser maligno chamado Vingador e também se tornam amigos de um jovem unicórnio chamado Uni. Os heróis muitas vezes encontram oportunidades de voltar para o seu mundo, mas sempre algum incidente específico ocorre e que os faz abrir mão dessa possibilidade.

É neste ponto em que há a característica singular dessa série animada: a produção da animação foi suspensa, e os realizadores não chegaram a concluir o último episódio da série. Seria precisamente nesse episódio em que os personagens finalmente retornariam para o seu mundo. Somado a isso, as sucessivas reprises faziam a história parecer um ciclo onde os heróis nunca conseguiam voltar para casa.

Tímido, isolado e sem amigos, durante a minha infância eu não tinha com quem compartilhar a sensação frustrante que esse desenho me passava. A única saída era lançar-me para além da obra e imaginar as formas como aqueles personagens. Assim, pensava em muitas possibilidades que resolveria a situação dos heróis de *Caverna do dragão*, embora isso fosse uma ficção inventada por mim.

Embora não soubesse na época, quando imaginava o episódio 28 de *Caverna do dragão*, estava envolvido com uma atividade denominada de *Fanfiction*. O termo é uma fusão das palavras inglesas *Fan* e *Fiction* que em tradução literal significam *Fã* e *Ficção* nesta mesma ordem. Logo, o termo *Fanfiction* — ou simplesmente *Fanfic* — “[...] designa uma história fictícia, derivada de um determinado trabalho ficcional preexistente, escrita por um fã daquele original”²¹⁹. Ou seja, uma fã de determinada obra de ficção toma de empréstimo aquela narrativas ou algum aspecto particular delas — um personagem, artefato, mundo que serve de cenário, etc. — e o utiliza como base para escrever a *sua própria* obra ficcional. De acordo com o entendimento de Vargas²²⁰, esta é uma atividade que ocorria desde antes do surgimento da internet, embora tenha se popularizado no Brasil por meiodesta dos anos 2000.

²¹⁹ VARGAS, 2005, p. 12;

²²⁰ 2005;

Não obstante, as *Fanfics* estão envolvidas em muitos problemas e discussões. Penso que o principal problema diz respeito ao fato de que uma *Fanfic* pode ser entendida como uma utilização de propriedade intelectual alheia em benefício próprio. O que é crime no Brasil. Embora a noção de *Fanfic* seja tomada como uma forma inicial de pensar a composição deste capítulo, o que delinearei aqui não é um *Fanfic* e não fere a propriedade intelectual alheia.

Agora é cabível relembrar os conceitos envolvidos com as noções de fantasia e daquela temporalidade gestáltica referente ao futuro do indicativo.

4.4 RELEMBRANDO

Embora já tenha definido essas noções no segundo capítulo desse estudo, cabe relembrar alguns aspectos dessa teóricos sobre as *fantasias*. De acordo com os entendimentos de Müller²²¹, quando — por algum motivo insondável — sinto que sou afetado por uma perda, que se reedita em meus atos presentes — independentemente da minha vontade —, experimento uma angústia. Entretanto, neste mesmo raciocínio, embora não exista a possibilidade recuperar esse significante que está perdido para mim, os meus significantes atuais podem agir de outra forma. Ao invés de tentarem reeditar isso que — desde já não pode mais ser resgatado —, esses mesmos significantes podem buscar substituir isso que está perdido na forma uma narrativa sobre o futuro, essa tem o nome de *fantasia*. Isso não substituirá realmente aquilo que foi perdido, mas aplacará o efeito angustiante que ocorre quando os significantes reeditarem essa perda.

O que estou entendendo como *fantasia* é uma articulação de significantes virtuais voltados para o meu futuro. Ou seja, refiro-me à montagem de uma narrativa virtual sobre o porvir, que aplaca os efeitos daquilo que foi perdido no passado, mas que continua a afetar o meu presente. Entendo essa ficção como virtual por se tratar de uma narrativa que *ainda* não ocorreu, embora possa ocorrer. Desta forma, essa narrativa é constituída por um tipo de significante denominado de significante faltante. Assim, quando estou envolvido com um *fantasia*, eu vivencio uma falta de materialidade, que só posso alcançar no futuro. Logo, esse tipo de narrativa refere-se ao tempo gestáltico do *futuro do indicativo*.

²²¹ 2019;

4.5 UMA APROXIMAÇÃO

O meu objetivo nesse capítulo é expressar a vivência de uma *falta*. Mas não se trata de qualquer falta, mas de faltas que surgiram para mim durante a leitura da obra *Em busca do tempo perdido*²²². Assim, o que visio é a vivência daquele tipo de *Stimmung* que designei como *Stimmung Afinação*. Entretanto, isso traz consigo um problema. Se a *Stimmung Afinação* é aquela vivência onde os meus significantes atuais constituem uma *fantasia*. E, se é o aspecto faltante de materialidade desta fantasia que incide sobre a minha como um *outro* narrado. A expressão que busco não é a exposição da *fantasia*. Pois, caso narre uma *fantasia*, na prática estou fazendo sensível uma *imagem*, dado que ela está investida de materialidade.

Penso que só é possível alcançar a vivência de uma falta, se buscar mobilizar agir sobre os significantes atuais, como se fosse não uma falta, mas uma perda. Ou seja, a meu ver só posso me aproximar da expressão da vivência de uma *falta* caso tenha em vista mobilizar os significantes atuais para constituir uma narrativa. Entretanto isso deve ser entendido como uma tentativa, como uma possibilidade de abertura para a vivência de uma falta. Conforme expliquei no capítulo anterior, a articulação dos significantes que permitem para mim a experiência das diferentes temporalidades é uma *Gestalt*, e como tal ela não necessita de nenhum tipo de articulador. Perante ela sou apenas passivo.

Deste modo, inspirado pela possibilidade de trabalhar com a narrativa de *Em busca do tempo perdido*²²³ para além do que conta na obra — tal como os fãs fazem ao escreverem suas *Fanfics*, embora eu cite as fontes autorais e busque apenas um resultado expressivo e acadêmico — eu recorro a uma *imagem* de *O Tempo Redescoberto*²²⁴ e a partir deste eu elaborarei uma carta fictícia. Através da articulação entre esses dois, empreendo a primeira tentativa deste capítulo: a expressão de uma falta.

4.6 A FALTA

A seguir segue-se a *imagem* que extraída de *O Tempo Redescoberto*²²⁵ e — logo em sequência — uma carta fictícia, de um personagem para outro, ambos redigidos por mim a

²²² PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

²²³ PROUST, [1919] 2006; [1920 - 1921] 2007; [1921 - 1922] 2008; [1923] 2011; [1925] 2012; [1927] 2013; [1913] 2016;

²²⁴ PROUST, [1927] 2013;

²²⁵ PROUST, [1927] 2013;

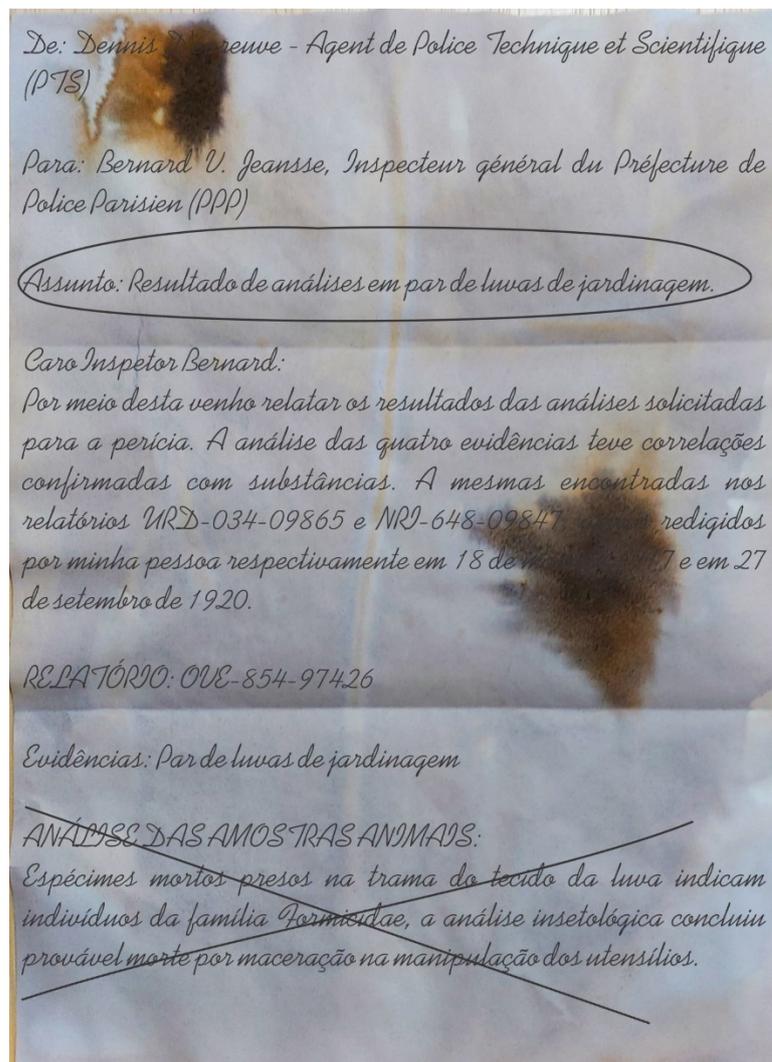
partir da obra em pauta. Por razões próprias a forma de expressão que busco alcançar, evitarei comentar estes significantes. Uma vez que isso faria da *fantasia* uma *imagem*.

Significante 1:

Realmente, pouco depois de enviuvar, a sra. Verdurin se casara com o velho duque de Duras, então já sem fortuna, que a fizera prima dos Guermantes e morrera dois anos depois. Representara para a sra. Verdurin uma transição muito útil, e agora, feita princesa de Guermantes, pelo terceiro enlace, ela gozava, no faubourg Saint-Germain, de uma situação que provocaria o maior pasmo em Combray, onde, nos últimos anos, antes de ser princesa de Guermantes, era chamada zombeteiramente, como se com tal nome representasse uma comédia, de “duquesa de Duras” pelas senhoras da rue de l’Oiseau, a filha da sra. de Goupil e a nora da sra. Sazerat.²²⁶

Significante 2²²⁷:

Figura 13 – Carta de uma perícia (frente)



Fonte: elaborada pelo autor, 2021.

²²⁶ PROUST, [1927] 2013, p. 303;

²²⁷ A referências para fazer essa carta são PUBLISBQ (2021);

Figura 14 – Carta de uma perícia (verso)

ANÁLISE DAS AMOSTRAS VEGETAIS:

Apresenta traços de *Conium Maculatum* < <Éch. 01>>, provavelmente coletadas no verão. Há também traços de outras duas espécies. A primeira pertence do gênero *Amaryllidaceae* <<Éch. 02>> além de outra amostra, a segunda da família *Brassicaceae* <<Éch. 03>>.

O reconhecimento da amostra 1ª amostra se deu através da uma primeira análise química, onde se comprovou haver na amostra algum princípio ativo que reagisse com o Ácido Gama-Aminobutírico. Por uma segunda análise, atestou-se que tal composto possui massa molar $258.35 \text{ g.mol}^{-1}$ (P.F. 54°C). Tais características mostraram-se possíveis com um álcool com centro quiral e três duplas conjugadas <<em E>> e triplas também conjugadas. O que nos leva a crer que se trata da classe dos poliacetilenos com 17 carbonos.

Conclusão: Perturbador do sistema nervoso central.

As outras duas amostras são mais antigas. Permitindo apenas uma análise superficial de resíduos deixados sobre a luva meses antes. O que leva a crer que elas são de distintas épocas.

PS: Inspetor Bernard, ressalto que está aqui a pouco. Mas que a semelhança dessas amostras com as observadas por você nas amostras URD-034-09865 e NRI-648-09847. Trabalho aqui desde antes da guerra, onde servi como espião. E atesto que três amostras tão semelhantes fazem de um mesmo padrão de assassinato. Esses aristocratas sempre estão envolvidos em escândalos.

5 AQUILO QUE TRANSBORDA

[...] Melhor trazer em excesso,
Que faltar um só espírito. Apareçam, rápido!²²⁸

5.1 AS FORMAS DISCURSIVAS DA STIMMUNG

Nesta investigação, já me debrucei na análise e na expressão das formas de *Stimmung*. Assim o fiz com a *Stimmen Imagem* e *Stimmen Afinação*. Neste capítulo, me dedico as formas de *Stimmung* que entendi como *Stimme* que — em tradução literal do alemão — significa *voz*. Desse modo, neste capítulo eu busco a expressão daquilo que designei no capítulo 2 como *Stimme Silêncio* e *Stimme Mistério*.

O motivo pelo qual agrupo essas duas experiências literárias em um único capítulo é porque estas *Stimmungen* não são narrativas, mas discursos. De acordo com Müller²²⁹ discursos referem-se àquilo que se manifesta nos meus atos em meus atos, levando-os a repetirem-se como exageros, excessos, transbordamento, o que me mobiliza para além daquilo em que estava detido. O discurso não está relacionado com uma relação de saber ou de desejo. Noutras palavras, ele é o efeito do significante perdido ou do significante misterioso, perante os quais sou completamente passivo.

São com as formas discursivas que a *Stimme Silêncio* e a *Stimme Mistério* estão relacionadas, e não com formas narrativas. Assim, simplesmente não se alcança essas formas a partir de significante, o que inviabiliza sua expressão. Pois, não há como expressar algo que nunca para de não se expressar, algo que apenas me aborda, mas que nunca poderei interpelar.

5.2 VOZES DO SILÊNCIO

5.2.1 Um pequeno impasse

Desse modo, novamente a expressão surge como um desafio. Igualmente, no capítulo passado, também foi desafiador pensar em como expressar uma falta. Mas a situação aqui é diferente, pois nenhum significante alcança as formas discursivas. Assim, acredito que primeiramente é necessário reconhecer essa impossibilidade. Em segundo lugar, de acordo com

²²⁸ SHAKESPEARE, 2014, p.161;

²²⁹ 2019.

os entendimentos de Merleau-Ponty²³⁰, a pintura estaria mais próxima as formas discursivas, não obstante não pertença a elas.

Desse modo, busco me aproximar das formas discursivas através da pintura. Primeiramente, em relação a *Stimme Mistério*. Neste caso, expresso determinada *imagem* de *A Prisioneira*²³¹ a uma pintura de Edward Hopper. Logo em seguida, referindo-se ao *Stimme Silêncio* expresso uma *imagem* de *No caminho de Swann* com uma pintura feita por mim. Novamente, ressalto que não é cabível elucidações, porquanto elas comprometem o próprio processo expressivo. Dessa forma, aproximo-me das formas discursivas através da pintura. As próximas duas seções são compostas unicamente pelo trecho — que são admitidos como *imagens* desse capítulo — seguido das pinturas.

5.2.2 *Stimme* mistério

Em conformidade com o que defini na seção, logo acima. Primeiramente cito o trecho que me serve como imagem. E logo em seguida, segue a pintura.

No momento em que pensava nisso, um compasso da sonata me despertou a atenção, compasso que aliás eu conhecia bem, mas às vezes a atenção ilumina diferentemente coisas conhecidas há muito tempo e em que notamos então o que nunca havíamos visto. Tocando aquele compasso, e se bem que Vinteuil estivesse exprimindo ali um sonho que haveria de permanecer inteiramente estranho a Wagner, não pude deixar de murmurar: “Tristão”, com o sorriso que tem o amigo de uma família ao descobrir na entonação, no gesto de um menino alguma coisa do avô, que no entanto o neto não conheceu. E como se olha então uma fotografia que permite precisar a semelhança, por sobre a sonata de Vinteuil instalei na estante a partitura de Tristão, da qual davam justamente naquela tarde fragmentos no concerto Lamoureux. Eu não tinha, na minha admiração pelo mestre de Bayreuth, nenhum dos escrúpulos daqueles a quem, como a Nietzsche, dita o dever fugirem na arte como na vida à beleza que os tenta, e os quais, arrancando-se a Tristão do mesmo modo que renegam Parsifal, por ascetismo espiritual, de mortificação em mortificação chegam, seguindo o mais sangrento dos caminhos da cruz, a se elevar até ao puro conhecimento e à adoração perfeita do Postilhão de Longjumeau. Eu percebia tudo o que contém de real a obra de Wagner, ao rever aqueles temas insistentes e fugazes que visitam um ato, só se afastam para voltar, e às vezes remotos, adormecidos, quase desvinculados, são em outros momentos, com permanecerem vagos, tão instantes e tão próximos, tão internos, tão orgânicos, tão viscerais, que mais parecem a reincidência de uma nevrálgia do que de um motivo.²³²

²³⁰ [1964] 2013.

²³¹ PROUST, [1923] 2011;

²³² PROUST, [1923] 2011, p. 180 – 181;

Figura 15 – Night Windows



Fonte: HOPPER, 1928.

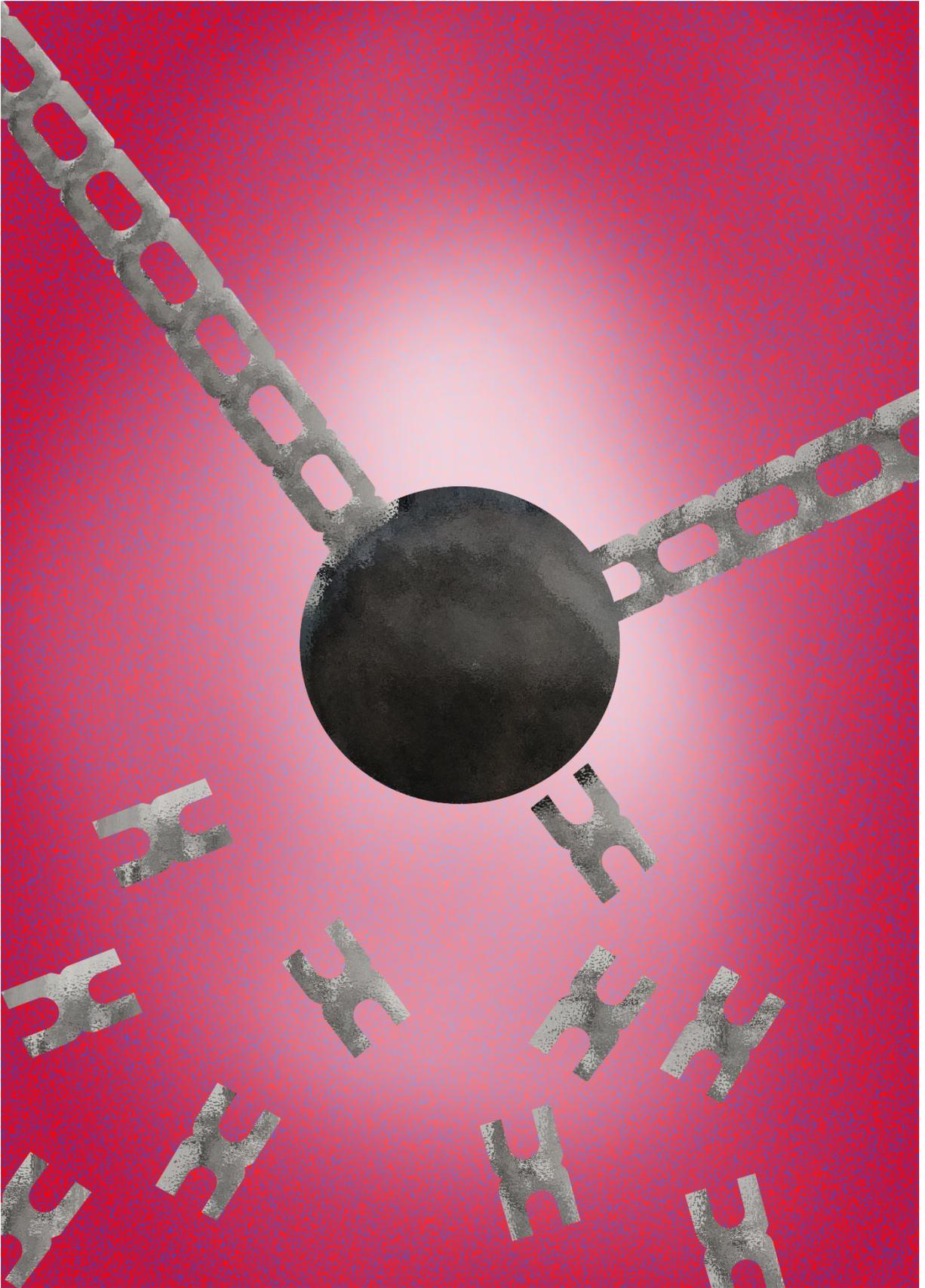
5.2.3 *Stimme* silêncio

Em conformidade com o que fora definido na seção anterior, primeiramente cito a sensação que me uso como *imagem* nesta seção. E, em seguida, apresento a pintura de minha autoria que tem como objetivo — ainda que seja de uma forma narrativa — aproximar-se ao máximo da expressão de uma forma discursiva.

Adivinhava que Françoise não gostava do genro e que este lhe estragava o prazer que tinha em estar com a filha, com quem não podia falar com a mesma liberdade quando ele se achava presente. Assim, quando Françoise ia visitá-los, a algumas léguas de Combray, mamãe dizia-lhe, sorrindo: “Se Julien foi obrigado a sair e você tiver de ficar sozinha com Marguerite o dia inteiro, vai ser mesmo uma pena; mas não há de ser nada, bem, Françoise?”. E Françoise, a rir: “A senhora sabe de tudo, a senhora é pior que o raio x (dizia o xis com uma dificuldade afetada e um sorriso, para zombar de si mesma, uma ignorante, que se atrevia a empregar aquele termo científico) que mandaram buscar para a sra. Octave e que enxerga o que a gente tem no coração”, e desaparecia, confusa de que se ocupassem dela, acaso para que não a vissem chorar; mamãe era a primeira pessoa que lhe dava aquela doce emoção de sentir que sua vida, suas ditas e pesares de camponesa podiam apresentar interesse, ser motivo de alegria ou de tristeza para uma outra que não ela própria.²³³

²³³ PROUST, [1913] 2016, p. 81;

Figura 16 – Dentro do Sangue



Fonte: elaborada pelo autor, 2021.

6 CONCLUSÃO

[...] Que pela força divina que encerra,
 Confere misericórdia a quem erra.
 Perdoa-se até o crime incontestado,
 Que a sua indulgência me liberte.²³⁴

6.1 A VIVÊNCIA

Quando iniciei esta texto, a última coisa que pensei foi em concluí-lo. E penso que não houve nada mais doloroso, pois enquanto ele estivesse em minhas mãos ele era infinito. Quero dizer com isso que ele tinha a melhor forma possível. Que absolutamente poderia interferir em seu crescimento e em seu aperfeiçoamento. Mas, como ele teve que ser entregue, muito dele foi deixado para trás, o que me trouxe muita dor. Uma dor imensa. Se parasse para pensar eu diria que se trata de uma *Stimme Mistério*.

Interiormente, eu sinto que em momento algum eu pretendia entregá-lo. Entregar ele significa morrer, ou amputar um braço ou perna. Ou arrancar um olho, ou ambos. Pois, este trabalho ainda existe em meus pensamentos e lá ele é exatamente o que eu quero que ele seja. Eu vejo esse texto como uma possibilidade de viajar no tempo. Pelo menos através das *Stimmungen*. Mas em algum momento ele tem que acabar, ele não pode ser eterno.

6.2 O SENSÍVEL

De acordo com o que delineeii ao logo dessa produção, lidar com uma *Stimmung* é implicar-se no sensível, tal como illustrei no capítulo 3. As teses de Maurice Merleau-Ponty²³⁵, sempre foram a forma pela qual eu vi as *Stimmungen*. Neste caso, ainda que existam as particularidades das formas discursivas de *Stimmung* — caso da *Stimme Silêncio* e da *Stimme Mistério* —, a conceitualização de qualquer modalidade delas é sempre uma narrativa.

Desse modo, cada vez que expressei ou defini em que consistia viver esse fenômeno, sempre estava implicado com *imagens*. Logo, referia-me à visíveis-visibilidades, e se elas se estes enunciados se fazem visíveis enquanto veem, estou falando de um quiasma. Assim, elas devem ser entendidas como vivências carnis. Sendo, aberturas umas para as outras, de modo

²³⁴ SHAKESPEARE, 2014, p.211;

²³⁵ [1964] 2012; [1964] 2013; [1964] 2019;

que cada *Stimmung* traz consigo a possibilidade de encontrar com experiências que me direcionam sempre para além delas mesmas.

Desse modo, a vivência de uma *Stimmung* em certa obra literária é uma possibilidade de lidar com o sensível e de alcançar o futuro a partir de suas perspectivas. Entendendo que isso que Hans Ulrich Gumbrecht²³⁶ propõe é uma abertura para o novo. E uma abertura privilegiada.

6.3 A PRIMAZIA DAS STUMMUNGEN

Gumbrecht²³⁷, explica que a maioria das pessoas lê voltando-se para as *Stimmungen*. A partir da perspectiva que tracei com base em sua teoria, eu certifico a validade deste entendimento. De minha perspectiva é: por mais que eu tenha que encontrar a literatura num sentido cartesiano, a partir do qual eu posso representar novas perspectivas a partir de outros conhecimentos, essa não é a forma como a maioria das pessoas o fazem.

Eu penso que a maioria das pessoas — mesmo que não saibam — querem implicar-se no sensível e não na razão. E para concluir isso não é necessário fazer uma pesquisa de campo, entrevistando as pessoas, e depois contabilizar os dados. Para concluir isso basta assumir o estatuto ontológico do sensível, como illustrei no capítulo 3.

Inclusive, as possibilidades de compreensão abertas de Merleau-Ponty²³⁸, ao restabelecer a sensibilidade como capacidade que me possibilita entrar em contato com o mundo, realizam isso em um sentido anterior ao pensamento. E, desse modo, em um sentido anterior a capacidade de refletir. Cotidianamente, as pessoas leem encontram as *Stimmungen* sensivelmente. Muitas podem ler e encontrar a visibilidade das *imagens* — esvaindo-se do fato delas de que as imagens também as olham de volta — e tomar essas imagens como: (1) representações que podem ser pareadas com o *Cogito*²³⁹; ou (2) estabelecer uma série de comportamentos hierarquizados que atestem o caráter empírico dessas sensibilidade.

Esse é o modo como Descartes também vê o seu *Cogito*, ou como a ciência procede, a maneira como, sem habitá-lo. Negando — tal como o Basin negaria — que faz parte do próprio objeto que visa. É nesse sentido que Merleau-Ponty diz: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou

²³⁶ 2014;

²³⁷ 2014;

²³⁸ [1946] 2019;

²³⁹ DESCARTES, [1637] 2011;

variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real”²⁴⁰.

Ou seja, a ciência se instrumentaliza para manipular aquilo que lhe interessa, mas no final nega o seu engajamento na experiência carnal da percepção. Descartes²⁴¹ faz de forma semelhante com o procedimento que parecia os enunciados com o *Cogito*. Então, eu me questiono se essa é a maneira como a literatura quer reputada: participando sensivelmente da leitura, mas negando que esteja implicada nela.

6.4 METAPSICANÁLISE E SUA LEITURA TEMPORAL

Por outro lado, Müller²⁴² compreendeu nos todos gestálticos as dimensões temporais na quais encontra os entendimentos metapsicológicos de Jacques Lacan²⁴³. O que possibilitou para mim ao entender as compreensões literárias da teoria de Gumbrecht²⁴⁴ sobre as *Stimmungen* como correlata da nossa experiência como sujeitos simbólicos.

A princípio, isso permite enunciar algumas compreensões. Em relação a *Stimmen Imagem* isso permitiu compreender como pela literatura é possível compreender o mundo revertendo-se com a experiência literária. Dessa forma, o contato com a literatura é uma abertura para outras imagens com as quais os as *Stimmen Imagem* revete os sujeitos, lhe trazendo imagens que também direcionam a visão do leitor para outras figuras. Dessa forma, pelo primado expressivo da literatura literatura — o que é atestado por Merleau-Ponty²⁴⁵—, uma obra literária passa a figurar como uma espécie de grande órgão dos sentidos que permitem ao leitor alcançar o mundo.

Pela *Stimmen Afinação*, é possível vivenciar a *falta*. Trata-se de uma vivência que — por estar projetada para o futuro — permite encontrar na literatura o potencial para pensar e construir o próprio porvir, de muitas forma. Ainda que se trate de narrativas desinvestidas de materialidade, é pelo seu efeito faltante que é possível ao leitor viver o desejo. Ou seja, ter a experiência pela qual o leitor pode se lançar em direção ao futuro, aproximando-se dele em algum nível. Logo, o órgão sensível que é a obra literária percebe outras coisas além daquilo

²⁴⁰ MERLEAU-PONTY, [1946] 2013, p. 15;

²⁴¹ DESCARTES, [1637] 2011;

²⁴² 2019;

²⁴³ 2008;

²⁴⁴ 2014;

²⁴⁵ [1964] 2013;

que se faz visível, ele funciona como uma abertura para o que é invisível que são essas projeções futuras: índices de realização.

Por fim, com os efeitos específicos das formas discursivas das *Stimmungen* — a *Stimme* Silêncio e a *Stimme* Mistério — os sujeitos se vinculam ao âmbito que ou é a raiz das atividades criadoras me os lança à fantasia e ao desejo, ou os descentra para uma possibilidade futura que se incinua para ele. Desse modo, a *Stimmung* funciona como fator que desestabiliza o sujeito, lançando-o rumo a criação e a procura da descoberta. O que, de um modo ou de outro o faz transitar para novas *figuras* gestálticas ou — no entender próprio da literatura — para novas *Stimmungen*.

6.5 HORIZONTES

Se concluí a penúltima subseção com o questionamento de que a literatura que ser entendida como algo que envolve-se com as obras literárias, mas recusa-se pertencer a elas. Com a minha argumentação anterior, mostrei o quão profunda é essa negação. Mostrando que o que se perde com essa renúncia é são vivências muito preciosas e muito ricas. E vivências que são muito democráticas pois, ao assumir que a vivência das *Stimmungen* referem-se aos sentidos temporais de uma *Gestalt*, é — por tabela — assumir a que aquilo que organiza a *Stimmung* é uma generalidade que prescinde qualquer mediador.

Logo, as *Stimmungen* tem o poder de lançar os leitores para horizontes inovadores, independentemente de quais contextos eles estejam envolvidos. Quando indago a literatura, apresentando o que ela perde mantendo-se em um paradigma que tem como eixo único a representação, estou — na realidade — solicitando o reconhecimento do lugar de direito que as *Stimmungen* têm nela. Que sempre será um direito de todos aqueles que simplesmente querem ler e sentirem algo com isso.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **DICIONÁRIO de filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. 2. ed. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGANBEM, Giórgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução: Italo Eugenio Mauro. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memorial de Aires**. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Für Elise**. Bagatela N° 25 em A menor (WoO 59, Bia 515, para solo de piano). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wff0zHeU3Zs>. Acesso em: 5 maio 2020.

BEHOLDER, 2019. 1 vídeo (2:34 min). Publicado pelo canal Plot Point Productions. Disponível em: <https://vimeo.com/295309572>. Acesso em: 17 set. 2021.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. Vol. 1.

BRASSAÏ, Gilberte. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. 1924. Disponível em: <https://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>. Acesso em: 5 maio 2020.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 14ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2020.

CICUTOXINA, C₁₇H₂₂O₂. *In*: **PubliSBQ**. Disponível em: <http://publi.sbq.org.br/redirect.php?url=%7C%7C%7Creferrer%7C%7C%7Chttp%3A%2F%2Fqnint.sbq.org.br%2Fnovo%2Findex.php%3Fhash%3Dmolecula%7C%7C%7Creferrer%7C%7C%7Ccicutoxina%7C%7C%7Creferrer%7C%7C%7Chttp%3A%2F%2Fqnint.sbq.org.br%2Fqni%2FvisualizarMolecula.php%3FidMolecula%3D79%26agreq%3Dcicutoxina%26agrep%3Djbc%2Cqn%2Cqnesc%2Cqnint%2Crvq.79>. Acesso em: 1 ago. 2021.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ERMAN, Michel. **Em Busca do Tempo Perdido**: Dicionário de Nomes e Lugares. 1. ed. Tradução: Carla Cavalcanti e Silva. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **Matrizes do Pensamento Psicológico**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FOULCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução: Ana Isabel Soares. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HOBBSAWN, Eric J. A era das revoluções: 1875 – 1914. 45. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020a.

HOBBSAWN, Eric J. A era dos impérios: 1875 – 1914. 29. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020b.

HOMERO. **A Ilíada e A Odisseia**. São Paulo: Editora Atica, 2004.

HOPPER, Edward. **Nighthawks**. 1942. Pintura, óleo sobre tela, 84.1 cm x 152.4 cm. Art Institute of Chicago.

HOPPER, Edward. **Night Windows**. 1928. Pintura, óleo sobre tela, 73.7 cm x 86.4 cm. New York, The Museum of Modern Art.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20**: mais, ainda. 3. ed. Tradutor: M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zabar Editor, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 4^a ed. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Die Hochzeit des Figaro**. Libreto: Lorenzo da Ponte. Vienna: Burgtheater, 1786. Disponível em:

<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/abw8806//large/index.html>. Acesso em: 9 maio 2020.

MÜLLER, Marcos José. *Gestalt* como filosofia da carne e os três registros da experiência: imaginário, simbólico e real. In: CLAUDINEI. **Merleau-Ponty em Florianópolis**. Porto Alegre: Editora Fi, 2015. p. 361-393.

MÜLLER, Marcos José. **Outro(s) Num Casamento**: Ensaio Literários em Filosofia, Psicanálise e *Gestalt*. 1. ed. Florianópolis: UsinaDizer, 2019.

MYERS, David. G. **Psicologia**. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

PETROSKI, André Vinícius. Crônicas da Carne #1: O motel que nunca visitamos. In:

PETROSKI, André Vinícius. **Medium**. Timbó, 23 abr. 2021. Disponível em:

<https://andreviniciuspetroski.medium.com/cr%C3%B4nicas-da-carne-1-o-motel-que-nunca-visitamos-76ab091c43bf>. Acesso em: 25 maio 2021.

SOCIEDADE dos poetas mortos. Direção: Peter Weir. Produção: Steven Haft, Duncan Henderson, Paul Junger Witt, Tony Thomas. Elenco: Robin Williams, Robert Sean Leonard, Ethan Hawke, Josh Charles, et. al. Roteiro: Tom Schulman. Nova York: Touchstone Pictures; Silver Screen Partners IV; A Steven Haft Production; Witt/Thomas Productions, 1989. Blu-ray (140 min), son., color., 35 mm.

OLIVEIRA MENDONÇA, André Luis de; CAMARGO JUNIOR, Kenneth Rochel de. Os acertos de Descartes: implicações para a ciência, biomedicina e saúde coletiva. **Caderno de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 5, maio 2016.

PESSOA, Fernando. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

PLATÃO. **O Banquete**. 1. ed. Tradutor: Anderson de Paula Borges. Petrópolis: Vozes, 2017.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**: No Caminho de Swann. Tradução: Mario Quintana. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, [1913] 2016. Vol. 1.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**: À Sombra das Raparigas em Flor. Tradução: Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, [1919] 2006. Vol. 2.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**: O Caminho de Guermantes. Tradução: Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, [1920 - 1921] 2007. Vol. 3.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**: Sodoma e Gomorra. Tradução: Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, [1921 - 1922] 2008. Vol. 4.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**: A Prisioneira. Tradução: Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, [1923] 2011. Vol. 5.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva**. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, [1925] 2012. Vol. 6.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Redescoberto**. Tradução: Lúcia Miguel Pereira. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, [1927] 2013. Vol. 7.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Tradução: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

THE VIEW: A “Back to the Camera Shot” Montage, 2013. 1 vídeo (4:29 min). Publicado pelo canal Plot Point Productions. Disponível em: <https://vimeo.com/63718300>. Acesso em: 17 set. 2021.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **Do fã consumidor ao fã navegador-autor: o fenômeno *fanfiction***. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2005.