

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
TARIK VIVAN ALEXANDRE

TEMPO E MELANCOLIA: AMOR E FANTASMAGORIA NAS RELAÇÕES DE FINITO
E INFINITO EM HENRI BERGSON E WALTER BENJAMIN

CURITIBA

2024

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
TARIK VIVAN ALEXANDRE

TEMPO E MELANCOLIA: AMOR E FANTASMAGORIA NAS RELAÇÕES DE FINITO
E INFINITO EM HENRI BERGSON E WALTER BENJAMIN

Tese apresentada como requisito à banca de defesa no curso de pós-graduação em Filosofia no setor de Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Eladio Constantino Craia

CURITIBA

2024

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central
Gisele Alves – CRB 9/1578

A382t
2024
Alexandre, Tarik Vivan
Tempo e melancolia : amor e fantasmagoria nas relações de finito e infinito em
Henri Bergson e Walter Benjamin / Tarik Vivan Alexandre ; orientador: Eladio
Constantino Craia. – 2024.
167 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba,
2024
Bibliografia: f. 161-167

1. Tempo. 2. Melancolia. 3. Finito. 4. Infinito. 5. Bergson, Henri, 1859-1941.
6. Benjamin, Walter, 1892-1940. I. Craia, Eladio C. P. (Eladio Constantino Pablo).
II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em
Filosofia. III. Título.

CDD. 20. ed. – 100



ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE N.º 80 DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DE

Tarik Vivan Alexandre

Aos vinte e cinco dias do mês de outubro de dois mil e vinte e quatro, às catorze, reuniu-se por videoconferência a Banca Examinadora constituída pelos professores: Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia, Prof. Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca, Prof. Dr. Benito Eduardo Araujo Maeso, Prof. Dr. Paulo Vieira Neto e Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko, para examinar a Tese do doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Tarik Vivan Alexandre, ano de ingresso 2021, intitulada: "TEMPO E MELANCOLIA: AMOR E FANTASMAGORIA NAS RELAÇÕES DE FINITO E INFINITO EM HENRI BERGSON E WALTER BENJAMIN". Após apresentação e defesa da Tese, o doutorando foi APROVADO pela Banca Examinadora. Proclamados os resultados, o Presidente da banca OUTORGOU ao candidato o título de Doutor em Filosofia. A sessão encerrou-se às 17h30. Os avaliadores participaram da defesa de forma online e estão de acordo com os termos acima descritos. Para constar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelo presidente da banca e pela coordenação do Programa.

Presidente:

Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia (PUCPR)

Convidado Interno:

Prof. Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca (PUCPR)

Participação por vídeo conferência

Convidado Externo:

Prof. Dr. Benito Eduardo Araujo Maeso (IFPR)

Participação por vídeo conferência

Convidado Externo:

Prof. Dr. Paulo Vieira Neto (UFPR)

Participação por vídeo conferência

Convidado Externo:

Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko (UFPR)

Participação por vídeo conferência

Prof. Dr. Federico Ferraguto
 Coordenador do Programa
 Pós-Graduação em Filosofia – *Stricto Sensu*



AGRADECIMENTOS

É interessante constatar, ao término de redação de uma tese, que o motivo originário dela repouse, conforme calendário, muito próximo do instante em que fiz 27 anos. Conforme tradição astrológica, o final dos 27 anos e início dos 28 é o término do ciclo de Saturno, também entendido como o senhor do Tempo. Costumeiramente, também, Saturno é vinculado com o tema desse trabalho: tempo e melancolia. Não sou um indivíduo muito dogmático, mas a coincidência, em si, é peculiar. Por conta desse detalhe, não pude deixar de observar como meu esforço quanto a essa tese foi um esforço de maturidade e de superação de tudo que já havia produzido anteriormente em termos acadêmicos.

De imediato, devo dizer que nunca se escreve uma tese sozinho. A noção de autoria é, de forma geral, sempre uma das mais nefastas possíveis porque dá a entender que todo um processo investigativo se deu solitariamente e que existe por parte de quem escreveu qualquer coisa próxima ao gênio. Não é prudente duvidar de possibilidades desse gênero, mas, em particular, nessa tese, é certo que não foi o caso. O surgimento desse trabalho é, primeiramente, dado por meio de uma promessa. Na metade de 2020, em uma conversa com meu pai na cozinha de minha casa, firmou-se um trato de ordem acadêmico e profissional: assim que eu conseguisse concluir meu doutoramento, ele se sentiria liberto para me deixar e falecer. Meu pai era paciente em estágio avançado de um câncer de pâncreas e a doença o assolava desde o final de 2016.

É claro que a proposta era absurda. Mas, ao mesmo tempo, não pude não levar em consideração que tanto para ele como para mim o assunto era importante e decidi concordar com o trato. Eu prometi para meu pai que cumpriria com o combinado e, assim, ele poderia se sentir mais descansado. Em setembro daquele mesmo ano, ele foi vítima de uma das piores pandemias da história do mundo recente e não teve sequer a oportunidade de presenciar a minha entrada no doutoramento e nem a minha frustração em tê-lo perdido por conta de medidas sanitárias precárias de uma sociedade em desespero. Confesso que não sei como eu próprio, diante das circunstâncias, sobrevivi visto que também fui acometido pela doença. Desde então, é certo que meu pai atua como uma presença em meu trabalho, mesmo que as condições que me levem a escrevê-lo sejam o sentimento de inconformidade e a insatisfação com a sua ausência. Entre todos, foi ele o primeiro a me ajudar a escrever esse trabalho e, provavelmente, o meu maior guia para decidir qual seria a melhor forma de conduzir esse texto.

Em seguida, devo agradecer de forma inestimável à minha mãe que, ao longo de todos esses anos, não somente acompanhou o desenvolvimento intelectual do meu trabalho como se

prestou a lê-lo inúmeras vezes e me pontuar com firmeza todos os pontos que lhe foram de incômodo ou satisfação. Sobretudo, minha mãe me apoiou em todos os momentos de dificuldade de redação desse texto, de redação da minha vida após o ciclo de Saturno, e se mostrado de uma sabedoria munida de amor.

Para meu tio, que resguardou em suas estantes e PDFs uma quantidade inestimável de material e reflexões que, por magia e fascinação, me influenciaram na observação de um colecionador nato. O amor pelo cuidado é um exemplo indelével para mim e, se tenho livros em grande quantidade, é por conta de sua representatividade em minha vida.

Para meus orientadores, Eladio Craia e Benito Maeso, agradeço a absoluta liberdade intelectual, criativa e bibliográfica que tive durante todos esses anos. Além de notável confiança em meu trabalho, os apontamentos sempre contundentes foram decisivos para a minha construção argumentativa. Naturalmente, como bons professores, deram puxões de orelha valiosos para a minha formação e que, desde então, tenho levado com muito gosto em minhas observações intelectuais.

No que compete aos meus melhores amigos, Guilherme Pires e Fernando Lajus, é indiscutível o tempo que gastamos juntos durante todos esses anos discutindo tópicos da minha tese. Essas conversas, evidentemente, não somente concederam reflexões importantes que foram colocadas nesse texto, mas modificaram substancialmente o meu entendimento acerca desses tópicos. Não é muito difícil se encontrar em uma cidade, mas se perder entre as esquinas, conhecer lugares que antes nos eram de todo desconhecidos é algo que requer instrução. A companhia de vocês foi imprescindível nesse processo. Particularmente, agradeço imensamente pelo tempo e paciência gastos ouvindo álbuns e mais álbuns de *vaporwave* juntos desde os tempos idos a fim de legitimar certas impressões que tive com relação ao movimento.

Para Beatriz Parisi que, desde 2021, acompanhou o meu interesse e amor pelo tema da melancolia e dividiu sua pesquisa acadêmica comigo. Não esquecerei nunca o apoio na leitura de toda minha pesquisa de pós-graduação. Esses anos todos nunca passaram despercebidos de minha vida formativa e, com todo o carinho, nosso afeto surgiu disso. Em especial, foram sobremaneira importantes seus comentários, suas reflexões sobre meus estudos em Proust, suas broncas e revisões e a sua generosidade em me ouvir: principalmente, sou grato por ter me dado o que ouvir.

Aos meus colegas do Colégio Sesi, especialmente Manoel Salvador Neto e Tiago Cantuário, agradeço imensamente a companhia que me fizeram durante esse período de minha vida, sobretudo por me auxiliarem a suportar a sobrecarga de trabalho implicada nesse processo. Cada dia de revisão do meu texto tem, para mim, valor inestimável.

Aos meus amigos e mestres da filosofia e reitoria, Marco Antonio Valentim, Paulo Vieira Neto, Gustavo Jugend, Isabela Simões Bueno, Cleverson Willian Honório, Analu Ianik Costa e Camila Flores Granella, serei eternamente grato pelas boas conversas e bons conselhos que recebi desde 2011 ao longo desse percurso.

Finalmente, àqueles que duvidaram de mim: eu envergo, mas não quebro.

RESUMO

A presente tese tem como pretensão apresentar uma correlação entre os conceitos de tempo e melancolia com enfoque nas concepções teóricas concebidas por Henri Bergson e Walter Benjamin. Em virtude do vínculo entre tempo e melancolia, as concepções de amor e fantasmagoria que permeiam o debate de Bergson e Benjamin são igualmente pertinentes visto ambos serem um desdobramento de tal problemática. Tendo em vista a abrangência do tema, é estabelecido um percurso genealógico considerando conceitos como atenção, finito, infinito e flanagem por meio do cruzamento bibliográfico entre autores para justificar e embasar as decisões conceituais tomadas pelos filósofos primários e, consequentemente, que respalde as concepções de amor e fantasmagoria como relevantes para a análise exegética do tema. Dessa forma, é formulada uma trajetória conceitual que abrange suas proposições dadas na antiguidade, modernidade e contemporaneidade para circunscrever o objeto de análise. Assim, são evocados autores como Platão, René Descartes, Immanuel Kant e Marcel Proust a fim de demonstrar a ressonância existente entre esses pares conceituais. Como resultado obtido pelo cruzamento entre os conceitos, depreende-se que o tempo, em seu caráter cronológico, é uma manifestação produtora de fantasmagoria por conta de sua natureza melancólica e que o gesto amoroso, entendido como produtor de resignificação das lacunas temporais, realiza um esforço de construção de sentido, mesmo que teleologicamente insuficiente.

Palavras- chave: Bergson, Benjamin, Tempo, Melancolia, Fantasmagoria, Amor, Atenção, Finito, Infinito.

ABSTRACT

This thesis intends to show a correlation between time and melancholy concepts, especially from Henri Bergson and Walter Benjamin's theories. Once established the connection amidst time and melancholy that crosses both authors works, love and phantasmagoria are pertinent conceptions to explain this relation, principally because the usage of these notions for the philosophers mentioned. Considering the theme's scope, is formed a genealogic itinerary that reflects about terms as attention, finite, infinite and flânerie using crossing bibliographies to justify and base the conceptual decisions taken by the primary authors and, consequently, that sustains the love and phantasmagoria conceptions as pertinent to an exegetic understanding. Then, it is formulated a conceptual trajectory that pervades propositions given in antiquity, modernity and contemporary to circumscribe the object of analysis. Authors like Plato, René Descartes, Immanuel Kant and Marcel Proust are evoked to demonstrate the resonance between these conceptual pairs. Finally, as result from this research given by the cross amid these conceptions, is understood that time, in its chronologic dimension, is a manifestation that produces phantasmagoria because its melancholic nature and love, as a resignify of time, realizes an effort to build a meaning, even being teleologically insufficient.

Keywords: Bergson, Benjamin, Time, Melancholy, Phantasmagoria, Attention, Love, Finite, Infinite

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1.TEMPO E SONHO: Atenção e os enganos entre o finito e infinito causados pela memória.....	29
1.1. O tempo finito: Chrónos e Aión.....	29
1.2. Atenção: erro e conhecimento no finito.....	36
1.2.1. Imagem: a atenção como finitude.....	44
1.2.2. Memória: cargas de tempo.....	54
1.2.3. Sonhos e faltas: o engano entre o querer do vivente e o infinito do tempo.....	61
2. MELANCOLIA E FANTASMA: a condição do espectro como propiciador da melancolia.....	70
2.1. Óptica e veredas: o fantasma entre os gregos.....	70
2.2. Problemas materialistas: Nigredo, teoria dos quatro humores e fantasmagorias melancólicas.....	79
2.3. <i>Techné</i> : <i>Vaporwave</i> , flanagem e a concepção de fantasma.....	93
2.3.1. A técnica como uma questão de reprodutibilidade em Walter Benjamin.....	93
2.3.2. O <i>flâneur</i> : o sintoma da sociedade urbanizada.....	96
2.3.3. AESTHETICS e assombração.....	102
3. A FANTASMAGORIA COMO MELANCOLIA AMOROSA.....	110
3.1. Genialidade e melancolia.....	110
3.1.1. O Fantasma da Duração: o problema temporal na temática amorosa proustiana.....	116
3.2. Melancolia amorosa: anjos, não-correspondência, perda e príncipe barroco.....	127
3.2.1. Fantasmagoria amorosa: nostalgia, fantasma benjaminiano e sua relação com a melancolia.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	158

Introdução: métodos e veredas.

I

A edificação de um trabalho é uma tarefa que requer atenção. Para além de seus próprios conteúdos, é necessário se atentar ao rigor que está implicado na elaboração de todo tipo de reflexão. Isso é mandatório de qualquer área do conhecimento, certamente, mas dentro do debate filosófico há uma responsabilidade ímpar: não basta cumprir com o rigor sem se levar em consideração como, ou de que maneira, o rigor será determinado. Discutir quais são as premissas implicadas dentro de um sistema conceitual é, provavelmente, uma das tarefas importantes das quais se encarrega a filosofia. Nesse sentido, desde a sua origem mais remota, a filosofia busca por meio do método demarcar com clareza as premissas e quais serão, posteriormente, os desdobramentos advindos dessas escolhas.

Para os gregos antigos, o termo *méthodos* é um marcador relevante: a demonstração de um percurso intelectual que deve ser trilhado de determinada maneira ou, de caso contrário, não se obterá um resultado preciso. Impõe-se para os gregos a demanda de que a construção de qualquer conhecimento é, também, a construção de uma trajetória determinada que efetivamente a constitui como um conhecimento legítimo. Logo, não é possível adquirir qualquer tipo de constatação que não passe por um percurso que o *logos* segue para cumprir seu propósito. A linguagem, desse ponto de vista, é um importante demonstrativo de como o conhecimento se edifica e é por meio dele que se elabora a busca pela verdade, o entendimento das causas primeiras e o berço da filosofia, mesmo que de forma embrionária.

Apesar de muito insistentemente considerada como uma área distinta da tradição filosófica e científica, a literatura busca por seus próprios meios estabelecer critérios que justifiquem as arquiteturas estéticas empregadas. Mesmo como *mimese* (apesar do imenso debate que nesse conceito reside), não são poucos os casos em que a literatura toma para si a tarefa de explicitação de uma trajetória delimitada assim como se preocupam os filósofos com o *logos* e o *méthodos*. Chama-nos a atenção trechos como o de Riobaldo que, mesmo em sua vertente artística e diegética, expressam argumentos que confluem diretamente para os problemas que, sectariamente, consideramos como filosóficos:

O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse eu com que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros...Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (ROSA, 2021, p.62-63)

A filosofia, em sua origem pré-socrática, para além de todo e qualquer debate sobre a exegese desses fragmentos ou ainda em que medida foram elaboradas as premissas que constituem essas reflexões, detém consigo a preocupação cosmológica de uma explicação causal de seus fenômenos. Não somente explicar, mas demonstrar por meio da linguagem, da escolha dos termos que nela se apresentam, como esse conhecimento foi refletido e instaurado em um ponto de compreensão do que entenderíamos como o real, o verdadeiro, o propriamente concreto e consistente dentro do Universo.

Para nós, em plena contemporaneidade, a concepção de método adquiriu contornos ainda mais essenciais, porque nos é vetada a possibilidade da construção de qualquer tipo de conhecimento que não passe pelo rigor de uma trajetória bem delimitada e, sobretudo, esclarecida sobre as etapas empregadas para a demonstração desse conteúdo epistêmico. É evidente que dentro do contexto da modernidade, sobretudo com a construção do pensamento científico, a questão da metodologia se tornou ainda mais importante para as atividades intelectuais dentro da filosofia, especialmente quando observamos os trabalhos cartesianos e até mesmo de Kant dentro do período. Sendo assim, não podemos ignorar a necessidade científica da construção de um conjunto de etapas verificáveis, pois somente assim é possível se elaborar um trabalho com o respaldo analítico necessário.

No que compete a nossa empresa, existem duas palavras-chave que serão fios condutores da pesquisa: tempo e melancolia. É de nosso conhecimento a enormidade de referências que compõem esses dois termos, porque não se trata de um assunto que tenha sido devidamente esclarecido e unanimemente convencionado como termos que possuem um consenso entre os teóricos. Aliás, provavelmente são um dos temas mais discutidos ao longo da história do pensamento ocidental e, de forma geral, sem uma resposta bem estabelecida sobre eles. É inviável não se levar em consideração a fortuna crítica que compõe o debate, especialmente porque, entre elas, os conflitos intelectuais são flagrantes. Logo, estamos tratando de tradições filosóficas distintas, com respostas distintas e, consequentemente, com posicionamentos distintos frente a outras tradições filosóficas. Como juntá-las? Mais além: um método comparativo seria suficiente para tomar um posicionamento sem que isso seja um mero compilado enciclopédico e historiográfico sobre o assunto?

Particularmente, desse detalhe surge característica importante: a incursão do texto literário dentro do processo de análise. Em inúmeros momentos do processo de compreensão das problemáticas referentes aos conceitos de tempo e melancolia, se usa do texto literário como um instrumento não somente de exemplificação das temáticas propostas, mas também

considera o pensamento estético como uma forma de expressão intelectual pertinente. Nesse sentido, ocorrências literárias dos mais variados autores servem como um arcabouço teórico que ora respalda determinadas discussões, ora apresenta modos de exposição da problemática filosófica de forma sintética e clara. Nesse sentido, o valor narrativo da literatura compõe uma das ferramentas de exegese e de análise de nosso trabalho.

Martial Gueroult (2007) nos dá uma resposta interessante sobre o tópico: a filosofia está interessada na composição e entendimento de sistemas. Independentemente de quais são as premissas estabelecidas (sejam seus ganhos ou suas perdas), é necessário entender sistemas de pensamentos que implicam, necessariamente, em determinados resultados conceituais. Dessa forma, temos o interesse em compreender dois sistemas maiores, a saber, o tempo e a melancolia, e como eles são habitados por esses subsistemas que as tradições filosóficas têm com relação ao tópico. Não se trata de compreender filosofias ou até mesmo tradições inteiras, pois isso seria o mesmo que fugir do próprio recorte estabelecido: é possível formar constelações que são satélites desses dois maiores sistemas que são a temática do tempo e da melancolia no seio da filosofia ocidental:

Certamente, a sistematização científica não se confunde, de modo algum, com o sistema filosófico. A primeira é aberta, a segunda é fechada, mas esta diferença se deve à natureza do problema a ser resolvido. O problema do mundo e do homem no mundo é um problema universal que envolve uma resposta universal e absoluta. Por conseguinte, toda filosofia deve, qualquer que seja seu tipo, idealista ou realista, naturalista ou espiritualista, organizar o conjunto sob um princípio de totalidade que, por não poder estar contido em nenhum dado, é necessariamente a priori. Assim, a sistematização parte do princípio ou hipótese a priori em direção ao diverso das coisas, a *principiis ad principiata*, sendo, segundo o termo de Kant, *cognitio ex principiis*, não *ex datis*.¹

A demanda de uma elaboração de conhecimento sistemático é vinculada a um recorte específico e é por meio dele que podemos estabelecer relações entre os dois termos. Em outras palavras, é necessário dentro da construção de um sistema de ideias (compreendendo suas premissas e as implicações que dela decorrem) um recorte que consiga permear essas duas palavras-chaves e como elas se correlacionam entre si de maneira a demonstrar os possíveis desdobramentos que advêm dessa escolha conceitual. Dessa forma, cabe ao nosso trabalho estipular o percurso intelectual que consiga contemplar essas duas palavras-chaves de forma

¹ GUEROULT, M. Lógica, arquitetônica e estruturas constitutivas dos sistemas filosóficos. **Trans/Form/Ação**. 2007. São Paulo 30(1). Disponível em <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/944/849> último acesso em 28 de Setembro de 2023.

suficiente ou que, dentro da constelação de autores que discutem ambos os conceitos, eles possam ser contundentes para a compreensão do tema abordado.

É evidente dentro do debate ocidental que tanto o conceito de tempo bem como a própria melancolia possuem uma fortuna crítica muito extensa e que, partindo de uma historiografia, é um trabalho bastante hercúleo. Para tanto, no que diz respeito à concepção de tempo, utilizamos como comentadores contextuais os trabalhos de Alliez (2004) e Campillo (1991) para situar o debate da antiguidade, com ênfase na diferenciação entre os tipos de tempo dados no período grego, a saber, *chrónos* e *aiôn*, especificamente. A fim de introduzir com mais clareza a problemática do tempo, se considerou prudente um cotejamento com autores da antiguidade, medievo e modernidade, como Platão (1997), Santo Agostinho (2004), René Descartes (2008/2009) e Immanuel Kant (2001) na medida em que suas premissas filosóficas ligadas à epistemologia utilizam como chave de leitura a noção de finito e infinito. Nesse sentido, o debate sobre a problemática do conhecimento postulado como finito ou infinito é bastante caro para compreender esses autores e, de forma direta, influenciará no entendimento do tempo como uma entidade que coteja essas duas dimensões. Portanto, consideramos a possibilidade de leitura sistemática desses autores por meio das palavras chaves de finito e infinito, necessariamente.

Do ponto de vista especializado, os trabalhos de Henri Bergson trazem à tona um entendimento da concepção de tempo (especialmente por meio da concepção de imagem e duração) que consegue confluir o debate com a tradição filosófica precedente. Tomam-se como trabalhos de referência *Matéria e Memória* (1999), *A Evolução Criadora* (2005), *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência* (1988) e *O Pensamento e o Movente* (2006), visto que são notáveis as contribuições dadas por tais conceitos no entendimento estrutural da noção de tempo. Dentro de nossa pesquisa, considera-se que a noção de imagem e duração bergsonianas atingem determinado grau de complexidade em que a relação entre o vivente, o conhecimento e a experiência do tempo podem suscitar um estado de incompreensão do infinito, o que poderia se caracterizar como um estado melancólico. Sendo assim, realizamos essa análise amparados em comentadores como Gilles Deleuze (1999) e em contraste com Sigmund Freud (2006) a fim de tensionar e circunscrever mais claramente as implicações decorrentes dessa leitura.

Igualmente, tratar da melancolia é uma passagem completa por todo o pensamento ocidental: desde sua origem na Grécia Antiga até a contemporaneidade já influenciada pela psicanálise e ciências como a psicologia. Nesse sentido, sabemos que autores como Georges Minois (2018), Jean Starobinski (2014), Robert Burton (2014) e Erwin Panofsky (1979) foram

notáveis compiladores e historiadores da temática de forma brilhante e que, sobremaneira, auxiliaram na constituição desse trabalho. Sendo assim, para discutir contextualmente a relevância do pensamento, utilizamos esse conjunto de autores na medida em que fornecem bases históricas suficientes e, ao mesmo tempo, confiáveis para o entendimento do assunto, principalmente quando tais informações são cruzadas e observadas em suas possíveis ressonâncias.

Todavia, no que compete ao aspecto dos aprofundamentos verticais, dedicamos especial atenção às concepções de Walter Benjamin (2014, 2007), Giorgio Agamben (2007) e Sigmund Freud (1999) para a abordagem da melancolia, em especial trabalhos como o *A Origem do Drama Trágico Alemão*, *Passagens* e as reflexões dadas em Baudelaire, bem como *Estâncias e Luto e Melancolia*. Acreditamos que, dentro da constelação do tema, esses pensadores abordam a melancolia de forma contundente, especialmente por tratarem esse conceito vinculado à tradição filosófica, médica e até mesmo artística. É notável que existem disparidades conceituais e metodológicas entre todos eles (mesmo que com evidente influência de Freud sobre Benjamin e ambos sobre Agamben), mas, dentro de nossa concepção de sistema, consideramos essa influência como um recorte suficiente para compreender a melancolia enquanto um sentimento dado pela falta ou pelo acesso ao infinito.

Dessa forma, estipulamos de forma sumária os principais autores que compõe a rede sistemática que constitui tal pesquisa filosófica. Frente a essa fortuna crítica, buscamos dividir de maneira capitular o conjunto dela, especialmente a fim de proporcionar maior clareza ao leitor bem como organizar como essa constelação sistemática funciona. Sendo assim, a pesquisa é composta de três capítulos conforme as chaves de leitura: a concepção de tempo, a concepção de melancolia e o entrecruzamento entre esses dois conceitos. Doravante, iremos apresentar o percurso que deles decorre e explicar as escolhas intelectuais decorrentes deles.

II

Conforme Gueroult (2007), os sistemas filosóficos têm a pretensão de formas arquitetônicas conceituais que abrigam consigo todo o conjunto de desdobramentos das ideias ali tomadas como premissas válidas. Nesse sentido, é necessário dentro da organização do sistema explicitar o caminho tomado por meio da apresentação dos desdobramentos obtidos conforme a escolha de tais premissas. Diante, a divisão de nosso trabalho teve, como acima exposto, a partição em três capítulos e cada qual com demandas distintas.

O primeiro capítulo, denominado como “Tempo e Sonho”, visa discutir algumas problemáticas relevantes dentro do tema do tempo, a saber, o próprio estatuto ontológico do tempo (como é possível compreendê-lo e defini-lo) bem como os possíveis efeitos que tais considerações podem ter com relação a esse tempo. A fim de precisar com clareza as origens da concepção de tempo, há um retorno aos conceitos discutidos pela antiguidade clássica, em especial por conta da distinção formada entre o tempo cronológico e o tempo eterno ou a ausência de tempo e, como desdobramento, a noção de temporalidade moderna. Essa separação nos é de fundamental importância visto que, a partir dela, se torna possível compreender a dualidade entre uma passagem do tempo quantificada ou ainda limitada e um tempo em que a passagem ou o decorrer não pode ser devidamente quantificado: o finito e o infinito. Finalmente, é estabelecido a demonstração de como a temática antiga e moderna se correlaciona com o problema contemporâneo da temporalidade, especialmente na filosofia de Bergson. De forma mais detida, o percurso se esforça por apresentar como o pensamento bergsoniano em sua abordagem temporal da duração possui, em sua constituição filosófica, a herança da problemática antiga e moderna e como a concepção de finito e infinito se demonstra em trabalhos como *Matéria e Memória*.

Diante da distinção entre finito e infinito, podemos perceber como certa tradição filosófica utiliza essa dualidade de forma a estabelecer a presença de dois momentos dentro da esfera do conhecimento, pois o tempo finito é aquele que implica necessariamente na transição ou mudança de estados dentro do tempo. Em especial, é no tempo finito que a materialidade ou ainda a corporeidade passa pela estrutura de mudança de caráter entrópica: há a dissolução ou ainda a sua alteração de estado. É nesse sentido que teorias como as de Platão ou até de Agostinho demonstram a disparidade entre *chrónos* e *aiôn*, de forma que a finitude é o campo da incerteza e inconstância, enquanto a eternidade contém, em si, a verdade e a permanência. Aliás, para Agostinho essa concepção é fundamental à estruturação do que ele considera como livre-arbítrio, pois a liberdade das criaturas é, também, a possibilidade de escolha delas de conhecer ou não a infinitude de Deus, mesmo que incapazes de fazê-lo totalmente. Sendo assim, a experiência de vida da criatura dentro do mundo é o fragmento da eternidade de Deus, de maneira que o conhecimento desse fragmento é o máximo que a criatura pode conhecer do criador.

De forma similar, é notável no pensamento moderno o problema entre o finito e infinito, mas colocado sob outro viés: a necessidade de atenção frente ao processo de conhecimento. Conforme Descartes (2009), tendo em vista que o saber é dado por meio do processo

metodológico de análise dos objetos por meio da razão, é possível compreender a mesma dualidade entre finito e infinito, pois o conhecimento das substâncias extensas é dado de forma limitada, sobretudo pelas próprias limitações da substância pensante. Sendo assim, cabe ao *cogito* a busca pelo conhecimento preciso por meio do processo de atenção, ou seja, pela dedicação que o pensamento dá aos objetos de seu saber. Em especial, sem a presença de Deus enquanto garantidor da existência dos objetos finitos por conta de sua infinitude, o *cogito* não pode compreender a totalidade das extensões, muito menos assegurar se elas de fato existem ou não. Dessa maneira, é possível traçar certa correlação genealógica entre os problemas oriundos da dualidade temporal no pensamento antigo para com os problemas da modernidade, pois o problema entre o tempo cronológico e o tempo eterno pode ser colocado como correlato ao problema de Deus e a criatura: a infinitude de um não consegue ser correlata à finitude do outro.

Se doamos um pouco mais de esforço ao problema da atenção em Descartes, notamos algo pertinente: somente o indivíduo atento pode ou não conhecer o mundo e os desígnios de Deus. Só o conhecerá, se puder, de forma finita e atenciosamente. Dito de outro modo, o *cogito*, por mais atento que ele seja, só pode conhecer se coloca no mundo atenção e, prestar atenção, é literalmente ser capaz de separar ou de recortar quais são os objetos do conhecimento para poderem ser devidamente analisados. Nesse sentido, não existe escolha ao *cogito* senão constatar que o conhecimento só pode ser dado por meio de um determinado recorte e, sem ele, não pode haver conhecimento propriamente dito. Logo, o conhecimento das criaturas é sempre limitado e não pode, em nenhum momento, ultrapassar essa condição pois isso seria o mesmo que se igualar ao conhecimento de Deus.

Não podemos ignorar diante dessa exposição da modernidade cartesiana algumas considerações feitas por Kant no que compete à Descartes dentro da estética transcendental. Particularmente, é necessário ver na crítica kantiana que o sujeito, em toda e qualquer condição, está inserido nas demandas primordiais de conhecimento e existência, a saber, o tempo e o espaço. Isso implica, em termos específicos, que o *cogito* cartesiano é incapaz de existir conforme às premissas estabelecidas pelo próprio Descartes em seu método, pois é impossível a existência de um pensamento totalmente metafísico e que esteja desvinculado de certa materialidade que percorre o tempo e, por sua vez, ocupe um espaço. Sendo assim, para Kant, o pensamento cartesiano falha em tentar fornecer um estatuto ontológico ao sujeito universal de maneira a ser independente da matéria ou da corporeidade. Todavia, ao mesmo tempo em que Kant critica Descartes por conta de seu posicionamento ontológico, não se perde de vista

algo crucial dentro de nossa pesquisa: a constatação de que, para Kant, o sujeito transcendental está inserido, também, numa condição limitada de conhecimento e que ele não pode ultrapassar essas condições uma vez que essas categorias do conhecimento são totalmente estruturais. Finalmente, mesmo que Kant apresente uma crítica a Descartes e aos racionalistas de forma geral, ainda há concordância no que diz respeito às limitações do processo de conhecimento, principalmente porque esse conhecimento não pode extrapolar premissas básicas de finitude do conhecimento: o próprio tempo e o próprio espaço.

Aliás, as condições de possibilidade do conhecimento para Kant são mandatórias a tal nível que todo e qualquer objeto que possa estar para além do tempo e do espaço não pode sequer confirmado como existente. Nesse sentido, o conhecimento só pode se dar no nível representacional ou, conforme o léxico kantiano, no nível fenomênico, de forma que a coisa em si está longe do acesso do conhecimento.

Diante do exposto, somos invariavelmente obrigados a considerar que a concepção de atenção é relevante dentro da análise do conhecimento e, especialmente, para a relação do sujeito para com a temporalidade uma vez que sua finitude é condicionada pelo gesto atento. Seja em Descartes, seja em Kant, o recorte do conhecimento implica a única alternativa para conhecer. É em virtude desse detalhe que somos conduzidos a abordar a concepção de atenção na teoria de Henri Bergson, especialmente por conta da capacidade de superação de problemas epistemológicos representacionais, como também pelo fato de que a atenção é também visceral para o processo de investigação ontológica do tempo.

Nesse momento, o capítulo tem a intenção de esmiuçar o desenvolvimento da teoria bergsoniana do tempo. Em especial, esse percurso tem a pretensão de apresentar como ocorre formação da concepção de duração dentro da obra de Bergson e como ela reflete uma relação entre tempo e memória. Desta feita, busca-se compreender que a relação entre o ser vivo e a noção de tempo, para Bergson, traz uma implicação de difícil resolução: o distanciamento entre o sujeito no tempo e a duração em si.

Conforme Bergson (1999), sobretudo em *Matéria e Memória*, o processo de conhecimento é uma relação que precisa ultrapassar a dualidade entre o sujeito e o objeto, ou ainda a dicotomia entre o observador e o observado, de tal forma que o conhecimento representativo do objeto se torna obsoleto. Em outras palavras, Bergson pondera que não existe, ontologicamente, uma distinção quanto à natureza da matéria e do espírito, mas uma diferença de grau, de tal modo que tanto a matéria quanto o espírito podem ser entendidos como imagem.

Dessa forma, é no conhecimento das imagens que os seres vivos se tornam tanto uma imagem privilegiada como também podem conhecer ou ter acesso a outras imagens. Portanto, os seres vivos utilizam da sua capacidade de atenção (a qual Bergson também denomina como recorte) para obter o conhecimento de determinados objetos e somente assim podem fazer tal conhecimento.

Dentro desse processo, evidentemente, somos conduzidos a realizar um comparativo da concepção de atenção de Bergson para com a de Descartes, sobretudo pela coincidência conceitual entre ambos. Todavia, notadamente existem algumas diferenças cruciais nesse processo: por um lado, Descartes considera a atenção um processo de recorte que só tem como objetivo compreender os objetos extensos para alcançar o estatuto de Deus; por outro, Bergson vê na atenção uma condição de possibilidade do conhecimento que o sujeito precisa necessariamente exercer a fim de manter ou sustentar suas funções vitais. De maneira sintética, poderíamos dizer que a atenção para Descartes é uma atenção pautada na escolha (o *cogito* pode escolher ou não conhecer) enquanto para Bergson é uma atenção pautada na necessidade (o ser vivo, mesmo em sua liberdade, depende da atenção para estabelecer relações). Nesse aspecto, a própria concepção de liberdade para ambos os autores também se torna distinta, pois para Descartes a liberdade é a escolha do sujeito em encontrar ou a verdade, enquanto para Bergson a liberdade é a condição fundamental de todo ser espiritualizado, pois ele pode estabelecer relações com todos os objetos conforme sua vontade e não necessariamente com critérios de verdade.

Diante desse paralelismo, podemos vislumbrar um conceito notável dentro do pensamento de Bergson: o uso da atenção e sua relação com a memória. Tendo em vista que o uso da atenção é um fator constituinte das relações dos seres vivos para com o conjunto das imagens, é necessário que haja a retenção dessas imagens por parte do vivente, a saber, que exista uma memória que armazena as informações extraídas das imagens e com elas organiza o que são as ações e o conhecimento propriamente dito do sujeito. Nesse sentido, a memória se enquadra em duas formas de retenção, às quais Bergson denomina como uma memória de repetição e uma memória de duração. Em linhas genéricas, poderíamos denominar essas duas memórias como uma memória quantitativa e qualitativa: uma memória que retém o conjunto de imagens dentro do sujeito de forma mecânica e praticamente comportamental, e uma memória que propriamente experiencia as relações temporais enquanto vivências. Ambas são condicionadas pela passagem do tempo, de forma que a concepção de finito e infinito mais uma vez retorna ao nosso debate, pois isso significa que Bergson, assim como os demais autores da

fortuna crítica, estipula a dualidade entre o tempo quantitativo e tempo qualitativo como relacionados dentro do processo epistêmico. Portanto, todas as relações de conhecimento das imagens, são, para os seres vivos, relações de conhecimento temporais.

É nessa esteira que somos levados a questionar uma etapa bastante importante do pensamento bergsoniano para com a dualidade entre esse tempo finito e infinito ou ainda quantitativo e qualitativo: se entendemos a duração (tempo qualitativo) como o infinito das relações uma vez que é a experiência total do tempo do ponto de vista ontológico, nenhum ser vivo pode compreender completamente essa relação visto que é indispensável o uso da atenção para que ele efetivamente compreenda algo. Em outras palavras, a infinitude do tempo é absolutamente incompreensível para o vivente e a duração é uma relação que, se pudesse de fato ser compreendida por esse sujeito, pode não expressar nenhum tipo de significado contundente senão uma relação de falta.

Nesse aspecto, podemos comparar o pensamento bergsoniano com certa perspectiva psicanalítica de Sigmund Freud (2006). Apesar de Bergson e Freud abordarem suas teorias de perspectivas metodológicas distintas, sobretudo com propostas distintas, podemos vislumbrar certo grau de correlação, em especial no que compete à condição do sonho dentro de suas teorias. A condição da falta é determinante do trabalho de Freud se observamos suas *Cartas a Fliess* ou até mesmo *A Interpretação dos Sonhos*, em especial porque o gesto do sonhar é a tentativa alucinatória do ser vivo de saciar um desejo ainda não realizado. Posto em outros termos, isso significa dizer que a falta conduz o indivíduo a sonhar a fim de sanar as carências que a vida material, ou até mesmo o infinito, causam aos viventes. Bergson, na mesma esteira, observa o sonho como um retomar do passado de maneira que a memória revela os conteúdos supostamente esquecidos e que agora são revividos imaginativamente com uma intenção de experiência estética.

Para nós, todo esse processo nos interessa única e exclusivamente por um detalhe específico: toda a retenção memorialista do tempo faz do sonho um lugar de tentativa de reviver experiências que, no decorrer cronológico ou da duração, se perderam de forma indelével. A saber, o sujeito vive experiências inexistentes senão nessa condição da memória que, a princípio, é a presença de algo que não possui mais existência ou até mesmo materialidade: uma presença de uma ausência. Sendo assim, é como se a memória fosse, de alguma maneira, uma espécie de imagem ou fantasma que permeia os sujeitos e os assola de forma constante. Assim, nosso trabalho pretende analisar como a concepção de fantasma pode se correlacionar

com a problemática da melancolia e, por meio de uma investigação sobre esse conceito, inicia-se o desenvolvimento do segundo capítulo.

III

No segundo capítulo de nosso trabalho, chamado de “Melancolia e Fantasma”, buscamos introduzir a concepção de fantasma bem como sua relação imediata com a concepção de melancolia. É importante observar que, frente ao debate observado no primeiro capítulo, a noção de fantasma aparece como um desdobramento da problemática do sonho vista entre a concepção de atenção, finitude e a relação das imagens com o vivente conforme os autores trabalhados. Sendo assim, para dar continuidade às concepções observadas anteriormente, cabe a reflexão sobre a concepção de imagem ser entendida como fantasma e como ela acarreta numa compreensão de certo estado melancólico. Ao longo do percurso, o capítulo irá construir uma rede de compreensão da noção de melancolia e a relacionará com a problemática do fantasma. Nesse sentido, apesar de um capítulo complementar ao primeiro, seu objetivo é de constatação da noção de melancolia, de fantasma e, principalmente, de apresentação desses temas para sua posterior união no terceiro capítulo.

A fim de obter um resultado suficiente no que compete ao entendimento desses conceitos, nos valem de um percurso igualmente genealógico que busca na origem dos termos a partir do pensamento dos gregos antigos. Valendo-nos de comentários como os de Bruno Snell (2012) e de Fabián Romandini (2018), observamos que a concepção de fantasma tem uma relação próxima com a concepção de visão ou ainda do gesto de ver. A noção de visão, dentro do pensamento grego antigo, não necessariamente reflete a concepção de objetos materiais, mas ela pode também contemplar objetos que consideráramos como objetos mentais ou imaginativos. Nesse sentido, o termo *opsis* se aplica a todo e qualquer objeto constatado pelo pensamento e pelos olhos, sem uma distinção aparente. Disso, podemos perceber certa influência da concepção de espírito (compreendida com *psyché*, *noos* e *thymós*) dentro da concepção de visão uma vez que o gesto de ver, em certo sentido para o pensamento antigo, está vinculado à concepção de entendimento (seja ele sensível ou intelectual) ou compreensão que pertence ao espírito. Conforme Snell, esses três termos parecem designar questões distintas no que compete à espiritualidade, mas que de algum modo são complementares: a *psyché* trata das vivências de um indivíduo, *noos* de suas características intelectuais e *thymós* de seus estados sentimentais. Dentro de nossos propósitos, *psyché* e *noos* são de maior importância, pois em ambos os conteúdos que assolam esses estados são o que os gregos denominam como *eidolon*.

O *eidolon*, ou ainda *eidos*, pode ser entendido como o conjunto de pensamentos abstratos que têm como possibilidade interpretativa termos como “espectro”, “imagem” ou ainda “ideia”. Essa concepção de *eidolon* se encaixa, assim, como o conjunto de conteúdos espirituais que assolam um indivíduo e por ele são pensados, vividos ou até mesmo observados, a saber, vistos/entendidos por ele. Diante dessa constatação, pode-se dizer que parte das discussões da antiguidade, sobretudo em doutrinas como a platônica, versam sobre a condição do *eidolon* dentro da esfera do conhecimento e em como esses mesmos *eidos* são ou não originados. Dentro do nosso recorte, para além de uma discussão sobre a disputa das escolas filosóficas sobre esse problema ontológico, cabe-nos observar em que medida o *eidolon* é um objeto com uma origem complexa e desconhecida.

É nesse contexto que se introduz o conceito de *ápeiron* oriundo do pensamento pré-socrático, pois é por meio dele que se compreende a noção de indeterminação ou de ausência de limite que poderia ter dado origem ao *eidolon*: a forma dos objetos é dada pela ausência de forma. O infinito é que poderia ter dado origem ao finito. Nesse sentido, muitas das discussões que observamos no pensamento platônico e até mesmo estoico giram em torno do entendimento sobre como essa infinitude² (aqui entendida como *ápeiron*) alcança o estatuto de um local de incompreensão do pensamento ou da falta de sentido dele. Nesse aspecto, buscamos traçar um paralelo entre o problema ontológico dado por Bergson e o problema do conhecimento da antiguidade: seja pelo entendimento da origem cosmológica dos conteúdos, seja pela relação do sujeito para com o tempo. Em ambos os casos, somos conduzidos à constatação de uma inacessibilidade ou, mais além, de uma possibilidade de ausência de sentido aos viventes, pois a dificuldade do ser vivo com a totalidade da duração e a relação do sujeito finito com o *ápeiron* são, em certo sentido, próximas ou com algum paralelismo possível.

Partindo dessa premissa, é possível atrair o conceito de melancolia como um dos estados de espírito e de condição de vida fundamentais frente ao conflito entre as partes finitas e o infinito. Conforme a medicina antiga, em especial o pensamento hipocrático, a melancolia é resultado de um desequilíbrio humoral em que há a predominância da bile negra no organismo de um indivíduo. Posto isso, a melancolia é entendida como uma patologia que necessita ser tratada como uma doença de ordem fisiológica e, principalmente, para que o retorno do

² A concepção de infinitude, ao longo deste trabalho, será abordada conforme a exegética de alguns autores como Nietzsche (1979) e Aristóteles (ibid), em que a posição do *ápeiron* não repousa somente como um conceito de ausência de propósito ou finalidade, mas como uma noção de indeterminação. Dito de outro modo, o *ápeiron* de Anaximandro, necessariamente, é aquilo que é incapaz de ser delimitado ou definido. Ao longo do segundo capítulo, essa discussão será pormenorizada a fim de corroborar a interpretação tomada pela tese.

equilíbrio desses humores seja devidamente alcançado. O motivo da correlação da melancolia para o problema do conhecimento se torna mais evidente quando levamos em consideração a famosa anedota do encontro de Demócrito e Hipócrates na Carta aos Damagetas, em que Demócrito estabelece um longo discurso sobre a ausência de sentido da existência e que não resta alternativa senão o riso. Portanto, a condição do vivente é de se encontrar numa situação de riso frente a incapacidade de compreensão da ordenação do mundo ou, mais além: a tristeza da constatação de que se é impossível haver conhecimento e plenitude com a totalidade do mundo.

A melancolia se torna um conceito que pode estar atrelado a esse problema do conhecimento uma vez que a sua condição revela, também, certo estado do mundo em que o conflito entre o finito e o infinito causa esses lapsos de sentido. É nessa esteira que a reflexão dos medievais, especialmente interpretada por Agamben (2007) e Starobinski (2016), nos interessa por meio do conceito de acídia ou acedia. O conceito, usado no medievo como um indicativo do demônio meridiano, tem como pretensão a demonstração de um estado letárgico ou de inanição por parte do indivíduo assolado pelo demônio. Em especial, diante desse estado, o indivíduo se torna física e psicologicamente incapaz de realizar qualquer atividade fruto dele. Sendo assim, Agamben posiciona a acídia como um estado próximo do entendimento de uma grandeza que, para aquele que a percebe, é incapaz de contê-la em si. Em outras palavras, é como se o infinito de Deus fosse percebido pela finitude da criatura e que, diante desse estado, não resta outro caminho para o sujeito senão meramente contemplar sua situação perante Deus.

Diante de tal questão, é possível traçar certa complementariedade entre a concepção de acídia e a concepção de *ápeiron* grego: a infinitude de Deus significa, também, a impossibilidade de compreensão de seu todo por parte do vivente. É nesse sentido que Agamben relaciona a concepção da melancolia medieval também com a teoria do nigredo: um mundo feito de infinito de possibilidades que nunca conseguem ser efetivamente entendidas e cumpridas pela matéria ou pelos viventes. A partir desse ponto de vista, podemos conceber como o nigredo e a acídia parecem ter um local comum dentro da perspectiva de Agamben, pois a infinitude sempre se dá como algo impossível de ser realizado da mesma forma que o *eidolon* é uma imagem que, em sua universalidade, também nunca encontra sua totalidade na matéria.

É aqui que Freud (2006) parece assumir importância ímpar na discussão, pois a problemática de Agamben sobre a melancolia se assemelha ao comentário do psicanalista em *Luto em Melancolia*, pois a melancolia é o sentimento de perda em relação a um objeto

inconcebível ou não compreendido. Dessa maneira, torna-se lícito compreender que a melancolia, observado tal percurso, poderia ser entendida como o sentimento diante de uma infinitude que, incapaz de ser formalizada como objeto, se expressa como tristeza. Assim, o nigredo é a grande matéria da melancolia, pois é nela que todos os indivíduos poderiam de alguma forma suprir ou ainda concretizar seus espectros, ou ainda seu sinônimo, seus fantasmas. Igualmente, é prudente pontuar o vínculo existente entre a problematização realizada por Freud sobre condição da perda causada por um objeto incompreensível e a constatação do infamiliar (*unheimlich*). Conforme o psicanalista (2019), na medida em que o sujeito é capaz de estabelecer relações de estranhamento com objetos que lhe são conhecidos (como relatado pelo próprio Freud ao contar sobre o caso de não ter se reconhecido no espelho do vagão de trem), essa dubiedade proporciona um descolamento do indivíduo com relação a si próprio. Nesse contexto, o sujeito concebe para si a aparição de um fantasma que vive o limiar entre o que é de conhecimento e, ao mesmo tempo, o que lhe é de estranhamento.

A concepção de fantasmagoria, resultado da compreensão da condição do espectro bem como sua correlação com a melancolia se torna, doravante, um aspecto central da discussão de nosso trabalho. Isso significa dizer que toda a problemática do finito e infinito se desdobra na compreensão de como esses fantasmas se relacionam com a experiência dos seres vivos e como essa relação é, dentro de nossa perspectiva, inevitavelmente melancólica, pois não há outra condição para o vivente que não seja essa relação da falta. A arte, portanto, também se torna um local de explicitação dessa problemática e, principalmente, um meio de expressão da condição melancólica da experiência artística que nos é de caro interesse.

Como expressão dessa condição da melancolia por meio da arte, consideramos os trabalhos de Baudelaire (1985) bem como os de Poe (2017) exemplos notáveis dessa condição uma vez que expressam a fantasmagoria em suas propostas artísticas. *O Homem na Multidão*, bem como a concepção de *flâneur* em Baudelaire, são demonstrativos dessa complexa condição do homem que demonstra a ausência de sentido da realidade por meio de sua condição errática e, por sua vez, melancólica perante as grandes cidades. Certamente, Benjamin (2014) será grandemente responsável pela correlação entre esses elementos visto seus estudos das condições urbanas e sociais do século XIX parisiense, mas principalmente pela sua preocupação com a situação da experiência estética e social dada pela revolução industrial e as novas formas de arte que advém dessas mudanças a partir do estudo da fantasmagoria. Para Benjamin (2014), sobretudo em trabalhos como *Experiência e Pobreza*, *Passagens* e *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, é possível observar que as mudanças estruturais nas relações

econômicas impactaram diretamente nos modos poéticos e, principalmente, adulteraram o *ethos* citadino de tal forma que o apagamento gradativo de um modo de vida anterior ao capitalismo industrial promoveu também a expansão do agir melancólico dentro dos centros urbanos.

Benjamin atribui de forma enfática ao capitalismo as mudanças tecnológicas, artísticas e culturais das sociedades europeias. Sendo assim, invariavelmente podemos perceber os desdobramentos dos avanços técnicos em relação a inúmeras vertentes intelectuais, sobretudo no que compete às construções estéticas. É daqui que as manifestações artísticas na internet se tornam, também, paradigmas das condições sociais das sociedades no século XX. Particularmente, consideramos que o *vaporwave* se torna um exemplo artístico de interesse para nosso estudo em virtude de seu caráter completamente vinculado às concepções de melancolia e fantasmagoria, que são profundamente pertinentes ao nosso trabalho.

O *vaporwave* é um movimento artístico e musical que demonstra certa experiência dos anos de 1980 do ponto de vista de uma desconstrução de tais valores por meio de adulterações formais como a distorção sonora, o uso de pastiches sonoros e a repetição de frases musicais. Nesse sentido, trata-se de um movimento que explora a condição idílica e performática dos anos 80, sobretudo pela ideia de prosperidade econômica e social dado pelo neoliberalismo e a cultura de *wallstreet*. Dessa forma, é lícito dizer que o *vaporwave* de alguma maneira busca reatar certa experiência estética nostálgica de um projeto político e econômico que fracassou e que culminou na desconstrução do estado de bem-estar social (*welfare state*) como observado na crise econômica de 2008 e seus posteriores desdobramentos. Podemos perceber em trabalhos como os de Grafton Tanner (2016) uma investigação contundente a esse respeito, em específico, que compete às características formais e estéticas desse projeto artístico e como seus desdobramentos de vinculam diretamente à problemáticas da ordem fantasmagórica.

Dentro de nossos propósitos, consideramos que o *vaporwave* expressa com clareza certa fantasmagoria pela concepção de uma música que remete a certo estado de vida no passado que não tem mais condições de ser perpetuado. Assim, tal movimento remete a um estado melancólico do qual a noção de perda, ou ainda a presença de uma ausência se anuncia como a nostalgia de um tempo perdido e incapaz de ser retomado, caracterizando de forma bastante nítida a questão da melancolia previamente abordada. Nesse sentido, a concepção benjaminiana (2007) sobre o fantasma adquire um valor de grande pertinência na análise dos objetos estéticos, pois o *vaporwave* circunscreve a apresentação de um passado idílico relativo a um estado de sucesso relativo aos anos de 1980 que, após as modificações sociais e econômicas ocorridas nos anos 2000, se tornam impossíveis ou obsoletas. Dessa forma, o *vaporwave* é um objeto

artístico melancólico por expressar um determinado estado fantasmático de experiência estética que, a rigor, se conduz por sua negatividade ou distorção, a saber, pela incapacidade de sua realização em termos éticos ou ainda políticos.

Finalmente, após o percurso intelectual realizado por esse capítulo, são firmados dois debates dentro de nosso trabalho: a concepção da temporalidade a partir de uma tradição filosófica bergsoniana e a problemática melancólica por meio do pensamento benjaminiano. A partir dessa concatenação, o terceiro capítulo tem a pretensão de coligar essas duas problemáticas e, principalmente, demonstrar como a problemática amorosa é a demonstração da experiência da melancolia atrelada ao tempo. Nesse sentido, torna-se mister o exame dos comentários de Benjamin acerca de Bergson e, posteriormente, a apresentação da relação entre tempo e melancolia por meio da noção de experiência.

IV

O terceiro e último capítulo desse trabalho, denominado “A Fantasmagoria como Melancolia Amorosa” tem a pretensão de unir ambos os debates expostos a fim de obter uma resolução a respeito da correlação entre a concepção de tempo e de melancolia. A partir da análise da concepção de duração em Bergson, utiliza-se o comentário realizado por Benjamin a respeito desse conceito para refletir sobre em que medida a duração não consegue, efetivamente, compreender problemáticas vinculadas à história ou até mesmo à perspectiva dos indivíduos ao longo da vida social e até mesmo particular. Dito de outro modo, ao se considerar que a concepção de duração bergsoniana parte do pressuposto de que o tempo é uma entidade única e, por mais que constantemente em devir, ele é uniforme consigo mesmo: o passado e o presente seguem seu decurso de forma infinita independentemente de quaisquer observadores, pois a vida particular dos indivíduos é apenas mais uma das inúmeras manifestações do próprio tempo enquanto dimensão. Diante desse detalhe, para obter uma exegese suficiente sobre a problemática bergsoniana e respaldá-la, se faz uma retomada da teoria de Benjamin em suas múltiplas etapas, sobretudo perpassando aspectos de sua filosofia inicial até as problemáticas oriundas do contato com o pensamento marxiano.

Benjamin observa que, do ponto de vista do tempo em si como pretende Bergson, a concepção de passado (nesse caso entendido como a memória ou até mesmo a história) é absolutamente desconsiderada, indicando um certo entendimento de presente puro. De acordo com o filósofo alemão, essa negligência com relação à vida particular dos indivíduos torna o trabalho de Bergson incipiente para a compreensão da experiência dos seres vivos no tempo,

pois a experiência particular dos seres vivos (suas retenções temporais dadas na memória) é irrelevante se comparada à totalidade da duração. Assim, trabalhos literários como os de Marcel Proust (2012) e de Baudelaire (1985) são mais próximos de obter a demonstração dessa experiência temporal com excelência ou, ao menos, mais correlata à realidade dos indivíduos do que a perspectiva bergsoniana em si. A fim de corroborar com a perspectiva benjaminiana sobre a questão, é realizado um percurso de análise das condições das relações amorosas dentro da obra de Proust, sobretudo por elas expressarem um aspecto crucial para a análise de Benjamin, mas também dentro do nosso recorte de interesse: são nas relações amorosas que mais se expressa o teor melancólico da experiência temporal em Proust.

Em linhas gerais, os relacionamentos para Proust são constituídos da dificuldade interpretativa dos signos emitidos entre os enamorados. Essa concepção, longamente explorada por autores como Deleuze (2003), indica que a relação amorosa, para Proust, é uma relação em que ocorre a defasagem entre a ânsia do amante e a comunicação do amado. Para tanto, mora a margem da incerteza e da dificuldade de interpretação dos signos emitidos (o que Deleuze denomina como “egiptologia do signo”). Dessa forma, todos os relacionamentos dentro da *Recherche*³ acabam por findar sem uma compreensão efetiva entre as partes, demonstrando que até mesmo os momentos de contato com a experiência temporal pura (resultado da memória involuntária) não são suficientes diante do aspecto de desgaste que tal processo interpretativo denota e, especialmente, como o amor por si só é incapaz de sanar a passagem do tempo. Logo, a verdadeira compreensão do tempo, para Proust, repousa na própria solidão do indivíduo em refletir ou ainda meditar sobre as condições de vida que teve ao longo do tempo: na construção do texto literário que reflita a experiência do indivíduo enquanto um existente.

Coincidentemente, observamos em Benjamin (2013a) por meio de suas análises acerca da linguagem a constatação de que, conforme o mito da Torre de Babel, não é mais possível que os homens encontrem uma univocidade na expressão da linguagem. Em outros termos, isso significa dizer que está vetado ao homem toda e qualquer possibilidade de compreensão efetiva da realidade de forma universal uma vez que a linguagem, a rigor, é o melhor instrumento para denominação e explicação da realidade. Nesse contexto, Benjamin observa que o processo de investigação filosófico é, a princípio, especulativo e que o êxito dessa empreitada é

³ A fim de abreviar o nome *Em Busca do Tempo Perdido*, utilizamos o termo *Recherche* para denominar o conjunto de livros que compõe o romance de Proust. É importante destacar que, para além da abreviação, o verbo *rechercher*, na língua francesa, denomina o gesto de pesquisa ou investigação, o que corrobora a perspectiva de autores como Deleuze (2003) e Auerbach (1971) de que o romance de Proust é um romance investigativo. Portanto, todas as ocorrências do termo dizem respeito ao romance por completo. Menções específicas a cada volume serão pormenorizadas.

absolutamente casual ou até mesmo um gesto de fé. Logo, parece haver certa consonância entre o problema apresentado por Proust e Benjamin nesse quesito: a dificuldade comunicativa em virtude da insuficiência da linguagem.

A partir desse encaminhamento, é possível observar demonstrações desse problema relativamente semelhantes propostas pelo autor em outros trabalhos posteriores. Em específico, em sua tese de livre docência, *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin (2013b) concebe que a formação do sentimento burguês está diretamente relacionado ao sentimento de incerteza resultante da prática protestante: por mais que o sucesso material, defendido pelo luteranismo e pelo calvinismo, seja um demonstrativo da prosperidade moral do indivíduo diante da sociedade e da religião, não necessariamente esse sucesso impede o fiel de hesitar se, de fato, ele está sendo agraciado por Deus. Para o filósofo, o acúmulo material que indica a prosperidade protestante se dá como uma manifestação do capitalismo que não necessariamente consegue conter ou apaziguar o sentimento de dúvida que mora no sujeito burguês se suas ações são ou não suficientes para a salvação diante da onisciência de Deus. Desse detalhe, portanto, Benjamin descreve o tédio burguês, a saber, a falta de finalidade ou significado das ações cometidas por esse sujeito e o seu gradativo arrebatamento melancólico resultado da incerteza que lhe acomete por conta da prática capitalista. Assim, a concepção de fantasmagoria de Benjamin adquire mais espessura, pois na medida em que a promessa de felicidade dada pelo protestantismo burguês começa a ser colocada em xeque pela incerteza de salvação, também se instaura um ideário de felicidade que, se passível de ser cumprido, contrasta diretamente com o teor melancólico que é repousa nessa vida tediosa.

Frente a essa argumentação realizada pelo filósofo, é possível depreender por trechos obtidos em seu livro *Passagens* (2007) que a concepção de fantasmagoria se apresenta como um determinado ideário que rege a vida de consumo e de felicidade das sociedades imersas no capitalismo massificado. Logo, para Benjamin, a fantasmagoria é certo estado quimérico ou até mesmo ilusório que permeia os objetos e que depende de certo processo de despertar para ser elucidado (inúmeras vezes o filósofo alude ao capitalismo como um sonho que causa alienação). A partir disso, é possível depreender que, da perspectiva de Benjamin, as relações construídas ao longo do capitalismo massificado devem permear não somente uma busca por elaboração de experiências (*erfahrung*) que fujam da ilusão de felicidade fantasmática, mas que, em seu caráter de aura ou ainda singularidade, possam ressignificar os contextos de consumo das sociedades massificadas. Sendo assim, a crise da experiência descrita por Benjamin no gesto de narrar bem como na própria relação do indivíduo com a experiência são demonstrativos da

necessidade de novos modos de vínculo entre os sujeitos com a realidade material por excelência. Nesse caso, as práticas advindas da reprodutibilidade técnica, bem como os gestos de colecionar e ressignificação da realidade podem ser provas de novas possibilidades de experiência, sobretudo porque não excluem o caráter melancólico do contexto em que estão inseridas. Dito de outro modo, a perspectiva de ressignificação realizada pelo colecionador ou até mesmo pelas crianças dentro da realidade das mercadorias é, também, um demonstrativo da própria incerteza sobre o valor de culto de um determinado objeto, sobretudo porque esse valor não foi demonstrado na realidade. Sendo assim, o caráter melancólico sobre o verdadeiro valor ou condição da realidade não foi devidamente satisfeito e, justamente por isso, torna-se relevante para a construção de experiências legítimas de acordo com a perspectiva benjaminiana.

Esse processo, a saber, a constatação das dificuldades oriundas da linguagem combinadas, o fenômeno de incerteza da salvação burguesa dentro do protestantismo e a compreensão do tédio burguês consolidado dentro do capitalismo industrial se mostram dentro do arcabouço de Benjamin como um fio condutor para a demonstração da problemática da experiência do sujeito na realidade material. Em outras palavras, é possível estabelecer uma trajetória intelectual dentro do pensamento da obra de Walter Benjamin em que as dificuldades observadas quanto a obtenção e entendimento do que é propriamente a experiência sejam, enfim, relacionadas ao advento do próprio capitalismo e, por sua vez, da inacessibilidade da compreensão ontológica dos objetos por meio da linguagem já que não é possível verdadeiramente nomeá-los. Em virtude disso, a temática amorosa é, conforme já explicitado pelas problemáticas dadas por autores como Proust – uma fortuna crítica bastante cara ao pensamento de Benjamin – o local em que melhor se descreve essa problemática temporal e melancólica.

Dessa forma, o processo dialético entre as partes de uma relação amorosa é, dentro do contexto de Benjamin, mesmo que de difícil comunicação, capaz de buscar alternativas para a consolidação de novas formas comunicativas. A ressignificação da experiência amorosa é, também, a reconstrução do processo narrativo e, por sua vez, da reconsolidação de certo caráter aurático, agora imbuído do teor melancólico que repousa resultado da incerteza de um mundo imerso no caráter alienante da massificação capitalista e de incompreensão do ponto de vista ontológico. É nesse sentido que a filmografia de Wim Wenders em trabalhos como *Paris, Texas* (1984), *Tokyo Ga* (1985), *Asas do Desejo* (1987) e *Dias Perfeitos* (2023) são notáveis por apresentar e exemplificar a experiência de vivência de um indivíduo e sua dificuldade de relação

com a realidade em virtude da incerteza de captura do que seria a verdade, ou, no mínimo, o verdadeiro sentido do real. Dessa forma, utilizam-se esses instrumentos fílmicos como instrumento, demonstrações e objetos de análise conforme a conveniência do desenrolar do capítulo.

Em certo sentido, Benjamin (2014f) explora a condição de manifestação do sentido oculto da realidade por meio da figura do anjo, que também é corroborada por autores como Rainer Maria Rilke (2013) e Giorgio Agamben (2007) ao tratar da ideia das forças ocultas que visam comunicar o sentido velado ou não evidente do real. Todavia, ao contrário do que se poderia primeiramente conceber visto a ideia de revelação, Benjamin não nota na aparição angelical uma revelação esclarecedora, mas a demonstração das forças destrutivas do mundo e que, doravante, precisam ser compreendidas para se haver enfrentamento ou conformação. Assim, figuras como o anjo da história – o *Angelus Novus* de Klee –, são introduzidas como aparições na vida de um indivíduo e que não necessariamente trazem mensagens de presença de Deus, mas muito mais de sua distância com relação as criaturas.

Dessa forma, *Asas do Desejo* expõe uma perspectiva que parece se conformar com o entendimento de Benjamin sobre os anjos: por mais que essas entidades compreendam os mais profundos pensamentos dos homens, não podem neles interferir e muito menos deles tomar parte. Por conta disso, acaba que um dos anjos busca sair da esfera metafísica e intelectual da realidade (demonstrada por meio de uma filmagem em preto e branco) para a esfera do sensível e da materialidade finita (apresentada, dali em diante, em cores). Os anjos, ao saírem de sua condição de mensageiros, tornam-se também mortais e vetados dos conhecimentos divinos. O que tal exemplo corrobora em nossa perspectiva é de que a condição da aparição angelical na filosofia de Benjamin – ou a aparição de uma força extraordinária oriunda do infinito –, não é suficientemente capaz de alterar as condições da finitude material e nem o aspecto absolutamente melancólico resultado da incerteza do mundo. Nesse sentido, a argumentação bergsoniana por um conhecimento puramente intuitivo, como apresentado em textos como *A intuição filosófica* (2006) não parecem compreender a natureza ambígua da vida humana e de que a relação com o conhecimento nunca completa devidamente uma teleologia clara. Portanto, a melancolia amorosa se apresenta como uma manifestação do desconhecimento do mundo e sua posterior reconstrução por meio da ressignificação de valores por meio da linguagem ou dos objetos cultuados na realidade material.

1. TEMPO E SONHO: Atenção e os enganos entre o finito e infinito causados pela memória

1.1 – O tempo finito: Chrónos e Aión.

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

Santo Agostinho

Quando observamos a afirmação de Agostinho, sentimos algo perto do desconcerto: na medida em que a provocação do filósofo é algo próximo do falacioso, há algo de verossímil e ambíguo. Compreender o tempo sem conseguir exatamente alcançar a sua essência ou definição parece, sobretudo dentro do pensamento agostiniano, um problema que induz ao que se poderia chamar de *dúbio* no seu sentido mais estrito. Agostinho (2004), em *Confissões*, notoriamente está preocupado com a demonstração da eternidade de Deus e de sua ligação direta para com o *logos*, ou ainda o *Verbo*: tratar das distâncias do tempo é uma abstração que não consegue revelar a sua unidade ou ainda sua duração (AGOSTINHO, 2004, p. 323-325). Todavia, independente de sua resolução, nos interessa *de profundis* o incômodo da pergunta: como é possível saber sobre o tempo sem dele conseguir dar expressão?

É necessário justiça: não é exclusividade de Agostinho abordar o tempo e sua impossibilidade efetiva de compreensão. Já na Antiguidade Clássica vemos a preocupação por parte dos pensadores helênicos e da própria cultura greco-romana em demonstrar o que é o tempo e suas distinções de natureza temporal. O tempo, enquanto dimensão ou como deus, é sempre tratado com uma série de cuidados, pois sua condição é peculiar. Ao longo da tradição, vemos a solenidade da abordagem do tempo: em Hesíodo (2007), Kronos devora seus filhos para se manter soberano, como se tudo que por ele passa está sempre prestes a ser canibalizado ou devorado. A era dos mortais só surge, efetivamente, pelo confronto entre o filho de Kronos, Zeus, que, como parricida, o elimina para ser soberano:

Quantos da Terra e do Céu nasceram,
filhos os mais temíveis, detestava-os o pai
dês o começo: tão logo cada um deles nascia
a todos ocultava, à luz não os permitindo,
na cova da Terra. Alegrava-se na maligna obra
o Céu. Por dentro gemia a Terra prodigiosa
atulhada, e urdiu dolosa e maligna arte.
Rápida criou o gênero do grisalho aço,
forjou grande podão e indicou aos filhos.
Disse com ousadia, ofendida no coração:

“Filhos meus e do pai estólido, se quiserdes
ter-me fé, puniremos o maligno ultraje de vosso
pai, pois ele tramou antes obras indignas”.
Assim falou e a todos reteve o terror, ninguém vozeou.
Ousado o grande Crono de curvo pensar
devolveu logo as palavras à mãe cuidadosa:
“Mãe, isto eu prometo e cumprirei
a obra, porque nefando não me importa
o nosso pai, pois ele tramou antes obras indignas”

(HESÍODO, 2007, p. 111)

Até mesmo entre os contemporâneos, como Gonçalves Dias, notamos em seu poema *Urge o Tempo* a angústia diante da figura de Crono:

Urge o tempo, os anos vão correndo,
Mudança eterna os seres afadiga!
O tronco, o arbusto, a folha, a flor, o espinho,
Quem vive, o que vegeta, vai tomando
Aspectos novos, nova forma, enquanto
Gira no espaço e se equilibra a terra.

Tudo se muda, tudo se transforma;
O espírito, porém, como centelha,
Que vai lavrando solapada e oculta,
Até que enfim se torna incêndio e chamas,
Quando rompe os andrajos morredouros,
Mais claro brilha, e aos céus consigo arrasta
Quanto sentiu, quanto sofreu na terra.

(DIAS, 2019, p. 105)

Os exemplos são inúmeros. Desde Shakespeare (2007) a Raduan Nassar (2014), pode-se ver a tradição conceber o tempo como um pai severo, misterioso e imprevisível. Este comportamento do tempo é sempre visto com austeridade: não se trata somente de uma entidade que habita homens e coisas, mas é decisória sobre o destino e trajetória dos seres. Panofsky et al. (1979) são bastante contundentes em descrever as características de Crono (grafado como Kronos) como esta divindade ambígua, violenta, mas também graciosa em seus modos:

No início, a noção do deus Kronos, uma divindade aparentemente venerada antes dos dias da Grécia clássica, e cuja origem do personagem não conhecemos virtualmente nada, foi distinguido por uma marcada contradição ou ambivalência interna. É verdade que os outros deuses gregos, também, de maneira similar apresentam um aspecto duplo, no sentido de que ambos castigam e abençoam, destroem e curam. Mas nenhum deles tem seu aspecto duplo tão real e fundamental como em Kronos. Sua natureza é a dualidade não apenas com vistas ao seu efeito no mundo exterior, mas com vistas ao seu próprio – assim como foi, particularmente – destino, e seu dualismo é fortemente marcado que Kronos poderia ser descrito de forma justa como o deus dos opostos. Os epítetos homéricos, repetidos por Hesíodo, descrevem o pai dos três mestres do mundo, Zeus, Poseidon e Hades (tal como ele aparece na *Iliada*), como “grandioso” e “mau conselheiro”. Por um lado, ele era o deus benevolente da agricultura, cujo festival da colheita era celebrado pelos homens livres e escravos de maneira conjunta, o mestre da Era de Ouro quando os homens tinham abundância de todas as coisas e desfrutavam a felicidade inocente do homem selvagem de Rousseau, o senhor das Ilhas Afortunadas, inventor da agricultura e da construção das cidades. Por outro, ele era o sombrio, destronado e solitário deus concedido como “morando

no mais absoluto fundo da terra e do mar”, “exilado por debaixo da terra e dilúvio dos mares”; ele era “um regente dos deuses do submundo”; viveu como prisioneiro ou escravo, e no mais inferior, o Tártaro, se tornou deus da morte e dos mortos.⁴ (PANOFSKY et al., 1979, p.133-135, tradução nossa)

Ora, Kronos é, dentro dessa perspectiva, senhor e figura primordial de tudo que possui existência e, principalmente, finitude. É o senhor do tempo, ou ainda, o próprio tempo enquanto divindade, sendo sua existência a dimensão temporal⁵. Todavia, apesar da distinção realizada entre os termos, estudos realizados por Alliez (2004) e demais autores como Panofsky et al. (1979) e Campillo (1991), demonstram que essa distinção era tratada de forma negligente ou simplesmente era ignorada, sendo compreendidos ambos os termos como sinônimos, de forma que a justaposição entre deus e conceito foi um fenômeno recorrente historicamente, apesar da possibilidade de distinção gráfica entre ambos.

Tendo em vista o problema agostiniano, notamos que tratar sobre o tempo é, invariavelmente, tratar de um incômodo e uma ambiguidade, pois não sabemos se tratamos de um deus ou de um fenômeno ou acontecimento específico. Devemos nos ater a algumas distinções que ainda são pertinentes, a saber, a diferenciação entre três naturezas possíveis para a figura do tempo. Em outras palavras, podemos conceber que o tempo possui três modos ou três comportamentos que lhe são próprios e que, dentro da antiguidade, são bem distintos: *aiôn*, *chrónos* e *kairós*.

Quando nos referimos a *chrónos*, costumamos atribuí-lo a sua noção de tempo cronológico. Em geral, os autores tendem a concordar que a expressão de tempo cronológico está ligada ou vinculada a compreensão de tempos finitos, determinados ou ainda específicos.

⁴ From the beginning, the notion of the god Kronos, a divinity apparently venerated before the days of classical Greece, and of whose original character we know virtually nothing, was distinguished by a marked internal contradiction or ambivalence. It is true that the other Greek gods, too nearly all appear under a dual aspect, in the sense that they both chastise and bless, destroy and aid. But in none of them is this dual aspect so real and fundamental as in Kronos. His nature is a dual one not only with regard to his effect on the outer world, but with regard to his own – as it were, personal – destiny, and this dualism is so sharply marked that Kronos might fairly be described as god of opposites. The Homeric epithets, repeated by Hesiod, described the father of three rulers of the world, Zeus, Poseidon and Hades (as he appears in the Iliad) as “great” and “of crooked counsel”. On the one hand he was the benevolent god of agriculture, whose harvest festival was celebrated by free men and slaves together, the ruler of the Golden Age when men had abundance of all things and enjoyed the innocent happiness of Rousseau’s natural man, the lord of the Islands of the Blessed and the inventor of agriculture and of the building of cities. On the other hand he was the gloomy, dethroned and solitary god conceived as “dwelling and uttermost end of land and sea”, “exiled beneath the Earth and the flood of the seas”; he was a “ruler of the nether gods”; he lived as a prisoner or bondsman in, or even beneath, Tartarus, and later he actually passed for the god of death and the dead.

⁵ É importante deixar claro que, diante do exposto, é necessário atentarmo-nos a um fato importante: o deus e o conceito de tempo eram compreendidos de formas distintas. Há aqui uma demanda de desambiguação, pois apesar de semelhantes, a figura do deus e do conceito de tempo cronológico possuíam marcas gráficas distintas: para o primeiro, *κρονος* (Kronos) e, para o segundo, *χρονος* (Chrónos), como uma tentativa de designar referentes diversos.

Nesse sentido, falar de temporalidade cronológica é o tempo que pode ser devidamente marcado no espaço e quantitativamente:

O termo *chrónos* se empregava já em Homero para designar um certo intervalo de tempo, um tempo determinado e, neste sentido, estava próximo a outros termos que designavam unidades de tempo mais ou menos precisas: *émar*, o dia; *sémeron*, o hoje, o dia de hoje, a jornada; *hóra*, a hora, isto é, certo momento do dia, mas também momento do ano, certa estação, e em especial a primavera e, por analogia, também a primavera da vida, da juventude; [...] Mas precisamente o motivo comum entre todas essas grandezas é que são tempos (*chrónoi*) determinados, o termo *chrónos* acabará por designar a sucessão de tempo limitada, os tempos em sua universalidade mais abstrata, em definitivo, o Tempo com letra maiúscula (*Chrónos*), que os gregos identificaram com o deus *Kronos* (ainda que esta segunda palavra parece proceder de *kórone*, corvo, e por conseguinte se representava acompanhado desta ave oracular).⁶ (CAMPILLO, 1991, p.39, tradução nossa)

É evidente pelo comentário de Campillo certa concordância com o que é apresentado anteriormente por Panofsky ou até mesmo por Alliez, a saber, a coincidência das características do deus Krono para com a estrutura do tempo Cronos. Desse ponto de vista, é possível que estabeleçamos a seguinte afirmação: a conjunção de todos os tempos finitos e o modo como procedem são propriedade e estrutura de Crono. Dito de outro modo, a síntese de todo o ato de tempo finito e sua eventual teleologia pode ser considerada como coincidente à imagem do deus ou ainda deus e atributo podem ser entendidos como sinônimos. Se concordamos, portanto, com esta afirmação, cabe a nós compreender que o Tempo (aqui entendido como síntese e, assim, com letra maiúscula) é a entidade responsável pelo que é finito e propriamente pelo dar finitude a todas as coisas e seres, sendo este o motivo principal para constantemente ser atribuída da ideia do deus enquanto um juiz ou até mesmo um pai soberano de todas as coisas.

Todavia, outro ponto que nos chama a atenção diante da leitura dos textos hesiódicos e teóricos a respeito do tema é a vinculação do termo Kronos para com a concepção de curvo. A curvatura, a saber, essa estrutura do “Crono do curvo pensar”, como se refere Hesíodo, parece para nós ser de grande valia na medida em que notamos dentro do pensamento antigo a concepção de que o tempo é, também, uma dualidade que corresponde a uma noção dupla ou espelhada de si mesma em que comungam entre si o tempo finito e o infinito. Se observamos

⁶ El término *chrónos* se empleaba ya en Homero para designar un cierto intervalo de tiempo, un tiempo determinado, y en este sentido estaba próximo a otros términos que designaban unidades de tiempo más o menos precisas: *émar*, el día; *sémeron*, el hoy, el día de hoy, la jornada; *hóra*, la hora, esto es, cierto momento del día, pero también momento del año, cierta estación, y en especial la primavera, y por analogía también la primavera de la vida, la juventud; [...] Pero precisamente porque lo común a todas estas magnitudes es que son tiempos (*chrónoi*) determinados, el término *chrónos* acabará por designar la limitada sucesión de tiempo o de los tiempos en su más abstracta universalidad, en definitiva, el Tiempo con mayúscula (*Chrónos*), que los griegos identificarán con el dios *Krónos* (aunque que esta segunda palabra parece que procede de *korónē*, cuervo, y de hecho al dios se le representaba acompañado de este ave oracular).

atentamente a essa noção, a curvatura do tempo lhe dá uma característica dual ou até mesmo dialética, a saber, daquele que contém em si dois elementos constitutivos de sua própria natureza na medida em que ele contém, em si, a concepção de finito e de infinito:

Se Chrónos [χρόνος], simbolizado por Kronos [Κρόνος], o deus grego que devora seus filhos, possui todas as características de “tempo”, aiôn [αἰών], por outro lado, não possui um termo com equivalente moderno. Nos poemas homéricos ele designa o fluido vital, por sua vez o destino e vida útil do homem, a intensidade de uma parte do tempo. Mas quando Platão, no Timeu, retrata o aiôn como a vida dos deuses e não mais o élan vital dos homens, o senso de “eternidade” aparece. Aristóteles também usa este termo para seu Motor Imóvel e Plotino faz dele um modo de existência do Ser. Chrónos se torna a “imagem móvel” do aiôn e, nas interpretações neoplatônica, seu “filho”.⁷

(ALLIEZ, 2004, p.24, tradução nossa)

Em observância ao comentário de Alliez, os termos *chrónos* e *aiôn* são utilizados dentro do vocabulário grego com formas distintas, em que o primeiro se refere ao tempo determinado (quantificável) enquanto o segundo enquanto um élan vital ou até mesmo algo como a duração de algo ou alguém como um tempo qualitativo. Ao longo da tradição, estabelece-se uma relação de coincidência ou ainda de parentalidade entre *chrónos* e *aiôn*: o primeiro como resultado do segundo ou ambos em uma relação de *espelhamento*. Em outros termos, a concepção de *aiôn* seria um tempo primordial do qual o tempo cronológico faz cópia ou ainda replica seus resultados. Mas, diante do exposto, cabe aqui uma problemática relevante colocada por Campillo ao problema da junção entre *aiôn* e *chrónos*:

Na Grécia, o Tempo com letra maiúscula é pensado como a suma atual (em ato, isto é, levada a termos) de todos os agora ou instantes e como a suma virtual (em potência, isto é, nunca é levada a cabo) destes mesmos instantes ou agora. É dessa suma atual ou simultânea que acabará por se dar o nome de *aiôn* e é a suma virtual ou sucessiva que acabará por se dar o nome de *chrónos*. Agora, vejamos: se a suma sucessiva é infinita e, portanto, inumerável, sempiterna, sem princípio e nem fim, como é possível haver uma simultaneidade do infinito, a saber, o infinito ou eternidade em ato? Por outro lado, que relação de semelhança e de diferença mantêm entre si as infinitudes ou eternidades: a infinita ou eterna simultaneidade ou a infinita ou eterna sucessão?⁸ (CAMPILLO, 1991, p. 40-41 tradução nossa)

⁷If chronos [χρόνος], symbolized by Kronos [Κρόνος], the Greek god who devours his children, has all the characteristics of “time,” aiôn [αἰών], it is, on the other hand, a term without modern equivalent. In the Homeric poems it designates the vital fluid, hence a man’s lifespan and destiny, the intensity of a part of time. But when, in the Timaeus, Plato relates the aiôn to the life of the gods and no longer to the human lifespan, the sense of “eternity” comes in. Aristotle also uses this term for his Unmoved Mover, and Plotinus makes it Being’s mode of existence. Chronos becomes the “mobile image” of the aiôn and, in Neoplatonic interpretations, its “son”.

⁸ En Grecia, el Tiempo con mayúscula es pensado a la vez como la suma actual (en acto, esto es, llevada a término) de todos los ahora o instantes y como la suma virtual (en potencia, esto es, no llevada a término nunca) de esos mismos instantes o ahora. Es a la suma actual o simultánea a la que acabará por dársele el nombre de aión, y es a la suma virtual o sucesiva a la que acabará por dársele el nombre de chrónos. Ahora bien: si la suma sucesiva es infinita y por tanto innumerable, sempiterna, sin principio ni fin ¿como puede darse una simultaneidad de lo infinito, esto es, una infinitud o eternidade em acto? Por otro lado, ¿qué relación de semejanza y de diferencia

Parece que Campillo, de alguma forma, traz à tona o mesmo problema inicialmente proposto por Santo Agostinho quando aborda a questão do tempo: como é possível conhecer o tempo se, dentro de sua grandeza, nos é desconhecido? Ou ainda, como é possível que o tempo cronológico reflita um tempo de grandeza ou eternidade se ele representa apenas uma parte e não o todo de algo? É aqui que notamos que a dualidade, a saber, essa curvatura que estabelece Kronos enquanto uma entidade que lida com o Tempo e, no caso, com o finito e o infinito, se torna uma questão complexa ou ainda, como dissemos no começo do capítulo, incomodativa.

Agostinho, para a solução do problema, e de certa forma em conformidade com a própria tradição platônica de quem foi originário, concebe que há uma distinção simples, mas efetiva entre os tempos: o tempo cronológico não pode e nem deve ser o tempo de Deus. Para o filósofo, Deus só pode necessariamente compor a eternidade, a saber, este campo fora do aspecto determinado que cria ou ainda dá origem a tudo que é finito. Em outras palavras, para Agostinho, a Eternidade (grafada em letra maiúscula) é sempre um infinito que é desconhecido para a criatura e que não permite que se compreendam as intenções maiores do Criador ou do destino do próprio Universo:

Sendo, pois, Vós o obreiro de todos os tempos – se é que existiu algum tempo antes da criação do céu e da terra –, por que razão se diz que Vos abstinéis de toda a obra? Efetivamente fostes Vós que criastes esse mesmo tempo, nem ele podia decorrer antes de o criardes! Porém, se antes da criação do céu e da terra não havia tempo, para que perguntar o que fazíeis então? Não podia haver “então”, onde não havia tempo. Não é no tempo que Vós precedeis o tempo, pois, de outro modo, não seríeis anterior a todos os tempos. Precedeis, porém, todo o passado, alteando-Vos sobre ele com a vossa eternidade sempre presente. Dominais todo o futuro porque está ainda para vir. Quando ele chegar, já será pretérito. “Vós, pelo contrário, permanecéis sempre o mesmo, e os vossos anos não morrem.” (AGOSTINHO, 2004, p. 321)

Agostinho nos evidencia uma solução aparentemente óbvia, mas repleta de suas complexidades: o Eterno não nos é completamente inacessível, mas estamos longe de conhecê-lo efetivamente. A saber, conhecemos a obra de Deus dentro do Tempo, mas nunca por inteiro. Essa pequena distinção coloca uma relação hierárquica entre os dois tempos: o tempo finito nunca poderá acessar completamente o tempo infinito. A criatura nunca poderá conhecer o que cabe ao criador por inteiro. Ela é substancialmente inferior, necessariamente incapaz de fazê-lo. Assim como Platão (1997) que expulsa os poetas de sua República por serem imitadores e incitadores dos maus temperamentos, Agostinho expulsa a humanidade e tudo que é finito da

mantiene entre sí las dos infinitudes o eternidades: la infinita o eterna simultaneidad y la infinita o eterna sucesión?

graça de Deus a não ser que ela ocorra por merecimento. Não se trata, portanto, de um equívoco, mas de uma provação. O bem-aventurado, ou ainda o que poderíamos chamar de atento aos desígnios de Deus e à palavra é que pode verdadeiramente ser salvo. Nota-se, portanto, diante do exposto por Agostinho, que há por parte de sua filosofia uma retomada dos problemas filosóficos que notamos em Alliez e Campillo no que compete às concepções de tempo, sobretudo na relação entre *aiôn* e *chrónos* já que, para o filósofo, Deus é o portador da eternidade e aquele que cria todas as demais relações finitas, em especial as cronológicas.

Ora, cabe somente ao tempo cronológico conhecer, ao máximo de suas possibilidades, tudo que vem do eterno. Quanto mais estreita essa relação é estabelecida, mais o indivíduo pode conhecer a Verdade do Eterno, ou ainda conhecer a morada de todo o Bem, etc. mesmo que não a conheça por completo. A atividade do conhecimento filosófico é, também, a atividade da salvação e da própria redenção que requer o empenho e a atenção. Aliás, essa noção de atenção é algo tão importante que só mesmo o interessado pelo conhecimento pode obtê-la e usufruir dessa capacidade. É nesse sentido que a modernidade, em especial Descartes, traz à tona uma questão importante: cabe ao homem compreender a totalidade de Deus mesmo sendo uma criatura finita.

1.2 – Atenção: erro e conhecimento no finito

Eu no pensar me finjo; onde por pouco
 Meu peito não se assusta. E como o vento
 Ouço arfar entre estas plantas, aquele
 Infinito silêncio e esta voz
 Vou comparando: e me revém o eterno,
 E estações que passaram, e a presente
 E viva, e o seu rumo. E assim eu nesta
 Imensidade afogo o pensamento:
 Meu naufragar é doce neste mar.

Giacomo Leopardi

O pensamento de Descartes é dado a ser bastante anatômico: compreender um objeto é dissecá-lo em seus mínimos detalhes. Aliás, essa predileção anatômica é tão grande que Descartes chega mesmo a se preocupar a entender a função da glândula pineal dentro do organismo na tentativa de supô-la como união do corpo com o espírito. De acordo com Starobinski (2016), anatomia é tudo aquilo que tem a intenção de “por a nu” os meandros de qualquer objeto. Anatomizar é, na sua nudez, a análise e entendimento de tudo aquilo que possa ser separado em partes ou que, pelo menos, vise encontrar o que há de substrato ou fundamento. Em especial, Descartes parece ter uma preocupação de demonstrar como todas as partes de um determinado conjunto estão devidamente unos. Nos animais, seus órgãos e suas funções, o que poderíamos chamar de mecanismos, precisam ser compreendidos de forma coesa para que o organismo ou o animal funcione com suas devidas propriedades até a sua nudez. No *Discurso do Método* (2009), Descartes irá se preocupar com a necessidade de esmiuçar como se procedem as relações metodológicas do conhecimento para que elas sejam bem-sucedidas:

O primeiro era o de nunca aceitar alguma coisa como verdadeira que eu não conhecesse evidentemente como tal, ou seja, de evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção e de nada mais incluir em meus juízos que não se apresentasse tão clara e distintivamente a meu espírito, que eu não tivesse motivo algum de duvidar dele. O segundo, o de dividir cada uma das dificuldades que eu analisasse em tantas parcelas quantas fossem possíveis e necessárias, a fim de melhor resolvê-las. O terceiro, o de conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para elevar-me, pouco a pouco, como que por degraus, até o conhecimento dos mais compostos e presumindo até mesmo uma ordem entre aqueles que não se precedem naturalmente uns aos outros. E o último, o de elaborar em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais que eu tivesse a certeza de nada omitir.” (DESCARTES, 2009, p. 29)

Essa busca metodológica por parte de Descartes precisa ser extremamente rigorosa, pois somente com o cumprimento das etapas do método é que se pode, efetivamente, alcançar um conhecimento verdadeiro e, sobretudo, confiável. Torna-se evidente que, para alcançar tal resultado, não pode haver qualquer tipo de dispersão ou, mais especificamente, qualquer desatenção para que esse processo seja eficiente. Esse processo de dissecação e anatomia só

pode ser concebido como atenção. Afinal, o grande objeto do método é, propriamente, conhecer.

No seio da filosofia cartesiana (2008), a concepção de atenção adquire uma importância ímpar: conhecer é um trabalho de atenção. Já desde *As Regras para a Direção do Espírito* até as *Meditações*, Descartes insiste que somente o cogito devidamente instruído a seguir os passos do método é que pode alcançar o conhecimento do verdadeiro. Nesse processo, Descartes é enfático em apresentar como o erro é aquilo que é responsável pelo conhecer, sobretudo na quarta meditação, ao discutir a concepção de liberdade:

Mas, logo que me volto para mim, experimento que sou sujeito a inúmeros erros. Ao investigar-lhes a causa, percebo que há em mim não apenas a ideia real e positiva de Deus, isto é, de um ente sumamente perfeito, real e positivo, mas também a ideia, por assim dizer, do nada, a ideia daquilo em que está ausente, em sumo grau, toda perfeição. Eu, eu sou algo meão entre Deus e o nada, isto é, entre o ente supremo e o não-ente, de tal modo constituído que, na medida em que fui criado pelo ente supremo, nada há em mim que me faça errar ou me induza a erro. Mas, na medida em que, de algum modo, também participo do nada ou do não-ente, isto é, na medida em que não sou eu mesmo o ente supremo, faltam-me muitas coisas e, por isso, não é de admirar que eu erre. Entendo, assim, certamente, que o erro, na medida em que é erro, não é algo real dependente de Deus, mas somente um defeito. Para errar, não é preciso que Deus me tenha dotado de alguma faculdade para esse fim. Mas o erro ocorre do fato de que essa faculdade de julgar o verdadeiro, que dele recebi para discernir o verdadeiro do falso, não é em mim infinita (DESCARTES, 2008, p. 113).

Descartes evidencia como o conhecimento só pode ocorrer havendo a disposição por parte do Eu em fazê-lo uma vez que sua condição é permeada pelo fato de ser uma substância finita e imperfeita⁹. Em especial, notamos que Descartes concebe que por mais que sejamos derivados da perfeição e da substância divina, não necessariamente isso implica que sejamos perfeitos. É neste intervalo entre a perfeição e a imperfeição, ou ainda neste “meão” que se dá a liberdade, pois somente no processo de busca pelo perfeito que há, de fato, conhecimento. Descartes posiciona a liberdade como este instrumento fundamental para todo o conhecimento do sujeito: havendo a possibilidade de conhecer, pode-se ou não realizar esse processo. Todavia,

⁹ Conforme a fortuna crítica cartesiana, em especial dando notoriedade a Levy (2017), o conceito de atenção cartesiano possui uma dimensão de debate bastante extensa que divide opiniões desde a Idade Moderna. Em particular, grandes autores como Malebranche, Hobbes, Gassendi e Guérault notam que o conceito de atenção não consegue ser definido adequadamente, o que causa embaraço e a possibilidade de encará-lo, apesar do anacronismo, como uma faculdade psicologizante do sujeito. Em outras palavras, a fortuna crítica cartesiana considera que o conceito de atenção nunca foi devidamente esmiuçado por Descartes, o que parece sugerir que o gesto de atenção seja uma característica inata do Eu sem qualquer tipo de explicação prévia. Em nosso caso específico e de pesquisa não nos iremos ater a esse debate, pois nosso emprego do pensamento cartesiano, sobretudo do conceito de atenção, nos é de interesse na medida em que reflete em um processo epistemológico entre o finito e o infinito e como ele pode auxiliar na compreensão da noção de atenção em Bergson. Sendo assim, buscamos nos ater ao conceito somente na medida em que ele pode nos esclarecer em que medida este mesmo conceito adquirirá outros contornos dentro da filosofia vitalista de Bergson, como veremos mais adiante. De toda forma, cabe sinalizar a dificuldade semântica e conceitual de longa data dentro do pensamento cartesiano.

não basta apenas querer conhecer, ou ainda tão somente o sujeito estar diante de todas as evidências: é necessário que ele se debruce sobre elas e as examine. O exame, a análise, ou ainda a atenção, é que garantem esse processo de libertação, pois o sujeito atento é aquele que compreende o Universo e as relações estipuladas por Deus. Colocado de outra forma, quem verdadeiramente conhece e conhece a Deus é aquele que detém, consigo, atenção:

Por fim, aproximando-me ainda mais de mim mesmo e, investigando quais são os meus erros – somente eles denunciam uma imperfeição em mim -, percebo que dependem do concurso simultâneo de duas causas, a saber, de faculdade de conhecer que está em mim e da faculdade de escolher ou liberdade do arbítrio, isto é, do intelecto e, ao mesmo tempo, da vontade. Pois, pelo intelecto sozinho não afirmo, nem nego coisa alguma, mas apenas percebo as ideias a respeito das quais posso fazer um juízo, e nenhum erro, propriamente dito, ocorre no intelecto, considerando assim precisamente. Pois, embora muitas coisas talvez existam das quais não tenho nenhuma ideia em mim, nem por isso devo dizer que estou propriamente delas privado e sim, negativamente, que delas sou apenas desprovido. Porque não posso de fato aduzir nenhuma razão para provar que Deus devesse dotar-me de uma faculdade de conhecer maior do que a que me deu. E o entendê-lo como artífice de muita perícia não me autoriza, porém, supor devesse ele por, em cada obra sua, todas as perfeições que pode por em algumas delas. Em verdade, nem posso queixar-me também de que não haja recebido de Deus uma vontade ou liberdade de arbítrio suficientemente ampla e perfeita, pois a experimento em verdade tão indeterminada e tão extensa que não há limites a circunscrevê-la. (DESCARTES, 2008, p. 117)

Guardadas suas devidas proporções, Descartes parece repetir a problemática agostiniana: o sujeito que não conhece é aquele que não se debruça em fazê-lo, não faz uso de seu livre-arbítrio ou da vontade para realizar esse conhecimento. Deus, em nenhum momento, é responsável pela negligência daquele que não é capaz de conhecer. Todavia, em Descartes talvez possamos vislumbrar um ganho que, em Agostinho, não nos foi concedido: o Eu conhece e quando conhece a máquina está conhecendo os próprios desígnios de Deus. A autonomia do cogito, sua liberdade com relação a tudo que é da ordem do ontológico e epistemológico é também a autonomia com relação a Deus, de poder escolher dentro de seus próprios meios acessá-lo ou não. Descartes enfatiza que só mesmo a partir da autonomia ou dessa liberdade é que pode haver conhecimento, ou de caso contrário isso não pode ser, efetivamente, conhecimento:

Pela mesma razão, se examino a faculdade de recordar ou de imaginar ou quaisquer outras, não encontro totalmente nenhuma outra que não entenda fraca e circunscrita em mim e imensa em Deus. Somente da vontade ou da liberdade de arbítrio, que experimento muito ampla em mim, não apreendo a ideia de outra maior; de sorte que é ela principalmente a razão para que entenda haver em mim uma imagem ou semelhança de Deus. Pois, embora seja em Deus incomparavelmente maior do que em mim – quer em razão do conhecimento e da potência que a ela se juntam, fazendo-a mais firme, quer em razão do objeto, pois estende-se a muito mais coisas -, considerada, porém, em si mesma, formal e precisamente, ela não parece ser maior, por consistir apenas em podermos fazer ou não fazer algo (isto é, afirmar ou negar buscar ou fugir) ou, antes, por consistir apenas em que, para afirmar ou negar, buscar o que o intelecto nos propõe ou dele fugir, não sintamos que somos a isso determinados por nenhuma força exterior. Para ser livre, não é preciso que eu possa

indiferentemente me inclinar para uma ou para a outra parte, mas, ao contrário, quanto mais propendo para uma delas – seja por que nela entendo evidentemente o verdadeiro e o bom, seja porque Deus assim dispôs o íntimo do meu pensamento –, tanto mais livremente a escolho. (DESCARTES, 2008, p. 121)

Essa prerrogativa só pode ser dada pela concepção de Eu, a saber, pela separação entre a *res cogitans* e a *res extensa*¹⁰ firmada na segunda meditação. A partir do instante que Descartes instaura tal distinção, abre-se espaço para também o cogito ser capaz de, por seus próprios meios, adquirir a experiência do real e contemplar, ou não, tudo que lhe é exterior. Essa relação é bastante estreitada pela concepção de Deus dada pelo próprio filósofo em sua terceira Meditação, pois somente uma causa primeira poderia ser originadora e garantidora de todas as substâncias do Universo. Nesse sentido, Descartes parece colocar a posição do conhecimento nos seguintes termos: para haver, efetivamente, o conhecimento do mundo e de tudo aquilo que excede o espírito, é indispensável que o sujeito esteja em liberdade e capaz de exercer sua vontade.

Se conduzimos essa relação mais além, ou ainda buscamos tensionar às últimas consequências, somos conduzidos a compreender que todo o conhecimento do infinito só pode ser dado na esfera do finito. Em suma, para haver conhecimento do infinito, nos moldes propostos por Descartes, só mesmo diante de um processo de vontade e atenção que a criatura pode ter conhecimento efetivo das obras do Criador, ou ainda sobre as características do infinito¹¹. Dessa perspectiva, o racionalismo parece atingir um estatuto que, no interior do

¹⁰ Descartes, nas *Meditações*, estabelece uma separação fundamental para sua filosofia: entre o que é corpo e alma ou ainda entre o que é matéria e espírito. Essa distinção, marcada pelo uso do método racionalista, busca conceber que o *cogito*, ou ainda o que será denominado como coisa-pensante, é aquilo que pode ser definido unicamente como pensamento (DESCARTES, 2008, p.37). Uma vez estabelecida tal distinção, Descartes compreende que toda a realidade externa só pode ser conhecida enquanto extensão, a saber, enquanto uma percepção não verificada e que necessita da garantia de algo maior que justifique o objeto seja tal como o percebemos. Em especial, Descartes demonstra que os estímulos exteriores, como não são correlatos ao próprio pensamento, não podem ser pertencentes ao cogito, mas conhecidos por ele. Sendo assim, diante da incapacidade da comprovação de que seus estímulos sejam realmente verificáveis pelo cogito, somente Deus pode atestar ou garantir a existência de tais estímulos como verdadeiros (DESCARTES, 2008, p. 111). Em outras palavras, Descartes afirma que toda a garantia de um mundo verdadeiro e, logo, confiável e conhecível precisa ser oriunda das características primordiais de Deus (onisciência, onipotência, onipresença e suma bondade) e que elas necessariamente asseguram a possibilidade de conhecimento. Daí a demanda de Descartes pela terceira e quartas meditações, pois a necessidade da existência de uma causa maior, superior e infinita é a única justificativa possível para um mundo finito e passível de conhecimento verdadeiro.

¹¹ Enquanto digressão, é possível observar que pensadores como Giordano Bruno irão conceber que a relação entre finito e infinito dadas como Deus e criatura não seguiriam exatamente os mesmos moldes que propõe o racionalismo cartesiano. Para Bruno (2016), tendo em vista que Deus só pode ser onipotente, o Universo jamais poderia ser concebido enquanto uma entidade finita, mas composto de infinitude, de forma que tudo que permeia o Cosmos necessariamente é de natureza infinita e em contato imediato com a natureza infinita de Deus. Sendo assim, se levássemos adiante tal especulação, poderíamos vislumbrar que Giordano Bruno, mesmo sendo herdeiro de uma tradição neoplatônica tal como Agostinho, concebe que a infinitude de Deus, ou ainda suas características de eternidade, estariam presentes nas criaturas de forma que Deus e as criaturas estariam numa relação de sinônimos ou ainda de absoluta proximidade por se propagarem em infinitos mundos. Logo, contrariamente tanto a Descartes como a Agostinho, Bruno estabelecerá a possibilidade de que a eternidade ou o contato com ela seria

pensamento agostiniano ou ainda do platonismo, é impossível de ser acessado. O conceito de atenção, enfim, é o responsável pela possibilidade de um conhecimento amplo de Deus, ou ainda dessa infinitude que está acima do finito ou ainda das próprias criaturas.

Descartes, em nenhum momento, afirma que essa relação entre finito e infinito ou ainda entre Deus e criatura seja uma relação que está disposta no interior do tempo. Todavia, se comparamos suas prerrogativas entre o finito e o infinito para com o que observamos entre *chrónos* e *aiôn*, podemos afirmar que essa relação daquilo que excede o finito e a própria finitude persistem, mesmo que agora em outra abordagem. Se entendemos essa relação entre ambos os elementos enquanto uma relação temporal, o ponto de contato que pode, de alguma forma, alcançar essa compreensão de infinito, é a atenção do espírito para com o que lhe é externo:

[...] mesmo que eu não possa abster-me do erro pelo primeiro modo – o qual depende da percepção evidente de todas as coisas sobre as quais me cabe deliberar –, posso, todavia, apelar para o segundo modo – o qual depende apenas que me lembre do dever de abster-me de julgar toda vez que a verdade da coisa não esteja clara. Pois, embora experimente em mim uma debilidade para me fixar sempre em um único e mesmo conhecimento, percebo, contudo, que posso imprimir-lo fortemente em minha memória, através de uma meditação atenta e muitas vezes repetida, para que dele me recorde, cada vez que o uso o exija, adquirindo, assim, um certo hábito de não errar. (DESCARTES, 2008, p. 128-129)

Eis aqui o momento que venha a convergir mais intensamente com nossos interesses: somente aquilo que consegue ser devidamente fixado pela memória é que pode alcançar o estatuto do acerto e, por hábito, não recaia em erro. A memória, esta faculdade que cabe ao cogito junto do querer e do imaginar, trabalha para absorver toda sua atenção a fim de que se possa se conectar diretamente com a verdade e, portanto, com a obra de Deus. Sendo assim, a atenção, o foco que dá o cogito ao conhecimento, é aquele que apreende a realidade exterior e, propriamente, os desígnios de seu criador, de forma que visa conhecer o infinito para gravá-lo e nunca mais, efetivamente, perdê-lo ou esquecê-lo¹². Tudo que cabe ao lembrar e recordar,

de forma imediata e totalizante, concedendo a chance de que o conhecimento de Deus seria também o conhecimento do Universo.

¹² É importante frisar dentro da filosofia cartesiana que a noção de substância, em especial na concepção de cogito, possui uma problemática de longa data e de grande complexidade. Desde as *Objções e Respostas*, Descartes (1983) visa desambiguar o que se pretende com tal noção de substância, a designando como um conjunto de qualidades ou ainda atributos que subjazem de forma fundamental e metafisicamente em algo. Nesse sentido, o cogito é uma substância que possui seu atributo mais fundamental ou irredutível por ser a qualidade do pensar. Aqui, a fortuna crítica se divide em duas possibilidades exegéticas: a compreensão de que o pensar é a substância pela qual se funda o cogito, ou o pensar é o atributo da substância cogito. Em ambos os casos, podemos vislumbrar que existe por parte de Descartes a tentativa de estabelecer a premissa de que a substância é algo garantido necessariamente por uma categoria superior, a saber, Deus: ele é o garantidor da substância e, portanto, de todo e qualquer pensamento. Concebendo que o cogito é essa substância garantida por Deus (mesmo que haja todo o processo de comprovação de si próprio por meio da confrontação com o gênio maligno e a necessidade de criá-lo ou ser enganado por ele), há uma implicação de que todo o contato do cogito com seus conteúdos é um contato

dentro do que é metódico e verificado pelo princípio da dúvida, está em conformidade com o verdadeiro e com o infinito.

Diante do que é exposto dentro do pensamento cartesiano, podemos conceber que o conceito de atenção é aquele que visa o alcance do infinito. Em outras palavras, abordar o conhecimento dentro de Descartes seja o contato direto com o conhecimento que vise o todo, ou ainda que alcance a sua integridade. É como se pudéssemos conceber que tudo que o espírito efetivamente conhece estivesse concentrado nessa dissecação anatômica da glândula pineal, como se ela fosse o centro da atenção. Se levássemos a cabo tal discussão, notamos que a glândula pineal (ou ainda a morada do cogito) seria o foco finito que nos conduz ao infinito e, principalmente, que instaura a possibilidade de que o que está em *chrónos* possa acessar o *aiôn*. Indiscutivelmente, somente a razão pode ser a origem do todo dos conhecimentos uma vez que só ela conseguiria realizar esse processo. Todavia, é notável que esse desdobramento racionalista dentro do pensamento moderno acaba encontrando impasses dentro de demais tradições filosóficas como o empirismo e, subsequentemente, no pensamento de Kant ao estipular um “tribunal” para averiguar as competências devidas a cada uma das supostas faculdades.

Apesar do conceito racionalista abordar essa concepção de atenção com grande ênfase, ele não se tornará exclusivo dentro da história da filosofia, sobretudo quando observamos as tradições filosóficas posteriores. Em Immanuel Kant, na sua *Crítica da Razão Pura* (2001), serão apresentados alguns postulados que parecem botar em xeque as conclusões cartesianas e que acabam por modificar o estatuto filosófico do conhecimento e, por sua vez, do próprio tempo e seu vínculo com a atenção. Kant visa com seu projeto filosófico determinar, claramente, quais são as condições de possibilidade do conhecimento de tal forma que se possa conhecer o que é necessário e como se procede o ato de conhecer. Aliás, eis justamente o conceito de transcendental: o conjunto de condições de possibilidades para se fazer determinado feito.

direto com Deus. Ora, o pensar, observando tais parâmetros, está atrelado diretamente a substância de Deus e, portanto, um atributo divino. Diante disso, todo conhecimento é conhecimento de Deus e, assim, um alcance do infinito. Todavia, parece existir um salto ontológico por parte de Descartes ao conceber a substância nessa ambiguidade interpretativa, pois isso pressuporia que todo cogito está sempre atrelado ao infinito, não havendo um afastamento real de Deus. Cabe aqui a pergunta: o surgimento do conceito de atenção pretende responder o conflito entre o finito ou infinito ou para suplementar a dificuldade da definição da substância? Se há a pretensão de resposta do conflito entre o finito e o infinito, o tempo finito seria uma corruptela da concepção de substância divina: eis uma necessidade para a presença da memória.

Ora, para Kant é indispensável que tais condições sejam devidamente esmiuçadas e, principalmente, justificadas para que se possa falar sobre o conhecimento humano de forma rigorosa e legítima. Nesse sentido, somos levados a observar que dentro do que é transcendental, existem alguns fundamentos ou categorias necessárias para que o conhecimento efetivamente seja possível: é necessário um conjunto de conhecimentos estéticos e suas condições, ou ainda uma estética transcendental. Nesse aspecto da estética transcendental, Immanuel Kant apresentará um conjunto de premissas que, de forma bastante imediata, se opõem à premissa cartesiana. Em primeiro lugar, Kant estabelece uma diferença fundamental no conhecimento humano: antes (*a priori*) e depois (*a posteriori*) da experiência sensível. A saber, o ser humano é capaz de obter conhecimentos fora do contato com o material, mas também alguns são única e exclusivamente dependentes dessa característica. Em segundo lugar, dentro da conjunção entre os conhecimentos *a priori* e *a posteriori* do conhecimento, é necessário que todos eles se deem dentro de condições bastante específicas, respectivamente dentro do tempo e do espaço. A respeito do tempo, em particular, Kant terá em suas proposições a seguinte afirmação:

O tempo não é um conceito discursivo ou, como se diz, um conceito universal, mas uma forma pura da intuição sensível. Tempos diferentes são unicamente partes de um mesmo tempo. Ora, a representação que só pode dar-se através de um único objeto é uma intuição. E também não se poderia derivar de um conceito universal a proposição, segundo a qual, tempos diferentes não podem ser simultâneos. Esta proposição é sintética e não pode ser unicamente proveniente de conceitos. Está, portanto, imediatamente contida na intuição e na representação do tempo. (KANT, 2001, p. 99)

Ora, Kant estabelece necessariamente que o tempo é uma intuição pura do conhecimento e que, diante disso, só pode haver conhecimento por meio do conceito de tempo. Sendo assim, Kant parece dizer que não é possível, dentro das condições de possibilidade de conhecimento, qualquer tipo de abordagem sobre qualquer assunto ou dado que não esteja permeado, necessariamente, pelo tempo e, conseqüentemente, pelo espaço. Conforme a fortuna crítica especializada, a concepção de Kant a respeito da estética transcendental impossibilita todo e qualquer tipo de pensamento que pudesse estar separado dessas premissas e, nesse sentido, afirmações dadas como as de Descartes a respeito de um pensamento que se separa do tempo (ou, na melhor das hipóteses, parece não ter tempo) são absolutamente impraticáveis. Logo, cabem aqui duas perguntas fundamentais dentro do trabalho de Kant frente aos problemas cartesianos: 1) como é possível um pensamento ou um dado que esteja separado das condições transcendentais do conhecimento? 2) o que é conhecer atentamente se não há, em nenhum momento, espaço ou tempo para determinar o que é esse conhecimento atento?

Notoriamente, não cabe em nossos propósitos observar *de profundis* a discussão estabelecida entre o pensamento kantiano e cartesiano. Aliás, dentro de nossa análise, poderia ser um desdobramento até mesmo enfadonho. Mas, no seu aspecto mais central, Kant impõe uma crítica pertinente a nós: como é possível haver conhecimento sem tempo? Mais além: como pode haver atenção para Descartes se o conhecimento está fora do espaço e do tempo? É necessário observar um desdobramento ainda mais grave do questionamento de Kant, a saber, como o cogito pode efetivamente existir se ele, em si mesmo, se considera fora do tempo? Nesse sentido, o que poderia efetivamente garantir que o cogito, ao realizar a dúvida metódica, não está apenas lembrando algo e sim pensando de forma presente? Essas perguntas parecem causar em nós certo embaraço e que, ao longo do século XIX, tornou-se uma questão relevante, a saber, determinar as condições do espaço e do tempo necessárias para que o conhecimento se torne efetivo. Em especial, quando olhamos para filósofos como Henri Bergson que, preocupados com as discussões trazidas por Kant, vemos que as temáticas cartesiana e kantiana são revisitadas, sobretudo no que compete à atenção. Diante desse conceito, é notável vislumbrar que os trabalhos de Bergson que conduzem a compreensão da atenção de forma divergente ao que se concebe dentro do racionalismo. Talvez o que possa nos aproximar diretamente Descartes a Bergson, para além da coincidência entre ambos os conceitos de atenção, será também a tentativa de estipular a relação entre o sujeito e os objetos. Explicado de outra maneira, podemos dizer que a preocupação de ambos os filósofos é a tentativa de explicar a conexão entre matéria e espírito e sua relação com o conhecimento. Nesse sentido, notamos que a tentativa de determinação da natureza do Ser e da formação do espírito e da matéria (o que poderíamos separar como físico e metafísico), é um problema ontológico que, tanto em Descartes como em Bergson, alcançam a necessidade de refletir sobre a natureza dos seres na sua relação de finitude e infinitude. Aliás, inclusive como uma peculiaridade, ambos os autores possuem certa predileção em afirmar que o sujeito tem a capacidade de imaginação e de memória.

1.2.1 – Imagem: a atenção como finitude

[...] Resta-nos, quem sabe,
a árvore de alguma colina, que podemos rever
cada dia; resta-nos a rua de ontem
e o apego cotidiano de algum hábito
que se afeiçoou a nós e permaneceu.

Rainer Maria Rilke

O processo de investigação sobre a relação do sujeito para com os objetos de conhecimento acaba por não se confinar somente aos contextos filosóficos modernos. Aliás, se observado o percurso estabelecido até aqui, notoriamente a temática do finito e infinito é um problema que repousa em toda a história do pensamento ocidental. Torna-se interessante, portanto, essa retomada do problema visto entre os antigos e modernos e que adquire novos contornos na filosofia contemporânea. Sobretudo, podemos observar que essa problemática do finito e infinito se torna importante, inclusive, para vertentes que não se debruçam necessariamente em corroborar com um estatuto dialético (física e metafísica/matéria e não-matéria/finito e infinito) mas com uma variação dessa dualidade ou ainda de uma mudança de estatuto de modo entre o corpo e o espírito. É nesse aspecto, portanto, que Henri Bergson será um filósofo de destaque para nossos propósitos.

Em *Matéria e Memória* (1999), Bergson busca definir, como afirmamos anteriormente, uma divisão e a relação entre o corpo e espírito. Para estabelecer essa relação, o filósofo visa estipular um novo posicionamento sobre a concepção do conhecimento a fim de evitar todo e qualquer vício que pode ser contido pela tradição filosófica:

Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. (BERGSON, 1999, p.11)

Essa preocupação de Bergson de afastar quaisquer ilusões que possam atrapalhar o conhecimento é um princípio, diante do exposto, herdado do próprio pensamento de Descartes: é a partir de certezas e afastando o duvidoso que efetivamente podemos alcançar um conhecimento efetivo sobre algo¹³. Para tanto, o filósofo imediatamente pressupõe que todas as

¹³ Cabe, no entanto, ressaltar que a busca por certezas dentro da esfera do conhecimento, para Bergson, são diametralmente diferentes das de Descartes. Para Bergson, todo o processo de conhecimento está pautado na compreensão da intuição filosófica, a saber, por um processo de obtenção das imagens que não passa necessariamente pela inteligência ou pela racionalidade, mas pelo processo de sensibilidade. Conforme Bergson

relações dadas no campo da percepção devem ser consideradas como imagens, a saber, as relações que são ocorridas dentro do campo das imagens são, também, elas próprias, imagens. Em especial, é notório que a concepção de imagem não busca circunscrever de forma exata, ou ainda definitiva, o que essa concepção de fato pretende significar. Bergson afirma que “por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência a meio caminho entre a ‘coisa’ e a representação” (BERGSON, 1999a, p.2). É justamente nesse intervalo que a filosofia bergsoniana pretende iniciar seu percurso filosófico, sobretudo pelo fato de que assim é capaz de estabelecer critérios que ainda não haviam sido devidamente explorados ou, se o foram, cometeram excessos tais como o idealismo e o realismo. Apesar de Bergson afirmar que a imagem é este intervalo entre a coisa e a representação, em nenhum momento se retira o caráter fundamental de que a imagem está sempre coligada à matéria e que, em certo sentido, é a própria demonstração da matéria (*ibid*).

Podemos vislumbrar, conforme o que diz Bergson em seu prefácio, que as tradições filosóficas predecessoras, dentro da história da epistemologia, nunca conseguiram resolver um problema fundamental: a separação entre o sujeito e o objeto, ou ainda entre o conhecedor e o conhecido. Essa prerrogativa é uma etapa que, conforme Bergson (1999), se estende para duas tradições filosóficas de formas ineficientes, a saber, o racionalismo (ou idealismo) e o realismo. Bergson define que o pensamento idealista, sobretudo representado pela figura de Georges Berkeley, estipula que todas as imagens que existem para o sujeito são imagens criadas pelo próprio sujeito, de forma que nunca se consegue acessar, efetivamente, a existência do objeto:

Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. Perguntar se o universo existe apenas nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo-se que sejam inteligíveis. (BERGSON, 1999, p. 21)

Bergson é enfático em apresentar o problema das teorias idealistas: ao pressupor que todas as imagens são originárias apenas de uma fonte e não podem ser derivadas umas das outras suscita que as imagens só podem pertencer a apenas um único ponto de vista. No caso

(2006b), a intuição é um ato de síntese ou de absorção de determinada teoria filosófica ou epistemológica que nos permite compreender um todo de forma imediata, direta, ou de certa maneira adensado no interior do pensamento dos filósofos. Bergson prevê que o processo de intuição passa pela negatividade, ou ainda pela desconfiança de uma possível ilusão, mas que uma vez compreendida e condensada a totalidade de determinada teoria filosófica, essa negatividade passa a ser a pura expressão positiva da teoria e de sua compreensão. Ressaltado por Deleuze (1999), a intuição filosófica de Bergson é um instrumento metodológico que tem a pretensão de estabelecer uma ciência “precisa” que elimina as ilusões e determina uma filosofia do verdadeiro.

em questão, se colocada a concepção de que as imagens são todas criadas ou percebidas somente pelo percipiente, torna-se impossível afirmar que possa haver um sistema de imagens que possa ser contemplado tanto pelo sujeito como pelo objeto. Mais radicalmente, torna-se impossível afirmar que possa haver qualquer tipo de imagem produzida pelos objetos. Teorias de ordem idealista, certamente, conduzem ao postulado de que não só não se consegue alcançar efetivamente a natureza do objeto como tampouco é possível afirmar uma realidade exterior, induzindo a certo solipsismo¹⁴.

Igualmente, Bergson nota que as teorias realistas, na tentativa de estipular uma relação possível entre o sujeito e o objeto, acabam por atingir um campo intransponível. A saber, Bergson pondera que as teorias que admitem que o objeto alcança o sujeito de forma que o sujeito pode percebê-lo de forma diferente ao que ele verdadeiramente é (ou ainda assumindo o possível relativismo perceptivo que existiria entre dois sujeitos diferentes) igualmente não conseguem alcançar o objeto. Nesse caso, o único argumento possível que poderia assimilar ou permitir que houvesse uma relação direta entre o sujeito e o objeto seria, necessariamente, uma noção de representação:

O realista parte, com efeito, do universo, ou seja, de um conjunto de imagens governadas em suas relações mútuas por leis imutáveis, onde os efeitos permanecem proporcionais às suas causas, e cuja característica é não haver centro, todas as imagens desenvolvendo-se em um mesmo plano que se prolonga indefinidamente. Mas ele é obrigado a constatar que além desse sistema existem percepções, isto é, sistemas em que estas mesmas imagens estão relacionadas a uma única dentre elas, escalonando-se ao redor dela em planos diferentes e transfigurando-se em seu conjunto a partir de ligeiras modificações dessa imagem central. (BERGSON, 1999, p. 22)

Se considerado, portanto, que o conjunto de imagens central (a que chamaríamos de sujeito) está em uma relação de natureza ou consonância diversa das demais imagens (a que poderíamos denominar como objetos), logo o único modo efetivo de contato entre o sujeito e o objeto seria o objeto ser conhecido conforme as limitações do próprio sujeito. Nesse sentido, não existiria outra possibilidade senão a concepção de uma representação que estabelece a ponte entre o objeto e o próprio sujeito. Essa problemática apontada por Bergson demonstra que o realista, de fato, alcança com mais eficiência o contato entre o sujeito e o objeto do que o pensamento idealista, afinal existe um ponto de encontro entre eles. Contudo, apesar desse

¹⁴ Apesar de Descartes, ao longo de suas Meditações, estar inserido na possibilidade de um solipsismo ao afirmar a existência do Eu, o filósofo busca demonstrar por meio do argumento da cera que o contato com sensações, mesmo que não sendo verificáveis do ponto de vista da razão, são ainda estímulos que não são gerados pelo cogito e que, nesse sentido, podem atestar a presença de objetos exteriores ao próprio Eu. Em outras palavras, apesar de muito comumente tomar-se como certo que Descartes estaria inserido em uma perspectiva idealista, do ponto de vista de Bergson parece muito mais que o filósofo estaria enquadrado como um filósofo realista, na medida em que o problema é a incapacidade de conhecermos efetivamente a apresentação do objeto.

ganho, não se consegue efetivamente solucionar o problema do conhecimento total do objeto, pois o objeto está sempre em uma relação de condicionamento ao sujeito, ou ainda sempre sendo incapaz de apresentar o todo ou a essência dele.

A fim de solucionar o impasse, Bergson se pautará na concepção de que tanto a natureza do sujeito como a natureza do objeto precisam ser idênticas, a saber, tanto o sujeito e o objeto seriam compreendidos como imagens e, necessariamente, de mesma natureza:

Para solucionar o debate, é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns como para outros, só apreendemos as coisas sob forma de imagens, é em função de imagens, e somente imagens, que devemos colocar o problema. Ora, nenhuma doutrina filosófica contesta que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas distintos, um que pertence à ciência, e onde cada imagem, estando relacionada apenas a ela mesma, guarda um valor absoluto, o outro que é o mundo da consciência e onde todas as imagens regulam-se por uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham. A questão colocada entre o realismo e o idealismo torna-se então muito clara: quais são as relações que esses dois sistemas de imagem mantêm entre si? [...] Assim, tanto no idealismo como no realismo coloca-se um dos dois sistemas, e dele procura-se deduzir o outro. (BERGSON, 1999, p. 21-22)

Essa percepção da imagem enquanto esse fundamento ou plano comum do real permite a Bergson conceber que o conjunto das imagens constantemente se interpenetra, de maneira que a imagem necessariamente só pode se relacionar com imagem. Em outras palavras, ao contrário do realismo e do idealismo, não há mais nenhuma distinção de natureza entre o percebido e o percipiente (ou ainda entre o sujeito e o objeto, etc.) mas uma natureza comum, o que lhes permite necessariamente serem acessados e devidamente conhecidos em sua totalidade. O sujeito não é ontologicamente diferente da matéria de conhecimento sendo ambos diferentes entre si por uma questão de grau, ou ainda de capacidade de ação. Aqui podemos perceber uma visível distinção entre o modo de compreensão da realidade para Descartes e Bergson: enquanto o primeiro visivelmente instaura a concepção de cogito com o intuito de se separar da extensão, Bergson afirma notoriamente que é na similitude entre o sujeito e o objeto é que pode haver conhecimento efetivo. Nesse sentido, Deleuze (1999) nos é de grande valia em seu texto sobre o *Bergsonismo* sobre a eficiência ou a constatação entre o fato de que tanto o sujeito de conhecimento como seu objeto são constituídos, necessariamente, de mesma natureza:

A primeira resposta é a seguinte: sendo o cérebro uma "imagem" entre outras imagens, ou sendo o que assegura certos movimentos entre outros movimentos, não pode haver diferença de natureza entre a faculdade do cérebro dita perceptiva e as funções reflexas da medula. Portanto, o cérebro não fabrica representações, mas somente complica a relação entre um movimento recolhido (excitação) e um movimento executado (resposta). Entre os dois, o cérebro estabelece um intervalo, um desvio, seja porque ele divide ao infinito o movimento recebido, seja porque ele o prolonga em uma pluralidade de reações possíveis. [...] Toda a questão está em saber se já não

temos também aí a percepção. Com efeito, em virtude do intervalo cerebral, um ser pode reter de um objeto material e das ações que dele emanam tão-somente o que lhe interessa. Desse modo, a percepção não é o objeto mais algo, mas o objeto menos algo, menos tudo o que não nos interessa. Isto equivale a dizer que o próprio objeto se confunde com uma percepção pura virtual, ao mesmo tempo que nossa percepção real se confunde com o objeto, do qual ela subtrai apenas o que não nos interessa. Donde a célebre tese de Bergson, da qual analisaremos todas as consequências: percebemos as coisas aí onde estão, a percepção nos coloca de súbito na matéria, é impessoal e coincide com o objeto percebido. Nesta linha, todo o método bergsoniano consistiu em procurar, primeiramente, os termos entre os quais não poderia haver diferença de natureza: não pode haver diferença de natureza, mas somente diferença de grau, entre a faculdade do cérebro e a função da medula, entre a percepção da matéria e a própria matéria. (DELEUZE, 1999, p. 16-17)

Deleuze nos auxilia sobremaneira com seu comentário, pois notoriamente se reforça a compreensão de que o grande ganho de Bergson no que tange ao problema do conhecimento repousa no fato de ter existido, ao longo da história da filosofia, uma diferença de natureza entre o sujeito e o objeto. Desse ponto de vista, portanto, considerando que todas as relações estabelecidas no real são concebidas como imagem e que necessariamente os corpos e todos os percipientes também são imagens, não existe outra possibilidade senão conceber que a natureza daquele que percebe e a natureza daquele que é percebido necessariamente se enquadram num mesmo plano e só assim é que podem efetivamente se relacionar¹⁵.

Essa diferença entre o modo de estabelecimento dos critérios do conhecimento do real afetam também o modo de entendimento de como tais imagens são propriamente conhecidas. Para Bergson (1999) o conhecimento das imagens se dá por aquilo que ele entende como “corpo” e este corpo, a que poderíamos considerar como um conjunto de imagens central, é que se relaciona com as demais imagens que estão dispostas no Universo. Desse ponto de vista, as imagens dispostas no Universo são sempre mediadas por essa imagem central (o corpo) e a

¹⁵ É notável que o pensamento de Bergson, mesmo que se opondo a certas premissas de Descartes, ainda possa compartilhar alguns desdobramentos do racionalismo. Em especial, podemos considerar como possível influência o trabalho de Espinosa na medida em que a concepção de que todas as imagens possuam a mesma natureza e, do ponto de vista geral, difiram por grau, seja algo semelhante às variações de atributo que Espinosa apresentou em sua primeira tese da *Ética*. Conforme Espinosa (2015), necessariamente todos os atributos precisam ser oriundas de uma mesma substância e ela, necessariamente, é infinita. Havendo a possibilidade de mais substâncias que permeiem o espaço, isso seria o mesmo que delimitar ou dar finitude a Deus. Dessa forma, Deus é a única substância existente e, principalmente, tudo o que existe é derivado dessa mesma substância, variando conforme os atributos que adquirem. Evidentemente, não nos cabe aqui o aprofundamento do debate no que compete às diferenças estruturais encontradas entre o projeto cartesiano e o de Espinosa, mas é salutar observar em que medida Espinosa apresenta uma crítica contundente a Descartes ao colocar uma problemática na existência do cogito e da extensão como duas substâncias distintas. Dito de outro modo, Espinosa observa uma contradição no pensamento cartesiano quando coloca ontologicamente a física e a metafísica em oposição visto que ambas são originadas de Deus e precisariam ser pensadas de uma mesma substância. Logo, para haver uma dedução lógica eficiente, não pode haver nenhum tipo de distância entre Deus e suas criaturas, pois são ambos de mesma origem ou, mais além, o sujeito pode conhecer o objeto porque eles são originários de um mesmo lugar. Aparentemente é daqui que a concepção monista bergsoniana encontra respaldo nas próprias críticas modernas para Descartes e a todos os autores que dividem de forma dialética a natureza dos seres e dos objetos conhecidos e que Deleuze, de forma bastante sagaz, aponta com seu comentário.

partir dela é que o indivíduo adquire seu conhecimento. Bergson notoriamente observa um detalhe importante nesse processo: a imagem central, enquanto uma imagem em movimento, também altera o modo como ela conhece as demais imagens e como esse contato com as imagens se opera:

Não digamos, portanto, que nossas percepções dependem simplesmente dos movimentos moleculares da massa cerebral. Digamos que elas variam com eles, mas que esses próprios movimentos permanecem, inseparavelmente ligados ao resto do mundo material. Não se trata mais, então, apenas de saber de que maneira nossas percepções se ligam às modificações da substância cinzenta. O problema amplia-se e coloca-se também em termos muito mais claros. Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. (BERGSON, 1999, p. 20)

O corpo, esta estrutura imagética que compõe o ponto central do conhecimento (a que poderíamos considerar como um ser vivo), à medida que sofre alterações, também altera suas condições de relação com as imagens e, mais além: as imagens recebidas se alteram com essas mudanças. Nesse sentido, o conjunto de imagens de dois indivíduos distintos, ou de dois seres vivos distintos, são necessariamente diferentes porque são relações com as imagens diferentes. Dito de outro modo, Bergson estipula o fim da representação pelo uso da imagem, mas isso não necessariamente implica que exista um conhecimento absolutamente objetivo por parte de todos os vivos¹⁶. Para Bergson, o corpo, ou ainda esse conjunto de imagens privilegiadas e centrais, adquire a capacidade de ter consigo uma indeterminação: o sujeito pode ou não conhecer conforme sua vontade ou conforme sua disposição para tal. A saber, Bergson considera que as variações dos modos como as imagens se relacionam são resultado dos próprios seres vivos ou dos corpos, na medida em que estes compreendem as imagens conforme sua disposição ou sua inclinação para as imagens. Há variação porque há, necessariamente, liberdade no modo como estas ou aquelas imagens serão percebidas:

¹⁶ Existe argumento relativamente semelhante, guardadas suas devidas proporções, nos trabalhos de Uexküll quando aborda sobre os diferentes mundos que cada vivente ou cada organismo produz. Em observância ao biólogo (1982), os organismos são condicionados a seu conjunto de células ou funções fisiológicas/perceptivas que conduzem o modo como se relacionam para com a realidade. Em seu exemplo mais tradicional, o carrapato, parasita hematófago, só é capaz de ter um mundo condicionado a capacidade de alimentação sanguínea pois toda sua estrutura fisiológica é composta com tal finalidade. Sendo assim, quanto maior a complexidade fisiológica e anatômica de uma espécie, mais finalidades ou mais capacidades perceptivas ela pode ter. Todavia, apesar de que em um primeiro momento Uexküll esteja nos condicionando a uma estrutura positivista e evolucionista sobre os vivos, existe a compreensão de que cada órgão ou cada estrutura anatômica não garante mundos mais ou menos sofisticados, mas diferentes mundos com diferentes modos de percepção. Nesse sentido, podemos ver certa semelhança entre Bergson e Uexküll, pois a condição dos seres vivos, que Bergson denomina como seres livres e indeterminados, é também de livre possibilidade de ação e de condicionamento para com as demais imagens. Logo, o conhecimento, se visto por ambos os autores, está condicionado ou composto com o modo como o vivente se dispõe para com a realidade e em que medida estabelece essas relações, o que é discutido de forma mais demorada ao longo deste capítulo.

Assinalemos de início que uma lei rigorosa vincula a extensão da percepção consciente à intensidade de ação de que o ser vivo dispõe. Se nossa hipótese é correta, essa percepção aparece no momento preciso em que um estímulo recebido pela matéria não se prolonga em reação. No caso de um organismo rudimentar, será preciso, é verdade, um contato imediato do objeto de interesse para que o estímulo se produza, e nesse caso a reação não se pode fazer esperar. É assim que, nas espécies inferiores, o tocar é passivo e ativo ao mesmo tempo; serve para reconhecer uma presa e capturá-la, para perceber o perigo e evitá-lo. [...] Em uma palavra, quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato, e o processo completo de percepção e de reação mal se distingue então do impulso mecânico seguido de um movimento necessário. Mas, à medida que a reação torna-se mais incerta, que dá mais lugar à hesitação, aumenta também a distância na qual se faz sentir sobre o animal a ação do objeto que o interessa. [...] A parte de independência de que um ser vivo dispõe, ou, como diremos, a zona de indeterminação que cerca sua atividade, permite, portanto, avaliar a priori a quantidade e a distância das coisas com as quais ele está em relação. (BERGSON, 1999, p. 28-29)

Desse ponto de vista, diz Bergson, “podemos concluir a necessidade de uma percepção, isto é, de uma relação variável entre o ser vivo e as relações mais ou menos distantes dos objetos que o interessam” (BERGSON, 1999a, p.30). Dito de outro modo, concebemos que a relação das imagens, constituída entre imagens centrais (indeterminadas) e imagens periféricas (determinadas), adquire sua distinção por meio da sua possibilidade de ação. Imagens determinadas, a que poderíamos nesse contexto denominar como “inanimadas”, são aquelas que suas relações de causa e efeito não podem ou não sofrem alterações ao longo de sua trajetória. Por exemplo, a relação entre objetos materiais entre si, certamente, estaria pautada em certas leis físicas e materiais que não são adulteradas por causas externas já que não existe nenhum critério de vontade que altere essa relação. Todavia, quando se trata da relação das imagens indeterminadas, esse processo não ocorre da mesma forma. As imagens privilegiadas (ou ainda animadas) são capazes de decidir conforme um critério de vontade ou meramente subjetivo, a saber, as imagens indeterminadas podem decidir como ou de que modo irão se relacionar com as demais imagens. A essa capacidade de escolha de ação, dirá Bergson, há um processo de liberdade, ou de escolha:

Quando um corpo estranho toca um dos prolongamentos da ameba, esse prolongamento se retrai; cada parte da massa protoplasmática é portanto igualmente capaz de receber a excitação e de reagir contra ela; percepção e movimento confundem-se aqui numa propriedade única que é a contratilidade. Mas, à medida que o organismo se complica, o trabalho se divide, as funções se diferenciam, e os elementos anômicos assim constituídos alienam sua independência. Num organismo como o nosso, as fibras ditas sensitivas são exclusivamente encarregadas de transmitir excitações a uma região central de onde o estímulo se propagará por elementos motores. Parece portanto que elas renunciaram à ação individual para contribuir, na qualidade de sentinelas avançadas, às evoluções do corpo inteiro. [...] Acabamos de ver que ele resiste à influência dessas causas. Não se limita a refletir a ação de forma; ele luta, e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção. Poderíamos portanto dizer, por metáfora, que se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente. (BERGSON, 1999, p. 57-58)

Diante do exposto, como as imagens privilegiadas exatamente escolhem suas decisões? Ou então como esses seres vivos podem saber como ou de que modo irão realizar suas escolhas? É nesse aspecto que Bergson parece retomar um problema que nos percorre: é a atenção (ou o discernimento), a afecção e, por sua vez, a memória, que conseguirão efetivamente demarcar a relação dos viventes para com o restante da matéria. Para tanto, devemos compreender como acontece o processo de abstração da imagem em que medida ele se relaciona com a atenção e a memória.

Conforme Bergson (1999), a atenção é um estado fundamental de todo o vivente pois é ela que efetivamente é capaz de realizar a escolha das imagens e principalmente, de realizar abstrações. A capacidade de um indivíduo de perceber uma imagem e consegui-la identificar com propriedade é algo que estaria ligado a uma educação dos sentidos por parte do vivente¹⁷. A saber, um ser vivo incapaz de diferenciar as imagens seria, também, incapaz de realizar qualquer tipo de percepção, pois é graças a essa educação da percepção e do que poderíamos chamar de recorte das imagens que o sujeito efetivamente pode discernir o que cada imagem significa e que tipo de afecção ou signo ela pode transmitir àquele que a percebe:

Isso equivale a dizer que há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e ser conscientemente percebidas. A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência – no caso da percepção exterior – consiste precisamente nessa escolha. Mas, nessa pobreza necessária de nossa percepção consciente, há algo de positivo e que já anuncia o espírito: é, no sentido etimológico da palavra, o discernimento. (BERGSON, 1999, p.35-36)

A atenção, o discernimento, seria justamente essa característica exclusiva de todos os viventes, ou aqueles que possuem imagens privilegiadas, na medida em que é essa capacidade perceptiva, ou ainda de separação do sujeito para com outras imagens. Aqui, evidentemente, como bem pontua Bergson, abre-se uma lacuna entre o todo das imagens e as imagens dos viventes: o sujeito não pode comportar em si todas as imagens do Universo da mesma forma

¹⁷ Conforme Bergson (1999): “Em que consiste a atenção? De um lado, a atenção tem por efeito essencial tornar a percepção mais intensa e destacar seus detalhes: considerada em sua causa, ela se reduziria portanto a uma certa intensificação do estado intelectual. Mas, de outro lado, a consciência constata uma irreduzível diferença de forma entre esse aumento de intensidade e aquele que se deve a uma influência maior de excitação exterior: ele parece, com efeito, vir de dentro, e testemunhar uma certa atitude adotada pela inteligência.” (BERGSON, 1999a, p.112-113) Desse ponto de vista, como veremos em mais detalhes no decorrer dessa seção, a atenção é um processo de destacamento ou ainda recorte que possui um processo voluntário por parte do vivente.

que o Universo não pode simplesmente conter nesse sujeito todas as suas imagens. Há uma relação de ausência entre o sujeito e o Universo, pois o primeiro não consegue comportar dentro de si tudo o que cabe no segundo. A questão acaba por repousar em dois sentidos, a saber, por que o sujeito escolhe determinadas imagens e em que medida essa escolha de imagens influencia diretamente no conhecimento das demais imagens do Universo?

Notemos aqui que Bergson nos traz, na esteira da problemática oriunda de Santo Agostinho e Descartes, o mesmo problema de uma relação entre finito e infinito, ou ainda sobre como esse particular pode se relacionar com a universalidade da matéria e dos objetos. Bergson admite, portanto, que o vivente, para ser como tal, necessariamente precisa se valer da atenção para que ele possa efetivamente se relacionar com o conjunto das imagens, sobretudo usando da sua “indeterminação do querer” (BERGSON, 1999, p. 39) nesse processo. Ora, está visto: a relação entre o finito e infinito é uma relação de proximidade direta, afinal o campo das imagens é de mesma natureza e quase se pode dizer que o finito é apenas aquele que possui menos imagens ou que está numa relação menor de imagens que o infinito. Todavia, concomitantemente a esse processo, temos em vista outro aspecto importante: o sujeito é aquele que sempre está numa relação finita com as imagens porque é sua condição de existência. Ora, só há vivente ou imagens privilegiadas porque, na sua indeterminação do querer, na sua educação dos sentidos, realizam essa escolha das imagens e a partir delas estipulam suas relações na matéria e no Universo. Ao contrário do que prevê o pensamento cartesiano, o sujeito está determinado a viver em uma relação de finitude com os objetos ao seu redor porque a atenção (ou o discernimento) é aquele que estipula recortes no campo das imagens e somente nessa relação é que se pode haver o querer ou ainda a demonstração de um ser vivo. Logo, a atenção não pode e não tem condições viáveis de fomentar uma relação de conhecimento que possa alcançar o infinito ou ainda a totalidade das imagens¹⁸. Bergson é enfático em afirmar que essa relação não possui uma diferença de natureza, mas uma diferença de grau já que falamos de imagens se relacionando com imagens, mas em nenhum momento esse processo ameniza ou ainda modifica o fato de que, inevitavelmente, o sujeito está sempre em uma relação de falta para com o todo das imagens.

Para haver um processo de discernimento, ou ainda de educação dos sentidos para com as imagens, invariavelmente somos conduzidos a observar que é somente oriundo da vontade

¹⁸ Em observância a Bergson: “As percepções diversas do mesmo objeto que oferecem meus diversos sentidos não reconstituirão portanto, ao se reunirem, a imagem completa do objeto; permanecerão separadas umas das outras por intervalos que medem, de certo modo, muitos vazios em minhas necessidades: é para preencher tais intervalos que uma educação dos sentidos é necessária”. (BERGSON, 1999, p. 49)

do organismo (o corpo ou imagem privilegiada) que esse processo pode ocorrer. Bergson afirma que é a afecção, essa vontade interna do corpo, que media a relação entre o que é devidamente percebido e a ação do corpo para com a percepção. Em outras palavras, a afecção é um resultado da percepção, mas não necessariamente é sinônima a ela:

É preciso levar em conta que nosso corpo não é um ponto matemático no espaço, que suas ações virtuais se complicam e se impregnam de ações reais, ou, em outras palavras, que não há percepção sem afecção. A afecção é portanto o que misturamos, do interior do nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem. [...] A verdade é que a afecção não é a matéria-prima de que é feita a percepção; é antes a impureza que aí se mistura. (BERGSON, 1999, p.60)

A afecção é, portanto, a expressão da indeterminação do querer oriunda de todos os viventes e que, diante da sua escolha e decisão, efetivamente realiza o discernimento ou ainda influencia diretamente na percepção das imagens e dos objetos. Nesse sentido, o sujeito é aquele que constantemente está produzindo o que denominaríamos como afectos e que estes são os que diretamente fazem da experiência do sujeito ser completamente *sui generis* ou ainda extraordinária com relação ao conjunto de todas as imagens determinadas do Universo. Considerando que as afecções são necessariamente oriundas da vontade, certamente o modo como o sujeito percebe a realidade (influenciada por essas afecções) é que irá, ao longo do tempo, determinar seu modo de concepção da realidade. Portanto, da perspectiva de Bergson não existe percepção do real que não esteja completamente misturada às afecções, ou ainda que exista uma percepção imparcial, desprovida de vontade, uma percepção “pura” do real, pois ela está sempre condicionada a essas afecções.

Considerando essas concepções de discernimento e atenção com o intuito de dar continuidade ao debate acima proposto, a relação com o infinito é sempre demarcada por essa variação das afecções para com o conjunto de imagens, de forma que o finito é uma escolha da vontade e que assegura a identidade e relação dos corpos para com a matéria. Mais além, é essa possibilidade de separação dos organismos para com o restante da matéria que constituirá sua liberdade ou ainda autonomia dentro do Universo. Nesse sentido, não há dentro da filosofia de Bergson uma possibilidade de conhecimento do infinito pelos moldes como a matéria garante tais relações. Sendo assim, o método mais provável para um conhecimento mais assertivo da realidade ou ainda cada vez mais agregado das imagens seja aquele que compila ou ainda acumula determinada quantidade de afecções sobre uma determinada coisa escolhida pela atenção.

Diante dessa questão, somos conduzidos a refletir sobre o seguinte aspecto: é necessário haver algum instrumento que haja de forma a acumular ou ainda a introduzir mais propriamente o conjunto de imagens percebidas para o sujeito. Efetivamente, seria como dizer que o único modo do vivente poder unir o maior número possível de percepções seria se fosse possível armazená-las, guardá-las de forma quantitativa e qualitativa, para que assim aumente seu repertório de imagens: que ele possua memória.

1.2.2 – Memória: cargas de tempo

As ficções da memória seguem as características do mundo externo, de que são a reprodução mais ou menos exacta. Caracteriza o mundo externo a exterioridade espacial e temporal, a pluralidade do conteúdo, e a sujeição a uma lei. [...] Caracteriza o mundo da imaginação a exterioridade não-espacial e apenas conscientemente temporal, o indefinismo unificado no conteúdo, e a ausência de lei aparente. Caracteriza o mundo da abstracção a não-exterioridade de seus conceitos, a pluralidade abstracta do seu conteúdo, e a sujeição a uma lei racional porque imanente (raciocínio) nos conceitos em que impera.

António Mora

Em seu livro *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência* (1988), Bergson parece propor uma compreensão a respeito da concepção de memória que nos ajuda de forma complementar ao que vemos em *Matéria e Memória* no entendimento desse conceito. Para tanto, precisamos compreender em que medida nós compreendemos as relações de unidade e de multiplicidade dentro do pensamento bergsoniano. Notoriamente, temos a tendência de estabelecer as unidades ou ainda a compreensão dos objetos no espaço por meio de um processo de abstracção, que aqui poderíamos denominar como de atenção ou de recorte no espaço desses mesmos objetos. A denominação de um objeto “A”, considerado em si como uma unidade ou ainda contido dentro de um conjunto de objetos, só pode ser dado enquanto um processo de separação desse objeto do restante da realidade. Nesse sentido, toda operação de abstracção é um processo duplo: considera-se o objeto deslocado do contexto em que está inserido e ele pode ser somado de forma cumulativa para que seja agregado às demais abstrações:

Não basta dizer que o número é uma coleção de unidades; há que acrescentar que estas unidades são idênticas entre si ou, pelo menos, que as supomos idênticas desde que as contemos. É claro que ao contarmos as ovelhas de um rebanho diremos que tem cinquenta, embora se distingam umas das outras e o pastor as conheça facilmente; mas é porque se concorda em deixar de lado as suas diferenças individuais para só ter em consideração a sua função comum. Pelo contrário, desde que se fixa a atenção nos traços particulares dos objectos ou dos indivíduos, pode fazer-se sua enumeração, mas nunca a soma. (BERGSON, 1988, p. 58)

Ora, Bergson é bastante explícito nessa abordagem: para haver uma compreensão quantitativa de um determinado objeto com a finalidade de ser compreendido como número, é

necessário que se sublimar um conjunto de características qualitativas do objeto que o estipulam como um objeto dentro do espaço. O pastor ao tentar somar a quantidade de ovelhas não pode se debruçar em determinar os traços característicos de cada uma das ovelhas (como diferenciar a qualidade dos pelos de cada um deles) mas em observá-las sob esse critério de uniformidade: serem, cada uma, uma unidade. Logo, para haver uma compreensão quantitativa do mundo, é necessária uma abstração que retire qualidades do objeto para encará-lo unicamente como quantidade.

Se observado tal fenômeno, notamos imediatamente que a capacidade de abstração por meio da atenção é uma tentativa de fragmentação de um contínuo a fim de compreendê-lo isoladamente. Em outras palavras, quando se faz uma contagem (quantas ovelhas estão no pasto), está se separando as imagens de um todo completamente organizado para que se possa, efetivamente, contá-las. Sobre esse fato, dentro da filosofia de Bergson não nos é nada de exatamente novo já que a educação dos sentidos é exatamente esse processo. Todavia, o ganho de compreensão desse processo é observar que essa abstração, ao retirar de um todo contínuo, é também a fragmentação de algo que perdura e se modifica em si próprio: o tempo. Pode-se dizer que a abstração dada pelo número (ou ainda de qualquer outro elemento desse ponto de vista), está sempre em relação ou visando uma unidade anterior que o justifica, que seria o próprio tempo. Mais além, somos conduzidos a observar que a fragmentação, não é a formação de uma unidade, mas de uma multiplicidade que é a própria abstração do número:

Todo número é uma colecção de unidades, dissemos nós, e, por outro lado, todo o número também é uma unidade, enquanto síntese das unidades que o compõe. Mas a palavra unidade toma-se em ambos os casos com o mesmo sentido? Quando afirmamos que o número é uno, entendemos que o representamos em sua totalidade por uma intuição simples e indivisível do espírito: esta unidade contém, pois, uma multiplicidade, porque é a unidade de um todo. Mas quando falamos das unidades que compõem o número, estas últimas unidades já não são somas, pensamos nós, mas sim unidades puras e simples, irreduzíveis, e destinadas a dar a série dos números compondo-se indefinidamente entre si. [...] E é incontestável que, ao representarmos as unidades que compõem o número, julgamos pensar em indivisíveis: esta crença entra, em grande parte, na ideia de que se poderia conceber o número independentemente do espaço. No entanto, prestando mais atenção, ver-se-á que toda a unidade é a de um acto simples do espírito e que, consistindo esse acto em unir, é necessário que alguma multiplicidade lhe sirva de matéria. (BERGSON, 1988, p. 60)

Em outras palavras, Bergson parece afirmar que a condição da unidade é estar sempre em relação a alguma coisa: uma multiplicidade pressupõe, necessariamente, uma unidade que a justifique e essa unidade, igualmente, estaria em relação com outras unidades. Dessa forma, podemos dizer que o número, enquanto multiplicidade (10 ovelhas no pasto) é uma multiplicidade necessariamente fragmentada de uma unidade que, em momento algum, separava seus elementos. Essa capacidade de divisão perpétua dos elementos em

multiplicidades, diz Bergson, nos dá a entender que a multiplicidade, portanto, é uma característica necessariamente espacial ou extensiva e que depende de uma abstração para acontecer (BERGSON, 1988, p. 61). Dito de outro modo, só pode haver uma separação entre a unidade e a multiplicidade justamente porque podemos observar espacialmente os inúmeros objetos que compõe a unidade, a saber, as 10 ovelhas no pasto, por exemplo. Todavia, se observado atentamente, não podemos deixar de afirmar, também, que a multiplicidade pode ser também o processo de enumeração de características de uma determinada unidade. Logo, diante do pensamento de Bergson, somos conduzidos a afirmar que existe duas formas de multiplicidade, a saber, quantitativa e qualitativa:

Quando ouço um ruído de passos na rua, vejo confusamente a pessoa que anda; cada um dos sons sucessivos localiza-se então num ponto do espaço em que o pé poderia pôr o pé; conto as minhas sensações no próprio espaço em que suas causas tangíveis se alinham. Pode ser que alguns contêm de maneira semelhante as sucessivas badaladas de um sino distante; a sua imaginação representa o sino que vai e vem; esta representação da natureza especial basta-lhes para as duas primeiras unidades; as outras unidades seguem-se naturalmente. Mas a maioria dos espíritos não procede assim: alinham os sons sucessivos num espaço ideal, e imaginam-se a contar os sons na pura duração. [...] É evidente que os sons do sino me chegam sucessivamente; mas de duas uma. Ou conservo cada uma destas sensações sucessivas para as organizar com as outras e formar um grupo que me lembra uma ária ou um ritmo conhecido: então, não conto os sons, limito-me a recolher a impressão, por assim dizer, qualitativa que seu número exerce em mim. [...] Resta saber, é verdade, se o meio é do tempo ou do espaço. [...] Se os sons se dissociam é porque deixam entre si intervalos vazios. Se o contamos, é porque os intervalos permanecem entre os sons que passam: como é que estes intervalos permaneceriam se não pura duração e não espaço? [...] Onde, finalmente, se deduz que há duas espécies de multiplicidade; a dos objectos materiais, que forma um número imediatamente, e a dos factos de consciência, que não pode adquirir o aspecto de um número sem intermediário de alguma representação simbólica, em que necessariamente intervém o espaço. (BERGSON, 1988, pp. 64-65)

Gilles Deleuze (1999), em seu texto *Bergsonismo*, aponta de forma bastante esclarecedora essas divisões estipuladas por Bergson no que diz respeito ao seu pensamento. Em especial, levando em consideração a estrutura metodológica da intuição filosófica tal como pressupõe o pensamento bergsoniano, Deleuze irá afirmar que o grande ganho da filosofia de Bergson para com os demais sistemas filosóficos está no fato de estipular divisões de natureza importantíssimas entre os objetos. Considerando o nosso contexto de debate, o ponto nevrálgico de Bergson ao observar a diferença entre os dois tipos de compreensão de unidades é também notar que há por parte da abstração e, sobretudo, da consciência, uma mudança drástica de compreensão desses objetos porque eles são de naturezas diferentes:

São célebres os dualismos bergsonianos: duração-espaço, qualidade-quantidade, heterogêneo-homogêneo, contínuo-descontínuo, as duas multiplicidades, memória-matéria, lembrança-percepção, contração-distensão, instinto-inteligência, as duas fontes etc; [...] Qual é, pois, seu sentido? Trata-se sempre, segundo Bergson, de dividir um misto segundo suas articulações naturais, isto é, em elementos que diferem por natureza. Como método, a intuição é um método de divisão, de espírito platônico.

Bergson não ignora que as coisas, de fato, realmente se misturam; a própria experiência só nos propicia mistos. Mas o mal não está nisso. O deplorável é que não sabemos distinguir em tal representação os dois elementos componentes que diferem por natureza, as duas puras presenças da duração e da extensão. Misturamos tão bem a extensão e a duração que só podemos opor sua mistura a um princípio que se supõe ao mesmo tempo não espacial e não temporal, em relação ao qual espaço e tempo, extensão e duração vêm a ser tão-somente degradações¹⁵. Ainda um outro exemplo: misturamos lembrança e percepção; mas não sabemos reconhecer o que cabe à percepção e o que cabe à lembrança; [...] Em resumo, medimos as misturas com uma unidade que é, ela própria, impura e já misturada. Perdemos a razão dos mistos. A obsessão pelo puro, em Bergson, retoma nessa restauração das diferenças de natureza. Só o que difere por natureza pode ser dito puro, mas só tendências diferem por natureza. Trata-se, portanto, de dividir o misto de acordo com tendências qualitativas e qualificadas, isto é, de acordo com a maneira pela qual o misto combina a duração e a extensão definidas como movimentos, direções de movimentos (como a duração-contracção e a matéria-distensão). A intuição, como método de divisão, guarda semelhança ainda com uma análise transcendental: se o misto representa o fato, é preciso dividi-lo em tendências ou em puras presenças, que só existem de direito. (DELEUZE, 1999, pp. 14-15)

Deleuze atribui, conforme o trecho acima, toda a capacidade de divisão dos conceitos em suas respectivas naturezas (o que aqui poderíamos compreender como “puros” na medida em que estão tentando ser separados uns dos outros) por uma existência de direito. A saber, a compreensão dos conceitos de tempo-espaço, percepção-memória, quantidade-qualidade ocorrem apenas na medida em que buscamos intuitivamente separá-los para compreender com mais clareza o que cada um deles visa exercer dentro do pensamento. Sobretudo, é notório que todas essas experiências conceituais dadas por Bergson possuem, dentro da própria investigação de seus fenômenos, características absolutamente mistas. Dito de outro modo, não necessariamente encontraremos dentro dessa demonstração de quantidade-qualidade ou ainda de uma memória de abstração ou de uma memória de qualificação qualquer conjunto de imagens ou de ações que de fato possua esses conceitos em sua forma pura ou ainda totalmente separada da segunda. Logo, não se trata de afirmar que esses conceitos quantitativos e qualitativos são elementos inseparáveis, mas codependentes e, principalmente, mistos cabendo ao processo metodológico de intuição separá-los para melhor compreendê-los e devolver a experiência a sua unidade completa.

Sendo assim, podemos afirmar a partir do pensamento de Bergson as seguintes premissas: a compreensão dos instantes enquanto tempo sempre é vista enquanto uma totalidade ou unidade indivisível, enquanto o tempo visto do ponto de vista da multiplicidade está compreendido ou realocado como concepção de espaço. Essa diferença primária, para Bergson, nos conduz a observar outro fato importante: o tempo, portanto, é um contínuo indivisível e que permeia todas as relações de multiplicidade de tal forma que o múltiplo é resultado ou ainda

derivado dessa unidade. Eis aqui o surgimento da noção de duração conforme a *Evolução Criadora* (2005):

Pois nossa duração não é um instante que substitui um instante: haveria, sempre, então, apenas o presente, nada de prolongamento do passado no atual, nada de evolução, nada de duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar. Uma vez que o passado aumenta incessantemente, também se conserva incessantemente. (BERGSON, 2005, pp. 4-5)

Logo, se compreendemos o tempo enquanto uma unidade, necessariamente tudo que ocorre na esfera do real (no caso, todas as relações entre as imagens) estão dentro dessa unidade primária que poderíamos conceber como o tempo ou ainda a duração. Nesse processo, portanto, todos os viventes ou ainda todos os sujeitos que estabelecem relações de imagens estão imersos nessa duração ou ainda nessa perpétua continuidade unívoca. Se concebido, desse ponto de vista, que a temporalidade é unívoca, todas as demais relações de multiplicidade (que aqui poderíamos conceber como relações estabelecidas no espaço) são resultado ou derivativas dessa unidade temporal. Ora, se todas as relações de multiplicidade são relações fragmentárias ou ainda de recorte dessa unidade, isso implica, necessariamente, que a formação de percepção ou intuições por parte do vivente são resultado da capacidade de atenção ou discernimento do vivente de maneira a estipular um recorte no tempo ou ainda no conjunto de imagens¹⁹. Essa relação, concebida então como um processo de separação da unidade, compõe para Bergson então a capacidade de produção de memória: a memória é a capacidade de absorção determinada pela atenção do vivente para com o conjunto de imagens. Mais adiante, Bergson afirma que:

Na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos e quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá juntar-se, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo para fora. O mecanismo cerebral é feito exatamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e introduzir na consciência apenas aquilo que é de natureza a iluminar a situação presente, a ajudar a ação que se prepara, enfim, num resultado útil. (BERGSON, 2005, p. 5)

Sendo assim, a memória é este instrumento que tem a capacidade de reter ou armazenar o tempo dentro do ser vivo. Nesse sentido, todo vivente é aquele que consegue conter dentro de si a capacidade de rememorar ou ainda acessar o tempo por meio daquilo que lhe foi devidamente armazenado pela percepção e intuição. Aqui nos alcança talvez o ponto central do

¹⁹ Conforme Bergson (2005) “a aparente descontinuidade da vida psicológica prende-se, portanto, ao fato de que nossa atenção se fixa nela por uma série de atos descontínuos: ali onde há apenas um suave declive, cremos perceber, ao seguirmos a linha quebrada de nossos atos de atenção, os degraus de uma escada. [...] Nossa atenção fixa-se neles porque a interessam mais, mas cada um deles é carregado pela massa fluida de nossa existência psicológica inteira.” (BERGSON, 2005, p. 3)

debate: se o tempo é armazenado na memória como qualidade e quantidade (na medida em que existe a abstração realizada pela consciência), podemos afirmar que existe uma secção entre o tempo do vivente e o tempo propriamente dito, ou mais precisamente entre o tempo percebido pelo vivente e o tempo de fato.

Em *Matéria e Memória*, Bergson irá abordar essa concepção de memória em grande conformidade com o que podemos perceber no *Ensaio*, a saber, que existe uma memória de repetição e uma memória propriamente qualitativa. Para exemplificar, Bergson utiliza o exemplo de uma lição que buscamos aprender:

A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito. Como o hábito, ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço. Como o hábito, ela exigiu inicialmente a decomposição, e depois a recomposição da ação total. Como todo exercício habitual do corpo, enfim, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo. Ao contrário, a lembrança de tal leitura particular, a segunda ou terceira, por exemplo, não tem nenhuma das características do hábito. Sua imagem imprimiu-se necessariamente de imediato na memória, já que as outras leituras constituem, por definição, lembranças diferentes. É como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se. Tudo o que as leituras ulteriores lhe acrescentariam só faria alterar sua natureza original; e, se meu esforço para evocar essa imagem torna-se cada vez mais fácil à medida que o repito com maior frequência, a própria imagem, considerada em si, era de início o que será sempre. [...] É incontestável que cada uma das leituras sucessivas difere sobretudo da precedente pelo fato de que a lição é aí sabida melhor. Mas é certo também que cada uma delas, considerada como uma leitura sempre renovada e não como uma lição cada vez melhor aprendida, basta absolutamente a si mesma, subsiste tal como se produziu, e constitui, juntamente com todas as percepções concomitantes, um momento irreduzível da minha história. (BERGSON, 1999, pp. 86-87)

Bergson estipula aqui uma nova distinção: o hábito difere da memória. Em outras palavras, nossa memória aprendida de forma quantitativa, automática e mecânica é uma repetição que não necessariamente reflete o conteúdo totalizante do tempo que ali foi vivido ou ainda armazenado. Logo, as lembranças, ou ainda o estatuto da memória acaba por atingir dois estatutos de natureza diferentes, a saber, o hábito e a duração. O hábito, desse ponto de vista, estaria sempre ligado à sua concepção de utilidade ou ainda de finalidade automatizada: contar ovelhas, realizar determinados procedimentos, uma memória recente e aplicada para fins práticos. Por outro lado, teríamos a duração, essa memória que é absorvida inconscientemente pelo sujeito e que só manifesta aquilo que lhe é necessário pela consciência. Aliás, Bergson inclusive estabelecerá uma segunda distinção entre essas duas memórias: a memória da utilidade e quantitativa será a memória que repete e a memória do tempo, com suas devidas afecções como imaginação (BERGSON, 1999. p.89).

Ambas as memórias, evidentemente, são memórias que trabalham com o armazenamento do tempo que se torna passado e que é manuseado pelo vivente no presente. Mas, essa distinção, portanto, entre quantidade e qualidade, ainda terá outro fator distintivo: a memória por repetição se perde das suas condições de tempo e espaço, enquanto a imaginação ou essa memória de duração terá seu evento bem demarcado no tempo e no espaço. Eis aqui talvez o ponto que nos interessa de forma mais enfática dentro de todo esse debate: essa diferenciação realizada por Bergson estipula duas características importantíssimas que podem ser observadas tanto em *Matéria e Memória* como no *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*, a saber, a distinção entre o que é finito e infinito. Bergson parece estipular que toda memória, seja ela quantitativa ou ainda qualitativa, é aquela que absorve parte da temporalidade e com ela constitui sua vivência. Em especial, a absorção do vivente desse tempo pode adquirir contornos diversos à medida em que essas lembranças se juntam ao presente e são utilizadas com maior ou menor frequência, estipulando que existem lembranças mais ligadas ao ato de repetir (mecanicamente) e aquelas que são despertadas, no mais das vezes, de forma inconsciente.

Aliás, mais além, notamos que é graças a capacidade de atenção que o sujeito efetivamente é capaz de selecionar quais serão as memórias que dará mais ou menos enfoque, ou ainda às quais irá se relacionar. Tomando a temporalidade, para Bergson, como essa dimensão da duração que é um perpétuo presente que acumula as experiências passadas dentro de si de forma infinita, pode-se dizer que o vivente pode tão somente selecionar ou reter parte dessa temporalidade em si de forma finita, por mais que seja pertencente a esse tempo infinito. É evidente, diante de tudo que nos foi devidamente exposto, que Bergson não estabelece uma diferenciação da natureza do tempo entre um tempo de eternidade e um tempo cronológico, ou ainda como *aiôn* ou *chrónos* já que o tempo é essa entidade unívoca que é fundamento da relação de todos os elementos da matéria. Pelo contrário, Bergson irá afirmar que essa distinção entre um tempo finito e infinito, o que ainda poderíamos conceber como eternidade e cronologia, ocorre única e exclusivamente na esfera do indivíduo: o ser vivo é que, por atenção e por sua capacidade limitada de absorção mnemônica desse tempo é que acaba estabelecendo relações finitas para com o tempo.

Nesse sentido, o vivente, para estabelecer relações com o infinito, precisa necessariamente realizar essas atividades de atenção finitas. Bergson irá afirmar que, pelo processo de evocação da memória, o sujeito estará sempre entrando cada vez mais em camadas mais profundas da lembrança e, por sua vez, cada vez mais acessando partes dessa infinitude

temporal uma vez que depende da memória para tais execuções (BERGSON, 1999, p.121), todavia, toda essa memória só é apreendida de forma totalizante pelo inconsciente. Logo, por mais que o sujeito utilize sua atenção de forma completamente integral para a apreensão e compreensão das imagens a fim de entrar em contato com a infinitude da atenção, em certa circunstância ele estará em falta, pois a energia do vivente sempre depende dessa necessidade de abstração para que possa se relacionar com o infinito. Parece haver um dilema intransponível para o ser vivo: acessar o infinito (ou a duração) só se dá por meios finitos e, como agravante, sempre mediados pela consciência, de forma que o imaginar, essa memória dilatada, acaba sendo um acesso único e exclusivo pelo que Bergson chamará de sonho, ou ainda da memória aliada à vontade.

1.2.3 – Sonhos e faltas: o engano entre o querer do vivente e o infinito do tempo

Tudo isto é sonho e fantasmagoria, e pouco vale que o sonho seja lançamentos como prosa de bom porte. Que serve sonhar com princesas mais que sonhar com a porta da entrada do escritório? Tudo o que sabemos é uma impressão nossa, e tudo o que somos é uma impressão alheia, melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Câmara.

Bernardo Soares

Acabamos de constatar um problema do vivente: na sua tentativa de obter o conhecimento do infinito, constata de forma infeliz o fato de que só pode rememorar ou alcançar determinado estatuto de conhecimento por meio da atenção. De forma mais rigorosa, isso é o mesmo que dizer que o vivente nunca acessa o infinito pois depende da atenção. Se o consegue, ou é um engano, ou uma desatenção. Os gregos possuem uma imagem interessante para explicitar essa situação de tentativa e erro. Tântalo é uma das figuras mais infelizes de toda a mitologia. Sua sede se expande ao seu trágico destino de nunca poder saciá-la. Aliás, talvez o ponto mais irônico e até mesmo hilário da condição de Tântalo seja o fato de que, conforme Luciano de Samósata, sua condição de sede seja fomentada por ele próprio:

MENIPO — Bem... admitamos que assim é, já que és tu que dizes que o teu castigo consiste em sentir sede. Mas que mal tem isso? Será que receias morrer por falta de água? Na verdade, não vejo outro Hades depois deste, nem outra morte que nos leve daqui para outro lugar.
TÂNTALO — Dizes bem. Isto de desejar beber sem ter necessidade faz parte da minha condenação.
MENIPO — Ó Tântalo, estás a delirar, e, na verdade, parece que precisas de uma bebida, e mesmo, por Zeus!, de heléboro puro, pois passa-se contigo o contrário do que sucede com as pessoas que são mordidas por cães raivosos: tens horror, não à água, mas à sede.
TÂNTALO — Ó Menipo, eu não me recuso a tomar heléboro: oxalá mo dessem!
MENIPO — Tem coragem, Tântalo, pois nem tu nem qualquer outro de entre os

mortos o beberá: isso é impossível. Em boa verdade, nem todos, como tu, e por castigo, estão sequiosos de uma água que não espera por eles.²⁰

Tântalo é ciente de sua própria condição: vive com sede, mas não exatamente porque tenha sede, sim porque acha que precisa sentir sede. Gosta mesmo é de beber, especialmente de tomar heléboro. Heléboro, historicamente, é uma bebida típica dos melancólicos, dos deprimidos que nela se embebedam a fim de viverem experiências alucinógenas e, com isso, esquecerem dos seus males²¹. Aliás, podemos observar, como bem observa Menipo, que Tântalo estipula uma falta que ele mesmo não a possui. Tântalo é desejoso de uma condição impossível de ser cumprida, incapaz de realizá-la. Na boa *doxa*, Tântalo é um “sonhador” e de tanto sonhar é que está constantemente entristecido. O grande momento de Tântalo seria se, por um momento, conseguisse saciar esse desejo incontável de seus sonhos de poder se embebedar de heléboro numa vasilha que não fosse furada, ou que ao menos não rissem de sua condição lastimosa. Beber é o seu maior sonho, ou ainda o seu maior desejo.

Nesse aspecto, o sonho se coloca sempre como uma tentativa de sanar alguma vontade ou uma falta. Se observado nesse mesmo contexto mitológico, Odisseu decide retornar a sua casa porque se sente infeliz sem sua família, pois não há Calipso que o suplante ou, mais radicalmente, não há Calipso que possa substituir a falta que Penélope traz a Odisseu. Tanto é assim que somente essa sensação de desconforto é que motiva o herói de Ítaca a retornar para casa. A Antiguidade está repleta dessas narrativas de falta e, principalmente, muitas vezes são a danação daquele que nunca consegue efetivamente saciá-las, como Tântalo, Sísifo ou até mesmo Midas.

Essa perspectiva instaurada na antiguidade, apesar de um lapso temporal bastante notável, aparece de forma semelhante quando observamos o caráter interpretativo que áreas como a psicanálise fornecem a questão onírica. É bastante notável essa constatação quando observamos, conforme Freud (2019), que “todo sonho é uma realização de desejo”, em *A Interpretação dos Sonhos*. O sonho é sempre a manifestação inconsciente de todo o conjunto de impressões vividas e mnêmicas que permaneceram no sujeito e que agora, no que

²⁰ (SAMÓSATA apud Vilas-Boas e Correia, 2012, p. 247-248). In: VILAS-BOAS, G., CORREIA, V. V. L. Tempo Lento e Melancolia: Três Obras de Arte à Luz de Luciano de Samósata. 2020. VIS. V.19. n.1. Disponível em < <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/32650/26732> > último acesso em 28 de Maio de 2022.

²¹ “Os sintomas de Tântalo transparecem o desânimo e a desistência comuns à melancolia, quando ele deseja mesmo é que lhe permitam tomar eléboro para se livrar da angústia que o consome – a única afirmação que tem em mente é a de que jamais poderia se livrar de seu castigo. O eléboro era o principal ingrediente para o tratamento dessa afecção, como menciona Jean Starobinski (2016), e Tântalo implora para obter o líquido. Em vão, pois, como observa Menipo, “nem tu, nem qualquer outro de entre os mortos o beberá: isso é impossível” (SAMÓSATA, 2012, p. 247)” (Ibid)

poderíamos chamar de um momento de descuido, se projetam para o sujeito. Conforme Freud, essas imagens ou ainda essas impressões mnêmicas não ocorrem sem qualquer tipo de intencionalidade. Pelo contrário, essas imagens sempre querem contar alguma história para o sonhador:

Por ora, satisfaço-me com este novo conhecimento adquirido: se aplicarmos o método da interpretação dos sonhos aqui apresentado, descobriremos que o sonho tem realmente um sentido e que de maneira nenhuma é expressão de uma atividade cerebral fragmentada, como querem os estudiosos. Após completar o trabalho de interpretação, percebemos que o sonho é uma realização de um desejo.” (FREUD, 2019, p.154)

O ato de sonhar, conforme diz o psicanalista, ocorrido em um momento de descanso do pré-consciente (aqui ainda se considerando a primeira tópica), permite que as imagens ou ainda os conteúdos absorvidos pelo inconsciente ao longo do dia ou da vivência sejam agora manifestados para o consciente. Ora, o sujeito em seu momento de sono pode ter acesso a uma série de informações ou ainda dados retidos pelo inconsciente que, em outras circunstâncias, jamais poderia tê-los acessados por haver essa estrutura de repressão dessas informações dada pelo pré-consciente. Sobretudo, essas informações são propriamente reprimidas pelo *Pcs* por um motivo aparentemente banal, mas profundo: esses desejos não devem ser de conhecimento do *Cs*. Os sonhos são, então, um modo do inconsciente se manifestar pelas imagens retidas na memória e demonstrar sua intencionalidade para consciente. Dito de outro modo, é o canal de comunicação dos interesses do *Ics* para o *Cs*, de dizer efetivamente o que quer, o que *deseja* por meio das informações retidas na memória.

Freud manterá essa conceituação sobre a estrutura dos sonhos até o final de seu trabalho enquanto psicanalista. É aquilo que se tornou pétreo dentro da psicanálise freudiana: o sonho sempre é uma realização de desejo. Essa discussão apontada por Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (publicado em 1900) já vem de muito antes quando ainda discutia seus fundamentos de psicanálise com Fliess. Há uma diferença importante dentro do aparelho psíquico: existem células responsáveis por responder aos estímulos externos de forma imediata e aquelas que retêm carga. Freud, ao fazer essa distinção, estipula inclusive que elas sejam de dois sistemas diferentes, em que o primeiro pertenceria ao sistema de células Φ , as células motoras, e as células Ψ , responsáveis pela capacidade de armazenar informações ou ainda cargas. Para Freud, esses dois sistemas convivem de forma harmônica entre si, mas possuem funções completamente diferentes entre si já que um desses sistemas seria responsável pela capacidade de produzir símbolos e informações para o inconsciente:

A hipótese de haver dois sistemas de neurônios, Φ e Ψ , o primeiro formado por elementos permeáveis e o segundo por impermeáveis, parece fornecer a explicação para uma das peculiaridades do sistema nervoso – a de reter e, ainda assim, permanecer capaz de receber. Toda aquisição psíquica, neste caso, consistiria na organização do sistema Ψ por suspensões parcial e localmente determinadas da resistência nas barreiras de contacto, que diferencia Φ de Ψ . Com o progresso dessa organização, a capacidade do sistema nervoso para novas recepções chegaria, literalmente, a uma barreira. [...] Poder-se-ia supor, então, que nossos sistemas de Φ e Ψ tenham realmente sido os que assumiriam, cada qual, uma dessas obrigações primárias. O sistema Φ seria o grupo de neurônios atingido pelos estímulos externos, enquanto o sistema Ψ conteria os neurônios que recebem as excitações endógenas. Em tal caso não teríamos inventado as duas classes de Φ e Ψ , e sim descoberto o que já existia. (FREUD, 2006, pp.354-355)

Freud é bastante incisivo em demonstrar que existe uma diferença de natureza radical entre as células do sistema nervoso quando estipula, inclusive, que não foi uma mera categorização, sim uma descoberta o fato de elas exercerem funções diferentes. Em outras palavras, a psicanálise estipula que precisa haver células perceptuais que reagem aos estímulos mecânicos e físicos, mas somente aquelas que retêm essas informações é que efetivamente podem compor uma noção de memória. Ora, o sistema Ψ é um sistema de memória. Sobretudo, Freud aponta inúmeras vezes que a memória deveria ser essa retenção de carga pelo sistema nervoso, de forma que por nunca ter sido efetivamente descarregada, acaba por se manter dentro do organismo se tornando nessa marca mnêmica²²:

Assim, imaginemos o aparelho psíquico como um instrumento composto, cujos componentes chamaremos de instâncias ou, por amor da expressividade, sistemas. Depois esperaremos que esses sistemas possam manter uma relação espacial constante entre si, como, por exemplo, os vários sistemas de lentes de um telescópio são dispostos um atrás do outro. [...] Em prol da brevidade, passaremos a chamar os componentes do aparelho de “sistema Ψ ”. A primeira coisa a chamar nossa atenção é que esse aparelho, composto de sistemas Ψ , tem uma direção. Toda a nossa atividade psíquica parte de estímulos (internos ou externos) e termina em inervações. Então, atribuímos ao aparelho uma extremidade sensível e uma extremidade motora; na extremidade sensível se encontra um sistema que recebe as percepções; na

²² É importante frisar, dentro de nossos propósitos, que essa leitura se ampara na compreensão de que *A Interpretação dos Sonhos* e o conjunto de cartas enviadas a Fliess são um desdobramento de uma mesma teoria. A fim de respaldo para tal leitura, nos valem os trabalhos de Caropreso e Simanke (2013) que observam como os desdobramentos dados pelo projeto de metapsicologia elaborado por Freud e explicado a Fliess é, na verdade, condutor da concepção de repressão que dará origem aos estudos de histeria e de contenção de simbólica no inconsciente que culminam em *A Interpretação dos Sonhos*. Logo, consideramos que são nas cartas a Fliess, sobretudo na carta 52 que “Freud começa a elaborar uma noção de inconsciente no sentido *sistemático* - isto é, como um sistema de representações diferenciado, regido por um princípio associativo específico -, uma ideia que será desenvolvida em *A interpretação dos sonhos*. No entanto, não é possível, nesse momento, identificar o *sistema* inconsciente com o *psiquismo* inconsciente como um todo, nem com o *psiquismo insuscetível de consciência*: suas representações constituiriam apenas uma parte deste último, uma vez que as representações do sistema dos signos de percepção tampouco poderiam se tornar conscientes pela via normal do pensamento. A capacidade para tanto estaria presente apenas nas representações do sistema pré-consciente. Então, com o desdobramento do sistema de memória proposto por Freud, a diferenciação, já presente no *Projeto*, entre o inconsciente suscetível e aquele insuscetível de consciência recebe uma representação tópica.” CAROPRESO, F.; SIMANKE, R. Repressão e Inconsciente no desenvolvimento da metapsicologia freudiana. *Ágora*. 2013. Rio de Janeiro. 16(2). Disponível em <https://www.scielo.br/j/agora/a/cZhBBsN6B9cx6BQ78FqXcby/> último acesso em 02 de Outubro de 2023.

extremidade motora, outro que abre as comportas da motilidade. [...] Mas isso apenas satisfaz um requisito que há muito tempo nos é familiar, o de que o aparelho psíquico deve ser construído como um aparelho reflexo. O processo reflexo continua a ser o modelo de toda atividade psíquica. Agora temos motivo para introduzir uma primeira diferenciação na extremidade sensível. Das percepções que nos chegam permanece um traço em nosso aparelho psíquico, que podemos chamar de “traço mnêmico”. Denominamos “memória” a função ligada a esse traço mnêmico. Se levarmos a sério intenção de vincular os processos psíquicos a sistemas, o trabalho mnêmico só poderá consistir em alterações duradouras nos elementos dos sistemas. (FREUD, 2019, pp.587-588)

O traço ou marca mnêmica, portanto, é aquela que acaba sendo retido e realizando uma mudança permanente no sistema de seu portador. A memória é justamente essa carga de informação que é produzida no vivente e que nele permanece a fim de que se torne uma memória. Essa memória o acompanha desde o momento que ele começa a estabelecer relações para com o mundo exterior, estipula seus comportamentos e, sobretudo, suas relações simbólicas. Nesse sentido, Freud atribuirá que a relação que o sujeito estipulará com os objetos fora de si é que irá determinar sua determinação simbólica ou de importância dentro da memória, de forma que ela se torna repleta de intencionalidade na medida em que o sujeito valora a experiência sensível que recebeu dessa relação. Sendo assim, toda memória está carregada de sentido porque está carregada também da intencionalidade do sujeito que apreendeu essa informação e a transformou em um traço mnêmico, seja fruto da repetição ou ainda do impacto dessa experiência sensível para o próprio vivente.

O sonho, se considerado esse instrumento de revisitação das próprias memórias que o *Ics* faz para o *Cs* com o intuito de comunicar o que é reprimido ou resistido, é, portanto, uma expressão das intencionalidades, mesmo que não constatadas pelo consciente, do próprio sujeito. Dito de outra forma, o sonho só pode ser uma demonstração das próprias intencionalidades do sujeito para com a realidade uma vez que seu instrumento de comunicação, a saber, a memória, também está carregada dessa intencionalidade:

[...] toda a complicada atividade do pensamento que se desdobra da imagem mnêmica até a produção de identidade perceptual mediante o mundo exterior representa apenas um rodeio para a realização do desejo, que a experiência tornou necessário. O pensamento não é outra coisa senão o substituto do desejo alucinatório, e, se o sonho é uma realização de desejo, isso se torna evidente, pois nada além de um desejo pode impelir nosso aparelho psíquico a trabalhar. O sonho, que realiza seus desejos por um caminho regressivo curto, preservou assim uma amostra do modo de trabalho primário do aparelho psíquico, abandonado por sua inadequação. Aquilo que outrora imperava na vigília, quando a vida psíquica ainda era jovem e inapta, parece estar banido para a vida noturna, mais ou menos como hoje reencontramos no quarto das crianças as armas primitivas abandonadas pela humanidade adulta, o arco e a flecha. O sonhar é uma porção da vida psíquica infantil superada. (FREUD, 2019, p.619)

Ora, o sonho é o local de manifestação dos desejos mais antigos e ocultos de um sujeito que somente a memória pode demonstrar. Esse processo a que Freud denomina como regressão

demonstra claramente como os sonhos são uma tentativa fracassada de realizar os desejos do sujeito dentro de sua vida psíquica. É como se o *Ics* buscasse fazer de todas essas descargas a produção de um afeto forte o suficiente para sanar essa necessidade que repousa dentro do sujeito, mas que, fruto das circunstâncias e de suas impossibilidades, não pode ser completamente efetuado. Nada mais justo que, nesse sentido, possamos dizer que dentro da psicanálise de Freud não exista nada mais movente na vida de um sujeito do que o entendimento de que o desejo está na esfera da falta e quanto mais desejos o vivente possui, mais em busca de saná-los e mais desesperado por não conseguir efetivamente cumprir com esse objetivo ele está. Todo sonho é a demonstração de uma falta, independentemente de sua qualidade moral.

Não nos importa muito aqui os desdobramentos terapêuticos ou profiláticos da vida onírica: falar sobre os sonhos ou então tentar decifrá-los como maneira de compreender com mais clareza os problemas da própria vida psíquica, nesse contexto, nos é irrelevante. Dentro de nosso trabalho, é um detalhe tangencial uma vez que a noção de saúde, aqui, não nos interessa nesses moldes. Cumpre a nós, todavia, observar o que há de mais originário nesse processo: o sonho possui uma relação imediata com a memória e a memória é extraída por meio do vivente dentro do tempo. Se entendemos que o sonho é a expressão das faltas expressas pelo desejo do sonhador e o instrumento de comunicação é a memória (seja pelos seus restos diurnos ou até mesmo pelas próprias memórias arcaicas da infância), então a memória é a expressão das faltas de um sujeito para com o real.

Observávamos anteriormente por meio dos trabalhos de Bergson que a memória é um instrumento que busca reter o tempo dentro do vivente, tanto de forma consciente quanto inconsciente e é por meio dele que o sujeito, inclusive, se relaciona com a matéria. Em especial, a memória é a faculdade ou capacidade do sistema nervoso de reter as imagens e as conduzir conforme a sua atenção ou escolha, de maneira que o vivente decide aquilo que quer ou não absorver de determinada coisa. Por mais que exista parte desse processo que seja realizado de forma inconsciente, o indivíduo ainda tem a liberdade de selecionar dentro do seu conjunto de imagens aquelas que verdadeiramente lhe interessam ou, ao menos, aquelas com as quais sente conformidade. Diante desse detalhe, podemos realizar um espelhamento entre Freud e Bergson: a memória está em conformidade com o sujeito na medida em que ela expressa sua intencionalidade. O que é retido, o que denominaríamos como cargas de tempo, são aquelas percepções que estão em conformidade para com a decisão do sujeito e, por sua vez, da sua vontade e da sua atenção. Nesse sentido, é possível especular que o sonho, tanto em Bergson

quanto Freud, expressam relações de desejo do vivente para com o real ou ainda o conjunto de imagens que lhes circunda:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. (BERGSON, 1999, p.90)

Ora, o sonhar é o ato de imaginar para Bergson, o momento em que o sujeito permite que sua memória sem finalidade ganhe liberdade e possa permear os pensamentos do vivente de forma a expressar esse tempo que lhe foi devidamente escolhido dentro da duração. Aliás, essa memória que vem do sonhar é tão difícil de ser expressa ou ainda tão complicada de ser trazida de forma natural que só mesmo por conta de um gesto involuntário é que ela pode se manifestar e ganhar essa característica de sonho. Em outras palavras, o hábito, essa memória de repetição e de quantidade acaba por soterrar a memória qualitativa e a impede de ser demonstrada a qualquer momento, como se a reprimisse em função de sua utilidade e ação. Sonhar é um gesto involuntário que revela algo do inconsciente do sujeito, talvez um certo querer que a vida útil não permite tão facilmente se manifestar e que, igualmente em um momento de descuido, decide aparecer:

Observemos, inicialmente, que em geral o sonho não cria nada. [...] A imaginação do sonhador ao despertar faz acréscimos ao sonho, modifica-o retroativamente, tapando os buracos que podem ser consideráveis. [...] Creio, em efeito, que quando o espírito cria, quando faz o esforço que a composição de uma obra ou a solução de um problema exige, ele não está dormindo; pelo menos a parte do espírito que trabalha não é a mesma que a que sonha; aquela prossegue, no subconsciente, uma pesquisa que não influencia o sonho e que só se manifesta ao despertar. Quanto ao próprio sonho, ele é apenas uma ressurreição do passado. Mas de um passado que podemos não reconhecer. Frequentemente trata-se de um detalhe esquecido, de uma lembrança que parecia abolida e que em realidade se dissimulava nas profundezas da memória. Frequentemente, também, a imagem evocada é a de um objeto ou de um fato percebido distraidamente, quase inconscientemente, durante a vigília. Sobretudo, há fragmentos de lembranças soltas que a memória reúne aqui e ali, e que apresenta de uma forma incoerente à consciência do sonhador. Diante dessa reunião desprovida de sentido, a inteligência (que continua a raciocinar, independentemente do que se diga a seu respeito) procura uma significação; ela atribui a incoerência às lacunas que ela preenche evocando outras lembranças, as quais, apresentam-se frequentemente na mesma desordem, clamando, por sua vez, por uma nova explicação, e assim indefinidamente.²³

No trecho acima torna-se bastante explícito que Bergson, nessa conferência de 1901, expõe que o sonho, na medida em que está ligado com a lembrança (memória), necessariamente é uma expressão qualitativa do vivente para consigo próprio. Ademais, observa-se que Bergson

²³ BERGSON, H. O Sonho. Trad. Jonas Gonçalves Coelho. 2004. **Trans/Form/Ação**. N.1. Disponível em <https://www.scielo.br/j/trans/a/B9khNCTF5NjCGWMpkCgd8Hf/?lang=pt>, último acesso em 28 de Maio de 2022.

postula a estrutura do sonho como aquela em que a imaginação do vivente, sua memória qualitativa, busca preencher as lacunas dessas percepções que ocorrem diante do sonhador e que agora se instauram repletas de intencionalidade. Ora, nesse ponto parece podemos encontrar um ponto de contato possível entre o pensamento de Freud e de Bergson com o que diz respeito ao sonho: a intencionalidade do sujeito e a influência da memória de maneira inconsciente nesse processo²⁴.

É evidente que existe uma diferença bastante drástica na composição da estrutura psicológica de Bergson e Freud. Apesar de compartilharem nomenclaturas como “inconsciente”, “consciente”, “vontade (desejo)”, “memória” ou até mesmo “atenção”, notoriamente esses termos não são empregados exatamente com os mesmos desígnios ou acabam por atingir espectros de sentido diferentes entre si.²⁵ Todavia, no que possuem de distantes, também podemos notar uma dobra de proximidade, que é a compreensão da natureza da memória como aquela que estabelece uma relação de querer para com aquilo que a originou, o que poderíamos denominar como infinito dentro de nosso trabalho²⁶. Em termos precisos, poderíamos dizer que o elo entre o pensamento de Bergson e de Freud repouse na constatação de que o sonhar está ligado com uma memória intencional e que esta, ao se manifestar, também está revelando um desejo ainda não cumprido, ou que visa ser cumprido e ainda não encontrou instrumentos para tanto. Sendo assim, é como se pudéssemos dizer que o vivente, frente ao

²⁴ Cf. RODRIGUES, P. C. A Influência de Bergson na recepção da psicanálise na filosofia francesa: a questão do inconsciente. 2019. **ECOS**. N.1. V.10. Disponível em <<http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/3011/1675>> último acesso em 28 de Maio de 2022.

²⁵ De acordo com Souza (2017), é importantíssimo observar que a estrutura de formação do psiquismo para Freud, diferenciada entre as células Φ e as células Ψ , explica de forma completamente oposta a Bergson o surgimento da memória. A saber, Freud estipula uma diferença entre as células motoras e as células mnêmicas (considerado por ele uma descoberta tal como consta em sua correspondência para Fliess), de maneira que as células motoras são, necessariamente, constituídas de uma natureza totalmente diferente das mnêmicas. Em outras palavras, as memórias mnêmicas não teriam a menor relação com as células aqui ditas como motoras ou de estímulo e resposta. Deste ponto de vista, considerando todo o percurso realizado até o presente momento para com o pensamento de Bergson, é notório que essa divisão freudiana é, inclusive, falha se vista do ponto de vista de Bergson, pois até mesmo os gestos motores estariam carregados de memória. Sendo assim, nossa aproximação leva em consideração que o ponto de contato entre o pensamento de Bergson e Freud não está em sua compreensão ontológica dos fenômenos mnêmicos, mas da constatação do sonho como uma expressão do desejo, mesmo que por caminhos metodológicos bastante distintos.

²⁶ É importante observar que o trabalho freudiano possui uma finalidade bastante específica, a saber, a busca por uma resolução clínica de problemas associados ao psiquismo. Sendo assim, o projeto de Freud da compreensão do aparelho psíquico humano possui o objetivo de esclarecer tais funcionamentos a fim de poder, eficientemente, realizar tratamentos profiláticos capazes de sanar problemas que, dentro do contexto histórico de Freud, eram referentes a datada histeria e a psicose. Nesse sentido, o trabalho freudiano não cumpre com nossas expectativas e tampouco nos interessa prolongar a discussão nesses termos. Freud não tem uma preocupação ontológica com seu trabalho, mas totalmente médica e pragmática. Todavia, a apresentação dada por Freud no que compete aos procedimentos realizados pelo aparelho psíquico nos são de valia na medida em que possuem alguma ressonância para com a preocupação de Bergson em apresentar uma estrutura de aparelho psíquico que também seja capaz de armazenar memória. Logo, apesar de Freud em nenhum momento mencionar a concepção de tempo em seu trabalho, acabamos por investigá-lo a fim de tentar contribuir com nossa pesquisa e nossos resultados.

tempo com que se relaciona e age conforme sua vontade estabelecesse relações que, posteriormente, acabam por torná-lo faltante, de forma que quando busca encontrar-se com esse real para efetivamente sanar sua vontade, vê-se impossibilitado e, assim, perpetuamente desejoso.

Desse ponto de vista, é forçoso que observamos não haver saída possível para o sujeito senão compreender que toda a sua existência enquanto finitude resultado da vontade ou ainda de sua atenção o conduza perpetuamente a estipular relações de falta para com a realidade. O vivente é aquele que vive na sua inconformidade de nunca obter, propriamente, sua inserção completa para com o tempo e essa incômoda sensação (que poderíamos entender como uma presença de uma ausência), seria efeito irremediável desse mesmo tempo que o originou²⁷. Dito de outro modo, considerando que o tempo é a dimensão primordial que estipula todas as relações dos viventes, ela mesma em sua constituição seria aquela que faz com que os viventes estejam em uma sensação de perpétua falta ou, mais adequadamente, a constantemente sonharem. Em certa medida, portanto, toda a condição dos viventes possa se assemelhar a de Tântalo, pois na medida em que se nota que se deseja algo incapaz de efetivamente se cumprir. O sujeito sonha, desse ponto de vista, saciar uma sede fantasiosa, quimérica, que reflete a intencionalidade de seus desígnios e de uma memória desejosa de não ser, efetivamente, uma vasilha furada.

²⁷ Conforme Deleuze (1999): “Consideremos um pedaço de açúcar: há uma configuração espacial, mas sob esse aspecto nós só apreenderemos tão-somente diferenças de grau entre esse açúcar e qualquer outra coisa. Contudo, há também uma duração, um ritmo de duração, uma maneira de ser no tempo, que se revela pelo menos em parte no processo da dissolução, e que mostra como esse açúcar difere por natureza não só das outras coisas, mas primeiramente e sobretudo de si mesmo. Essa alteração se confunde com a essência ou a substância de uma coisa; é ela que nós apreendemos, quando a pensamos em termos de Duração. A esse respeito, a famosa fórmula de Bergson "devo esperar que o açúcar se dissolva" tem um sentido ainda mais amplo do que aquele dado a ela pelo contexto. Ela significa que minha própria duração, tal como eu a vivo, por exemplo, na impaciência das minhas esperas, serve de regulador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que diferem por natureza da minha.” (DELEUZE, 1999, p. 22-23)

2. MELANCOLIA E FANTASMA: a condição do espectro como propiciador da melancolia

O percurso até aqui estabelecido apresentou o dilema da temporalidade no seio do pensamento de Bergson. Especificamente, buscamos demonstrar o problema que repousa na concepção de duração como uma temporalidade pura e a dificuldade de acesso que o sujeito tem a ela. Para o sujeito, em virtude da memória e da atenção, nunca existe o alcance pleno da compreensão de duração pura e, por conta disso, o entendimento da experiência de duração também não é completo. Nesse sentido, torna-se relevante compreender, então, como a retenção das imagens é dada ao sujeito, pois é na memória que repousa a dicotomia entre o conjunto dessas imagens retidas e as imagens que seguem o devir do tempo.

Esse processo, como observamos anteriormente, ocasiona a constatação por parte de Bergson (nesse caso, semelhante a Freud) de que as imagens retidas para o sujeito são aquelas que se tornam faltantes ou que, em algum nível, não são mais correspondentes na realidade. Em outras palavras, o conjunto das imagens conservadas na memória não encontra necessariamente um correlato imediato na realidade exterior e isso causa para o sujeito a percepção da não coincidência entre a imagem da memória passada e a imagem percebida no presente. Essa relação de justaposição entre ambas as imagens e a percepção da distinção entre elas é que acarreta o que se entende pela presença de uma ausência: a tomada de consciência de um objeto ou imagem que faz parte do conjunto de conteúdos temporais e memorialísticos do sujeito e que, por um processo de transformação ou de degeneração, não existe mais de forma idêntica ou similar no presente.

Dentro desse fenômeno, é notável o caso do luto uma vez que ele é resultado da perda de um determinado indivíduo e a não possibilidade de retomá-lo ou reavê-lo na realidade. Nesse contexto, como será analisado ao longo do capítulo, a melancolia encontrará local semelhante na medida em que, igualmente, ela pode ser entendida como uma perda. Com o objetivo de alcançar uma resposta suficiente sobre a questão da melancolia e seu caráter de perda, estabelece-se a tentativa de circunscrever um significado mais conciso acerca do conceito dentro de nosso trabalho. Para tanto, iremos compreender com mais aprofundamento o que significa a presença de uma ausência para o sujeito por meio do conceito de fantasma e, em seguida, adentrar na questão propriamente dita da melancolia.

O motivo de tal escolha repousa na necessidade de entendimento sobre como a relação entre a imagem retida para o sujeito e o conjunto das imagens que se dispõe na realidade na sua

não correspondência possui uma correlação com o sentimento de melancolia, sobretudo quando interpretado pelo viés de Agamben (2007) e Benjamin (2014). Assim, a fim de cumprir com o trajeto proposto, iremos analisar a construção da concepção de fantasma para, gradativamente, alcançarmos o estatuto da melancolia e sua eventual relação com o problema do primeiro capítulo.

2.1 – Óptica e veredas: o fantasma entre os gregos

*O tempo minucioso, que na memória é breve,
Foi me furtando as formas visíveis deste mundo.
Os dias e noites limaram meus perfis
Dessas letras humanas e dos rostos amados;
Em vão interrogaram meus olhos fatigados
As vazias bibliotecas e os vazios atris.
O azul e o vermelho são agora cerração,
Duas palavras inúteis. O espelho que miro
É uma coisa cinzenta. No jardim eu aspiro,
Amigos, uma lúgubre rosa da escuridão.
Agora só perduram contornos amarelos,
E só consigo ver para ver pesadelos.*

Jorge Luís Borges

No final do conto *Campo Geral* de Guimarães Rosa (2007), Miguilim descobre que todo seu infortúnio ao longo da vida - seja sua incompetência para as atividades agrícolas, sejam suas divagações a respeito da natureza e das coisas -, são resultado de sua incapacidade de enxergar a realidade de forma correta. Então, quando ganha seus óculos e viaja para a cidade, Miguilim percebe que nunca tinha tido a visão exata sobre as coisas. Seu sofrimento, pelo menos a princípio, foi resultado de sua cegueira ou de sua distorção visual. É como se agora ele tivesse as lentes necessárias para enxergar aquilo que não podia ver antes e, doravante, compreender tudo aquilo que ainda não havia sido devidamente compreendido. Miguilim começou a ver tudo aquilo que era visível e, supostamente, o que era invisível também. Esse tipo de estrutura que relaciona a questão de elementos visíveis e invisíveis não é exclusividade das narrativas de Rosa, podendo ser observado em outros exemplos da literatura e do pensamento ocidental.

A título de comparação e exemplo, em Proust (2009) vemos algo relativamente semelhante, pois quando em *O Tempo Redescoberto* Marcel constata que o verdadeiro motivo para a escrita de uma obra literária repousa no rememorar e discorrer sobre a vida vivida, ele se sente como agora “esclarecido” de eventos que ainda não havia podido enxergar. Em especial, Proust conduz essa discussão ao ponto de que toda rememoração é, também, um retorno àquilo que há de mais fundamental na vida de um indivíduo, a saber, sua experiência dentro da

temporalidade agora devidamente esmiuçada. Marcel, diante desse fato, decide realizar sua jornada como escritor passando por todos os eventos de sua vida a fim de encontrar algo como o lar de toda a existência: o tempo.

É interessante vislumbrar entre os dois autores certa aproximação com a constatação da visão. O gesto de enxergar, tanto para Proust como para Rosa, é fundamental para que haja não só o desencadeamento do texto literário, mas do próprio fazer romanesco: é somente com a visão das personagens que efetivamente a narrativa tem a possibilidade de se encerrar. Aliás, essa questão da visão, apesar de ainda muito contemporânea, não é um debate inédito dentro da história da literatura ou até mesmo da filosofia. Nesse sentido, a questão da visão desde os gregos antigos é de grande pertinência, sendo explorada por autores como Homero a Platão.

O problema da visão, o que no grego antigo chamamos pela *opsis*, é algo que atormenta (para não dizer que assombra) o pensamento ocidental. As oscilações entre a sombra e a luz, a cegueira e a iluminação são metáforas recorrentes para relatar o estado de entendimento ou até mesmo de epifania que os indivíduos detêm após uma grande revelação lhes acometer os “olhos” ou o entendimento. Esse contraste é amplamente explorado pelos gregos antigos, sobretudo quando observamos as manifestações artísticas e intelectuais sobre o gesto de ver. Em particular, ao longo dos textos homéricos podemos encontrar tal problemática de forma bastante nítida.

No canto XI da *Odisseia* há um dos momentos mais peculiares e interessantes de toda a narrativa épica: Odisseu entra no mundo do Hades para conversar com os mortos na guerra de Troia. Por meio de um ritual, Odisseu adentra o Hades e conversa com inúmeras aparições sobre o seu destino, sobre os novos acontecimentos porvir, sobre como efetivamente voltar para casa já que os vê:

E achegou-se a alma de minha finada mãe,
a filha do enérgico Autólico, Anticleia,
que, viva, deixei para trás quando fui à sacra Ílion.
Quando a vi, chorei e apiedei-me no ânimo;
embora bem aflito, nem assim deixei que primeiro ela
se achegasse do sangue antes de eu ouvir Tirésias.
E veio a alma do tebano Tirésias
com um cetro dourado, reconheceu-me e disse:
‘Divinal filho de Laerte, Odisseu muito-truque,
por que de novo, infeliz, deixaste a luz do sol
e vieste para ver mortos e a região sem deleite?
Pois arreda-te do fosso e afasta a espada afiada
para eu beber do sangue e falar-te sem evasivas’.
Assim falou, e eu recolhi a espada pinos-de-prata
e enfiei-a na bainha. Após beber o sangue escuro,
a mim dirigiu-se com palavras o adivinho impecável:

‘Buscas retorno doce como o mel, ilustra Odisseu;
 esse o deus tornará difícil para ti. Não creio
 que irá te ignorar o treme-terra, com rancor no ânimo,
 irado, pois cegaste seu filho querido.
 Porém ainda assim, mesmo sofrendo males, chegarieis,
 se quiseses conter teu ânimo e o dos companheiros
 quando primeiro achegares a nau engenhosa
 da ilha Trinácia, após escapar do mar violeta,
 e achardes, pastando, vacas e robustas ovelhas
 de Sol, que tudo enxerga e tudo ouve. (HOMERO, 2014, pp.328-329)

A *Odisseia* é marcada pelo fenômeno da nostalgia, pois *nostos* significa literalmente “voltar para casa”, o retorno ao lar, ou àquilo que poderíamos denominar como familiar. Essa busca de Odisseu para voltar para casa não é tão somente a chegada, mas a própria trajetória bem como os desafios para, inclusive, retomar o seu reino tal como ele era antes. Esse apuro nostálgico de Odisseu é, literalmente, as saudades de um passado antes da guerra de Troia e encontrá-lo em estado puro, como um cabochão intocado, mesmo que isso implique realizar um massacre com Telêmaco pelo poder e estabilidade de Ítaca. Sendo assim, a conversa com os espíritos é, também, um encaminhamento desses mesmos espíritos para que Odisseu possa encontrar esse estado puro do reino e do passado. É interessante observar que nesse trecho há por parte de Odisseu a comunhão entre um processo óptico e um processo perceptivo: é por meio da visão que se compreendem os espíritos e esses espíritos são invisíveis para aquele que não os vê. Somente aquele que se dispõe a enxergar que verá os espíritos. Junto dos deuses, são os espíritos que efetivamente sabem os mistérios do Universo. De alguma forma, há um pouco de Odisseu em Marcel e Miguilim nesse processo de visão, como se todos eles quisessem de alguma forma conversar com esses ditos espíritos ou, ao menos, invisíveis.

De acordo com Bruno Snell (2012) em *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*, o conceito de espírito é bastante dicotômico quando visto dentro das narrativas homéricas, sobretudo quando comparado os conceitos na *Iliada* e na *Odisseia*. Snell apresenta ao menos 3 possíveis conceitos para explicar o mesmo fenômeno, mas em condições distintas: *psyché* (o élan vital ou o que poderíamos chamar de “vida”), *noos* (aquilo que pertence ao intelecto, às “imagens”), *thymós* (aquilo que compõe o conjunto dos sentimentos). Interessantemente, Snell pontua que em Homero esses conceitos não são, em nenhuma medida, complementares, mas aplicados conforme condições distintas. Em especial, a *psyché* é aquele que habita o corpo (*soma*) e que o abandona por meio das feridas ou da boca para se tornar um espectro, a saber, o *eidolon*²⁸:

²⁸ Cabe aqui o comentário de Fabián Ludueña Romandini (2018) ao apresentar afirmação semelhante em seu livro *Princípios de Espectrologia* quando diz que “uma incursão pela lexicografia que define o espectro – *eidolon*,

Cumpre-nos ter presente que bem poucas são as coisas que Homero nos diz sobre a *psyché* do homem vivente e no momento da morte. A saber: 1. que ela abandona o homem no momento da morte ou quando ele desmaia; 2. Que no combate expomos a própria *psyché*, que na luta está em jogo a *psyché*, que a meta é salvar a própria *psyché* e coisas do gênero. Não encontramos aí nada que nos autorize a atribuir dois significados diferentes à palavra *psyché*: por exemplo, o significado de “vida” no segundo caso, mesmo se aqui traduzirmos *psyché* por vida. Mas quando se diz que alguém combate pela própria *psyché*, que empenha a própria *psyché*, que procura salvar a *psyché*, faz-se sempre referência à alma que, na morte, abandona o homem. Esse afastar-se da alma em relação ao homem é descrito por Homero em poucos traços; ela sai pela boca e é emitida com a respiração (ou também através do ferimento) e voa para o Hades. Ali, torna-se espectro, leva a existência das sombras, como “imagem” (*eidolon*) do defunto. A palavra tem afinidade com *psychein*, (expirar), e significa hálito de vida, e portanto a *psyché* sai pela boca (a saída através do ferimento é, ao que parece, uma forma secundária). Esse hálito vital é quase um órgão físico que, até que o homem esteja vivo, nele vive. (SNELL, 2012, p.9)

Parece-nos, então, que os gregos homéricos têm muito presente a concepção de que o élan vital habita a um agregado que é o corpo e que, constantemente, esse élan pode abandonar ou se demonstrar nesses corpos e se tornar algo completamente alheio a eles, se tornado uma figura fantasmagórica ou espectral. De forma peculiar, a concepção de *psyché* em nenhum momento é atrelada a alguma atividade intelectual ou emocional, mas como pura manifestação vital e de formação de movimento dos corpos, sendo essas duas demais características atribuídas a *thymós* e a *noos*:

Embora *thymós* seja, geralmente, a sede da alegria, do prazer, do amor, da compaixão, da ira, e assim por diante, e portanto, de todos os movimentos do ânimo, também o conhecimento pode, todavia, encontrar por vezes lugar no *thymós*. Na *Iliada* (II, 409), diz-se que não houve necessidade de chamar Menelau para o concílio, [...] “visto que ele no seu *thymós* sabia de tudo quanto fazia o irmão”. Ora, não é que disso estivesse ciente por ouvir falar ou porque soubesse verdadeiramente do fato: sabia por instinto, e até mesmo por simpatia fraterna. Daí porque se diz que a coisa lhe é revelada por um “movimento” do “ânimo”. E poder-se-iam citar muitos outros exemplos do gênero. *Nóos* tem a mesma raiz de *noéin*, e *noéin* significa “entender”, “penetrar”; mais tarde, ao contrário, *noéin* será traduzido por “ver”. [...] Frequentemente ele acompanha *idein*, mas é um ver que não indica somente o puro ato visual, e sim também a atividade espiritual que acompanha o ver. Aqui, ele se aproxima do significado de *gignóskein*. Mas *gignóskein* significa “reconhecer”, sendo, portanto, usado sobretudo quando se quer identificar uma pessoa, ao passado que *noéin* se refere mais a situações determinadas e significa ter uma representação clara de alguma coisa. (SNELL, 2012, pp.13-14)

Chama-nos a atenção alguns dos aspectos transmitidos pelo texto de Snell:

1) A constatação de que a concepção de espírito pode ser repartida em 3 possibilidades interpretativas e todas bastante distintas entre si, apesar de eventual aproximação na medida em

phántasma, idolon, idolum, imago, specie, effigiem, simulacrum – demonstra perfeitamente que se trata de uma metafísica, primeiramente implícita e logo claramente explícita, na qual o espectro é situado como uma forma do aparecer. [...] Contudo, pode-se notar que a espectrografia antiga se situa sob o signo de uma ultra-história óptica da metafísica. Como foi possível escrever, ‘*opsis*, a vista, designa ao mesmo tempo o aspecto do que se vê, o fato de ver, o órgão da visão e o espectro de um morto ou a aparição de um deus que se dá a ver’” (ROMANDINI, 2018, pp. 97-98)

que são usadas concomitante para descrever ações sentimentais, intelectuais e de vida das personagens;

2) É possível depreender por parte desses conceitos que a concepção de visão, sobretudo de aparição, não é exatamente ligada a um órgão perceptivo, mas um entendimento de visão que pode ser intelectual, ideal ou eidético²⁹ ainda mais se visto que esse espírito pode se desprender do corpo e ser visto/conhecido.

Sendo assim, o espírito é aquele que vê, que compreende a realidade e dela nota seu caráter como uma aparição, também denominada como *phainomena/phántasma* ou ainda *aquilo que aparece*. Para a filosofia, sobretudo dentro da vertente socrática, a visão é compreender a aparição e sua fantasmagoria.

Eis que o platonismo adquire aqui um caráter de relevância e de aproximação para com o surgimento do pensamento homérico: a busca pelos universais é, na verdade, um problema de visão uma vez que são as ideias esses elementos visíveis para além de qualquer matéria ou particularidade. Logo, o conhecimento não necessariamente repousa na compreensão de objetos materiais, mas na visibilidade desses conteúdos do espírito (*noos*) e que vivem com ele. Platão (1997) evidencia essa concepção quando aborda o mito da caverna, colocando a vida material como uma vida das ilusões em que somente aquilo que deve ser verdadeiramente visto, a saber, o que pertence às visões não ilusionais são a verdadeira vida a ser investigada. Logo, a vida eidética é a vida espectral porque sua visão não necessariamente reflete algo que se encontra na própria *physis* em si, mas naquilo que a excede, a *metaphysis* e, por esse motivo, verdadeira.

Todavia, cabe aqui uma breve constatação: mesmo que haja por parte da visão eidética essa “observação” metafísica de suas aparições, as visões não são desvinculadas das formas que são percebidas pela *psyché*. Em outras palavras, as formas da matéria são, também, elas mesmas, imagens particulares que as ideias contêm e esse acesso é alcançado pelo espírito. Platão (1997) tende a privilegiar as ideias em detrimento das formas materiais, sobretudo se levado em consideração o Livro X de *A República* e sua crítica severa aos artistas em virtude

²⁹ “Entretanto, Homero utiliza o termo *noos* para se referir ao ato de pensar de maneira mais abstrata. Seria *noos* aquilo que permitiria ao indivíduo adquirir uma representação do mundo capaz de proporcionar idéias claras a respeito deste. Assim, associado com a formação de imagens e das idéias puras, *noos* se refere à razão, ao discernimento e à inteligência. Tal como *phren*, *noos* também estaria localizada no peito, mas sem nenhuma associação com alguma estrutura específica (Crivellato & Ribatti, 2007; Ivanovic-Zuvic, 2004; Porto et al., 2001; Snell, 2001).” CASTRO, F.; LANDEIRA-FERNANDEZ, J. Alma, corpo e a antiga civilização grega: as primeiras observações do funcionamento cerebral e das atividades mentais. **Psicologia: Reflexão e Crítica**. 24(4). 2011. Disponível em < <https://www.scielo.br/j/prc/a/K9Npcp7GXNCP8CTkvdmVC3M/?lang=pt#> > último acesso em 05 de Julho de 2023.

do caráter de simulacro que produzem na matéria bem como suas falsificações de objetos materiais. Em especial, vale a menção, Homero parece ser o grande inimigo de Sócrates nesse momento visto ser considerado o principal poeta a ser expulso dessa *pólis* utópica. Porém, disso não decorre que tais simulacros não estejam vinculados aos conteúdos noemáticos: o problema repousa em serem falsificações e afastem os indivíduos da suposta doutrina ética da busca pelas ideias verdadeiras ou as visões permanentes e universais³⁰ (*aletheia*). Sendo assim, o *eidolon*, ou ainda o conjunto dos pensamentos visíveis atingem duas esferas, a saber, a esfera dos objetos visíveis (materiais) e os intelectualmente visíveis (imateriais). Diante disso, o comentário de Romandini (2018) nos esclarece sobremaneira a questão ao demonstrar que por mais que os socráticos tenham tentado separar o ramo das imagens do ramo das ideias (ou as imagens materiais das imagens imateriais), nota-se que esse processo é infrutífero:

Efetivamente, no grego antigo, o *phántasma* está associado tanto ao “aparecer” sensorial quanto ao sentido do espectro. Por essa razão, em muitos casos, a ontologia tentará absorver, de maneira tímida e infrutífera, o fantasma dentro de uma metafísica do aparecer. No entanto, é interessante que o aparecer fantasmático seja progressivamente assimilado aos fenômenos ligados ao próprio pensamento. Já presente em Platão, o problema da relação entre a imagem e o pensamento alcança em Aristóteles um vértice decisivo. Aristóteles afirma haver uma distinção entre imagens (*phantasmáta*) e pensamentos (*noémata*). Entretanto, “não é possível pensar sem uma imagem” e, por isso, para além das controvérsias sobre o caráter “físico” ou “imaterial” das imagens aristotélicas, não resta dúvida de que elas também fazem parte do pensar humano: “os conceitos (*noémata*) não são imagens, mas não se dão sem imagens”. [...] Os fantasmas são progressivamente assimilados ao fenômeno noemático e, portanto, constituem um elemento dentro da ação do pensar. Não resta espaço, então, para o fantasma como espectro que, concomitantemente, resulta em um resto inassimilável para a metafísica do pensar, da representação e do aparecer como fenômeno. Certamente, tal resto será sempre o fantasma expulso não poderá deixar de acossar, enquanto exterioridade absoluta, a coisa mesma da potência pensante e, como tal, conformar-se-á como a entidade, *par excellence*, destinada a questionar o pensar como posição autônoma e suficiente do homem ou da divindade (ainda que esta última possa prescindir de imagens, como recorda Aristóteles). (ROMANDINI, 2018, pp. 98-99)

As aparições, ou ainda os fantasmas, são conteúdos visíveis e que permeiam a vida do indivíduo em todos os seus níveis, a saber, como viventes (em seu élan vital), seus afetos e suas investigações no que compete ao conhecimento. Diante disso, cabe a pergunta socrática: mas o que são, de fato, os fantasmas que vemos? O que exatamente significam em sua universalidade se seu todo é, constantemente, inacessível? Afinal, é notável ao longo de todos os extensos

³⁰ A título de complemento, em inúmeros diálogos socráticos nota-se que as perguntas de Sócrates se valem do uso do artigo definido para determinar a discussão. Por exemplo, no caso de *Hípias Maior* e *Teeteto*, a pergunta não repousa sobre algo belo ou algo conhecido, mas sobre o que é O belo ou ainda O conhecimento. Esse uso do artigo definido dentro desses debates caracteriza uma virada importante no processo de investigação e análise, pois significa que é necessário compreender universalmente o que este ou aquele objeto da inteligência de fato é. Bruno Snell (2012) comenta esse mesmo fato ao apresentar a hipótese que a aparição do artigo definido dentro da língua grega sugere os universais e teria dado origem ao pensamento científico como a própria filosofia.

debates oriundos do próprio platonismo que seus diálogos são de ordem aporética, insolúveis, como discussões fadadas ao fracasso na própria partida ao questionarem o caráter universal e infinito desses fantasmas.

Em grande parte, a resposta sobre os problemas vindos da antiguidade ainda será a associação desses fantasmas para com figuras superiores aos mortais e que regem o universo: os demônios, ou ainda os *daímōns*. Até mesmo grandes vertentes do pensamento filosófico como o próprio platonismo irão se valer da posse desses *daímōns* para que haja o esclarecimento sobre determinados assuntos cósmicos. Sócrates, inclusive, é um dos maiores incorporadores dessas figuras espectrais que estão naquilo que poderíamos entender como o meio do caminho (*metaxú*) entre os mortais e os deuses. Sendo assim, o conhecimento dos universais, dos conteúdos da vida eidética ou até mesmo dos conteúdos supostamente verdadeiros estaria repousando nesse processo de incorporação dos *daímōns*:

A tradição socrática já havia postulado o demônio em uma função individualizada, como uma voz que guiava Sócrates e o preservava dos perigos: “porém, Sócrates dizia as coisas tal e como as conhecia: que era o demônico (*tò daimónion*) quem lhe fazia indicações”. Assim, Platão, por meio da intervenção de Sócrates recuperando os ditos de Diótima, poderá definir Eros como um “grande daímon, porque todo *daimónion* é um intermediário (*metaxú*) entre deus e mortal.” (ROMANDINI, 2018, p.63)

Não devemos, entretanto, partir aos generalismos: a concepção de *daímon* não é exclusividade do platonismo. Entre os próprios pré-socráticos como Heráclito encontramos afirmações da ordem de que o caráter de um indivíduo é seu *daímon* (ROMANDINI, 2018). Para além disso, vale a menção também aos próprios gestos de incorporação de que certos personagens na *Iliada* têm com relação aos deuses, como Aquiles ao ser abordado por Atena ou até mesmo Odisseu ao conversar com a mesma deusa em condições que só ele a enxerga (SNELL, 2012). Sendo assim, é possível observar que há nessas incursões filosóficas um elo bastante estreito com problemáticas oriundas da mitologia, mesmo que muitas vezes negadas veementemente. Curiosamente, há mais de Homero em Sócrates do que ele gostaria, já que Homero, poeta cego, não era o autor de seus poemas, mas as Musas. A título de riso, Sócrates é tomado por seus *daímōns*, mas é Homero quem deve ser expulso.

Diante desse percurso, paira ainda uma pergunta importante que necessita ser exposta: uma vez que toda a vida eidética repousa nesse mundo espiritual (aqui entendido em suas três vertentes), qual é a origem de todos esses espectros universais? Dito de outra maneira, qual é a procedência universal de todos os *eidolon* senão de uma causa primeira que possa tê-los originado?

Nesse sentido, é interessante observar a influência da escola eleática dentro do pensamento socrático-platônico. Em especial, o conceito de *ápeiron* de Anaximandro de Mileto nos seja um dos mais pertinentes a nossa pesquisa, não tanto pelo seu aspecto completamente fragmentário e de difícil tradução, mas pela sua proposta completamente coerente com as dificuldades encontradas pelo próprio socratismo bem como da compreensão cósmica vinda desde o berço do pensamento grego antigo. É conhecido ao longo da própria historiografia da filosofia que os primeiros filósofos tinham como proposta de investigação o fundamento ou o princípio que regia o Universo. Essa busca pelo princípio (*arché*) é, como diz a própria palavra, a investigação do vestígio primeiro e, além disso, único que teria formado a totalidade do Cosmos. Entre esses filósofos encontramos a escola eleática, constituída por nomes como Tales de Mileto, Parmênides e Zenão de Eleia bem como o próprio Anaximandro. Inclusive, sabe-se por meio de diálogos como *Parmênides*, de Platão, a influência que tais pensadores tiveram para a formação intelectual do socratismo integralmente.

Para além das dificuldades tradutórias, cabe a nós alguns comentários interpretativos sobre seus fragmentos e, entre os mais relevantes, esteja o comentário de Aristóteles como um dos mais pertinentes:

Pois tudo ou é princípio ou procede de um princípio, mas do ilimitado não há princípio: se houvesse, seria seu limite. E ainda: sendo princípio, deve também ser não-engendrado e o indestrutível, porque o que foi gerado necessariamente tem fim e há um término para toda destruição. Por isso, assim dizemos: não tem princípio, mas parece ser princípio das demais coisas e a toda envolver e a todas governar, como afirmam os que postulam outras causas além do ilimitado, como seria Espírito (Anaxágoras) ou Amizade (Empédocles). E é isto que é o divino, pois é “imortal e imperecível” (Fragmento 3), como dizem Anaximandro e a maior parte dos físicos. (ARISTÓTELES apud CAVALCANTE DE SOUZA, 1978, p. 15)

Aristóteles explicita em seu comentário algo pertinente no que diz respeito à questão do *ápeiron*: sua condição de ilimitado, sem perímetro ou definições. Se o princípio de todas as coisas está na ausência de definição, logo o que não tem limite, ou ainda o que é infinito é o que rege o funcionamento do Universo. Portanto, o que dá condições, limites, nome ou até mesmo visão àquilo que encontramos no universo não pode definir o *ápeiron*, pois isso seria o mesmo que dizer ele que possui alguma limitação. Sendo assim, os conteúdos universais - o *eidolon* do qual a cultura grega, em especial Platão, parece tanto se ater - é, na sua concepção mais primeva, aquilo que não pode ter uma definição exata, pois isso seria o mesmo que dar uma definição para algo que não pode ser definido. O fantasma do *ápeiron* é aquele que extrapola todo e qualquer esforço por parte dos conteúdos da inteligência de ser concebido, falado ou até mesmo pensado (*logos*).

Se olharmos de forma complementar ao que diz Aristóteles sobre Parmênides, o comentário de Nietzsche (1978) a respeito dos pré-socráticos é bastante pertinente aos nossos propósitos uma vez que demonstra, com exatidão, a busca da causa primeira cósmica como também uma posição monista e fundamental para o surgimento da própria disciplina filosófica:

“Tales mostra a necessidade simplificar o reino da pluralidade e reduzi-lo a um mero desdobramento ou disfarce da *única* qualidade existente, a água. Anaximandro o ultrapassa em dois passos. Pergunta-se, da primeira vez: “Mas, se há em geral uma unidade eterna, como é possível aquela pluralidade?”, e deduz a resposta do caráter contraditório dessa pluralidade, que consome e nega a si mesmo. Sua existência se torna para ele um fenômeno moral, que não se legitima, mas penitência, perpetuamente, pelo sucumbir. Mas, em seguida, ocorre-lhe a pergunta: “Por que, então, tudo o que veio a ser já não foi ao fundo muito tempo, uma vez que já transcorreu toda uma eternidade de tempo? De onde vem o fluxo sempre renovado do vir-a-ser?” Ele só sabe salva-se dessa pergunta por possibilidades místicas: o vir-a-ser eterno só pode ter sua origem no ser eterno, as condições para o declínio daquele ser em um vir-a-ser na injustiça são sempre as mesmas, a constelação das coisas tem desde sempre uma índole tal que não se pode prever nenhum término para aquele sair dos seres isolados do seio do “indeterminado”. Aqui ficou Anaximandro: isto é, ficou nas sombras profundas que, como gigantescos fantasmas, deitam-se sobre a montanha de uma tal contemplação do mundo.” (NIETZSCHE apud CAVALCANTE DE SOUZA, 1978, p.19)

Notadamente não nos é de interesse compreender a seara de Nietzsche para com o socratismo ou até mesmo suas críticas a Platão por meio dos pré-socráticos. Aliás, é válido observar que o filósofo, aqui, nos fornece um escopo interpretativo pertinente se cotejado para com o de Aristóteles. A interpretação de Nietzsche é, não somente esclarecedora, mas brilhante: o grande achado de Anaximandro não é só a causa primeira, mas a demanda de um universal perene que não pode ser de forma algum desfeito. Mais além, não qualquer universal, mas o universal que não pode ser, em nenhum momento, alterado de sua condição de incapaz de limitação. Logo, tudo o que vem do *ápeiron* é, de alguma forma, o retorno a ele mesmo, de forma que o universo é a ausência de limites e todas as formas são manifestações desse mesmo *ápeiron*. A verdade seria o que não pode ser medido ou nomeado.

É possível observar que o conceito de *ápeiron*, bastante caro à tradição filosófica eleática, adquire importância notável dentro da história do pensamento, sobretudo pelo fato de que a concepção de ilimitado é, também, a concepção do inalcançável. Nesse sentido, podemos vislumbrar que o pensamento socrático, como é o caso de Platão, acaba sendo influenciado pelo entendimento de que a origem de todas as coisas (como a ideia da ideia), teria sido oriunda de algo incapaz de ser descrito, nomeado ou até mesmo delimitado. Logo, invariavelmente a busca pela origem do cosmos sempre passará pela constatação de que o limite é aquilo que não pode ser devidamente explicado, como bem apontam Aristóteles e Nietzsche.

. Frente ao problema de Anaximandro, haveria outro destino para Sócrates (bem como para os demais filósofos) que não fosse, cheios da vertigem especulativa e empolgação com a invocação de todos os *daimons* possíveis para encontrar a verdade senão perceber que de fato toda discussão a respeito do mundo necessariamente é uma aporia? Assim como Odisseu busca incessantemente encontrar uma maneira para retornar à casa, o pensamento busca encontrar uma forma de voltar a esse infinito, mesmo que isso implique a constante viagem sem rumo algum, como se não houvesse casa para voltar. Logo, o pensamento humano seria, na sua busca incessante pela verdade ou ao menos pela visão das coisas que estão veladas, um peregrino sem lugar certo para onde rumar, pois quer conviver com fantasmas ilimitados. Não resta alternativa senão compreender que filosofar é, pouco a pouco, aprender a morrer: a vasilha que nunca preenche.

É evidente que, dentro do espectro da filosofia antiga, teremos tradições opostas ao pensamento platônico e que irão, dentro de suas concepções, buscar entendimentos diversos dos problemas de ordem ontológico e ético. Nesse sentido, é indiscutível que as vertentes estoicas e materialistas são primordiais no que diz respeito a compreensão dos problemas de como o contato com o inapreensível se dá e, sobretudo, como o entendimento dessa incapacidade de sentido é propiciador da melancolia.

2.2 – Problemas materialistas: Nigredo, teoria dos quatro humores e fantasmagorias melancólicas

*Creio no Mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
Alberto Caeiro*

A narrativa de Tântalo, aludida no capítulo anterior, parece que mais uma vez ganha destaque para nós na medida em que a situação da falta e sua impossibilidade de haver saciedade dessa falta, seja por uma questão de desejo, seja por uma questão de visão, é a condição *sine qua non* da vida dos homens. Como visto acima, inclusive, a condição da investigação oriunda da antiguidade sobre a vida do espírito, a experiência dele, assim como o surgimento dos universais se dão, especialmente na tradição platônica, como uma segunda impossibilidade já que, ao fim e ao cabo, a causa primeira parece ser incompreendida por todos nós. Todavia, dentro das inúmeras doutrinas intelectuais que surgiram na antiguidade, os materialistas antigos

e estoicos também terão sua demonstração da complexa condição do que a infinitude ou o sem limite causa aos viventes.

A anedota³¹ é peculiar: um acesso de loucura no qual Demócrito de Abdera se encontra ao dissecar cadáveres em praça pública e, desse processo, cair em gargalhadas. Conforme a tradição antiga, a loucura só podia ser sintoma da predominância de um humor nefasto: a bílis negra, conhecida por melancolia ou atra bile. A população, bastante assustada com o acontecido, decide por chamar Hipócrates, famoso pai da medicina, para acudir o grande filósofo do atomismo. No decorrer da conversa, Hipócrates retorna da praça pública e afirma a todos os presentes que não havia conhecido homem mais sábio do que Demócrito e nele não havia loucura alguma. O que Demócrito exatamente disse? Para Hipócrates, provavelmente a mais aterradora de todas as constatações: absolutamente nada no decurso do Universo possui de fato alguma procedência e a tentativa de busca por algum sentido sempre se demonstra infrutífera, porque, no fundo, sempre retornamos ao estado inicial de que nada que o pensamento busca propor como reflexão alcança um resultado determinado. Os animais crescem, desenvolvem vísceras, passam por inúmeras provações e sofrimentos para, no súbito do infortúnio, morrerem. Da mesma forma, o ciclo de todas as coisas é sempre conduzido à morte, doença e sofrimento sem nenhum tipo de propósito específico. Logo, de que adianta levar tudo com tremenda seriedade se, no fim das contas, não entendemos absolutamente nada sobre o que está acontecendo no Cosmos. Para que se preocupar?

É evidente que nos modos de Demócrito há grande ironia: não é a falta de preocupação que o faz rir diante dos inúmeros cadáveres de animais mortos, mas o desespero frente ao fato de que não há possibilidade de compreensão efetiva do mundo material. Diante disso, o riso é uma espécie de deboche ou até mesmo de chiste diante daquilo que causa tanto sofrimento. O aspecto verdadeiramente hilário da situação talvez seja Hipócrates, o defensor da saúde, acabar concordando com o fato de que, inevitavelmente, o que nos resta é a doença e a morte, fomentada especialmente pela melancolia a qual ele supostamente foi conduzido para curar.

Para melhor compreender o peso dessa narrativa e seus desdobramentos, é necessário que façamos uma investigação sobre o pensamento materialista antigo e como ele se relacionará com a teoria dos humores e, por sua vez, com a própria melancolia. Os materialistas antigos

³¹ Do ponto de vista histórico, inúmeras fontes alegam que a história é, na verdade, falsa, também conhecida como a Carta aos Damagetas. Ainda assim, valemo-nos do relato tal como apresentado por Robert Burton (2014), Panofsky et al. (1979) e Starobinski (2014) visto que tal anedota é fundamental para o entendimento não somente do materialismo antigo como também da própria melancolia que surgirá na antiguidade tardia e Idade Média.

serão os principais autores a observar como as condições físicas do Cosmos são responsáveis por causar adulterações na *opsis* dos homens. A tradição médica, iniciada por Hipócrates, terá por certo que a condição de saúde do indivíduo é totalmente dependente de dois fatores primordiais: suas condições de nascença (tipo físico e de constituição) e suas condições de vida que podem ou não o deixar doente. A saber, o indivíduo precisa estar em conformidade com sua fisiologia e precisa, de forma geral, manter certo equilíbrio entre aquilo que Hipócrates e boa parte da tradição médica antiga denominará como humores ou fluidos.

Conforme Panofsky et al. (1979), a tradição hipocrática irá definir a existência de quatro humores fundamentais para a constituição da vida humana: sanguíneo, colérico, fleumático e melancólico. Cada um desses humores possui, em si, características distintas e desdobramentos no organismo que serão profundamente díspares entre si. A parte relevante desse procedimento e que deve ser devidamente observada é o fato de que a disposição dos humores não tem apenas implicações fisiológicas, mas também de ordem psicológica. De maneira mais exata, o surgimento da teoria dos humores não faz uma distinção entre os aspectos físicos e mentais de um indivíduo, de forma que os humores/fluidos são proporcionadores de qualidades físicas e espirituais aos seus portadores. Em especial, conforme a influência de doutrinas anteriores como as de Pitágoras, Empédocles e Philistion de Locris, há uma associação direta entre as estações do ano, as fases da vida de um indivíduo e a movimentação desses fluidos no indivíduo, afetando sua constituição física/espiritual:

Guiado por esse desejo, o primeiro passo do autor (Hipócrates) é rejeitar a visão daqueles que defendiam que o corpo humano se originava e subsistia em virtude de um único elemento. Ele foi mais além, até onde temos conhecimento, ao ser o primeiro escritor a colocar a frente a teoria dos quatro humores. De partida – apesar de tardiamente isso se tornar praticamente canônico – isso só poderia ser estabelecido com a ajuda de duas suposições arbitrárias. O sangue tinha que ser incluso no Sistema, apesar de não ser um humor excepcional; e a bile, que até então havia sido considerada como um fluido único, ou ainda dividido em inúmeras subespécies, era necessário distingui-lo em dois “humores” independentes, a bile amarela (*xolê nzaté*) e a bile negra (*melaina xolê* = melanxolia). Esses quatro humores foram sempre presentes no corpo humano e determinam sua natureza; mas de acordo com a estação as vezes um ou outro ganha ascendência – a bile negra, por exemplo, no outono, enquanto o inverno é desfavorável a ela e essa bile é inimiga da primavera, as dores oriundas do outono são aliviadas na primavera. Os quatro humores, então, causam tanto saúde como doença, desde que sua combinação correta cause saúde, mas o domínio ou a ausência de um ou outro, doença. [...] Esse sistema não incluía apenas a tétade pitagórica e empedocleana, mas também a doutrina das qualidades que Philistion havia deixado para nós – primeiramente, em grupos de dois, formando uma conexão entre os humores e as estações, depois também aparecendo de forma singular e conectando os humores com a teoria de Empédocles dos elementos.³² (PANOFSKY et al., 1979, pp. 9-10 tradução nossa)

³² “Guided by this desire, the author’s first step was to reject the view of those who held that the human body originated from, and subsisted in virtue of, a single element only. He was moreover, as far we know, the first writer

Desse ponto de vista, a constituição dos humores não estava vinculada, pelo menos na medicina antiga bem como nos teóricos antigos, tão somente a um aspecto mental da mesma maneira que costumamos compreender a noção de psiquismo atualmente. Conforme o trecho, se evidencia que os humores eram, também, aspectos físicos dos seres vivos e que possuíam uma relação bastante imediata com as condições cósmicas presentes tanto no nascimento como ao longo da vida de um indivíduo. É nesse sentido, portanto, que a melancolia acaba adquirindo um destaque importante na história da saúde: sua manifestação é algo extremamente preocupante e, ao mesmo tempo, fruto de um desarranjo material e cósmico.

Entre as causas que levam ao desequilíbrio humoral, a dieta e o exercício desempenham, ambos, um papel importante, comparável ao do clima e do ar ambientes. Ora, a dieta, o exercício, os banhos, o sono são da esfera da decisão pessoal do sujeito – desde que se trate um homem livre, que tenha os meios de organizar como bem entende o seu modo de vida. Os erros, o desregramento dos ritmos da vida cotidiana não deixam de ter consequências: por ignorância ou indiferença, por gula ou falta de exercícios, é possível tornar-se melancólico. [...] Assim, embora a causa imediata do mal seja interpretada exclusivamente em termos de mecanismo somático, as causas mais distantes residem em grande parte no comportamento do sujeito, e o processo do tratamento apela, em geral com muita insistência, para a vontade e a iniciativa do paciente. [...] a sua razão condenará os abusos que cometeu, ele aprenderá a melhor escolher os alimentos, a repartir melhor as horas de descanso e de atividade. (STAROBINSKI, 2016, p. 23)

Ainda de acordo com Panofsky (1979), a melancolia possuía características bastante específicas e preocupantes: embotamento, tristeza profunda, manias, muitas vezes tendendo à loucura. Além disso, podia afetar o indivíduo fisiologicamente, causando escurecimento da pele, perda de cabelos, compleição frágil, grande inteligência e um corpo frio ou quente (dependendo do autor)³³:

who put forward a theory of the four humours. At the outset – though later it was to become almost canonical – it could only be established with the help of two quite arbitrary assumptions. The blood had to be included in the system, although it was not in fact a surplus humour; and in the bile, which hitherto had been regarded as a single fluid, or else split down into innumerable sub-species, it was necessary to distinguish two independent “humours”, the yellow bile (xolé nzaté), and the black (melaina xolé = melanxolia). These four humours were always present in human body and determine its nature; but according to the season sometimes one and sometimes another gained the ascendancy – the black bile, for instance, in the autumn, whereas the winter was unfavourable to it and the spring inimical, so that autumn-engendered pains would be relieved by the spring. The four humours, then, caused both illness and health, since their right combination was health, but the predominance or defect of one or another, illness. [...] This system included not only the Pythagorean and Empedoclean tetrad but also the doctrine of qualities that Philistion handed down to us – first, in groups of two, forming a link between the humours and the seasons, later also appearing singly and connecting the humours with the Empedoclean primary elements.”

³³ Vale aqui a citação de Starobinski sobre a bile negra na antiguidade que complementa a exposta por Panofsky: “Quando o temor e a tristeza persistem por muito tempo, é um estado melancólico”. Eis, portanto, que aparece a bile negra, a substância grossa, corrosiva, tenebrosa, designada pelo sentido literal de ‘melancolia’. É um humor natural do corpo, como o sangue, como a bile amarela, como a pituita. E, da mesma forma que os outros humores, pode sobreabundar, se deslocar para fora de seu centro natural, se inflamar, se corromper. Daí resultarão diversas doenças: epilepsia, loucura furiosa (mania), tristeza, lesões cutâneas, etc. [...] Tudo leva a crer que a observação dos vômitos ou das fezes negras deu aos médicos gregos a ideia de que estavam em presença de um humor tão fundamental quanto os três outros. A cor escura do baço, por uma associação fácil, permitiu-lhes supor que esse

A melancolia [...] pode se dar por disposição ou hábito. Por disposição é a melancolia transitória que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de preocupação, dissabor, ou pensamento, que causa angústia, embotamento, indolência e inquietação do espírito, de algum modo oposta ao prazer, alegria, júbilo, deleite, causando pertinácia ou aversão em nós. Com esse sentido equívoco e impróprio nós chamamos de melancólico aquele que é embotado, triste, amargo, indolente, indisposto, solitário, de algum modo alterado ou dissaboroso. E dessas disposições melancólicas ninguém que viva está livre, nenhum estoico, ninguém é tão sábio, ninguém é tão feliz, ninguém é tão paciente, tão generoso, tão divino, que se possa justificar, ou tão bem composto; porém, mais ou menos, cedo ou tarde, ele sente sua pontada. A melancolia, nesse sentido, é o caráter da mortalidade. [...] E é quase absurdo e ridículo um mortal procurar por um teor perpétuo de felicidade nesta vida. (BURTON, 2014, pp.33-34)

Para a antiguidade a melancolia era fatal, sobretudo se não tratada ou ainda não devidamente controlada. Sendo assim, era uma doença digna de nota e de aprofundamento por parte da medicina/filosofia antigas. Como visto acima, os tratamentos, em geral, recorriam a uma certa concepção de equilíbrio de forma que o paciente assolado pelo mal melancólico necessita de um novo regramento de vida, seja ele fisiológico ou espiritual, a fim de que sua condição seja devidamente sanada ou, ao menos, mantida sob controle. Nessas circunstâncias, portanto, é pouco ou nada interessante que o indivíduo seja assolado pela melancolia ou pelo desequilíbrio humoral, sobretudo pela possibilidade de manifestações patológicas.

Todavia, em alguns contextos, como é o caso do Problema XXX de Aristóteles, a melancolia pode ser vista como um terreno positivo e até mesmo relevante para a manifestação intelectual e de conhecimento. Particularmente, Aristóteles afirma que todos os grandes homens e intelectuais da antiguidade (como Sócrates ou até mesmo Platão) eram melancólicos, pois suas inteligências eram resultado da predominância dessa bile negra no organismo:

Por que todos aqueles que se tornam eminentes em filosofia, política, poesia ou artes são claramente melancólicos e, alguns deles são afetados pelas doenças causadas pela bile negra? [...] Por exemplo, aqueles que possuem bile negra fria se tornam estúpidas e lentas enquanto aqueles que possuem a bile negra quente são exaltadas e brilhantes, eróticas ou facilmente movidas pela fúria e desejo, enquanto outros ainda se tornam mais loquazes. Muitos também são alvo da empolgação e êxtase, pois esse calor é localizado perto da torrente do intelecto; e é por isso que profetas e oráculos surgem e divinamente são inspirados pela melancolia; não por doença, mas pelo temperamento natural – Maracus, o Siracuso, era na verdade um melhor poeta quando estava fora de si. – Esses, no entanto, que o excesso de bile negra é ministrado de forma negativa, sendo melancólicos, são mais racionais e menos excêntricos e, em inúmeros assuntos, superiores a outros indivíduos tanto em cultura, artes ou governança.³⁴ (ARISTÓTELES apud PANOFISKY et al., 1979, pp.18-25 tradução nossa)

órgão era a sede natural da bile negra. E era satisfatório para o espírito poder estabelecer uma correspondência estreita entre os quatro humores, as quatro qualidades (seco, úmido, quente, frio) e os quatro elementos (água, ar, terra, fogo).” (STAROBINSKI, 2016, p.20)

³⁴ “Why is it that all those who have become eminent in philosophy or politics or poetry or the arts are clearly melancholics, and some of them to such an extent as to be affected by diseases caused by black bile? [...] For

Diante disso, a melancolia se tornou, dentro da antiguidade, um tópico sensível que desdobra, como vimos pela anedota de Demócrito, certa dúvida a respeito da orientação moral do Universo. Se o sentido cósmico é existente, parece não estar preocupado com a ordem de seus fenômenos e, se ele não existe, nada do que é vivido necessariamente tem alguma procedência lógica ou causal. Logo, a manifestação patológica da melancolia se torna um demonstrativo da dificuldade de entendimento do próprio Universo ou, ao menos, da sua possibilidade de ausência de sentido: a condição errante do indivíduo finito diante da infinitude do Universo. Contudo, ao longo da história ocidental, a melancolia se tornará mais do que uma doença, mas uma manifestação que, feita de forma positiva, pode se tornar a alcunha para a formação de um indivíduo inteligente ou ainda genial conforme concebem os renascentistas³⁵.

Temos aqui uma constelação de problemas que assolam nossa discussão: visão, fantasma e a teoria da melancolia. Doravante, é necessário que vejamos em que medida a discussão trazida pelos materialistas alcança um problema estruturalmente semelhante à teoria socrático-platônica. Em determinado ponto da compreensão dos elementos do Universo, somos conduzidos a um estado de inapreensibilidade tal que, por mais que haja tremendo esforço de compreensão, nos é vedado. Essa constatação, de forma ampla, conduz a dois estados bastante marcantes dentro das tradições filosóficas: por um lado, a tradição socrática conceberá que a definição de todo e qualquer *eidolon* não pode alcançar o estatuto do infinito; por outro, a teoria materialista entenderá que todas as relações causais que se operam na matéria, na busca desse problema originário, ou são assumidamente despropositadas, ou não cabe ao nosso intelecto encontrar uma resposta efetiva para o proceder do Universo senão a conformação com a falta de sentido. Tanto em um caso, quanto em outro, a tristeza de não se poder compreender o

example, those who possess much cold black bile become dull and stupid, whereas those who possess much hot bile are elated and brilliant or erotic or easily moved to anger and desire, while some become more loquacious. Many too are subject to fits of exaltation and ecstasy, because this heat is located near the seat of the intellect; and this is how Sybils and soothsayers arise and all that are divinely inspired, when they become such not by illness but by natural temperament – Maracus, the Syracusan, was actually a better poet when he was out of his mind. – Those, however, in whom the black bile’s excessive heat is relaxed towards a mean, are melancholy, but they are a more rational and less eccentric and in many respects superior to others either in culture or in the arts or in statemanship.”

³⁵ É relevante mencionar a importância da melancolia para o renascimento, sobretudo do ponto de vista intelectual e estético. Em particular, a análise de obras como *Melencolia I*, de Albrecht Dürer, revelam essa demanda complexa que é interpretar o afeto melancólico bem como suas possíveis implicações. Diante de autores como Marsílio Ficino (1979) e Robert Burton (2014), podemos perceber como a melancolia era um humor desejado se seguissem determinadas condições astrais, especialmente se o indivíduo aplicasse tais virtudes melancólicas em atividades intelectuais ou artísticas. É o caso, portanto, de Dürer ao compor a xilogravura de *Melencolia I*. Todavia, para além de qualquer exegese específica da obra (caríssima a autores como Panofsky e Saxl (1979), Warburg (2015), Agamben (2007) e Didi-Huberman (1998)), buscamos apenas pontuar de forma meramente histórica a relevância do debate para um contexto que nos será, futuramente, de importância: a cultura como uma manifestação fantasmagórica da própria melancolia.

sentido do mundo na sua totalidade é inevitável, seja a pesarosa constatação de Platão em que filosofar é aprender a morrer, seja em Demócrito que o deboche por meio do riso é a resposta para um mundo completamente sem propósito. Em certo sentido, será entre os medievais que se poderá observar certa conjunção dessa problemática e a sua expressão se dará por meio da tentativa de explicação dos fenômenos de tristeza ou de melancolia que assolam a sociedade da Idade Média.

Um dos exemplos marcantes do que pode ser a expressão da melancolia no ocidente seja o modo como os medievais irão abordar a bile negra. Sobretudo, é no demônio meridiano, ou ainda na manifestação da acídia que teremos expressão notável do que é a melancolia aplicada a um indivíduo. Em observância a Starobinski (2016), a acídia (também conhecida como acedia) é um estado letárgico que leva os indivíduos a uma absoluta inaptidão e indolência a toda e qualquer atividade. Sendo assim, não só era um sentimento perigoso de ser mantido pelos indivíduos como também foi considerado por alguns intelectuais um pecado:

E, primeiro, o que é exatamente uma acedia? É um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa mudo, uma afonia espiritual, verdadeira “extinção de voz” da alma. Ela seca em nós o poder de palavra e de oração. [...] Assim, o diálogo com o outro e com Deus seca, esgota-se em sua própria fonte. Uma mordaca cobre a boca da vítima da acedia. O homem como que engoliu e devorou a própria língua: a linguagem lhe é retirada. Mas, se aceita isso, se sua alma se compraz nisso, se esse peso imposto talvez pelo corpo, recebe o assentimento da vontade perversa, então é um pecado mortal. [...] A acedia ataca vítimas escolhidas: anacoretas, reclusos, homens e mulheres que se dedicam à vida monástica e cujos pensamentos deveriam ser todos voltados a esse “bem espiritual” que doravante lhes parece fora de alcance. A ansiedade do coração, segundo Cassiano, assalta-os sobretudo no meio do dia, qual uma febre diária que irromperia em hora fixa. Portanto, esse mal se parece estranhamente com os acessos febris de uma doença puramente somática. Mas Cassiano é propenso a crer que se trata de uma cilada do “demônio do meio-dia”, de quem se fala no Salmo 91. Sua presença se traduz a um só tempo por uma paralisia de todos os movimentos espirituais e por um desejo inquietante de deslocamento e viagem. [...] Qualquer esforço espiritual parece-lhe inútil, pelo menos enquanto permanecer no mesmo lugar. [...] ela se torna ociosa e vazia de qualquer ato de devoção, esperando como único remédio para tão grande acometida espiritual a visita de um irmão ou o consolo do sono...” (STAROBINSKI, 2016, pp. 43-45)

O que nos chama a atenção não é tanto o caráter punitivo que é dado para a acídia como pecado capital dentro do medievo, mas seu caráter incomodativo. Os medievais não conseguem decidir ao certo os motivos pelos quais um indivíduo é tomado por tal estágio que não seja a assumpção de que esse indivíduo esteja possesso por uma força extraordinária (um demônio, um espectro) que irá conduzi-lo a esse estado “terrível” de falta de vontade para toda e qualquer atividade. O mais irônico, inclusive, é o fato de que essa situação acometa justamente os intelectuais ou ainda os devotos que buscam a expiação ou a ascese por meio do estudo e das privações materiais. Talvez valha a breve reflexão: e se, porventura, o demônio meridiano seja,

em verdade, a manifestação de Deus? Todo anjo é terrível. O que resta ao devoto é, não outra coisa, mas buscar no sonho sua salvação.

É interessante observar que essa condição sobre a manifestação de Deus por meio do contraste entre o finito e o infinito é um tópico de extrema relevância na teoria de Kierkegaard. Particularmente, em trabalhos como *Temor e Tremor* (1979), o filósofo busca apresentar a parábola de Abraão como instrumento de reflexão sobre o gesto de fé dado na prática judaico-cristão. Conforme o relato bíblico, Abraão foi intimado por Deus a sacrificar seu filho, Isaac, como louvor e prova de sua fidelidade. Assim, mesmo que hesitantemente, Abraão conduziu seu filho até o altar de sacrifício e, no último instante, Deus recusou o sacrifício em favor do sacrifício de animais como substituto. De acordo com Kierkegaard, o aspecto relevante dessa parábola não repousa no gesto de fé de Abraão, mas a sua persistência em continuar mantendo a fé mesmo que existisse um fator intelectualmente contraditório nessa relação e ciente dele. Em outras palavras, é terrível para o próprio pai ter que sacrificar seu filho e, por outro, a solicitação oriunda de uma força maior o impele a ter que cumprir com tal objetivo.

Em observância ao filósofo dinamarquês, a intelectualidade humana, no contexto da parábola, não poderia de fato compreender frente a todas as circunstâncias o que significa, de fato, o sacrifício do próprio filho. Aliás, isso, a rigor, se torna para as criaturas absolutamente irrelevantes, porque não existe nesse gesto nenhum tipo de contemplação ou salvação senão a imposição da condição de dor e sofrimento no plano da existência. O tópico fundamental, conforme Kierkegaard, repousa no salto de fé que o sujeito realiza em praticar um gesto que, para além de todas as evidências negativas e até mesmo de claro sofrimento, necessita ser praticado por devoção ao infinito. Nesse sentido, a fé não se constitui única e exclusivamente como um gesto de salvação a Deus ou ao infinito, mas a constatação da prática de um dever independente das condições que são infligidas àquele que o pratica. Assim, o filósofo instaura a concepção do cavaleiro de fé: aquele que constantemente batalha para manter a condição moral como fonte de sentido e existência em um mundo que, na sua finitude, não possui significado e nem propósito.

Para Kierkegaard, o cavaleiro de fé é o sujeito que consegue compreender a dicotomia existente entre o plano do infinito e o plano do finito e, por meio da combinatória do intelecto para com a fé, busca encontrar formas de resistir ao processo degenerativo da existência e, ao mesmo tempo, a aceitação da gradativa debilidade que o mundo causa ao sujeito. Em outras palavras, a existência é um elemento inevitável para o sujeito e, diante da corruptibilidade, finitude e degeneração da matéria, o indivíduo necessita se conformar com tal decrepitude e,

ainda assim, praticar a moralidade mesmo que não existam evidências que possam confirmar que ela será ou não contemplada por Deus. Sendo assim, por mais que a existência de Deus seja confirmada, ele, enquanto criador, se coloque na posição daquele que abandonou suas criaturas, para Kierkegaard, as criaturas necessitam invariavelmente resistir às intempéries de um mundo abandonado por seu criador em favor de uma vida melhor. A saber, o único motivo que pode levar um indivíduo a aceitar a condição da vida e o esforço por experienciar a realidade e seus fenômenos éticos e estéticos é o paradoxo entre a melancolia da degradação do mundo e a aceitação da inapreensibilidade dos motivos de Deus ou, mais além, a ausência de teleologia de um Universo abandonado.

Nessa esteira, é possível estabelecer certo paralelo entre o problema da acídia e o conceito de cavaleiro da fé de Kierkegaard: a condição do monge copista é a de tentar compreender a grandeza de Deus e, mesmo assim, não ser capaz de fazê-lo. A melancolia, a dificuldade de relação do homem com o mundo da privação e da finitude faz com que o acidioso, muitas vezes, ceda ao desígnio de desistência por meio da sonolência ou então da inanição. Todavia, notadamente o cavaleiro da fé é aquele que luta contra esse dilema na medida em que o gesto de fé não necessariamente exclui o fator de tristeza e de sofrimento que está contido na existência e, por sua vez, no próprio ato de crer. Sendo assim, Kierkegaard de alguma forma corrobora esse tópico dentro de nosso trabalho: o infinito não só é inapreensível como, certamente, inalcançável.

Giorgio Agamben (2007) em seu livro *Estâncias* apresenta a concepção do demônio meridiano de uma forma que parece nos interessar sobremaneira, pois ela se configura como um estado de letargia frente a algo grande demais para ser devidamente compreendido. Em outras palavras, diante da infinitude do mundo, toda e qualquer tentativa de execução de uma atividade que busque compreender essa grandeza é totalmente enfadonha e, diante disso, só resta a letargia:

O sentido desse *recessus a bono divino* [afastamento do bem divino], dessa fuga do homem frente à riqueza das próprias possibilidades espirituais, traz em si uma ambiguidade fundamental, cuja identificação está entre os mais surpreendentes resultados da ciência psicológica medieval. O fato de o acidioso retrair-se diante do seu fim divino não equivale, realmente, a que ele consiga esquecê-lo ou que deixe de o desejar. Se, em termos teológicos, o que deixa de alcançar não é a salvação, e sim o caminho que leva à mesma, em termos psicológicos, a retração do acidioso não delata um eclipse do desejo, mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto: *trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada do próprio desejo.* [...] Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-

las foram dadas metas a alcançar. Tão dialética é a natureza do seu “demônio meridiano”: assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que “a maior desgraça é nunca tê-la tido”. (AGAMBEN, 2007, pp. 28-32)

O comentário de Agamben apresenta uma faceta absolutamente pertinente aos nossos propósitos ao tratar da acídia como a esperança diante da não-esperança: *o acidioso viu a imensidão e, diante dela, busca alguma maneira de alcançá-la, mesmo ciente que talvez não a consiga efetivamente*. Corroborando as afirmações realizadas por Starobinski, Agamben coloca a acídia como a condição do impossível, do irrealizável, mas que só ocorre por um único motivo, a saber, a vontade de fazê-lo sem conseguir efetivamente cumprir seu propósito. Uma busca interminável, sem uma certeza sobre como ou em que direção correr para que ela aconteça. Nesse sentido, de fato o demônio-meridiano é uma possessão, um espectro, ou mais especificamente um *eidolon* que acomete o solitário/eremita, porque sua tristeza é resultado do entendimento da infinitude do mundo, da incapacidade de haver um limite exato para sua ambição de fé e compromisso religioso. Sabiamente, Rilke (2013) parece sintetizar essa concepção de Agamben por meio de sua primeira estrofe nas *Elegias de Duíno*:

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo Anjo é terrível.
E eu me contenho, pois, e reprimo o apelo
do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia
valer? Nem Anjos, nem homens
e o intuitivo animal logo adverte
que para nós não há amparo neste mundo definido. Resta-nos, quem sabe,
a árvore de alguma colina, que podemos rever
cada dia; resta-nos a rua de ontem
e o apego cotidiano de algum hábito
que se afeiçoou a nós e permaneceu.
E a noite, a noite, quando o vento pleno dos espaços
do mundo desgasta-nos a face – a quem se furtaria ela,
a desejada, ternamente enganosa, sobressalto para o
coração solitário? Será mais leve para os que se amam?

(RILKE, 2013, pp. 11-13)

O que resta, de fato, àquele que ambiciona às grandezas? Assim como o eu-lírico, o acidioso percebe que diante da imensidão do infinito não resta outra escolha senão desejar sem poder cumprir seu intento. Para além da beleza descrita por Rilke em sua estrofe, o mais notável é que o contato com tudo aquilo que excede o mundo é, nele mesmo, terrível, de difícil compreensão e, provavelmente, vetado a todos os homens. É possível, aqui, estabelecer um comparativo entre o pensamento de Rilke para com o de Demócrito, pois se por um lado Duíno

se dedica aos lamentos diante da imensidão do Cosmos, Demócrito se ri com a pretensão de evitar as lágrimas e o pesar diante da ausência de sentido de todas as coisas. Todavia, ambos sofrem do mesmo mal: a tristeza diante de algo inconcebível.

Diante disso, Agamben formulará sua concepção de fantasma, a saber, de um objeto incapaz de ser materializável e que constantemente existe um esforço tremendo em fazer tal materialização acontecer:

Desta maneira, dada a fundamental pertença do humor negro ao processo erótico, não causará surpresa que a síndrome melancólica seja desde a origem tradicionalmente vinculada à prática fantasmática. As “*imaginatione malae*” [“imaginações más”] aparecem por algum tempo em tanta evidência na literatura médica entre os “*signa melancoliae*” [“sinais da melancolia”], que se pode afirmar que a doença atrabiliária se configura essencialmente, segundo a expressão do médico paduano Girolamo Mercuriale, como um “*vitium corruptae imaginationis*” [“vício da imaginação corrompida”]. [...] Nessa perspectiva, a melancolia surge essencialmente como processo erótico envolvido em um comércio ambíguo com os fantasmas; e tanto a funesta propensão dos melancólicos à fascinação negromântica, quanto a sua inclinação para a iluminação estática devem-se à dúplici polaridade, demônico-mágica e angélico-contemplativa, da natureza do fantasma. (AGAMBEN, 2007, pp.51-52)

Logo, os melancólicos como o pensador, o poeta, praticantes dessa magia da imagem, desse espectro que habita o espírito, como diz Agamben, são corrompidos por uma vontade de concretizar o que não pode ser devidamente concretizado. Mais além, o fato de suas ambições não serem devidamente realizáveis, os faz completamente imersos em uma fantasia, a saber, no contato direto com espectros (*eidolon*) dos quais não conseguem se desvencilhar, um tormento ou assombração que opera como uma presença de uma ausência: junto de todas as coisas, afastado delas também na mesma intensidade. Diante disso, respondendo à pergunta de Rilke: nem mesmo os amorosos se veem livres de suas próprias fantasias e a elas sucumbem visto que nunca as concluem da forma como o espectro lhes aparece. No meio de tantas expectativas, só resta aos sonhadores a sensação profunda de tristeza frente ao inconcluso e a constante necessidade de vagar em busca do sonho.

Frente ao percurso aqui realizado, não podemos deixar de mencionar a interpretação de Freud (2006) sobre a melancolia em seu célebre texto *Luto e Melancolia*. Freud demonstra de forma dicotômica a relação entre o luto e a melancolia pois, apesar de possuírem características relativamente semelhantes, os fenômenos não são exatamente iguais. Para Freud, o luto é caracterizado pelo sofrimento por parte do enlutado frente a perda de um objeto, seja ele outro ser humano ou um objeto, de forma que sua dor é resultado da impossibilidade de satisfazer seu desejo frente ao objeto de catexia:

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. Por essa transigência, pela qual o domínio da realidade se faz fragmentariamente, deve ser tão extraordinariamente penosa, de alguma forma é coisa fácil de explicar em termos de economia. É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido (FREUD, 2006, pp.250-251)

O enlutado, portanto, sofre diante do objeto de perda até determinado ponto, a saber, até o momento em que possa encontrar outro objeto de desejo que possa substituir o desejo que antes era dedicado ao objeto perdido. Contudo, no que compete à melancolia, a situação é sutilmente distinta. De fato, há sofrimento por parte do melancólico com relação a um objeto de perda de forma muito semelhante ao luto, mas o diferencial repousa no fato de que o melancólico, em geral, não sabe que objeto efetivamente lhe foi perdido ou a causa de seu sofrimento:

Num conjunto de casos é evidente que a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (como no caso, por exemplo, de uma noiva que tenha levado o fora). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não o *que* perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (FREUD, 2006, p. 251)

Ora, Freud inclusive aventa por parte do melancólico que seus sentimentos de penúria e degradação de si mesmo sejam resultado de certa pulsão narcísica, pois o melancólico gostaria que tal sentimento pudesse ser sanado ou, ao menos, atenuado. Mas, para além de qualquer clínica ou cura, o que nos chama a atenção no comentário de Freud é o seguinte aspecto: o sofrimento do melancólico é resultado de algo que ele não consegue compreender ou, mais além, ser capaz de tomar para si e abraçar (como diz Agamben). O objeto do melancólico não é um objeto materializável, concebível ou ainda que se possa dedicar energia a outro objeto como substitutivo. Mais além, a melancolia se dedica a algo não-compreensível no seu sentido

estrito, de tal forma que pode ser concebido como uma imensidão inapreensível ou, na melhor das hipóteses, sua compreensão é parcial. É como se o melancólico fosse, do ponto de vista de Freud, um indivíduo assolado por algo como uma visão que não pode ser descrita, tampouco compreendida e que, mesmo assim, o assombra de forma permanente, inconsciente.

Nessa mesma perspectiva, é possível observar no fenômeno do infamiliar como correlata dentro da experiência do melancólico. Em observância a Freud (2019), o infamiliar (*unheimlich*) é justamente um objeto que vive uma condição paradoxal ao sujeito: se, ao observá-lo, existe reconhecimento por parte do observador sobre aquilo que vislumbra, ao mesmo tempo esse objeto causa estranhamento ou até mesmo insatisfação. Como exemplo, Freud menciona a estranheza que lhe acometeu com relação a sua própria imagem no espelho enquanto estava em um trem justamente porque, em um determinado momento, seu reflexo lhe pareceu com o de outra pessoa. O ponto significativo da concepção de infamiliar parece repousar no fato de que se trata de um sentimento de incerteza frente ao objeto, pois por mais que lhe seja de uma forma conhecida ou até mesmo cognoscente ao sujeito, lhe é também totalmente estrangeira, causando a incapacidade de precisar ao certo o que ela de fato pode ou não significar. Para Freud, portanto, a condição do *unheimlich* é também certa expressão narcísica do Eu ao considerar o seu duplo, seu negativo, que pertence à vida inconsciente do sujeito mesmo que, muitas vezes, ele tenha dificuldades em reconhecê-lo.

Levado a cabo essa questão trazida pelo *infamiliar* e a combinando com a argumentação trazida por Freud em *Luto e Melancolia*, é possível observar que existe uma relação de complementariedade entre os dois textos, sobretudo no que compete ao sentimento narcísico do indivíduo com relação a tais sentimentos. Em outras palavras, tanto a condição melancólica quanto a condição do infamiliar refletem características que são trazidas pelo próprio sujeito de sua própria identidade e que, diante da sensação de que é um indivíduo que não se reconhece na realidade e depende da afirmação desses valores. Em virtude desse fenômeno, por exemplo, que inúmeras vezes os melancólicos acabam por falarem de si mesmos em tom depreciativo ou até mesmo com desdém, como se suas identidades fossem insuficientes ou até mesmo culpadas pelo sentimento de perda que sofrem ao longo do estado melancólico. Em certo sentido, o *infamiliar* é reflexo dessa mesma prerrogativa, como um estado neurótico que teme a punição ou até mesmo a castração por si mesmo. Particularmente, Freud utiliza da imagem do homem de areia, a partir do conto de Hoffmann, para corroborar a perspectiva do medo de castração como um elemento constitutivo da construção do *infamiliar*, pois o Homem de Areia é uma

assombração que pode, a qualquer momento, cegar o indivíduo: o fantasma do duplo que, de alguma forma, persegue a vida psíquica do indivíduo.

Podemos observar como Freud e Agamben parecem concordar que a melancolia é, também, um fantasma que se produz na experiência do vivido de todo aquele que compreende a concepção de perda e, principalmente, da impossibilidade de execução ou compreensão que permeia o vivente. Sobretudo, essa experiência do vivido se demonstra sempre fracassada na compreensão da totalidade do que denominamos como *eidolon* visto que, na sua imensidão, não conseguimos efetivamente alcançá-los. Eis, possivelmente, o porquê dos medievais se interessarem tanto por soluções alquímicas como o nigredo: de uma condição de não-matéria alcançar tudo o que é, propriamente, material:

Não nos surpreende, nessa perceptiva, que a melancolia tenha sido identificada pelos alquimistas com Nigredo, o primeiro estágio da Grande Obra que consista, segundo a antiga máxima espagírica, em dar um corpo ao incorpóreo e em tornar incorpóreo o corpóreo. É do espaço aberto pela sua obstinada intenção fantasmagórica que toma impulso a incessante fadiga alquimista da cultura humana, a fim de se apropriar do negativo e da morte, e de plasmar a máxima apreendendo a máxima irrealidade. (AGAMBEN, 2007. p.54)

O nigredo como a fonte da melancolia. Mais especificamente, aquilo que não tem corpo, uma matéria escura e que dela pode advir toda e qualquer materialidade. Um *ápeiron*, dada as devidas proporções entre a doutrina eleática e a alquimia medieval. Se retomamos a teoria da imagem bergsoniana, somos levados a refletir sobre um detalhe importante de *Matéria e Memória*: a inevitável condição do vivente em relação a atenção e sua mandatária finitude frente à duração e a tudo aquilo que concebemos como infinito. Considerando a condição da memória como um processo de recorte ou fragmentação do tempo a fim de que haja atenção ao conjunto das imagens – como já abordado anteriormente –, não existe possibilidade efetiva do entendimento completo do tempo senão como algo inapreensível. O tempo, mesmo que respaldado por Deus, é aquele que a criatura não compreende e, se o compreendesse, não seria um centro privilegiado de imagens. Não seria o infinito, para o vivente, algo muito próximo de um nigredo? Afinal, toda a tristeza mora no fatal destino de nunca conseguir, com efeito, compreender o mundo e o Cosmos senão tropeçando aqui e acolá ou, como o próprio Miguilim, sem os óculos corretos para enxergar o mundo.

Finalmente, diante do percurso até aqui exposto, cabe compreender que mesmo sob uma ótica totalmente idealista e platonizada do fantasma, seja ela por meio de uma concepção materialista, somos conduzidos a um problema fundamental: o conjunto de questões irrealizáveis a um indivíduo e que ainda assim o assolam. De um lado, é possível compreender

a singularidade da matéria frente os universais (como dirá Platão); por outro, a incompreensão do porquê a matéria se organiza da forma como se organiza e como esse equilíbrio é completamente dúbio visto que a doença muitas vezes predomina em relação à saúde (Demócrito/Hipócrates). Sendo assim, a melancolia, fenômeno que se manifesta ao longo de toda a tradição filosófica, é uma questão que tanto para os idealistas como para os materialistas possui complexidades fantasmáticas.

Ademais, do ponto de vista da fortuna crítica contemporânea, somos inclinados a conceber que a melancolia, do ponto de vista psicanalítico ou até mesmo em observação à teoria de Bergson, é algo muito próximo do que Agamben denomina como fantasma, pois a condição daquilo que não pode ser devidamente concebido/realizado corrobora de forma pertinente com o problema do finito e infinito dado por Bergson ou pelos demais autores apresentados até então. Finalmente, cabe a discussão sobre como a condição fantasmática afeta a experiência do vivido e em que medida podemos percebê-la em fenômenos culturais e estéticos contemporâneos. Em particular, podemos perceber no surgimento da modernidade e, posteriormente, na contemporaneidade, características que corroboram a perspectiva do fantasma, sobretudo em movimentos como o *vaporwave*.

2.3 – Techné: *Vaporwave*, flanagem e a concepção de fantasma

2.3.1 – A técnica como uma questão de reprodutibilidade em Walter Benjamin

Entre os inúmeros aspectos da cultura que interessam Walter Benjamin, certamente o processo de elaboração estética ou ainda de entendimento da importância da obra de arte como fundamento da cultura é nevrálgico. Particularmente, o interesse de Benjamin oscila entre dois pontos bastante díspares entre si: a fascinação frente a um fenômeno completamente inovador que a tecnologia tem trazido para as sociedades e o medo ou espanto frente a esse mesmo fenômeno. Nesse sentido, talvez um dos momentos mais interessantes sobre esse fato seja observarmos como Benjamin aponta problemas na construção das sociedades do século XX por sua impossibilidade de elaborar narrativas adequadamente (como é o caso do célebre *O Narrador* (2014c)) juntamente com a expressão de fascínio frente às inúmeras possibilidades que as novas tecnologias podem proporcionar, como é o caso da *Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (2014a). Sendo assim, podemos perceber que a discussão relativa ao que Benjamin compreende como experiência (*erfahrung*) é relevante para precisar algumas hipóteses importantes: como o desenvolvimento tecnológico afetou diretamente as condições

de relação entre a obra de arte e o espectador e como tais condições também foram propiciadoras de uma crise nessa mesma experiência.

Em *Experiência e Pobreza* (2014b) bem como a *Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (2014a) e *O Narrador* (2014c), Walter Benjamin aponta para o fato de que as experiências estéticas se tornaram mediante a sua reprodução em massa modificadas e causaram uma alteração nas concepções de experiência do indivíduo para com os produtos culturais ou ainda estéticos. Em especial, Benjamin aponta que o desenvolvimento da revolução industrial, a saber, da tecnologia e dos novos modos de produção da sociedade ocidental foram decisivos para a mudança de formulações estéticas:

Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “apaguem os rastros!”, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Aqui, no cômodo burguês, a atitude oposta tornou-se hábito. Nele, o “intérieur”, obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, hábitos estes que se ajustam melhor a esse intérieur em que vive do que a ele próprio. [...] Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. “Pelo que foi dito”, explicou Scheerbart há vinte anos, “podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro transformará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários.” Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, geles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIN, 2014b, p.127)

Essa condição que Benjamin aponta é notável, pois as mudanças no modo de compreensão dos objetos estéticos ao longo da história do século XX é, também, uma mudança no modo de relação dos indivíduos para com os produtos e as artes em virtude da tecnologia. A elaboração de um projeto arquitetônico, doravante, não tem mais como demanda ter um caráter singular: os móveis e os edifícios não precisam ser feitos necessariamente por mãos humanas (ou não completamente). Os carros, os prédios, as roupas e até mesmo objetos de decoração são agora totalmente convencionais e podem ser encontrados em grandes quantidades e na mesma padronagem. O processo de produção maquinal desses produtos acaba por destituir certo caráter mágico, ou, como afirma Benjamin, aurático:

Em suma, o que é a aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Com base nessa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes,

na sua cópia, na sua reprodução. E é inequívoco como se diferencia a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. (BENJAMIN, 2014a, p. 184)

O trecho apresentado por Benjamin, juntamente com a menção a movimentos como a Bauhaus e o fenômeno da vitrificação dos edifícios, mostra que a modificação do que são os produtos culturais elaborados em escala industrial não propiciam mais nenhum tipo de privacidade, exclusividade, autenticidade ou até mesmo ocultamento: não há uma distinção clara entre a vida pública e a vida privada. Para Benjamin, isso é resultado do excesso de vitrines e janelas panorâmicas que permeiam as novas construções. Igualmente, Benjamin aponta para que, dentro dessas modificações, nota-se mudanças também no modo como tecnicamente as obras de arte são conduzidas, como é o caso da fotografia e do cinema que, ao longo do século XIX e início do XX, se tornaram artes relevantes mesmo que não sejam mais produções manufaturadas por excelência³⁶:

Mas a litografia no seu início, já poucas décadas após sua invenção, foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a fala. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 2014a, p.181)

Pode-se constatar por meio do comentário de Benjamin como o entendimento da reprodução dos objetos artísticos têm, em si, uma constante de desenvolvimento tecnológico de tal maneira que é preferível esse objeto mais facilmente reproduzível em virtude da técnica. Aliás, a tecnologia acaba por permitir um contato mais imediato com a obra de arte, quebrando o caráter singular e até mesmo restrito dela. Se antes as oportunidades para se possuir um

³⁶ A título de digressão, vale a observação de como a mudança na estrutura de produção e elaboração de mercadorias ao longo do tempo, inclusive no campo da fotografia e do cinema, foram modificadas drasticamente. De forma mais radical, o quão essas artes adentraram no cotidiano social em todos os níveis. É conhecido por meio de trabalhos como os de Guy Debord (1997) a concepção de espetáculo no que compete à exposição e uso dos produtos audiovisuais para divulgação das mercadorias ou ainda de estilos de vida por meio das imagens. Igualmente, Gilles Lipovetsky (2013) aborda que o capitalismo estetizado se vale da objetificação artística de suas mercadorias para introduzi-las como produtos fetichizados ou ainda, no vocabulário de Debord, espetaculares por seu aparato museológico. Nesse sentido, as redes sociais bem como os smartphones se tornaram locais de espetacularização em que o uso das câmeras e da exposição adquirem um teor estético que, mesmo no seu tom estrangeiro por ser produzido por um objeto técnico, nos é totalmente assimilado. Assim, a reproduzibilidade técnica apontada por Benjamin atinge seu estatuto pleno e, ao mesmo tempo, se funde com o entendimento de que esses objetos são uma ressignificação da experiência técnica e aurática.

determinado móvel, casa, vestimenta ou até mesmo ouvir uma canção eram totalmente singulares – afinal, todas essas atividades eram manufaturadas ou artesanais -, agora elas podem ser desfrutadas de forma uniforme, indistintamente, sem nenhum tipo de barreira que as impeça disso. Toda a sociedade pode ouvir a mesma música, assistir o mesmo filme ou até mesmo ouvir a mesma música visto que a reprodutibilidade técnica garante que essa cópia (ou mimese) possa estar ao acesso de boa parte da população. Benjamin (2014b) nota, sobretudo em *Experiência e Pobreza*, que essa alta acessibilidade dos produtos industriais ou ainda acometidos por esse capitalismo de massa são, muitas vezes, criadores de uma situação de indistinção entre as classes, a saber, uma uniformização da experiência. Todavia, é possível observar por parte do filósofo alemão ainda a esperança daquilo que ele denomina como uma “barbárie positiva”, no sentido de que essa massificação da experiência estética e cultural é, também, uma via de acesso mais ampla e generalizada a determinados fenômenos estéticos e sociais que podem ser relevantes.

Desse modo, é importante observarmos como tais mudanças artísticas e culturais que permeiam o século XX são resultado, conforme o autor, de revoluções sociais que ocorreram ainda anteriormente, a saber, no século XIX e que se estenderam ao longo do século XX. Logo, para observar mais claramente a relevância dessas modificações ou, mais especificamente, seu surgimento, é conveniente que observemos o percurso traçado por Benjamin nesse quesito.

2.3.2 – O flâneur: o sintoma da sociedade urbanizada

*Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
 Será essa, se alguém a escrever,
 A verdadeira história da humanidade.
 O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;
 O que não há somos nós, e a verdade está aí.
 Sou quem falhei ser.
 Somos todos quem nos supusemos.
 A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.
 Álvaro de Campos*

O século XIX foi bastante incisivo em mudanças éticas e estruturais da sociedade ocidental que até então não haviam sido realizadas: a revolução industrial bem como a reestruturação de cidades para as novas tendências tecnológicas e de consumo. Em especial, as reformas estruturais das cidades, do ponto de vista arquitetônico, com a formação de novos espaços para o comércio, foram significativas dentro dos espaços urbanos. Com essas mudanças surge também a figura dos indivíduos que vivem diante da multidão, como é o caso de Edgar Allan Poe e de Charles Baudelaire.

O Homem na Multidão de Allan Poe (2017) retrata bem essa característica marcante das sociedades industriais: a conglomeração de pessoas e a constante sensação de anonimato que as cidades causam aos indivíduos. Em particular, o homem na multidão faz questão de constantemente se misturar às massas como se entrasse em êxtase com tal sensação. Da mesma maneira, o caminhar pelas ruas é completamente errático, sem uma direção certa ou a busca de um destino específico que não seja somente viver no meio das multidões, se aproveitando da sensação de burburinho e de imensidão. Parece que o homem descrito por Poe não tem uma casa, um local que lhe é de fato familiar que não seja a própria cidade, a saber, essa estrutura impessoal, pública e sem nenhum tipo de resguardo singular.

Um relógio bateu onze sonoras badaladas, e a feira começou a despovoar-se rapidamente. Um lojista, ao fechar um postigo, deu um esbarrão no velho e, no mesmo instante, vi um estremecimento percorrer-lhe o corpo. Saiu apressadamente para a rua e, por um momento, olhou ansioso à volta de si; encaminhou-se depois, com incrível rapidez, através de vielas, umas cheias de gente, outras despovoadas, para a grande avenida da qual partira, a avenida onde ficava situado o Hotel D... Esta, no entanto, já não apresentava o mesmo aspecto. As luzes ainda brilhavam, mas a chuva caía pesadamente e havia poucas pessoas à vista. O estranho empalideceu. Deu alguns passos caprichosos pela antes populosa avenida e depois, suspirando profundamente, tomou a direção do rio. Após ter atravessado uma grande variedade de ruas tortuosas, chegou por fim diante de um dos teatros principais da cidade. Estava prestes a fechar, os espectadores saíam pelas portas escancaradas. Vi o velho arfar, como se por falta de ar, e mergulhar na multidão, mas julguei perceber que a intensa agonia de seu semblante tinha, de certo modo, amainado. A cabeça caiu-lhe sobre o peito novamente, como quando eu o vi pela primeira vez. Observei que seguia agora o caminho tomado pela maioria dos espectadores, mas, de modo geral, não conseguia compreender a inconstância de suas ações. (POE, 2017, pp. 247-248)

O próprio narrador do conto parece observar essa tendência peculiar do homem na multidão e se surpreender com o fato de que ele vive única e exclusivamente para entrar em contato com as conglomerações, sem nenhum tipo de destino ou finalidade em suas perambulações pela cidade. O homem na multidão possui apenas o interesse em viver pelas vias públicas como um constante observador. Aliás, o ponto de interesse da questão é justamente que frente às cidades esses indivíduos estão interessados em efetivamente se perderem no meio desses grandes centros urbanos: não há vontade de reconhecer ou ser reconhecido. É aqui que, provavelmente, consigamos entender com mais clareza o que diz Baudelaire (1985) em suas *Flores do Mal* quando menciona o andar titubeante dos albatrozes nos conveses:

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,

Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que habita os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

(BAUDELAIRE, 1985, p.111)

O andar de forma errática, cambaleante, até mesmo bêbada é algo que adquire muita similitude com a estrutura do que o poeta considera como o *flâneur*, a saber, o sujeito sem rumo na multidão. De forma bastante enfática, inclusive, Baudelaire compara o albatroz ao poeta que se sente completamente torpe diante do mundo terreno do convés uma vez que não pode voar. Sendo assim, passa o tempo entorpecido com a fumaça do cachimbo e andando de forma desajeitada frente à vida. Essa reflexão sobre os eventos ordinários observados com certo torpor pelo poeta também é bastante evidente em poemas como *A uma passante*:

A rua em torno era um frenético alarido,
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz...e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Pode-se perceber nos modos desse observador o êxtase frente a uma “efêmera beldade” que passava pela rua e chamou sua atenção, de forma que a cena, por si só bastante ordinária, adquiriu um grau de grandeza mesmo que passageira. Se comparamos ambos os poemas, notamos que a concepção do movimento e da mundanidade citadina dos eventos retratados por Baudelaire são cruciais para que possamos estabelecer paralelos entre o poeta completamente bêbado pelos eventos que ocorrem nas cidades e a fugacidade de todos esses acontecimentos já

que a vida das cidades é agora dinamizada pelo fluxo das massas ou ainda das multidões. O *flâneur* é um movente e parece se interessar justamente por esse fluxo da vida urbana³⁷.

O *flâneur* é uma figura importante e notável dentro não só da poesia de Baudelaire, mas de toda a segunda metade do século XIX por conta desse curioso fenômeno que são os indivíduos que vagam pelas cidades sem qualquer tipo de propósito aparente. Walter Benjamin (2017) provavelmente é um dos autores que mais investigou e sintetizou o agir do *flâneur* ao longo da história e, certamente, em umas de suas passagens de *Infância berlinense: 1900* podemos ver uma imagem precisa dele:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale da montanha. Aprendi tarde essa arte; ela preencheu o sonho cujos primeiros vestígios foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos. (BENJAMIN, 2017, pp. 78-79)

Há algo no comentário de Benjamin que é sobremaneira pertinente: as cidades são como labirintos e o ponto maior de um passeio pela cidade não é a busca pelo encontro do destino, mas a capacidade de viver o labirinto até nele se perder completamente. Além disso, o gesto de se perder parece não ocorrer única e exclusivamente com o caminhar pelas cidades, mas no próprio gesto intelectual da reflexão e, dentro desse contexto, na obra de arte. O mundo das artes, do pensamento ou ainda da própria virtualidade são, em certo sentido, repletos de caminhos ou até mesmo destinos que não necessariamente visam desembocar em algum lugar preciso, mas causar um entorpecimento em quem experiencia tais obras de arte. Benjamin é muito enfático em estabelecer um conjunto de relações e análises de autores e obras que desdobram a *flânerie* em suas mais variadas formas: desde Baudelaire a Proust³⁸.

³⁷ Conforme Benjamin (2007): “Dialética da flânerie: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido. É provavelmente esta dialética que se desenvolve em “O homem da multidão”. (BENJAMIN, 2007, p. 465)

³⁸ A respeito do conceito de *flâneur*, é notável a contribuição de Benjamin sobre esse fenômeno em inúmeros trabalhos como *Rua de Mão Única* (2017), *Infância berlinense: 1900* (2017), *Passagens* (2007), *Baudelaire: um lírico no capitalismo* (2018), etc. A circunscrição desse trabalho irá se focar em aspectos meramente conceituais que nos são de pertinência, a saber, as características da *flânerie* e seus possíveis desdobramentos no interior dos fenômenos estéticos dentro da arte contemporânea. Em especial, Benjamin observa o *flâneur* como uma questão igualmente política visto as mudanças tecnológicas e de estrutura arquitetônicas da cidade de Paris feitas pelo Barão de Hausmann e em que medida essas mudanças afetaram a condição de vida e moradia de seus cidadãos ao longo do século XIX. Tendo isso em vista, nos interessa o conceito na medida em que pode contribuir com o entendimento da fantasmagoria dentro do próprio trabalho de Benjamin. O aspecto historiográfico ou até mesmo as características políticas, literárias ou econômicas envolvidas e desenvolvidas por Benjamin e sua fortuna crítica são tangenciais ou, pelo menos, pontuais em nossa investigação. Mais adiante, todavia, é retomada a problemática do *flâneur* em virtude de seu caráter de perda ou ainda confusão uma vez que o processo de circulação pelas cidades de forma errática é um revelador do apagamento da memória. Dito de outro modo, o *flâneur* é aquele que circula pelas ruínas de uma sociedade fantasmagórica, como será explorado no capítulo subsequente.

Quando observada a condição da *flânerie* em Proust, somos levados a constatar que a experiência temporal, a saber, a experiência do narrador frente ao vivido, é totalmente errática e de difícil constatação. Proust (2014a) pontua a dificuldade inúmeras vezes ao longo da *Recherche* do que é decidir de fato o que pode ou não garantir uma boa redação de um romance visto que, ao olhar para sua vida ou para aquilo que ele denomina como “um problema filosófico” que o fizesse redigir um livro, ele não o encontra com clareza. Somos levados a saber que a grande resposta encontrada por Proust para tal problemática se encontra na percepção de que o verdadeiro romance é aquele que registra a experiência do vivido na memória. Em especial, é o revisitar da memória pelo narrador que o conduz a efetivamente construir a *Recherche*. Nesse sentido, o interesse de Benjamin em Proust repousa nesse aspecto completamente memorialista da narrativa proustiana, sobretudo pelo fato de ela vagar pelo passado de forma a rememorar os eventos perdidos e com eles poder apreciar algo que já não possui mais uma existência concreta ou presente. Em *A Imagem de Proust* (2014d), Benjamin irá pontuar como a proposta de Proust parece repousar em uma “vontade de felicidade” na medida em que o narrador proustiano busca encontrar uma conclusão do seu ciclo literário por meio da revisitação das memórias:

O que procurava ele tão freneticamente? O que estava na base desse esforço interminável? Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são do que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida daqueles a que pertencem? E quando Proust descreveu, numa passagem célebre, essa hora sumamente individual, ele o faz de tal maneira que cada um de nós a reencontra em sua própria existência. [...] Cocteau percebeu aquilo que deveria preocupar, em altíssimo grau, todo leitor de Proust: ele viu o desejo de felicidade – cego, insensato e frenético – que habitava esse homem. (BENJAMIN, 2014d, p.39)

Dessa perspectiva, assim como demais autores de fortuna crítica semelhante³⁹, a obra de Proust pode ser entendida por meio da leitura de Benjamin como uma obra que se aproxima do gesto de *flâneur* uma vez que o perambular pelo tempo é também compreendê-las como um fragmento inacessível ou que a memória permite que os acessemos parcialmente. Logo, a *flânerie* para Benjamin em Proust parece interessar justamente por conta desse caráter contemplativo e, ao mesmo tempo, distante dos objetos dos quais o autor os contempla:

O princípio da *flânerie* em Proust: “Então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro

³⁹ Dentro da fortuna crítica de Proust, são notáveis os trabalhos de autores como Auerbach (1971) e Malabou (2014) que mencionam a *Recherche* como um romance investigativo sobre o tempo. Esse processo investigativo mencionado por esses autores é sobremaneira relevante porque é observado que o percurso investigativo de Proust é, também, um processo de trajetória ou de jornada da própria concepção de memória involuntária, conceito fundamental dentro da obra proustiana. Portanto, é válida a aproximação de que o processo de *flanagem* em Proust com o de investigação da experiência temporal de Marcel.

de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir” [...] – Esta passagem permite reconhecer claramente como o antigo sentimento romântico da paisagem se desfaz e como surge uma nova visão romântica dela, que parece ser sobretudo de uma paisagem urbana, se é verdade que a cidade é o autêntico solo sagrado da flânerie. (BENJAMIN, 2007, p.465)

Dessa forma, a obra de Proust foca no entendimento de que a rememoração, especialmente de ordem involuntária como é o caso da célebre passagem da Madeleine ou ainda da laranjada, são demonstrativos desse percurso de perambulação que se assemelha ao que o homem na multidão ou até mesmo o próprio albatroz vivenciam em suas obras. Logo, o ato de recordar é muito mais do que somente um sentimento nostálgico por parte do narrador, mas a retomada do tempo perdido, mesmo que essa retomada seja o passear por uma experiência incapaz de ser revivida outra vez. Mais além, a retomada se torna a constatação da presença de uma ausência.

Sendo assim, é possível observar que a concepção de *flâneur* se estende para outros contextos estéticos, sobretudo quando podemos vislumbrar que o anonimato ou até mesmo a percepção completamente errática desse conceito é relevante para a formação de novos modos de produção artísticos. Em especial, o anonimato e a concepção da mundanidade se tornaram muito notáveis na arte contemporânea, sobretudo em movimentos desenvolvidos em contextos como a internet, em que a dificuldade de rastreio de identidades ou até mesmo autorias se tornou uma característica marcante.

É viável estabelecer certa correlação entre alguns elementos relevantes dentro da obra de Benjamin: a *flânerie*, a reprodutibilidade técnica e a concepção de experiência. Diante dos conteúdos expostos, notavelmente o *flâneur* é resultado das modificações sociais oriundas da segunda metade do século e que impactaram diretamente na compreensão arquitetônica das cidades e seus sistemas de consumo por conta dos fenômenos de reprodutibilidade técnica. Além disso, não menos importante, essa condição completamente imagética e especialmente vendável dessas novas condições sociais acabam por causar um fenômeno peculiar: a arte como reprodução técnica e que permeia todos os meios de comunicação possíveis e que, ao longo dos anos, adquiriram cada vez mais instrumentos para transmitir tais reproduções: rádio, televisão e, sobretudo nos últimos 30 anos, a internet.

Em virtude disso, não podemos deixar de notar que o advento da internet causou mudanças drásticas e estruturais no *ethos* das sociedades do final do século XX, sobretudo no que compete ao acesso à informação e a disseminação de manifestações intelectuais e estéticas

independentes. Principalmente, a internet garantiu espaço e abrangência para que a música eletrônica, em si bastante vinculada aos cenários alternativos e mais distantes dos circuitos das gravadoras tradicionais e, assim pudesse expandir suas possibilidades de uso e acesso. Logo, pode-se dizer que o cenário virtual para a música eletrônica foi bastante fecundo em termos de produções culturais eletrônicas ao longo dos anos:

Na década de 1940, a introdução do disco de vinil marcou o início da indústria fonográfica, responsável pela gravação, promoção e distribuição da música. Criou-se, então, uma nova lógica de mercado, em que músicas eram comercializadas na forma de *singles* e álbuns, com título, capa e encarte - padrão que persiste até hoje. A criação da fita cassete, na década de 1960, tornou possível a gravação doméstica das músicas, porém foi só na década de 1980 que o formato ganhou popularidade com o lançamento dos *walkmans* (Du Gay et al., 1997), e dos primeiros aparelhos portáteis. O surgimento do CD, no início da década de 1980, foi o marco inicial da digitalização da música, permitindo melhorias na qualidade de som a um custo mais baixo e favorecendo o crescimento exponencial da indústria fonográfica. A maior mudança, no entanto, ocorre na década de 1990, com a introdução da internet e da compressão acústica. O formato MP3 popularizou-se graças às redes P2P (*peer-to-peer*), eliminando a necessidade de uma mídia física e facilitando a distribuição informal de músicas (Allen-Robertson, 2013; Wikström, 2013; Schwarz, 2014). O Napster, lançado em 1999 e encerrado após dois anos, devido a uma ação judicial, talvez seja o exemplo mais conhecido. Nos anos subsequentes, a internet de banda larga e o barateamento das mídias de armazenamento favoreceram a criação de enormes coleções musicais, que mais tarde poderiam ser reproduzidas em aparelhos portáteis, como o iPod, lançado em 2001.⁴⁰

2.3.3 – AESTHETICS e assombramento

Em particular, durante os anos 2010, o surgimento do *vaporwave* foi marcante por uma proposta artística bastante extraordinária. O movimento, inspirado nas produções culturais dos anos de 1980, tem como proposta o pastiche ou ainda a revisitação dessas canções, incluindo a introdução quase que nostálgica dos elementos audiovisuais como propagandas, paisagens arquitetônicas (shoppings, centros comerciais, cenas de grandes metrópoles) ou alguns produtos culturais do período (automóveis, bebidas alcoólicas, etc.)⁴¹. Além disso, as músicas costumam usar trechos (*samples*) de grandes clássicos dos anos 1980 com o propósito de imergir o ouvinte na experiência de rememoração desse passado bastante emblemático da sociedade ocidental. Essa técnica, conhecida como *plunderphonics*, usa samples de músicas já bastante consagradas

⁴⁰ MOSCHETTA, P. VIEIRA, J. Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no spotify. *Sociologias*. 2018. 20 (49). Disponível em < <https://www.scielo.br/j/soc/a/5XZxPbPwL7VhPdhdLgbmztF/#> > último acesso em 2 de Outubro de 2023.

⁴¹ Cabe a menção, igualmente, de que do ponto de vista audiovisual, o *vaporwave* possui uma marcante predileção e utilização de imagens clássicas como estátuas gregas ou elementos da antiguidade clássica para compor as capas ou até mesmo os clipes de seus vídeos. É bastante peculiar essa curiosa dicotomia existente no movimento em utilizar grandes centros urbanos e imagens vinculadas ao que a fortuna crítica considera como o capitalismo tardio e imagens ou símbolos oriundos do que se considera o berço da sociedade ocidental. Apesar de não haver uma correlação imediata entre essas duas utilizações de imagens, mais adiante poderemos considerar ambas como próximas do ponto de vista de uma concepção nostálgica do passado bem como de fantasmagoria.

a fim de causar alguma familiaridade ao ouvinte. Dessa forma, é comum denominar ao conjunto de características concernentes ao *vaporwave* do ponto de vista visual, sonoro e conceitual de AESTHETICS sem que necessariamente exista mais algum significado implicado no termo.

É notável entre as AESTHETICS do *vaporwave* alguns fenômenos que o introduzem como um movimento que causa estranheza e certo desconforto para o ouvinte. No que compete às características melódicas do *vaporwave*, chama-nos a atenção de que a música é totalmente desconcertante. Por meio de *loops*, os samples são repetidos de forma completamente exaustiva, causando uma sensação muitas vezes de uma melodia travada, com algum defeito ou até mesmo como se tivesse algum tipo de assombração na melodia. Além disso, em algumas canções é possível perceber uma grande quantidade de chiados ou interferências no som, como se fosse uma má captação de rádio. Esse tipo de fenômeno é bastante característico do *vaporwave* e, desde sua origem, o acompanha. Conforme Grafton Tanner (2016) em seu livro *Babbling Corpse – Vaporwave and the commodification of Ghosts*, tal concepção dada pelo *vaporwave* é totalmente proposital e vinculada com uma busca pela assombração (*haunting*) do ouvinte:

Uma das características marcantes de muitas faixas de *vaporwave* é o elemento de repetição, que chama a atenção para a infamiliaridade da repetição do som. Geralmente focando em um fragmento de uma canção, um produtor de *vaporwave* irá repeti-lo *ad nauseum*, frequentemente pela duração de uma faixa inteira. O efeito é absurdo, hilário, enervante, e as vezes tedioso. Você realmente consegue passar por uma música de três minutos construída a partir de um loop de quinze segundos e que é repetido por vinte vezes? A repetição em músicas produzidas por MACINTOSH PLUS, THE INTERNET CLUB, e Local News são propositalmente feitas para serem exaustivas e ficarem pela fina linha entre o engraçado e o desconfortável, e ouvir uma faixa inteira pode oscilar entre uma elação transcendental e um tédio desestimulante. [...] *Vaporwave* é um estilo artístico que procura rearranjar nossa relação com as mídias eletrônicas ao nos forçar a reconhecer a infamiliaridade dessa tecnologia onipresente. (tradução nossa)⁴²

Diante desse processo completamente distorcido e desconfortável dado pelas músicas, nota-se também um fenômeno bastante peculiar, a saber, o uso do *plunderphonics* produz uma ressignificação completa dos conteúdos apresentados pelas músicas originais. O uso desse pastiche acaba por destituir o caráter autoral e originário dessas canções e as coloca em uma

⁴² “One of the defining characteristics of many vaporwave tracks is the element of repetition, which draws attention to the uncanniness of audio looping. Usually focusing on one fragment of an entire song, a vaporwave producer will then loop that fragment *ad nauseum*, often for the length of the entire track. The effect is absurd, hilarious, unnerving, and sometimes boring. Can you really sit through a three-minute song built from a fifteen-second loop repeated twelve times? The repetition in songs by MACINTOSH PLUS, THE INTERNET CLUB, and Local News are meant to be exhaustive and to walk that fine line between funny and uncanny, and listen to an entire track can waver between transcendental elation and disengaged ennui. [...] Vaporwave is one artistic style that seeks rearrange our relationship with electronic media by forcing us to recognize the unfamiliarity of ubiquitous technology.” TANNER. G. *Babbling Corpse – Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Ed. Zero Books. Reino Unido, 2016. E-Book.

condição de que tais músicas já não possuem mais a mesma intencionalidade de quando foram produzidas. Mais além, frente a uma rápida objeção de que os adulteradores das canções poderiam ser considerados autores em segunda instância, não é possível rastrear na maior parte desses produtores uma origem exata visto que os álbuns são postados em canais de *broadcast* e *streaming* com usuários ou ainda contas incapazes de rastreio efetivo. Em outras palavras, *vaporwave* se torna um movimento assombroso em dois níveis: as músicas originais perdem completamente o sentido e o anonimato das canções não nos permite saber ao certo quem são tais produtores. Autores como *MACINTOSH PLUS*, *ECCO JAMS*, *Blank Banshee* e mais uma vasta gama de álbuns são absolutamente desconhecidos para o público e, sobretudo, desinteressados que suas identidades sejam devidamente conhecidas. Tanner (2016) inclusive argumenta a favor desse anonimato considerando que a facilidade com que se pode efetivamente encontrar samples prontos ou até mesmo clandestinos na internet e mixá-los em um computador doméstico ampliam a dificuldade de rastreio⁴³. Logo, um produtor de *vaporwave* não é um profissional da música, muito menos uma celebridade midiática: pode ser o seu vizinho ou até mesmo alguém tão ordinário que sequer passa pela nossa imaginação quem ele é visto que é um sujeito sem identidade ou praticamente sem rosto:

A arte de samplear problematiza as noções de autoria e de originalidade de fonte ampliando a associação da música gravada com o desconforto em graus extremos. Levando em consideração o surgimento do sampler, Marshall McLuhan categoriza várias mídias e suas respectivas transcendências de certos “limites”. O fonógrafo, em particular, pode ser pensado como “a música sem bloqueios” (tradução nossa).⁴⁴

Nesse sentido, o *vaporwave* propicia um estranhamento completo e, conforme o que nos foi apresentado por Tanner, paira no seu projeto estético um desconforto que soa muito mais um descolamento de algo que nos é conhecido para algo completamente estranho. Tanner

⁴³ “The sampler is still used by artists today for both in-studio recording and live performance, but the software sampler and the digital audio workstation (DAW) now allow musicians to easily produce sampled music directly on their computers. Before DAWs became relatively inexpensive or even free to acquire, artists creating appropriated forms of music relied on phonographs, tape machines, cassette players, and the sampler to produce samples. The ease with which someone with a BitTorrent client can now pirate an expensive DAW, such as Ableton Live, enables anyone with a computer to produce amateur or perhaps professional-grade sampled music. Most DAWs come equipped with some kind of sampler, so the average DJ, producer, sound artist, or amateur can not only load and manipulate samples in a DAW but also mix and master those tracks. The end result can be a professional-grade music track produced solely on a laptop by anyone.” TANNER. G. **Babbling Corpse – Vaporwave and the Commodification of Ghosts**. Ed. Zero Books. Reino Unido, 2016. E-Book.

⁴⁴ “But the art of sampling problematizes the notions of authorship and source originality and magnifies recorded music’s association with the uncanny to an extreme degree. Writing prior to the invention of modern hardware sampler, Marshall McLuhan categorizes various media and their respective transcendence of certain “walls”. The phonograph, in particular, can be thought of as “the music hall without walls””. (ibid)

afirma que esse fenômeno é dado pelo fato de que o *vaporwave* manipula o deslocamento desses samples de seu intuito original, causando o que o autor entende por fantasma:

Há algo arrebatadoramente não-humano em tudo isso – fontes anônimas, televisões assombradas, casas aterradoras, a absoluta estranheza do familiar, o cotidiano do mundo. O *vaporwave* – esse enigmático, século vinte e um, gênero nascido no seio da internet – é cúmplice da base da assombração das mídias eletrônicas e a mundanidade das mídias tecnológicas na cultura contemporânea não é incomum. Na verdade, alguém poderia traçar uma linha conectando o *vaporwave* às últimas discussões filosóficas e artísticas de descentralização do ser humano como loco das experiências em favor da proposta que o filósofo Graham Harman chama de “filosofia do objeto”. Assim como os músicos, artistas, críticas e filósofos analisam a estranheza da contemporaneidade, um brilhante tema se revela: a erradicação do reino do privilégio humano.⁴⁵

Ora, Tanner parece alcançar uma constatação fundamental no que compete ao que ele considera uma assombração (*ghost*): o *vaporwave* é um gênero que aborda algo que não está mais inserido na esfera do que se poderia considerar humano visto que aborda um grau de estranheza oriunda do não-humano ou ainda maquínico. O debate proposto pelo autor é bastante discutido em várias áreas do conhecimento, especialmente se observado como um fenômeno estético da pós-modernidade, como é o caso de autores como David Harvey (1984), Vilém Flusser (2008), Walter Benjamin (2014b) e Mark Fisher. Em especial, o que parece unir toda a fortuna crítica a respeito das condições da não-humanidade (ou ainda reprodutibilidade técnica no caso de Walter Benjamin (2014a)) é a mudança drástica da concepção de experiência que a sociedade industrial causou nos fenômenos estéticos.

Talvez um dos excelentes exemplos dessa estranha condição da vida estética contemporânea repouse não somente nas novas tendências técnicas que as vanguardas europeias se submeteram, mas nas mudanças de composição dos objetos de arte, como é o caso da fotografia, do cinema e da música eletrônica⁴⁶. O comentário de Flusser (2008) a respeito

⁴⁵ “There is something strikingly inhuman about all of this – anonymous sources, haunted televisions, uncanny houses, the utter strangeness of the familiar, everyday world. That vaporwave – this enigmatic, twenty-first-century, Internet-born genre – is complicit in foregrounding the eeriness of electronic media and the mundanity of media technologies in contemporary culture is not uncommon. In fact, one could draw a line connecting vaporwave to the fairly recent artistic and philosophical trends that de-center the human being as the locus of all experiences in favor of proposing what philosopher Graham Harman calls an “object-oriented philosophy”. As musicians, artists, critics, and philosophers analyze the strangeness of contemporaneity, a startling theme reveals itself: the erasure of humanity’s privilege reign.” (ibidem)

⁴⁶ Não é de nosso interesse entrar em méritos relativos aos aspectos genéticos ou ainda ontológicos do que caracteriza a música eletrônica. Estamos cientes por meio de trabalhos de autores como Koetz (2019), Glover (2013), Schaeffer (1993) e Carrasco (2019) como a concepção de música eletrônica (bem como a música concreta e o minimalismo musical) é um grande debate com larga abrangência e pode ser concebida sob inúmeros critérios. Sendo assim, buscamos focar nossa concepção de música eletrônica como uma construção musical pautada na utilização de samples e repetição de mínimas notas que produzem o que Schaeffer (1993) considera como um objeto sonoro, a saber, um conjunto melódico produzido por meio de sintetizadores e mixagens e que, mediante a isso, pode causar experiências estéticas diversas.

dos objetos técnicos seja para nós, dentro desse contexto, um dos melhores demonstrativos do caráter peculiar e enigmático de tais mudanças. Flusser demonstra como a máquina fotográfica por ser um aparelho que não depende efetivamente do manuseio do indivíduo - a máquina produz a foto no apertar de um botão -, pode produzir resultados experienciáveis, mas que não são resultado das mãos de obra de um indivíduo como um retratista ou um pintor:

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano [...] entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula[...]. Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas input e output. Quem vê input e output vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las. (FLUSSER, 2008, pp.10-11)

O comentário de Flusser é interessante esclarecedor: o problema da máquina fotográfica não repousa no fato de ela ser um instrumento que produz fotografias, mas não sabermos ao certo como a descarga elétrica do apertar o botão produzirá a fotografia. O que esse aparelho exatamente “pensou” ao produzir esta ou aquela fotografia? Se ele não pensou, qual é o significado de fato que existe no interior da fotografia ao ser elaborada? Nesse sentido, não sabemos ao certo como a fotografia surgiu, nem exatamente se os efeitos que eram pretendidos pelo fotógrafo realmente se demonstram na revelação. É um palpite ou a especulação de que determinados efeitos fotográficos poderão proporcionar adulterações na imagem, mas não somos nós que de fato construímos a imagem. Mais interessante ainda: apreciamos o que a máquina produz, mesmo sem saber ao certo se sua experiência corresponde à nossa experiência – se é que há, de fato, uma experiência do ponto de vista da máquina:

[...] são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. [...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente -, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imaginística e remagicizam a vida. (FLUSSER, 2008, pp. 7-8)

O homem se debruça na tentativa de decodificação daquilo que Flusser denomina imagens-técnicas, a saber, a produção de significação do mundo por meio da máquina, e busca

vivenciar tais imagens mesmo que, a princípio, não se saiba ao certo o que elas possam significar. É como se essa imensidão de possibilidades que a fotografia possa ter criado com sua imagem fosse vivenciada pelo homem, mas não exatamente decodificada⁴⁷. Logo, a *poiésis* maquínica (aqui podendo ser pensada em termos de outros dispositivos semelhantes como o sintetizador) se torna um elemento completamente terceiro e estranho ao artista e, sobretudo, ao próprio espectador/ouvinte. Sendo assim, fenômenos estéticos como o *vaporwave*, bem como a música eletrônica em geral vista desse ponto de vista podem ser demonstrativos de uma aura completamente não-humana visto o uso de material eletrônico para sua produção. Seguindo a esteira proposta por Flusser, são as combinações de descargas elétricas, os inputs e outputs que produzem um objeto artístico completamente estranho àquilo que denominaríamos como os afetos humanos e, em virtude disso, muitas vezes nos soam próximos e incomodativos de forma concomitante. Trata-se, enfim, de uma complicação no entendimento da experiência estética.

Considerando problemáticas que envolvem o teor da experiência estética não-humana, é notável como essa questão dialoga diretamente com aspectos trazidos por Benjamin quando demonstra a crise da experiência. Em certo sentido, as mudanças na experiência causadas pela reprodutibilidade técnica bem como pelas vitrificações dadas na arquitetura são também demonstrativos de como a introdução dessas características massificadas são, também, marcas de uma gradativa desumanização da sociedade resultado de um processo de massificação. Os produtos culturais massificados e industrializados acabam adquirindo um teor completamente estrangeiro para o consumidor ou ainda o espectador.

⁴⁷ É interessante observar, a título de confluência com o que diz Flusser no que compete a imagem-técnica, o comentário de Roland Barthes em seu ensaio sobre fotografia, *A Câmara Clara*: “Técnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico. Parecia-me que a Fotografia do Spectator descendia essencialmente, se é possível assim dizer, da revelação química do objeto (cujos raios recebo com atraso) e que a Fotografia do Operator estava ligada, ao contrário, à visão recortada pelo buraco de fechadura da câmera obscura. No entanto, dessa emoção (ou dessa essência) eu não podia falar, na medida em que nunca a conheci; não podia unir-me à coorte daqueles (os mais numerosos) que tratam da Foto-segundo-o-Fotógrafo. Eu tinha à minha disposição apenas duas experiências+ a do sujeito olhado e a do sujeito que olha. [...] Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.” (BARTHES, 2015, p.17-18). Barthes parece assumir, assim como Flusser, o caráter completamente estrangeiro da imagem na medida em que há dois processos de mimese com relação ao objeto fotográfico: a performance do objeto fotografado e o próprio atraso da imagem que é processada pela máquina. Além disso, surge aqui questão relevante frente ao objeto fotografado: a foto é um duplo que se descola do próprio objeto e se torna, ele mesmo, um espelhamento estranho visto que para ser uma mimese seria necessário um reconhecimento entre o sujeito e o objeto. Em outras palavras, Barthes parece considerar que a produção da foto é um terceiro, um estrangeiro e que se distingue das intenções do fotógrafo e do fotografado.

É nessa infamiliaridade que podemos vislumbrar certas semelhanças estruturais do *vaporwave* para com fenômenos estéticos como os vistos em Proust uma vez que a arte nostálgica dos anos 80 refletidas pelo movimento musical é, também, certa perambulação ou flanagem para com um certo estatuto de inacessibilidade desse tempo perdido e que somente a memória pode revisitá-los. Em particular, é somente por meio da remixagem oriunda do *vaporwave* que podemos acessar um certo estatuto do passado que, em nosso contexto atual, se apresenta como uma distorção ou quase caricatura de algo que em algum momento nos foi familiar e, doravante, é completamente fora do que considerariamos natural ou normal. Portanto, a assombração do *vaporwave* em seu gesto distorcido tem algo de familiar e nostálgico com aquilo que vemos em Benjamin em termos de fantasmagoria: há na estrutura de revisitação do passado pelo objeto estético uma presença de uma ausência, ou de algo que não consegue ser devidamente concretizado/materializado.

Do ponto de vista de Benjamin, a fantasmagoria pode ser entendida como um processo de sublimação ou até mesmo de abstração das mercadorias a tal ponto que elas se tornam completamente etéreas ou imagéticas, perdendo seu valor de uso. Nesse sentido, os fantasmas, ou até mesmo essas imagens completamente oníricas que o *flâneur* tem de suas perambulações se tornam bastante passíveis de aproximação para com os eventos que podemos vislumbrar no *vaporwave*, a saber, a concepção de que a imagem desse passado oitentista e essa suposta promessa teleológica de felicidade é completamente destoante do que de fato se encontra no presente e o produto musical apresentado ao espectador não consegue cumprir com seu propósito senão como uma caricatura sentimental de uma nostalgia inalcançável. Em seu texto *Brinquedo e Brincadeira* (2014e), Benjamin parece claramente demonstrar como o grande trabalho da criança está no processo de ressignificação imagético do brinquedo que está em sua posse e, com isso, modifica o gesto para a sua brincadeira:

O mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e confronta-se om eles; o mesmo ocorre com suas brincadeiras. É impossível situá-las num mundo de fantasia, na terra feérica da infância pura ou da arte pura. Mesmo quando não imita os utensílios dos adultos, o brinquedo é uma confrontação – e não tanto da criança com o adulto, como deste com a criança. Não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças? E, mesmo que a criança conserve uma certa liberdade de aceitar ou rejeitar essas coisas, muitos dos mais antigos brinquedos (bolas, arcos, cocar, papagaios) lhe são de certa maneira impostos como objetos de culto, que somente graças à sua imaginação se transformaram em brinquedos (BENJAMIN, 2014e, p. 268)

Para Benjamin, essa condição do brinquedo e da brincadeira não revela única e exclusivamente uma condição dada para as crianças, mas como o valor de culto e o valor de uso dos objetos são dispostos. Sobretudo, o filósofo parece interessado em como o

descolamento entre esses dois valores ocorre de forma que uma bengala pode se tornar um cajado mágico ou até mesmo alguns azulejos velhos ressignificados em grandes mosaicos místicos de algum tesouro perdido e seus similares típicos da infância imaginativa. Nesse sentido, há uma notável aproximação entre a condição da criança e do *flâneur* na medida em que o segundo é, também, um sonhador sobre o mundo das mercadorias sem que efetivamente esse *flâneur* consuma essas mercadorias e, mais além, quando as consome, as retira de seu contexto usual para se tornar um objeto digno de culto. O fantasma aparece em Benjamin como um *eidolon* de um objeto deslocado da rede das mercadorias e ele se torna adorado justamente por sua exclusão do circuito objetivo e teleológico que repousa para se tornar um objeto mágico, distinto, ou até mesmo inalcançável resultado desse apreço pelo gesto de colecioná-lo e admirá-lo:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta completude? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. Não se deve pensar que o tópos hyperouranios que, segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador. Ele se perde, certamente. Mas possui a força de erguer-se novamente apoiando-se na tábua de salvação, e a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos. — Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida. (BENJAMIN, 2007, p. 239)

No caso específico do *vaporwave*, ou ainda mesmo da era da reprodutibilidade técnica, o que nos chama a atenção é o fato de que o valor de culto de determinado objetos começa a se tornar, ele mesmo, completamente alheio a tudo que poderia transformá-lo como mágico uma vez que é um produto massificado e industrializado, a saber, sem nenhum tipo de singularidade. Em especial, Benjamin observa que a sociedade da imagem é, também, repleta da busca por um senso de nostalgia em que a aquisição de bens assim como sua contemplação são gestos de um retorno a um ponto primordial ou até mesmo familiar.

No que compete ao gesto de colecionar, Benjamin percebe certa similitude no ato do colecionador com o de um indivíduo nostálgico visto que seu trabalho repousa no processo de contemplação daquilo que se esforçou por abstrair do contexto normal de onde foi extraído. A casa, ou ainda esse santuário que resguarda todos os objetos que merecem ser cultuados, se

torna um lugar sacro, ou, como Benjamin afirma, um “casulo” (BENJAMIN, 2007, p. 255). Como visto anteriormente, o retorno à casa é um tópico bastante recorrente dentro do pensamento ocidental visto que o conceito de *nostos* se refere justamente à essa busca do lar e esse local familiar e uterino que reveste os indivíduos. Se observada a obra de arte na reprodutibilidade técnica, esse fenômeno adquire um dos contornos mais incomodativos possíveis: a estranheza dos objetos é não só familiar mas, ela própria, uma manifestação fantasmática de um desejo de retorno à casa que não pode ser mais concluído, seja por ser ela mesma uma ausência, seja pelo seu caráter não-humano.

Da mesma forma que a memória em Proust, por mais que possa se tornar um casulo do qual Marcel busca se refugiar, ele inevitavelmente é obrigado a lidar com a constatação de que é iminente, no *vaporwave* podemos vislumbrar essa mesma arte fantasmagórica por expressar um contexto completamente inviável em termos de *welfare state* que não podem mais ser replicados. Igualmente, mesmo quando observada a memória do ponto de vista bergsoniano, a duração se torna um objeto impossível de ser verdadeiramente retomado por não haver, efetivamente, modos de evitar a degeneração do tempo e, com isso, causar a justaposição entre a presença da memória e a ausência do objeto. Do ponto de vista estético, principalmente, é um movimento que demonstra com clareza a incapacidade de que o fantasma adquira alguma concretude senão pela constatação inevitável de se perseguir um passado absolutamente inexistente senão como essa presença de uma ausência enquanto imagem ou até mesmo como memória. Diante disso, o processo rememorativo, artístico e até mesmo idílico de um retorno nostálgico a uma época que refletia a grandeza de um passado próspero não é nada mais, nada menos, de que a expressão de um objeto que essencialmente nunca existiu e se torna um ideal a ser alcançado sem sucesso. O *flâneur*, o colecionador e o nostálgico acabam por se encontrar num ponto bastante específico, a saber: a constatação de que o mundo que lhes foi sonhado é, também, um mundo inexistente e, justamente por isso, um fantasma incapaz de ser preenchido senão como tristeza, sobretudo porque o mundo técnico criou um mundo em que o semblante humano, igualmente, se perdeu. Tântalo quando pode finalmente ver sua condição, buscou no heléboro a salvação, tal como o *flâneur*.

3. A FANTASMAGORIA COMO MELANCOLIA AMOROSA

3.1 – Genialidade e melancolia

Se tantas vezes te importuno, ó Deus meu vizinho,
batendo forte à tua porta na noite extensa,
é porque te ouço respirar, da tua presença
sei: estás na sala, sozinho.
Se de algo precisares, não há ninguém ali
que possa te trazer um gole d'água sequer.
Vivo sempre à escuta. Dá-me um sinal qualquer.
Estou bem perto de ti.

Rainer Maria Rilke

“Todo Anjo é Terrível”. A expressão de Rilke guarda consigo um caráter assombroso e, ao mesmo tempo, enigmático: o que significa, exatamente, o terror da força dos anjos? Mais além, o que é, exatamente, um anjo? Apesar de ser uma das figuras mais emblemáticas do judaísmo e do cristianismo (vide a convocação constante do carinhoso e atento anjo da guarda para cuidar das crianças e dos desavisados), a figura angelical tem consigo um caráter de oculto, porque aparentemente não podemos nunca saber quem ele verdadeiramente é, o que pretende fazer e o que nos reserva frente as suas decisões. Se, ao mesmo tempo, há uma súplica para que atenda nossos pedidos, contribua com nossas genuínas vontades, ele é também juiz daquilo que escapa à nossa alçada, o que não esperávamos ou até mesmo o que há de mais involuntário em nossas decisões. Todo Anjo é um tanto genioso.

A imagem do anjo, nesse sentido, revela uma característica importante: o aspecto completamente involuntário de determinadas ações ou pensamentos que permeiam a vida dos homens. Particularmente, o símbolo que o anjo traz dentro das elegias de Rilke adquire o caráter de portador das mensagens difíceis ou complexas de serem expressas, inclusive aquelas que não existe linguagem possível que as transmita. Diante disso, a metáfora empregada por Rilke é usada pela filosofia, sobretudo por Agamben. Especialmente, o anjo, colocado como o *genius* pelo filósofo italiano, é aquele que coordena a vida dos homens e, ao mesmo tempo, o faz sem nem sempre expressar clareza nessas decisões.

Dentro dessa perspectiva de gênio, o anjo faz suas vontades e, vez ou outra, gosta de se colocar na posição de garoto de recados de assuntos importantes: conta-nos uma verdade escondida e que aparece como uma intuição ou então faz de um gesto estabonado, ao estilo de um tropeço, um momento de elucidação de detalhes que ainda não havíamos de fato prestado atenção. Agamben (2007) inclusive estabelece um paralelo entre a figura angelical judaico-cristã com o deus romano *Genius* de forma que é possível observar a curiosa dualidade que

repousa entre ambos, a saber, a máxima importância que ele detém sobre uma personalidade a ponto de compor sua identidade e o seu caráter absolutamente inconsciente que foge ao controle do indivíduo:

Há uma expressão latina que exprime maravilhosamente a relação secreta que cada um deve saber cultivar com o próprio Genius: *indulgere Genio*. É preciso ser condescendente com Genius e abandonar-se a ele; a Genius devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência; sua felicidade, nossa felicidade. Mesmo que suas — nossas! — pretensões possam parecer inaceitáveis e caprichosas, convém aceitá-las sem discussão. Se, para escrever, tendes — tem! — necessidade do papel amarelinho, da caneta especial, se precisamos exatamente da luz fraca que desce da esquerda, é inútil dizer que qualquer caneta cumpre sua tarefa, que qualquer papel e qualquer luz são bons. Se não vale a pena viver sem a camisa de linho celeste (mas, por favor, não a branca com o colarinho de funcionário!), se não parece possível continuar vivendo sem os cigarros compridos envoltos em papel preto, de nada serve ficar repetindo que são simples manias, que seria hora de criar juízo. *Genium suum defraudare* — fraudar o próprio gênio — significa, em latim, tornar triste a própria vida, ludibriar a si mesmo. E *genialis* — genial — é a vida que distancia da morte o olhar e responde sem hesitação ao impulso do gênio que o gerou. (AGAMBEN, 2007, p.14)

Genius, para Agamben, repousa nos detalhes. São nos pequenos caprichos, em mínimas sutilezas que beiram muitas vezes o exagero que se encontra o que há de mais genuíno sobre alguém, mesmo que paradoxalmente seja a força de um elemento externo que a componha. É realmente como se essa força estivesse acompanhando nossos pensamentos e, conforme bel-prazer, sussurrasse aqui e acolá o que se sente inclinado a falar. Wim Wenders expressa com grande pertinência essa imagem aludida por Rilke e Agamben em *Asas do Desejo* (1987) quando mostra os anjos acompanhando as pessoas nas bibliotecas e ouvindo, cautelosamente, os pensamentos de todas as pessoas. Em um mundo branco e preto, os anjos habitam os homens e se revelam na combinação do intelecto com o corpo. Os anjos se dão como uma intuição.

Para Agamben, a expressão do Genius é, igualmente, a expressão de certo estado de compreensão da realidade que beira a tentativa de controle e domesticação desses impulsos caprichosos e a sua inevitabilidade. É como se entre a dicotomia de que o indivíduo se constitui nos seus excessos e no desaconselhável de quem dá ouvidos demais ao que ele nos diz é que se pode, efetivamente, falar em um sujeito. O aspecto complexo dessa relação, justamente, é o caminho intermediário entre essas duas esferas ou, mais além, qual é a mistura correta entre ambos para que exista uma vida feliz ou próspera. Nesse detalhe, Agamben é enfático: o que nos fascina nos outros é exatamente naquilo que os transborda, que lhes é incontrollável, ou, ao menos, que se manifesta em pequenos descuidos da vigilância da consciência. Assim, a caneta de determinado estilo, a camisa com certa cor ou até mesmo aquele pequeno hábito que mora

em nós e que, em nossa própria reflexão, nos passa despercebido, é o que há de genioso e fascinante⁴⁸.

Essa imagem é relativamente recorrente. Em Proust (2012), por exemplo, cenas como a madalena com chá, as três árvores em Balbec ou então o tropeçar na calçada leva Marcel, o protagonista, a constatar detalhes de sua vida interior que ainda não haviam sido exatamente bem formulados. Esses momentos, portanto, o escritor francês denomina como frutos da “memória involuntária” (*memóire involontaire*): a rememoração de experiências temporais do passado que se manifestam no presente e revelam, para Marcel, o que seria o sentido do viver no tempo. É algo que o protagonista não controla e nem se sente capaz de dar uma orientação intelectualizada, pois acontecem de forma absolutamente geniosa, súbita e, pelo menos de forma geral, despropositada. Particularmente, Proust trata desses fenômenos da vida temporal com um olhar de fascínio e, ao longo do romance, os detalha com mestria até que beire o encantamento. Todavia, isso não retira o caráter assustador desses momentos, afinal de contas, é resultado de um absoluto descontrole.

Dentro da obra de Proust essa manifestação do descontrole inúmeras vezes ocorre nos momentos em que Marcel se debruça sobre suas relações amorosas. Albertine, principal personagem de devoção e afeto do protagonista, causa em Marcel atitudes absolutamente despropositadas ou que, em um exame mais detido, podem ser consideradas geniosas ou até mesmo impertinentes. Conforme o desenvolvimento da *Recherche*, é possível observar o conjunto de arcos narrativos amorosos que se compõem pelo romance, sobretudo os casais Swann-Odette e Marcel-Albertine. Notavelmente, outros arcos são compostos, como é o caso da filha de Vinteuil ou até mesmo de Morel com Barão de Charlus, que também apresentam

⁴⁸ O termo Genius, ao longo da história ocidental, possui um intrincado conjunto de significações que se alteram no decurso do tempo. É importante destacar que a noção de genius romana, ainda próxima do que é o *daimon* grego, detém a concepção de possessão ou até mesmo de entidades que se apropriam do indivíduo e que tomam decisões por ele (vide construções estabelecidas em épicas como *Iliada* (2018), *Odisseia* (2016) ou até mesmo a *Eneida* (ano)). Igualmente, esse entendimento se estende para além de textos mitológicos, como é o caso da concepção de *daimon* vista em diálogos como *O Banquete* ou até mesmo de *eudaimonia* na *Ética a Nicômaco*, de Platão (ano) e Aristóteles (ano) respectivamente. Conforme Panofsky et al. (1979), a partir do Renascimento e do fim da Idade Média, a concepção de gênio adquire o entendimento de um homem esclarecido e que detém, consigo, a influência celeste para composição de sua individualidade. Autores como Marsílio Ficino ou Pico Della Mirandola, por exemplo, destacam que essa perspectiva é um processo combinatório entre astros como Saturno e Júpiter para a composição de um indivíduo genioso por excelência. Na esteira de Panofsky, é provável que a presença da relevância de Saturno como um astro relevante para a formação do indivíduo genioso esteja intimamente ligada com a influência do texto *Problemata XXX* de Pseudo-Aristóteles, em que o temperamento saturnino (também entendido como melancólico) é ligado às práticas intelectuais e de esclarecimento científico e místico. Em Agamben, a concepção de Genius, apesar de aludir a essa temática renascentista e até mesmo barroca, se estende a uma ressignificação do termo por referências ao inconsciente freudiano e até mesmo incursões literárias, como é o caso do paralelismo com o conceito de anjo dado por Rilke (2013) ou até mesmo Walter Benjamin (2014).

problemáticas semelhantes, mas não são os arcos narrativos amorosos principais se comparados aos anteriores. Especialmente, esses arcos são interessantes por serem demonstrativos de efeitos discutidos demoradamente por Deleuze (2003) em seus comentários sobre a teoria dos signos: a incapacidade dos amantes se compreenderem mutuamente.

Para o filósofo francês, essa condição de ocultamento do verdadeiro significado do signo amoroso é o indicativo maior de que o amante, em favor do amado, realiza as ações mais extremas possíveis. Como exemplo desse tipo de imprudência, notamos em Swann (2012) o caráter persecutório com relação a Odette a ponto de tentar enxergar pela transparência das cartas o seu conteúdo ou até mesmo a observação da janela da casa da amada na noite, temendo estar sendo traído. Igualmente, Proust dedicou um romance inteiro, a saber, *A Prisoneira* (2014f), para destacar o caráter completamente obsessivo de Marcel com relação a Albertine de não confiar em sua companheira por ciúmes que a tranca em sua própria casa. De acordo com Deleuze (2003), esse tipo de acontecimento é reflexo do caráter formativo da própria *Recherche* (o entendimento de que a obra é um romance de aprendizado), mas também de que a condição amorosa causa o sentimento de confusão: o amante e amado vivem a busca por uma decifração de seus códigos muitas vezes de forma inconclusiva. Nesse contexto, não resta alternativa ao amante para consolidar seus votos e, ao mesmo tempo, dar mostras do seu desespero, senão cometendo atitudes absolutamente descontroladas, geniosas e, sobretudo, involuntárias:

De fato, é inevitável que os signos de um ser amado, desde que o “expliquemos”, revelem-se mentiroso dirigidos a nós, aplicados a nós, eles exprimem, entretanto, mundos que nos excluem e que o amado não quer, não pode nos revelar. Não em virtude de má vontade particular do amado, mas em razão de uma contradição mais profunda, que provém da natureza do amor e da situação geral do ser amado. Os signos amorosos não são como os signos mundanos: não são signos vazios, que substituem o pensamento e a ação; são signos mentirosos que não podem dirigir-se a nós senão escondendo o que exprimem, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos desconhecidos que lhe dão sentido. [...] As mentiras do amado são os hieróglifos do amor. O intérprete dos signos amorosos é necessariamente um intérprete de mentiras. (DELEUZE, 2003, pp. 8-10)

Essa manifestação geniosa ou ainda involuntária é o que muitas vezes assola o comportamento do melancólico, pois inevitavelmente o impacto entre a grandiosidade da relação cósmica e a espontaneidade dessa relação conduz o sujeito a constatação de ausência de domínio de sua própria condição. Como dito anteriormente, é nesse sentido que argumentos como os de Agamben (2007) ou até mesmo Freud (2006) se mostram relevantes, pois demonstram a condição limítrofe existente entre certo maravilhamento com a realidade e a sua incapacidade de acesso total dela. Assim, a preocupação do melancólico repousa na

circunstância de ímpeto de compreensão de tudo aquilo que perpassa a vida intelectual e afetiva e, ao mesmo tempo, a constatação de ausência de ciência absoluta desses fenômenos.

É nesse detalhe que se pode circunscrever o impacto genioso ou angelical descrito por Rilke/Agamben ou até mesmo a noção de involuntariedade de Proust: o terrível é a grandiosidade existente no que nos é vetado e, ao mesmo tempo, a compreensão parcial de seu acesso. O melancólico, então, fica relegado ao que permeia como não-dito, não acessado e que, a qualquer instante, como um descuido das circunstâncias, lhe é manifestado e, doravante, o assola. No poema *A Pantera*, Rilke (2012) fornece uma imagem bastante pertinente a esse estado limítrofe, pois na medida em que o animal rodeia a sua própria jaula em um estado de estresse e angústia, ele também recebe o toque daquilo a que o poeta denomina como Deus:

Seu olhar, de tanto percorrer as grades,
está fatigado, já nada retém.
É como se existisse uma infinidade
de grades e mundo nenhum mais além.

O seu passo elástico e macio, dentro
do círculo menor, a cada volta urde
como que uma dança de força: no centro
delas, uma vontade maior se aturde.

Certas vezes, a cortina das pupilas
ergue-se em silêncio. – Uma imagem então
penetra, a calma dos membros tensos trilha –
e se apaga quando chega ao coração

(RILKE, 2012, p. 94)

Apesar de ser um texto literário, o que muitas vezes no teor do debate filosófico pode ser entendido como exemplo ou mera demonstração de um conceito, na poesia de Rilke se mostra na imagem poética o conflito do ser com a grandeza do mundo: a literatura como uma forma de explicação de um fenômeno do mundo. Quando há a presença da entidade no coração da pantera, ela se acalma frente ao público e ao próprio confinamento. Sua condição não lhe foi sanada, mas o animal se sente acalentado. Nisso repousa a pertinácia de cenas como essas mostradas por Rilke: o conflito entre a grandeza do mundo e sua incompreensão expressas na imagem de uma pantera presa em uma jaula. Igualmente, o júbilo de Proust de finalmente compreender que o motivo de sua obra repousa na temporalidade não altera a constatação de que a quantidade de tempo disponível para a redação da obra possa ser insuficiente:

Enfim, a noção do tempo trazia-me uma última vantagem, era um aguilhão, convencia-me da urgência de começar, se quisesse captar o que algumas vezes, no curso da existência, eu sentira em fugazes e fulgurantes intuições, [...], e me fizera julgar a vida digna de ser vivida. Assim considerava, agora mais do que nunca, [...]

fazê-la voltar à verdade original, ela que continuamente falseamos, em suma, realizá-la num livro. Como seria feliz quem pudesse escrever tal livro, pensava eu; e que trabalho teria diante de si! (PROUST, 2012e, pp.387-388)

A terribilidade angelical é, também, a percepção do estado finito da vivência a ponto de que a sensação de alegria decorrente do maravilhamento é limitada, mesmo que apresentada nessa condição de infinitude. Curiosamente, em Wenders, o desejo do anjo é poder se converter em homem para poder, de fato, compreender o significado da experiência da beleza com o mundo por ser, efetivamente, finito e efêmero. Para o anjo, o esforço de viver a grandiosidade da infinitude só ganha contornos de realidade na medida em que permeia a constatação da finitude: o filme, dali em diante, torna-se colorido e o anjo começa a sentir dor.⁴⁹ Dali em diante, a vida só pode ser vivida em seu tom de beleza ou contemplação mediante a percepção inevitável do sofrimento que repousa nesse processo.

Esse estado de afinidade melancólica para com o processo de sofrimento em favor da beleza passa, igualmente, pela esfera da condição afetiva do melancólico com o mundo e, por sua vez, com a alteridade. Assim, a melancolia amorosa torna-se um dos tópicos mais recorrentes dentro da investigação da melancolia, sobretudo porque é nela que a figura do melancólico mais adquiriu relevância ao longo do século XIX e, especialmente, vinculou a percepção do gênio romântico como, também, um indivíduo assolado pela melancolia.

É necessário desambiguar: não necessariamente as premissas da melancolia amorosa são concentradas ou ainda determinadas pelo romantismo. Especialmente, a fortuna crítica acerca desse tópico mostra que ele se estende historicamente desde a antiguidade até a contemporaneidade⁵⁰. Particularmente, o romantismo é, dentre as inúmeras manifestações desse estado de melancolia, um dos movimentos mais decisivos sobre o tema. Contudo, o

⁴⁹ Com fins de paralelismo, fenômeno semelhante ocorre em filmes como Andrei Rublev (1966), de Andrei Tarkovsky, em que durante a construção de um sino, o esforço e sofrimento de todos os envolvidos são registrados em matizes cinzentos com um teor explícito de sofrimento pela comunidade. Quando finalmente o sino consegue ser erguido e ressoado, a película se torna colorida. Vale a menção, inclusive, de que Andrei Rublev (1360-1430), personagem emblemática da história cristã ortodoxa russa, era um pintor de aquarelas e que todo o longa-metragem, salvo sua última parte, é em preto e branco. Apesar das temáticas bastantes distintas entre Tarkovsky e Wenders, a presença da coloração adquire um campo representativo de um estado de maravilhamento e que, seja pelo sofrimento para execução desse movimento maravilhoso, seja pela aceitação do sofrimento como medida do maravilhamento, é demonstrado por meio da pigmentação do longa.

⁵⁰ É relevante destacar os trabalhos de Michel de Montaigne (2016) e Robert Burton (2014) para a catalogação e descrição de inúmeros fenômenos de melancolia amorosa que se encontram ao longo da história antiga e medieval ocidentais. Sobretudo, Burton em seu estilo enciclopédico apresenta com grande envergadura a quantidade colossal de referências que permeiam o tópico. Dentro de nossos propósitos, é desinteressante uma historiografia ou até mesmo genealogia dessa temática uma vez que, em nosso recorte, a proposta da discussão da melancolia amorosa está vinculada ao debate anteriormente exposto sobre a melancolia e suas relações com o finito e infinito. Considerando o exposto, as incursões bibliográficas sobre o tema serão realizadas conforme a contundência e necessidade para apresentação da argumentação aqui exposta. Assim, consideramos pertinente a demonstração da ciência dessa fortuna crítica e suas eventuais incursões ao longo deste capítulo.

romantismo bem como seus desdobramentos serão decisivos para discussões posteriores sobre a melancolia amorosa, especialmente para o modo que áreas posteriores como a psicanálise discutam a figura do melancólico no seio dessa temática. Assim, torna-se relevante a circunscrição de algumas características pertinentes ao objeto de análise e como elas, posteriormente, serão relevantes para o entendimento entre as problemáticas da temporalidade e da melancolia.

3.1.1. – O Fantasma da Duração: o problema temporal na temática amorosa proustiana

Ó Rosa, estás doente!
Um verme pela treva
Voa invisivelmente
O vento que uiva o leva

Ao velado veludo
Do fundo do teu centro:
Seu escuro amor mudo
Te rói desde dentro.

William Blake

Não é incomum percebermos em temáticas amorosas a imagem da flor como instrumento para revelar o afeto que repousa na relação entre os enamorados. No caso de Blake, é notável que essa premissa busca revelar o caráter de sofrimento que repousa na rosa uma vez que ela, conforme o poeta, está sendo devorada pelo inseto que mora em seu interior. Mas, podemos observar posições relativamente mais positivas do que as tomadas por Blake. Em Apollinaire, por exemplo, a figura da flor com o inseto dentro adquire um caráter de encantamento no seu poema *Zona*:

Você no jardim de uma pousada perto de Praga
Feliz da vida uma rosa sobre a mesa vaga
E observa em vez de escrever sua história em prosa
O besouro cochilando no coração da rosa

(APOLLINAIRE, 2024, p. 99)

Ao contrário de Blake, a imagem dada por Apollinaire observa na relação entre o besouro e a flor certo grau de complementariedade, até mesmo de harmonia entre as partes. Sobretudo, Apollinaire visivelmente dedica boa parte de seus poemas ao amor, especialmente em obras como *Álcoois*. Sendo assim, a evocação da relação entre as espécies parece permear um imaginário de beleza, delicadeza ou até mesmo de lirismo no que compete ao amor. Sobretudo, existe certo imaginário de que o contato entre o inseto e a flor, por conta do comensalismo, seja sempre positivo ou, no mínimo, harmônico.

No contexto da prosa do século XX, Marcel Proust, novamente, é um dos autores mais influentes no que compete ao uso da metáfora em sua estilística. Particularmente, como já referido em outros momentos deste trabalho, a *Recherche* é um romance voltando para o uso de um estilo memorialista que combina a prática da recordação com o processo de reflexão sobre os eventos ocorridos na vida do protagonista, a saber, Marcel. Entre os assuntos que o autor mais se aprofunda em discorrer estão as questões amorosas, tanto em seu contexto afetivo e emocional como em questões de ordem social e de costumes. Em *Sodoma e Gomorra* (2012d), Proust realiza uma peculiar descrição sobre o encontro entre Barão de Charlus e Jupien. O encontro, escuso, tem o intuito de que ambos possam ter um momento de intimidade juntos e de forma discreta. Para tanto, todavia, nenhum dos envolvidos pode manifestamente falar suas intenções e, igualmente, ninguém ao redor pode desconfiar do que irá acontecer entre ambos. Para apresentar o funcionamento desse jogo de sedução entre eles, Proust utiliza a imagem de um contato entre o inseto com a flor no processo de polinização. No processo descritivo, cada uma das partes assume seu papel dentro de uma rede de mutualismo e, com isso, conduz ao processo de cruzamento e polinização propriamente dito, pois o inseto precisa do pólen e, inevitavelmente, a flor precisa do contato com ele:

Depois, dando-me conta de que ninguém podia ver-me, resolvi não tornar a mover-me por medo de perder, se devia realizar-se o milagre, a chegada, quase impossível de aguardar (através de tantos obstáculos de distância, de riscos, de perigos), do inseto, enviado de tão longe como embaixador, à virgem que desde tanto tempo prolongava a sua espera. Sabia eu que essa espera não era mais passiva do que na flor macho, cujos estames se haviam voltado espontaneamente para que o inseto pudesse recebê-la com mais facilidade; nem mais nem menos como a flor fêmea, que ali estava, se chegasse o inseto, arquearia faceiramente seus “estilos” e, para ser bem mais penetrada por ele, andaria imperceptivelmente metade do caminho, como uma rapariguinha hipócrita, mas ardente. As leis do mundo vegetal são regidas a seu turno por leis cada vez mais altas. Se a visita de um inseto, isto é, o aporte da semente de outra flor, é habitualmente necessária para fecundar uma flor, é porque a autofecundação, a fecundação da flor por si mesma, como os matrimônios repetidos numa mesma família, traria a degenerescência e a esterilidade, ao passo que o cruzamento efetuado pelos insetos dá às gerações sucessivas da mesma espécie um vigor desconhecido de seus antepassados. Contudo, pode esse pulso ser excessivo e a espécie desenvolver-se desmesuradamente; então, assim como uma antitoxina nos protege contra uma enfermidade, assim como a tireoide regula a nossa gordura, como a derrota vem castigar o orgulho, a fadiga ao prazer, e como o sono, por sua vez, descansa a fadiga, assim um ato excepcional de autofecundação acode, no momento indicado, para dar a sua volta de torno, sua frenagem, restituindo à norma a flor que havia saído exageradamente dela. [...] O barão, que procurava agora dissimular a impressão que havia sentido, mas que, apesar da sua afetada indiferença, parecia não afastar-se senão de má vontade, ia e vinha, olhava para o espaço da maneira que mais lhe parecia ressaltar a beleza de suas pupilas, adotava um ar fátuo, displicente, ridículo. Pois bem, Jupien, perdendo em seguida a expressão humilde e bondosa que eu sempre lhe conhecera, havia – em simetria perfeita com o barão – erguido a cabeça, dava a seu talhe um porte favorável, apoiava com grotesca impertinência o punho no quadril, fazia ressaltar o traseiro, adotava atitudes com a coqueteria que poderia ter a orquídea para com o besouro providencialmente aparecido. (PROUST, 2012d, pp. 18-20)

O aspecto menos fascinante da questão, e por vezes sobejamente supervalorizado, é como a parábola de Proust relata o gesto amoroso como um gesto corriqueiro da botânica no seu comensalismo com os animais, mas muito mais como a abelha e a flor são, a rigor, seres absolutamente distintos. Invariavelmente a perspectiva do inseto, enquanto artrópode, não pode ser comparada à perspectiva da flor, um vegetal, visto que ambos estão em condições biológicas bastante distintas. A rigor, a dimensão de demandas oriundas do inseto, ao ser comparadas com a da flor, conforme a biologia, são bastante distintas. Diante disso, afirmar que existe uma semelhança entre ambos, visto que estabelecem relações harmônicas ou dependentes, nesse caso, pode ser uma comparação falsamente verossímil⁵¹. Proust parece aludir a certo perspectivismo do amor e isso ocorre de forma inevitável, porque ambos dependem de questões distintas. Por mais que Charlus e Jupien sejam dois homens e estabeleçam regimes de gênero semelhantes, realizam ações distintas dentro da relação amorosa entre ambos. Aliás, em particular, a relação entre Charlus e Jupien, dentro da *Recherche*, é uma das menos complexas em termos de interesses e perspectivas por, a rigor, se limitar a uma questão unicamente sexual.

Essa problemática que nos apresenta Proust, apesar de um caráter absolutamente metafórico acerca da dinâmica amorosa em virtude de certa estilística literária, nos interessa pelo seguinte motivo: o literato parece compreender que as relações amorosas são o constante esforço de uma compreensão que, a princípio, não se faz entre dois indivíduos de mesma natureza, mas muito mais como duas perspectivas completamente distintas. Em outras palavras, as dificuldades de comunicação entre amante e amado não repousam unicamente numa defasagem da linguagem, mas de uma compreensão epistêmica distinta entre as partes a ponto de que o jogo amoroso é realizado por espécies diferentes e, portanto, por pontos de vista diferentes que compreendem a própria relação amorosa em situações distintas. Nesse sentido, os ciúmes e as lacunas comunicativas existentes não necessariamente refletem a carência de emissão de significado por parte dos enamorados, mas muito mais a presente dificuldade de entendimento do que cada signo significa em virtude de posições de compreensão da realidade distantes. Em Proust, por exemplo, este não é o único momento em que tal fenômeno ocorre e, principalmente, ele tem uma relação direta com o processo de rememoração e de compreensão

⁵¹ É notável o comentário de Deleuze (1997) sobre essa passagem em Proust e sua correlação com a teoria de múltiplos mundos do biólogo Uexküll. A rigor, Uexküll (1982) considera que os seres vivos não estão em uma relação de amplitude ou carência de mundo, mas de consonância entre mundos ou perspectivas diferentes. Nesse sentido, Deleuze estipula que a cena dada por Proust conforme a citação representa, também, o contato direto entre mundos distintos e que, de forma harmônica ou comensal, se tornam próximos, mesmo com o impasse semiótico existente entre essas espécies. Todavia, para nossa exegética em particular, partimos para a leitura que segue no corpo do texto.

da temporalidade. Para compreender melhor essa problemática, nos debruçamos em analisar alguns detalhes da *Recherche* que parecem corroborar tal posicionamento.

Quando observado o jogo envolvendo Swann e Odette, Marcel e Albertine e Charlus e Morel, percebemos as inúmeras tentativas de todos os apaixonados em perseguir o objeto amado até que sejam absolutamente arruinados por eles. Em Swann, por exemplo, o contato estabelecido com os Verdurin para firmar a relação com Odette beira o desgosto, pois literalmente ele se insere em um núcleo social que constantemente considera desagradável. Além disso, Swann vive constantemente desconfiado de que Odette nos momentos ausentes de Swann encontre com o Barão de Forcheville em uma relação adúltera entre ambos (o que de fato se confirma após a morte de Swann). Swann tenta convencer Odette de suas preferências estéticas, seus modos de relação com a arte e com seus núcleos sociais e a amada muitas vezes despreza, ignora ou até desdenha o que é apresentado por ele. Não há momento mais emblemático desse problema do que quando Odette se esquece do nome de Vermeer, autor fundamental para Swann por estar escrevendo (acidiosamente) um ensaio a respeito dele. Não resta a Swann, ao longo do tempo, senão conformação com o fato de que sua esposa não lhe corresponde o amor que tanto suprirá. Interessantemente, a relação entre a flor e o inseto, aqui, começa a adquirir o caráter imbricado do poema de Blake: a morada entre as partes causa, também, a ruína de uma delas.

A relação de Swann repousa na condição do sofrimento pelos ciúmes, mas também da incompreensão: tanto Odette quanto Swann não conseguem compreender de fato o universo cada qual pertence e isso os conduz ao gesto de separação efetiva. A incerteza se consolida como uma condição *sine qua non* da relação de ambos a ponto de Marcel, em sua rememoração do evento, destacar que

É um dos poderes do ciúme revelar-nos como a realidade dos fatos exteriores e os sentimentos da alma são algo desconhecido, que se presta a mil suposições. Acreditamos saber exatamente o que são as coisas, e o que pensam as pessoas, pela simples razão de que isto não nos preocupa. Mas eis que nos assalta o desejo de saber, como sucede ao ciumento, e então é um verdadeiro caleidoscópio, onde não distinguimos mais nada. (PROUST, 2012b, p. 135)

Swann sofre da dúvida inevitável entre amar profundamente Odette e, ao mesmo tempo, estar constantemente aborrecido e insatisfeito com a vivência que passa a seu lado. Há na condição desse personagem algo muito similar à condição dos castigos do tártaro grego já

mencionados anteriormente, pois não existe escolha para o amante senão viver a condição de insaciedade eterna em virtude de um amor mal correspondido⁵².

Posteriormente, por uma proposital coincidência, Marcel conhece Gilberte, filha de Swann e Odette, e supre por ela sentimentos amorosos ao longo da infância. Como sabido, a relação não se sustenta de fato, pois Gilberte se apaixona por Robert de Saint-Loup, sobrinho de Barão de Charlus e, por sua vez, seu melhor amigo. Não resta alternativa a Marcel senão se conformar com outro amor que desenvolve em Balbec: Albertine. Proust estabelece um ciclo paralelo entre Swann-Odette e Marcel-Albertine na medida em que Marcel acaba por vivenciar exatamente os mesmos problemas que Swann viveu com Odette. Marcel vive a frustração de não saber com clareza o que exatamente Albertine pensa e, principalmente, o que ela sente com relação a ele:

Minhas dúvidas! Ai de mim, acreditara que me seria indiferente, e mesmo agradável, não ver mais Albertine – até que sua partida revelou meu erro. [...] Assim também, ao receber a carta de Aimé, compreendi que, se até então não havia sofrido demasiado cruelmente com minhas dúvidas sobre a virtude de Albertine, é que, na realidade, não eram absolutamente dúvidas. Minha felicidade e minha vida necessitavam que Albertine fosse virtuosa e estabeleceram de uma vez por todas que ela o era. Munido dessa crença preservadora, eu podia, sem perigo, deixar meu espírito jogar tristemente com suposições a que ele dava forma, porém a que não atribuía fé. [...] Para compreender até que profundidade estas palavras penetravam em mim, convém lembrar que as questões que eu formulara a mim mesmo a respeito de Albertine não eram questões acessórias, indiferentes, questões de pormenor, únicas, na realidade, que formulamos a respeito de todos os seres que não são nós mesmos, o que nos permite caminhar, revestidos de um pensamento impermeável, no meio do sofrimento, da mentira, do vício ou da morte. Não. Com referência a Albertine, eram questões de essência: no fundo, quem era ela? Em que pensava? De que é que gostava? Mentia para mim? Minha vida fora tão lamentável quanto a de Swann com Odette? Por isso, o que a resposta de Aimé atingia, se bem que não fosse uma resposta geral, mas particular – e justamente por causa disso –, era de fato, em Albertine e em mim, a profundidade. (PROUST, 2012b, pp 130-135)

Marcel se encontra na absoluta confusão. É um amor impossível. Por mais que se esforce por todos os lados por ser amado, adorado, Andrée ou qualquer outra pessoa tem para ela mais importância do que ele próprio. A situação é por si tão frustrante que ele, ao confessar para Saint-Loup sobre seu amor por ela, mostra-lhe uma fotografia de Albertine e recebe o

⁵² A fim de corroborar com essa afirmação sobre Swann, vale o comentário feito por Marcel em *No Caminho de Swann* (2012a) sobre a desilusão amorosa do crítico de arte com relação a Odette: “A partir daquela noite, Swann compreendeu que jamais renasceria o sentimento que Odette lhe dedicara e que não mais se realizariam as suas esperanças de felicidade. E nos dias em que por acaso ela ainda se mostrava gentil e carinhosa, se lhe fizera alguma atenção, Swann notava esses signos aparentes e enganosos de um leve retorno com essa solicitude enternecida e cética, essa alegria desesperada daqueles que, cuidando de um amigo já nos últimos dias de uma doença incurável, relatam, como fatos preciosos [...]. Sem dúvida, Swann estava certo de que, se vivesse agora longe de Odette, ela acabaria tornando-se lhe indiferente, de sorte que ficaria satisfeito se ela deixasse Paris para sempre; ele teria tido a coragem de ficar; mas não tinha a de partir”. (PROUST, 2012a, p. 424)

comentário incrédulo de Saint-Loup sobre ele sofrer por uma moça completamente desinteressante. Torna-se a parábola de Tântalo por excelência: saciar uma sede que não se sacia, buscar por frutos que nunca estão ao alcance da mão. Em particular, é como se a relação dada entre eles buscasse alcançar um lugar que, na parábola entre a flor e a abelha, fossem os dois abelhas ou os dois flores. É inviável. Marcel pretende assumir uma posição que não lhe pertence e, como esperado, ocasiona em seu constante sofrimento.

A situação se soluciona da maneira mais drástica possível: Albertine forja a própria morte solicitando à sua tia que escreva uma carta a Marcel alegando que havia morrido em um choque contra uma árvore num passeio a cavalo. A tragédia seria argumento suficiente para que Marcel não só se apiedasse de Albertine e, especialmente, desistisse de procurá-la. Marcel se vê obrigado a constatar a própria solidão e a perda da amada sem condições de retomá-la. Ao descobrir que havia sido enganado, é tomado por absurda frustração:

Para que a morte de Albertine pudesse suprimir meus sofrimentos, seria preciso que o choque a tivesse matado não somente na Touraine, mas em mim. Nunca ela aí estivera tão viva. Para penetrar em nós, uma criatura é obrigada a tomar a forma, a submeter-se ao quadro do tempo; só nos aparecendo em minutos sucessivos, nunca pode dar-nos de si senão um aspecto de cada vez, fornecer-nos apenas uma fotografia. Grande fraqueza, sem dúvida, para uma criatura, consistir numa simples coleção de momentos; grande força, também. Depende da memória, e a memória de um momento não está informada sobre tudo o que se passou depois; aquele momento que ela registrou perdura ainda, vive ainda, e, com ele, a criatura que aí se perfilava. E depois, esse esmigalhamento não faz viver simplesmente a morta, multiplica-a. Para me consolar, não era uma, eram inúmeras Albertines que eu deveria esquecer. Quando tinha chegado a suportar a mágoa de perder esta aqui, tinha de recomeçar com relação a outra, a cem outras. Então minha vida ficou inteiramente mudada. Aquilo que, e não por causa de Albertine, mas paralelamente a ela, quando eu estava só, lhe constituía a doçura, fora justamente, ao apelo de momentos idênticos, o perpétuo renascimento de momentos antigos. (PROUST, 2012b, p.88)

A decisão tomada por Albertine causa em Marcel um absoluto desgosto a ponto de que até mesmo a tentativa de ruir determinado imaginário que havia criado sobre a amada e, especialmente, sobre o que significa o amor propriamente dito é frustrada. Aliás, em toda a *Recherche* nota-se esse caráter de ruína dos relacionamentos amorosos ou, no mínimo, de alguma relativização dos valores em virtude da transformação do tempo sobre os seres e as coisas. É dessa perspectiva que se instaura o caráter da rememoração para Proust: o rememorar é, também, a compreensão entre a dicotomia do que era o passado e sua justaposição com o presente. Em outras palavras, o problema do amor, ao longo do tempo, para além da má interpretação dos signos já amplamente defendida por Deleuze (2003), é de que o confronto entre o tempo passado e o tempo presente ocasiona recorrentemente no indivíduo a constatação de um amor que não encontra mais correspondência no presente. Catherine Malabou (2014) pontua com muita precisão essa problemática na *Recherche* no conceito de devir-velho, pois o

ato de rememorar não altera, em si, as condições cronológicas do tempo e nem mesmo a velhice das personagens que, gradativamente, vão sendo extintas pela própria temporalidade:

A composição do novo indivíduo parece por um lado ter ocorrido sem choques, ao termo de um movimento gradual, de uma encenação incessante e sem rasgos, como se o tempo superpusesse o indivíduo a si mesmo: “Esse artista trabalha, aliás, muito lentamente. Assim a réplica de Odette, cujo esboço, no dia em que vi Bergotte pela primeira vez, vislumbrou no rosto de Gilberte, o Tempo, tal um pintor que retivesse longamente a obra e aos poucos a completasse, levava-o afinal à perfeita semelhança”. Longo trabalho, deformação constituinte do devir-velho, que procede à substituição de cada célula por uma outra e prepara lentamente, em cada um de nós, o aniquilamento final. (MALABOU, 2014, p.44)

Não se trata, portanto, de uma condição em que o rememorar atinge o estatuto de extratemporalidade (como mencionado pelo próprio Proust) como uma fuga ao tempo, mas muito mais como um instante temporal ainda imerso na cronologia e na finitude dos seres. Eis aqui um aspecto muito relevante que permeia o debate sobre a condição da temporalidade em Proust e costumeiramente defendida pela fortuna crítica (Benjamin (2018), Deleuze (2003)) de que a experiência temporal rememorada é similar ou, ao menos, estabelece um paralelo ao conceito de duração bergsoniano. Todavia, em Benjamin (2018), essa formulação se dá, inclusive, já imbuída de crítica:

Matière et Memoire define o caráter da experiência na *durée* (duração) de tal maneira que o leitor se sente obrigado a concluir que apenas o escritor seria o sujeito adequado de tal experiência. E, de fato, foi também um escritor quem colocou à prova a teoria da experiência de Bergson. Pode-se considerar a obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais. Proust, aliás, não se furta ao debate desta questão em sua obra, introduzindo mesmo um elemento novo, que encerra uma crítica imanente a Bergson. Este não deixa de sublinhar o antagonismo existente entre *vita activa* e a específica *vita contemplativa*, a qual se abre na memória. No entanto, sugere que o recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida seja uma questão de livre escolha. Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente. A memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. (BENJAMIN, 2018, p. 95)

O filósofo alemão afirma categoricamente haver uma diferença ontológica na compreensão do que é a memória para ambos os autores: enquanto para Bergson a memória pura seria o estado de compreensão da duração determinada pelo grau de atenção de um ser vivo com o conjunto das imagens, em Proust esse processo nunca é dado de forma racional ou atenta, mas por um gesto involuntário. Essa afirmação adquire contornos interessantes quando refletidas em conjunção com o comentário realizado por Malabou:

A passagem do *Temps retrouvé* em que o narrador idoso revê seus antigos conhecidos após anos de ausência, quando da “*matinée*” oferecida na casa dos Guermantes, é uma extraordinária encenação das duas concepções de velhice evocadas acima, o devir-velho e o instantâneo da velhice. Proust as faz de certo modo coincidir. Mais

exatamente, preparando esse momento durante toda a *Recherche du temps perdu*, ele as conduz a esbarrarem uma com a outra, a se entrecrocarem, no segredo de uma vertiginosa e angustiante unidade. Os convidados se tornaram irreconhecíveis. “No primeiro instante,” diz o narrador, “não entendi por que vacilava em reconhecer o dono da casa, os convidados, por que me pareciam todos trazer à caráter as cabeças, em regra empoadas, que os modificava inteiramente”. Esse “que os modificava inteiramente” é muito importante. Revela uma transformação bífida e conflituosa, de continuidade e ruptura ao mesmo tempo. (MALABOU, 2014, pp. 43-44)

Em outras palavras, é possível vislumbrar um diálogo existente entre a posição de Benjamin e a colocação de Malabou, pois o gesto da memória involuntária é um momento de justaposição entre o passado e presente que ressalta a defasagem existente entre o que ocorreu no passado e o que se apresenta no presente:

Proust não cessou de insistir nessa ambiguidade plástica do tempo. A progressão, a evolução, a inflexão, a repetição, mas também o instantâneo, o infinitamente rápido, o choque, o acidente, que parecem escapar da duração, ou ao menos introduzir na espessura da sucessão a bifurcação indatável da destruição, fustigante como uma garra, imprevisível, palpitante e magnífica. (MALABOU, 2014, p.46)

O tempo é dotado de uma condição degenerativa. Dentro da teoria bergsoniana, como já visto anteriormente, a duração é sempre um inchamento do presente com o passado, de tal forma que o desenvolvimento do tempo é sempre a possibilidade de atualização das condições do presente, o que é entendido por Bergson como um processo criativo e até mesmo de novidade. Sendo assim, é possível vislumbrar certo conflito entre o modo de construção do pensamento de Proust se comparado com o pensamento de Bergson, pois não necessariamente a rememoração é um estágio de contato com a duração pura, especialmente por dois motivos: nunca é possível atingir um estado rememorativo de forma voluntária (fenômeno que a atenção bergsoniana alega ser possível de por meio da intuição) e a constatação de que o sujeito nunca pode efetivamente abrir mão de sua finitude para participar desse processo uma vez que está imerso no tempo e em degeneração.

Conforme Bergson (2006) em seu texto *O possível e o real*, existe uma dicotomia entre esses conceitos que, ao contrário da tradicional divisão aristotélica dada entre ato e potência – costumeiramente entendida como aquilo que está em dado como execução e o que está dado como capacidade –, o filósofo argumenta que o real é o conjunto latente de possibilidades que se atualizam de forma constante não com o intuito de modificar o real, mas de ampliá-lo:

O tempo é algo. Então ele age. O que poderia ele fazer? O simples bom senso respondia: o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado a um só golpe. Ele retarda, ou, melhor, ele é retardamento. Ele deve ser portanto elaboração. Não seria ele então veículo de criação e de escolha? A existência do tempo não provaria que há indeterminação nas coisas? O tempo não seria exatamente essa indeterminação? Se tal não é a opinião da maior parte dos filósofos, é porque a inteligência humana é feita justamente para tomar as coisas pela outra ponta. Digo a inteligência, não digo o pensamento, não digo o espírito. Ao lado da inteligência, com efeito, há a percepção

imediate, por cada um de nós, de sua própria atividade e das condições nas quais esta se exerce. Chamem-na como quiserem; é o sentimento que temos de sermos criadores de nossas intenções, de nossas decisões, de nossos atos e, por isso mesmo, de nossos hábitos, de nosso caráter e de nós mesmos. Artesãos de nossa vida, até mesmo artistas quando o queremos, trabalhamos continuamente na modelagem, com a matéria que nos é fornecida pelo passado e pelo presente, pela hereditariedade e pelas circunstâncias, de uma figura única, original, imprevisível como a forma dada à argila pelo escultor. (BERGSON, 2006, pp-106-107)

Dito de outro modo, o tempo é a dimensão do real que continuamente incha porque seu crescimento é infinito e indeterminado. Tendo em vista que a realidade é o que está contido no tempo (conforme já visto em textos como *Matéria e Memória* e o *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*), é dali que se parte a atualização de todo o real e isso não necessariamente é percebido pela inteligência visto que ela se debruça a realizar abstrações. Logo, Bergson pondera que o tempo é uma entidade que contém consigo todas as atualizações latentes e, justamente por isso, compreende sempre o novo, porque o tempo sempre é alguma coisa. Nesse sentido, é inviável para o filósofo argumentar sobre a possibilidade de um “nada” ou da destruição efetiva de alguma coisa, porque esse fenômeno é resultado de uma incapacidade da inteligência em compreender o todo temporal e suas formulações, levando o sujeito a se excluir da relação da duração e não perceber com a devida atenção o que de fato ocorre na temporalidade. Disso, portanto, nasce o virtual: o conjunto de possíveis já dados no real e que constantemente se atualizam mesmo que não sendo devidamente reconhecidos pelos sujeitos⁵³.

O que parece Benjamin alegar em seu comentário, ao apresentar a dicotomia existente entre Bergson e Proust, é de que a memória não só não seria capaz de apreender a totalidade temporal a ponto de exercer uma memória pura, como também o gesto de entendimento da duração é absolutamente involuntário em virtude das limitações do sujeito. Em outras palavras,

⁵³ Estamos cientes do imenso debate que repousa acerca do conceito de possível na teoria de Bergson que, posteriormente, torna-se o conceito de virtual. Nessa esteira, vale a menção aos comentários de Deleuze e de Worms acerca do tema da virtualidade em Bergson como relevantes para a exegética de tal conceito. No que compete aos nossos propósitos, a discussão relativa ao virtual passa ao largo na medida em que a problemática não repousa na constatação ou não desse estado híbrido entre o acontecimento e sua possibilidade, mas na observação de que a teoria bergsoniana não parece levar em consideração a dicotomia existente entre a relação do sujeito com o todo dentro do monismo temporal. É válido ressaltar que Bergson inúmeras vezes (1999, 2006) considera que a subjetividade ou ainda a nadificação realizada pelos sujeitos são gestos de absoluto descolamento do indivíduo com a realidade, demonstrando uma incapacidade desse sujeito de compreender as relações temporais. O filósofo não parece admitir a possibilidade de que exista um intervalo ou até mesmo uma dificuldade por parte do sujeito de conceber a duração, mesmo que por meio da intuição filosófica, em sua teoria. Logo, a virtualidade, se considerado o contexto em questão, não soluciona o dilema da finitude do vivente em relação à infinitude do tempo e, por conta disso, a produção do novo ou do constante devir não sana o estado de abstração e de separação do indivíduo do fluxo temporal. Nesse sentido, os apontamentos feitos por Benjamin (2018) e Proust (2012, 2013) no que compete à memória involuntária demonstram que existe, de fato, um acesso finito à duração e este, em vez de revelar o todo do tempo, demonstra um passado que agora não existe ou já foi modificado no presente. Esses casos já foram apontados por Proust (2013) e por Malabou (2014) ao longo deste trabalho.

Proust demonstra que a teoria da duração dada por Bergson, em suas formulações sobre o real e o possível, é uma posição de observação do estatuto do tempo que só pode ser compreendida por um indivíduo que não possua intelecto (ou dotado de um intelecto maior do que o humano) e, mais além, não seja ele próprio um sujeito particular, mas uma figura onisciente (a saber, Deus). Dessa forma, somente a intuição filosófica pura seria capaz de alcançar tal estatuto, o que é absolutamente vetado a todos os viventes dotados de intelecto e de abstração. Ora, necessariamente o cruzamento entre o tempo perdido e o tempo redescoberto (rememorado) é a demonstração de certo descolamento entre o passado e o presente, ou ainda a demonstração da presença de uma ausência. Amar alguém como havia se amado pela primeira vez é constantemente perseguir um fantasma.

Em certo sentido, a memória involuntária é a expressão de um descontrole tal como é o Genius de Agamben ou o Anjo de Rilke. Tendo em vista que o processo de rememoração ocorre no seu caráter impulsivo e totalmente despropositado – ou, pelo menos, desconhecido para nós em suas motivações –, é possível compreender essa concepção de um impulso súbito como próximo a essa força de descontrole que se apossa do indivíduo e o conduz a determinadas práticas ou ainda constatações. Mais interessantemente, a memória involuntária constitui parte relevante da personalidade de Marcel ao longo de sua e, dentro de nossa discussão, de qualquer indivíduo, uma vez que é nela que se pode encontrar o que permeia a vida memorialística de um indivíduo e o que lhe é dedicado afeto. É por isso, por exemplo, que é impossível que haja um esquecimento completo de Albertine ou a tentativa de superação de um relacionamento frustrado por parte de Swann com Odette: não se pode negar ou refrear o que está recôndito na memória e que, por um ato genioso, se manifesta na vida de um sujeito. Eis a melancolia: o descontrole de relembrar mesmo ciente da impossibilidade de reencontrar no presente o que é de grande estima.

Nesse contexto, é muito notável o comentário de Benjamin (2014d) sobre a *Recherche*, inspirado em Jean Cocteau, de que o projeto literário de Proust é um projeto de felicidade. Benjamin alude diretamente à concepção de que o romance proustiano não somente é um romance de formação, mas ele também detém consigo uma teleologia: a busca pela felicidade do indivíduo que cumpre com a sua tarefa mais árdua, a saber, compor um romance sobre o tempo e o viver. Esse esforço dado por Proust, sobretudo por conta de seu caráter megalomaniaco em termos de dimensionamento do texto literário, o conduz a escrever uma obra que, a rigor, nunca poderia ser efetivamente terminada. O fenômeno, em si, é bastante curioso, pois que tipo de teleologia é essa que se constitui da sua inconclusão? É nesse sentido

que Proust alude diretamente a uma lógica cíclica em seu romance, a saber, o último volume nos conduz ao primeiro, porque a felicidade está no processo de rememoração, ciente do fato de que nunca se poderá efetivamente encontrá-la da mesma forma no presente. Aliás, é lícito dizer que nunca se poderá efetivamente a tudo rememorar e nem de fato encerrar um romance dessa envergadura. Nesse detalhe, apesar de bastante pontual dentro da obra de Proust, repousa fenômeno importante: a semelhança do gesto de Proust para com o gesto dos monges copistas assolados pela acídia, igualmente discutido por Agamben (2007). Posto em outros termos, a infinitude do mundo e de Deus, que era vislumbrada pelos monges copistas, os conduz a percepção de impossibilidade de compreensão da grandeza de Deus. Da mesma forma, Proust busca redigir um romance sobre uma infinitude que, a rigor, só pode ser confinada na finitude de alguns volumes, sejam eles muitos ou poucos. É como se o anjo, ao falar no ouvido do poeta (caso esse visto desde sempre na poesia ocidental), tivesse contado de antemão que Proust escreveria praticamente até o último dia da sua vida na tentativa de sanar a tristeza de nunca concluir sua obra.

Se retomada a perspectiva abordada no primeiro capítulo deste trabalho de que a atenção exerce uma dupla questão, a saber, para o sujeito perceber a duração ele precisa estar atento e, ao mesmo tempo, a atenção é uma característica que realiza abstração, é inviável que qualquer indivíduo possa verdadeiramente conhecer a experiência temporal propriamente dita. Assim, seja observando as problemáticas encontradas em *Matéria e Memória* e *A Evolução Criadora*, seja observando o fenômeno por meio de textos como *O real e o possível*, nota-se que essa verdadeira experiência da duração para o vivente ou é de todo fracassada ou, no mínimo, é parcial e não totalmente compreensiva àquela que a experiencia. É possível vislumbrar certo fantasma na experiência temporal: o passado que está junto ao presente somente para aquele que recorda e, ao recordar, ainda se percebe a divergência entre aquilo que o objeto era e o que ele é, independentemente se isso é ou não um gesto do intelecto.

Ao retornarmos ao nosso recorte, as dicotomias amorosas enfrentadas por Proust na *Recherche* parecem ser exemplo exatamente desse problema: a experiência do fluxo temporal amoroso é constantemente obnubilada porque todos os afetos que perpassam tal relação têm uma interferência direta da própria inteligência. A intuição pura amorosa é impossível e, se ela existisse, ela não poderia amar algo ou alguém mas, no máximo, o todo que é o próprio tempo ou ainda Deus. Em outras palavras, não existiria outra possibilidade aos amantes que não fosse perceber o fantasma que repousa entre as recordações do amado e a incongruência dessa memória com os eventos do presente, como se o indivíduo na transformação temporal

degenerativa fosse alterando seu regime de signos e, com isso, sempre se tornando alheio às recordações amorosas que dele provêm. Em certo sentido, a memória involuntária torna-se a aparição fantasmática de um passado agora já descolado de sua temporalidade e que, quando confrontado com o presente, não consegue ser mais justaposto.

O que Proust indica nos conflitos dados em seus pares amorosos é a constante dicotomia entre os amantes e a gradativa dificuldade de compreensão que repousa entre eles. Essa incerteza, fruto da inteligência e da própria determinação do tempo, causa o que Marcel constantemente alude como angústia ou até mesmo o que se vê no decadentismo de Swann ao longo do tempo por sua relação com Odette. O que imediatamente começa a se tornar relevante diante dessa problemática é: como é justificável a existência de uma figura onisciente como Deus ou até mesmo o tempo que concebe o todo temporal em sua infinitude e, concomitantemente, a constatação de que os seus viventes não podem, em nenhum momento, participar da integralidade dessa experiência? É nesse sentido que a problemática da melancolia amorosa se manifesta dentro das questões temporais ou, ainda, dentro da relação entre o finito e infinito: o amor como o demonstrativo da experiência melancólica do sujeito frente à experiência do tempo.

3.2. – Melancolia amorosa: anjos, não-correspondência, perda e príncipe barroco

Depois da morte de Noé juntarom-se os cabedees do poboo eno campo de Senaar, e temendo-se outra vez do deluvio, começarom, per conselho de Nemroth, que queria reinar, a fazer hua torre que chegasse ataa os ceeos, e fezerô-na de adoves, e de betume; e descendeu enton nostro Senhor pera ver a torre, quer dezer, parou mentes pera lhes dar pena, e disse: Vijde, e confundamos as línguas destes; que fazem esta torre em tal guisa que huu non emtenda a língua do outro. E entom destruiu nostro Senhor a torre, e departiu a cada huu sua voz propria, porém foi chamado aquel logar Babilonia, que quer dezer confondimento.

O Pentateuco da Bíblia Medieval Portuguesa

Em seu texto *Sobre a Linguagem em geral e a linguagem do homem*, o jovem Benjamin (2013) articula um posicionamento peculiar sobre a relação do homem com o mundo e, especialmente, a relação da palavra com a coisa: aos homens tem sido sistematicamente vetada a possibilidade de conhecer o que o filósofo entende como o verdadeiro nome das coisas. O motivo desse acontecimento repousa diretamente na queda da torre de Babel, uma vez que Deus teria tirado dos homens a oportunidade de todos falarem uma mesma e só língua. A linguagem, portanto, nunca alcança verdadeiramente todas as coisas porque, ao fim e ao cabo, nunca se sabe se o nome que é dado aos objetos de fato lhe é correspondente. Além disso, o esforço dessa tentativa é, de forma geral, frustrado: não resta aos homens senão o constante sentimento de

incerteza dado pelos diferentes nomes e a impossibilidade de algum dia acessar o que verdadeiramente repousa no mundo. Conforme a tradição, a verdade só pertence a Deus. Eventualmente, por vontade dele, chegam a nós os anjos e comunicam o sentido das coisas e a nós, invariavelmente, nos resta a confusão. Nunca se tem certeza se o que nos foi comunicado é de fato o que deveríamos ter entendido: a própria babilônia *ipsis literis*.

Quando se trata das relações amorosas, como até observado no presente momento, o campo da incerteza repousa de forma intensa nesses intercursos. Aliás, se levado a rigor o que nos foi apresentado do ponto de vista proustiano, não restam dúvidas de que somente a confusão é o que sobra para o amante, pois não há capacidade de decifração suficiente dos signos e, se os tem, já é com algum tom de atraso. Nesse sentido, o comentário de Benjamin não é exatamente inovador, mas contém em si algo que parece corroborar o itinerário estabelecido, a saber, nunca se sabe com clareza o que a realidade, as pessoas e, principalmente, os amores comunicam. A partir desse momento, a problemática da não correspondência e comunicação amorosa adquire novos contornos, sobretudo quando observado sob a perspectiva de obras cinematográficas.

De forma semelhante, podemos compreender a temática amorosa no longa de Wim Wenders, *Paris, Texas* (1984): o amor expresso naquilo que há de mais distante, de mais sutil e que se prolonga até mesmo quando ocorrida a separação das partes. A relação conturbada de Travis e Jane, que conduz ambos ao afastamento em virtude de uma depressão ocasionada pelo parto de Hunter, filho do casal, conduz Jane à prostituição e Travis a um gesto de flanagem, tornando-se um eremita itinerante pelo estado do Texas em busca de um terreno situado em uma cidade denominada Paris. O terreno, em si, é apenas um lote que se situa no meio da imensidão do deserto, sem nenhum tipo de vizinhança ou civilização, seria o local onde o casal, no começo da relação, pretendia estabelecer uma casa para constituir família. A situação do relacionamento chega a tal ponto que Jane ateia fogo na própria casa em que moravam e foge com Hunter, deixando Travis sozinho.

O aspecto trágico da narrativa, apesar de impactante e até incentivador de certo entendimento por parte do espectador de que o relacionamento é completamente fracassado, começa a delinear uma busca de reparação e até mesmo de conciliação entre as partes. Dessa forma, observamos a trajetória de Travis, ao ser resgatado por seu irmão Walt e a esposa Anne, de reconstruir o vínculo que possui com seu filho e, principalmente, a união entre Hunter e Jane, que estão apartados por conta da profissão exercida por ela. Quando resgatado, Travis não consegue efetivamente falar e, curiosamente, é incapaz de se recordar por onde esteve ou o que

fez durante todos esses anos. A insistência do irmão e o processo de rememoração dos eventos passados entre Hunter, Jane e Travis – gravados em filmagens caseiras apresentadas a Travis – o levam a não somente recordar o seu passado, mas também a estimulá-los a tomar uma decisão com relação ao dilema familiar. Travis decide por reconciliar suas relações.

Pouco a pouco, Travis consegue acessar os locais frequentados por Jane (o banco onde realiza os depósitos mensais para Hunter, seu local de trabalho) e, por meio de ligações feitas em sala de espelhos da casa de shows em que ela trabalha, Travis e Jane conseguem reparar suas diferenças, mesmo cientes da impossibilidade de consolidação desse relacionamento. A narrativa explora o contato entre ambos com o objetivo de garantir um senso familiar para Hunter, que não é responsável pelo fracasso do relacionamento.

Ao longo do filme, torna-se importante como a trajetória de Travis está intimamente ligada à capacidade de, gradativamente, articular por meio da linguagem os problemas que lhe afligem e conseguir estabelecer um diálogo direto com Hunter e Jane. E, como quebra de expectativa, Travis e Jane não retomam o relacionamento: Travis parte mais uma vez para sua vida itinerante, mas coloca Hunter e Jane em contato por meio de um encontro entre os dois em um quarto de hotel sem nenhum tipo de interferência externa. O filme é enfático em demonstrar a impossibilidade de Travis de aceitar sua vida sem a presença de Jane e como sua escolha repousa na resignação dessa condição. Forçosamente, Travis é obrigado a tomar uma decisão diante da frustração de sua condição.

Esse argumento ocorre em outros trabalhos de Wenders, como é o caso de *Tokyo-Ga* (1985), em que o diretor se debruça a encontrar vestígios da vida dos costumes registrada pelo cineasta Yasojiru Ozu, que lhe é de grande estima. Ao longo de sua investigação, Wenders conclui que não somente o mundo de Ozu lhe era totalmente particular como, em um Japão completamente modernizado e altamente capitalizado, o estilo de vida registrado pelo cineasta é já inexistente senão restando o apego aos ensinamentos deixados pela obra do diretor japonês. Não existem senão vestígios do que era o olhar de Ozu sobre a realidade japonesa de seu tempo e elas estão confinadas em seus filmes. Interessantemente, apesar da frustração do não encontro de seu objeto primordial, Wenders não deixa de apresentar ao público a sua trajetória e em que medida naquele fracasso de força maior, existe a beleza da tentativa por alcançar o sentido originário do documentário⁵⁴.

⁵⁴ É digno de nota o recente longa de Wenders, *Dias Perfeitos* (2023), em que o protagonista, Hirayama, funcionário de limpeza dos banheiros públicos japoneses, busca viver em conformidade com a concepção de

Existe uma ponte entre Benjamin e Wenders: como comunicar algo para que seja entendido? Principalmente, como fazer de um instrumento que possui imperfeições atingir a capacidade de consonância de um sentido? Assim, o gênio de todos os nossos pensamentos (ou, então, os anjos, para denominar conforme Rilke e Wenders) busca encontrar um lugar de expressão e que possa, de fato, ser reconhecido.

É evidente: se todos os problemas da melancolia repousassem única e exclusivamente em uma questão ligada ao bem ou mal expressar, a tristeza no mundo seria facilmente solucionada com boas aulas de gramática e, provavelmente, com algumas técnicas de oratória. Não se trata de uma leitura ingênua do que pretende Wenders e, muito menos, do que pretende Benjamin, mas de compreender o que significa, efetivamente, o espaço da não compreensão e sua importância dentro da melancolia amorosa. Em *Infância Berlinense: 1900*, Benjamin (2017) destaca um texto significativo sobre essa relação:

Antes de eu entrar na escola, e sem prejuízo de algumas viagens de verão, íamos todos os anos para casas de veraneio nos arredores. Durante muito tempo, essas estadas foram-me recordadas pela espaçosa caixa na parede do meu quarto de rapaz, onde se viam os começos de uma coleção de borboletas cujos exemplares mais antigos foram caçados no jardim do Brahausberg. As borboletas-da-couve com as bordas cortadas, as borboletas-limão de asas muito lustrosas, traziam-me à memória caçadas ardentes que tantas vezes tinham me levado para longe dos caminhos bem arranjados do jardim, para brenhas onde, impotente, enfrentava as conjurações do vento e dos cheiros, da folhagem e do sol, que provavelmente orientavam o voo das borboletas. [...] Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar minha condição humana. Mas quando tudo acabava era penoso fazer o caminho desde o lugar da caçada feliz até o acampamento, onde o éter, o algodão, os alfinetes de cabeças coloridas e as pinças apareciam na caixa de herborista. E em que estado ficava o terreno atrás de mim! Ervas partidas, flores pisadas; o próprio caçador emprenhava o próprio corpo, deixando-se arrastar pela rede. E no meio de tanta destruição, insensibilidade e violência, a borboleta assustada lá continuava, a tremer e apesar disso graciosa, numa dobra da rede. Enquanto fazia esse caminho penoso, o caçador era assaltado pelo espírito daquele que está destinado a morrer. Quanto à língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos, agora também ele tinha aprendido algumas das suas leis. A sua ânsia de matar diminuía na mesma proporção em que a sua confiança aumentara. (BENJAMIN, 2017, pp. 76-77)

simplicidade que considera coerente com sua vida. Por meio da narrativa, percebemos as dificuldades de ordem moral e social que Hirayama enfrenta em favor daquilo que denomina como qualidade de vida. Assim, o filme nos apresenta os dilemas sociais envolvendo a sobrinha, que prefere o estilo de vida do tio ao da mãe, dos seus colegas de trabalho que o veem como uma figura paternal e não lhe ajudam em nenhum momento. Especialmente, vemos como a escolha tomada por Hirayama possui relação direta com um relacionamento amoroso que, em virtude das condições tomadas por seu estilo de vida, fracassaram. O término do filme apresenta, da mesma maneira, o contentamento do protagonista com sua vida mesmo diante de todas as suas dificuldades. Dessa forma, mesmo que de forma preliminar, pode-se observar certa constância no arco narrativo em Wenders em tratar de tais temáticas como processos de superação das dificuldades.

A narrativa contada por Benjamin, em seu teor poético, também revela uma condição importante: a busca pelo cumprimento de determinado objetivo também é sinônimo da percepção dos custos e, mais impressionantemente, da empatia por aquele a quem se havia tanto perseguido. O caçador, a saber, o próprio Benjamin como menino, admirava os estragos ocasionados para obter a borboleta e só conseguia admitir a beleza do inseto na medida em que estivesse viva, visto que já havia a capturado. Esse posicionamento tem certo teor limiar: a obtenção de algo mesmo que ciente da impossibilidade de sua concretude efetiva ou, no mínimo, que resvala na não possibilidade de cumprimento total, a saber, a captura da borboleta efetiva significa sua morte.

É nesse sentido que podemos perceber por parte de Benjamin certo interesse por um lado negativo ou até mesmo de indecisão que o faz admirar práticas que não estão vinculadas a certo cumprimento de objetivo, mas, muito contrariamente, ligadas a certo entender de perda ou de confusão. Igualmente, um dos trechos que demonstra essa relação está em seu texto *Tiergarten*, em que Benjamin relata sobre seu fascínio com o gesto de se perder pelas cidades, próximo ao gesto do *flâneur*, já amplamente discutido no que compete aos trabalhos de Baudelaire e mencionado anteriormente nesse trabalho. Diante desse cenário, é possível vislumbrar por parte de Benjamin o entendimento de que o intervalo entre o conhecido e desconhecido, sobretudo naquilo que possui de confusão, é que repousam problemáticas relevantes à vida dos indivíduos.

Nessa esteira, é relevante o comentário de Susana Kampff Lages (2007) sobre a condição melancólica que repousa na manipulação da linguagem no livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. Conforme a autora, uma das grandes tarefas do tradutor é o processo de transmissão de sentido de um determinado texto para outro, de forma que o leitor possa, de fato, vislumbrar o que o texto original pretendia em termos de intenção. Em outras palavras, o tradutor vive o dilema entre a intromissão no texto original na medida em que ele, ao traduzir, realiza uma escolha de palavras de ordem até mesmo pessoal e a necessidade de se colocar em uma posição imparcial para que o leitor possa contemplar o sentido mais próximo do que seria o original em seu texto. Esse aspecto limiar apresenta o paradoxo do tradutor, pois na mesma medida em que ele é apenas um indivíduo que reproduz um texto em outra língua, é ele também um autor na medida em que ambos os textos são, doravante, distintos. Para Lages, esse posicionamento coloca o tradutor na posição semelhante à do melancólico, justamente porque ele não pode, efetivamente, ter um lugar dentro dessa problemática tradutória:

Aqui, o tradutor passa obrigatoriamente de “coitado” a herói de uma hermenêutica textual que deverá ter como fim a “compreensão completa” do texto e assim atingir “as intenções do autor”. Diante desse modelo de tradutor altamente idealizado, fica-se invariavelmente com uma sensação de inferioridade para com um objeto – o texto original em língua estrangeira – que se sabe ser, no fundo, inapreensível em sua totalidade, devido a idiossincrasias históricas e subjetivas, tanto relativas à produção quanto à recepção do texto. Esse complexo de inferioridade do tradutor (que apresenta sempre seu averso no de superioridade, que propala a necessidade de o tradutor possuir capacidade sobre-humanas para poder levar a cabo sua tarefa) tem seu correlato teórico no axioma da impossibilidade de tradução tout court, conforme atesta a seguinte visão de um estudioso contemporâneo: “O tradutor deve trabalhar com todo o tipo de equivalências, correspondências, e paralelos entre as duas [línguas/culturas]. Essa tarefa requer uma agudeza de percepção que ultrapassa a da maioria dos mortais. De fato, tradutores (e críticos da tradução) com quem falei confessaram que a tarefa, afinal, é uma tarefa impossível”. (LAGES, 2007, pp. 68-69)

Em certo sentido, podemos vislumbrar como a condição do tradutor é também vinculada ao problema inicial percebido com a temática oriunda no *Sobre a Linguagem em geral e a linguagem do homem*, ou seja, de que o sujeito que manipula a linguagem está na incerteza sobre se aquilo que transmite é ou não correto. Mais além, o tradutor, ou o sujeito, é aquele que compreende a imensidão do sentido dado no texto e tem dificuldades para contemplá-lo completamente na escolha das palavras que farão a tradução. O tradutor é, diante do posicionamento apresentado por Lages, um dos indivíduos assolados pelo comportamento acidioso referido por Agamben (mencionado textualmente pela autora). Nesse sentido, o problema da tradução é tentar encontrar uma maneira de comunicar o sentido expresso no texto original e, ao mesmo tempo, se invalidar diante desse processo criativo para não adulterar o material primeiro e, sobretudo, compreender que esse processo sempre será, em última análise, infrutífero ou insuficiente. É como se houvesse aqui algum paralelismo com a perseguição da borboleta: um processo de esforço e destruição de todas as coisas para alcançar o objetivo de captura do inseto e, no último instante, a tomada de consciência terrível da impossibilidade de concluir o gesto de morte do animal. Em outras palavras, um esforço tremendo na tentativa de dar o máximo possível de expressão ao sentido originário do texto para, no praticamente término do processo, perceber que não foi possível traduzi-lo de forma efetiva.

O problema da melancolia do amor parece pousar exatamente nesse lugar, a saber, de que em nenhum momento se pode de fato extrair todas as possibilidades de sentido do que provém do amado. O amante torna-se, então, prostrado frente ao infinito: nunca será capaz de efetivamente compreender tudo o que é dito pelo amado e, principalmente, também nunca será de todo compreendido. Todo anjo é terrível. Essa problemática acidiosa reflete diretamente na própria expressão da gravura de Dürer (1471-1528), *Melencolia I*, em que se observa o anjo sentado, com a mão no rosto em tom de desapontamento e frustração. O fato interessante com relação à gravura de Dürer é que, no chão, encontram-se várias formas de sólidos e instrumentos

de manipulação da matéria como plainas e martelos, dando a entender que houve um esforço por parte da figura angelical de, propriamente, dominar a matéria e, aparentemente, não obteve sucesso. Por mais que haja um esforço tremendo por parte de um ser celestial em obter a compreensão do que é a realidade, até mesmo a ele isso é vetado e, provavelmente, para sempre inacessível.

Concomitantemente, a figura do anjo é a mesma que muitas vezes transmite os recados mais profundos que, em geral, não são devidamente acessados pelos homens por meio da inteligência. Fato notável: existe uma contradição latente entre o pensamento apresentado por Dürer e o que, de fato, são os anjos. Vale lembrar que os anjos, tanto no texto bíblico, em temáticas de filosofia cristã como em releituras feitas por autores como Milton, por exemplo, são os mensageiros dos mistérios de Deus e do complexo sentido da realidade celestial. Inclusive, o próprio Benjamin muitas vezes recorre ao uso da figura do anjo para expressar forças tremendas e de sentido oculto que permeiam a realidade. Em textos como as teses sobre história, textualmente Benjamin (2014f) alude à figura do anjo (*Angelus Novus* – em referência à pintura de Paul Klee [1879-1940]) para expressar o caráter poderoso e misterioso dessa entidade que é capaz de controlar a história a ponto de torná-la ruína:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2014f, pp. 245-246)

Particularmente, não é do interesse desse trabalho discutir o caráter completamente críptico das teses sobre história, sobretudo por ser um ponto de debate bastante tangencial à problemática desse capítulo, mas é relevante mencionar alguns detalhes que permeiam esse fragmento. Em primeiro lugar, a representação angelical dada por Benjamin claramente expressa um caráter grotesco, até mesmo mórbido, uma vez que se trata de uma entidade que tem por intenção voltar-se ao passado para transformá-lo, necessariamente, em ruínas ou destruição. Por segundo, Benjamin parece estabelecer um contato direto entre o desenvolvimento social das sociedades massificadas do final do século XIX e início do século XX com o processo de degradação de certo passado, aludindo ao fim de um período ou de uma certa historicidade que, doravante, deixará de existir em virtude do fenômeno da guerra.

Finalmente, o que, em si, nos é de interesse repousa no seguinte detalhe, a saber, de que está contido nos anjos certo comunicado que muitas vezes nos é de absoluto interesse e que, por motivos que nos escapam, não somos capazes de compreendê-lo. Principalmente: o anjo é terrível a ponto de que ele irá, ao longo da história, destruir o passado por conta do desenvolvimento do progresso.

Conforme Lages (2007), a figura do anjo dentro da obra de Benjamin tem um caráter crucial, pois as alusões feitas a essa entidade sempre estão vinculadas a mensagens catastróficas ou até mesmo nefastas. Nesse sentido, o contato com os anjos é sempre terrível, pois as mensagens ou forças que dela advém são de ordem entrópica, devastadora e, a rigor, de propagação de certo estado de destruição irreversível. Todavia, a autora apresenta que por mais que exista por parte de Benjamin uma vinculação do anjo com certos preceitos de negatividade, existe nesse contato também o processo de reflexão e tomada de consciência dos problemas filosóficos latentes para o filósofo:

Em todos os três textos, a figura do anjo, longe de apresentar-se em sua tradicional função de mensageiro benéfico de mensagens transcendentais, aparece como figura de uma efemeridade ameaçadora, por abrigar em si um forte momento destrutivo, destruturador. São, como sublinhou Françoise Proust, anjos duplos: guardam e, ao mesmo tempo, expõem ao perigo, abrem e fecham portas, estabelecem uma ligação, mas também separam. Destruição, separação, morte – essas são as mensagens de que são portadores os anjos benjaminianos. No entanto, tais elementos não se constituem como negatividade absoluta, mas como momentos privilegiados e necessários no percurso de uma reflexão que se pretende autenticamente questionadora, o que significa também, em última instância, autoquestionadora, auto-reflexiva. [...] Esse anjo que reside na negatividade daquilo “que não mais possuo” é também o anjo que faz com quem as coisas apresentadas permaneçam ligadas àquele que as ofereceu por meio, precisamente, da alusão àqueles a que tais coisas foram destinadas. O caminho até o objeto é um caminho que pressupõe uma separação e também uma tentativa de reconhecer essa distância e, assim, superar o vazio melancólico que se produziu pela perda. Nesse sentido, Benjamin, um melancólico por contingências da vida, da existência (“tudo de que tive de me separar”), torna-se um melancólico por opção, por vocação (“sou insuperável na arte de dar presentes”). (LAGES, 2007, pp. 107-108)

A bela passagem de Lages apresenta um dos aspectos mais notáveis de toda a problemática benjaminiana até aqui exposta: se, por um lado, as dificuldades inerentes à compreensão da realidade – principalmente por conta do contexto da linguagem – parecem indicar uma sensação de absoluto fracasso e de desistência frente ao processo investigativo, são também motivos propulsores para que esse processo de tentativa de compreensão aconteça. Em outras palavras, o que se reflete como melancolia na obra de Walter Benjamin é, na verdade, o próprio esforço investigativo do filósofo em alcançar um estatuto de compreensão dos seus objetos de interesse. Nessa esteira, é possível comparar o gesto do filósofo para com o gesto de Proust: a tentativa de construção de uma obra que pudesse abarcar o entendimento da realidade,

mesmo ciente de antemão da impossibilidade de conclusão da obra propriamente dita. Logo, ao observarmos o problema originário do jovem Benjamin exposto no começo dessa subseção, imediatamente somos convidados a refletir que não somente o problema ainda persiste ao longo da obra posterior do autor como, acima de tudo, torna-se o motivo fundamental para a construção do seu trabalho intelectual maduro.

É interessante, igualmente, que podemos estabelecer um paralelo direto com o que foi apresentado até então com a obra de Wenders: o fato de Travis ter mais uma vez voltado às estradas não significa necessariamente uma desistência do núcleo familiar, mas a compreensão de sua impossibilidade de sucesso senão com seu afastamento. Por amar em demasiado, Travis se afasta para manter sua família unida.

Evidentemente, isso não necessariamente significa que a beleza incutida no gesto melancólico do amor seja uma tarefa fácil aos amantes. Nesse sentido, Benjamin (2013) largamente explora a condição limítrofe do dilema da escolha ao utilizar a parábola do príncipe barroco em sua obra *Origem do drama trágico alemão*. De acordo com o filósofo alemão, o desenvolvimento do protestantismo ao longo da modernidade alterou de forma drástica a relação dos indivíduos com a fé, justamente porque a premissa meritocrática burguesa de salvação por meio da materialidade, em determinado momento, alcança seu platô definitivo: uma vez que existe a prosperidade financeira, atinge-se também a salvação celeste. Dali em diante, questiona Benjamin, o que sobra ao homem moderno? Se, por um lado, ele demonstra claramente sua fé por meio de sua riqueza e retidão moral, por outro, não há mais nada a ser alcançado e nenhum tipo de demonstração dessa recompensa. Assim, mora aí a dualidade barroca, a saber, o sentimento de dúvida com relação ao processo de salvação, pois não existem evidências materiais dessa salvação. Dessa incerteza, assinala Benjamin, surge o medo da morte e, por sua vez, a reflexão sobre se o conjunto das condutas tomadas até então, efetivamente, são legítimas:

Até no próprio Lutero, cujos dois últimos decênios de vida foram dominados por um crescente peso na alma, se anuncia uma reação à cruzada antes feita contra as boas obras. No seu caso, a “fé” ainda continuou a sustentá-lo, mas nem ela conseguiu evitar que a vida se tornasse insípida. “Que é um homem,/ Se o seu maior bem, o ganho do seu tempo,/ É só comer e dormir? Um animal, não mais./ Decerto quem nos fez com tão amplo discernir,/ Olhando pra trás e para diante, não nos deu/ Tais faculdades, razão quase divina, / Para em nós criar bolor” – esta fala de Hamlet é pura filosofia de Wittenberg, e rebelião contra ela. [...] Retirou-se todo o valor às ações humanas, e algo de novo nasceu: um mundo vazio. O calvinismo, apesar do seu lado sinistro, percebeu esta impossibilidade e corrigiu como pode. A fé luterana olhava com suspeita para essa banalização e opôs-se a ela. Que sentido teria a vida humana se nem a fé, como no calvinismo, precisava ser posta à prova? Se por um lado a fé era nua,

absoluta, eficaz, mas por outro as ações humanas não podiam se distinguir? Não havia resposta para isto, a não na moral dos humildes – “fidelidade nas coisas pequenas”, “levar uma vida honesta” – que começou a difundir-se por essa época e se contrapunha ao *taedium vitae* das naturezas mais sofisticadas. Pois aqueles que meditavam e iam mais fundo viam-se na existência como num campo de ruínas preenchido por ações não concluídas e inautênticas. A própria vida se rebelava contra este estado de coisas. (BENJAMIN, 2013, p. 144)

Ademais, Benjamin estabelece um curioso paralelo entre o estado de plenitude oriundo da salvação burguesa protestante para com o estado de *apatheia* estoico: a ausência de perturbações como resultado de uma vida tranquila. Todavia, o filósofo distorce a relação, pois a tranquilidade não é demonstração de felicidade no caso da vida burguesa, mas de absoluto tédio e descontentamento defronte à incerteza do que será o porvir. Nisso repousa a condição do melancólico, a saber, do conflito existente entre a compreensão da realidade e, ao mesmo tempo, a crença na doutrina acima de qualquer outro preceito. Sendo assim, a realidade burguesa se alimenta do tédio por absoluta insatisfação com seu próprio estado e, diante disso, tende às práticas meditativas, típicas do melancólico:

Se a melancolia irrompe das profundezas da esfera criatural, à qual a especulação da época se via acorrentada pelos laços da própria Igreja, isso explicava a sua onipotência. De fato, entre as intenções contemplativas, ela é a mais própria da criatura; desde sempre se observou que a sua força não tem de ser menor no olhar do cão do que na atitude meditativa do gênio. [...] Adão, o primeiro ser criado, é a criatura em estado puro, e recebeu a tristeza criatural [...] (BENJAMIN, 2013, p.152)

A partir dessa correlação, Benjamin estipula que a vida burguesa é a expressão da incerteza em virtude do tédio. O tédio do burguês, seu comportamento melancólico, ao conduzi-lo à reflexão, também o conduz ao lugar de compreensão do impacto de suas decisões frente à realidade. Em outras palavras, não resta ao sujeito outra opção senão tomar uma escolha diante do mundo ao seu redor e tais decisões, a rigor, deveriam ser corretas se não fosse o fato de que a salvação material não foi prova suficiente da certeza desse fenômeno. É desse dilema, portanto, que Benjamin erige a sua concepção de príncipe barroco: o momento em que o soberano, nas peças trágicas barrocas, é colocado em um dilema ético inevitável e, por conta disso, é forçosamente levado a escolher uma ação que invariavelmente terá implicações às quais será responsabilizado:

A antítese entre o poder do soberano e a sua efetiva capacidade de governar levou, no drama trágico, a uma característica muito própria, que só aparentemente é um traço de gênero, e que só pode ser explicado à luz da teoria da soberania. Trata-se da incapacidade de decisão do tirano. [...] O que fascina sempre na queda do tirano é a contradição em que convivem, na consciência de época, a impotência e a abjeção da sua pessoa e a convicção da força sacrossanta de sua função. [...] Na medida em que ele fracassa, não apenas como pessoa, mas também como soberano em nome da humanidade histórica, o seu fim desenrola-se como um julgamento que atinge os próprios súditos. (BENJAMIN, 2013, pp. 66-68)

Notemos aqui, portanto, alguns aspectos relevantes. Em primeiro lugar, o protagonismo do aristocrata ou do sujeito burguês que necessita doravante decidir é dado justamente pelo fato de se colocar, ele próprio, como um sujeito reflexivo à sua própria condição. A saber, necessariamente o príncipe barroco é um indivíduo com alguma pré-disposição à intelectualidade e, portanto, predisposto à melancolia como já apontado em outros momentos desse trabalho e até pelo próprio Benjamin (2013, p. 153). Em segundo lugar, é possível depreender que existe uma cisão entre a criatura e o seu criador nesse momento. O motivo dessa cisão repousa exatamente na condição de sua incerteza: como diante de um problema tão sério e importante o criador teria se ausentado de poder fornecer uma resposta importante como forneceu a tantas outras figuras bíblicas? Por que deus teria abandonado o príncipe? Como os anjos não vieram comunicar a resposta esperada?

Talvez nesse detalhe é que possamos entender mais claramente a crítica de Benjamin a Bergson em seu texto sobre Baudelaire, pois o processo de intuição da duração não resolve um dos problemas mais caros à Benjamin: a existência do campo da dúvida no que compete à reflexão. Nesse sentido, as problemáticas oriundas da noção de real e possível, discutidas por Bergson, não parecem levar em consideração as condições éticas e até mesmo morais dessas decisões, meramente as colocando em um patamar de ordem ontológica que ignora os impactos ou até mesmo desdobramentos advindos dessas decisões às vidas humanas:

Se, no *spleen* e na vida anterior, Baudelaire ainda dispõe dos estilhaços da verdadeira experiência histórica, Bergson, por sua vez, em sua concepção da *durée*, se afastou consideravelmente da história. “O metafísico Bergson suprime a morte”. O fato de a morte ser eliminada da *durée* de Bergson isola a *durée* da ordem histórica (bem como de uma *pré-rica*). O conceito bergsoniano de *action* tem a mesma corte. O “bom senso”, através do qual o “homem de ação” se distingue, serviu-lhe de padrinho. A *durée*, da qual a morte foi eliminada, tem a mísera eternidade de um arabesco; exclui a possibilidade de acolher a tradição. É a síntese de uma vivência que se pavoneia nas vestes que toma emprestada à experiência. O *spleen*, ao contrário, expõe a vivência em sua nudez. O melancólico vê, assombrado, a Terra de volta a um simples estado natural. Não a envolve nenhum sopro de pré-história. Nenhuma aura. (BENJAMIN, 2018, p. 123)

A ausência de preocupação com a morte, a saber, com a experiência individualizada do sujeito dentro da dimensão temporal por parte da filosofia bergsoniana se apresenta, para Benjamin, como um descaso. Nota, por meio desse detalhe, um distanciamento substancial entre o trabalho do filósofo francês para com o de Proust, pois o literato, por sua grande influência da obra de Baudelaire e de Balzac, erige a necessidade de compreender as experiências temporais que pertencem aos viventes e, principalmente, em correlacionar tais

experiências com o passar do tempo⁵⁵. Particularmente, Benjamin observa na *Recherche* o aspecto decadentista da vida burguesa que assola os trabalhos de Baudelaire e de Poe, já discutidos anteriormente nesse trabalho, pois Proust concebe a passagem do tempo como um processo degenerativo.

É nesse detalhe que podemos vislumbrar o que pretende Benjamin com a concepção de experiência (*erfahrung*) tão amplamente abordada nesse trabalho: o processo de construção de uma relação singular, única e genuína do sujeito com a realidade de tal forma que esta não possa ser falseada, ignorada ou até mesmo relativizada - e ela só pode ser dada por meio da reflexão do homem com o mundo. Nesse sentido, a realidade melancólica abordada por Benjamin em seu trabalho de forma global expõe ser não somente o fio condutor de seu próprio trabalho, mas também de parte de sua crítica ao capitalismo massificado e até do processo de investigação filosófico. Em outras palavras, o conceito de experiência é que dá ao sujeito a capacidade de analisar e compreender a dicotomia existente entre a captação de um sentido que permeia as relações culturais e de conhecimento e, igualmente, a dificuldade desse entendimento e, justamente por isso, tão relevante para a construção da vida humana.

Como já referido em outros momentos, Benjamin possui uma preocupação genuína com as problemáticas da experiência ao longo do desenvolvimento do capitalismo massificado. Sobretudo, a reprodutibilidade técnica desenfreada sem nenhum tipo de critério retira o aspecto aurático dos objetos culturais, causando a ausência de significação dos objetos de consumo. Nesse sentido, comentários como de Tatiana Freitas (2014) são cruciais para o entendimento desse aspecto importante do pensamento de Benjamin: a ausência de experiência é, também, ausência de memória e de história:

Investigando de forma brilhante a sociedade da qual faz parte, Benjamin presencia uma cultura em que o homem tenta a todo custo apagar o seu rastro. Sem memória a ser cultivada, o ser humano moderno não quer deixar marcas do seu passado. Nem mesmo no momento da morte é possível existir qualquer experiência compartilhada. Ao contrário, a sociedade baseada na memória, que vê na morte lições de aprendizado e passagem de sabedoria, dá lugar, no mundo moderno, ao fim da existência que

⁵⁵ Para corroborar com essa colocação, é importante destacar as colocações realizadas por Proust (1989) em seu texto inacabado de crítica literária, *Contre Sainte-Beuve*. Conforme Proust, a influência de Baudelaire em seu trabalho foi decisiva para compreender os meandros da vida citadina de Paris como também para aprender com a sensibilidade do poeta em apresentar momentos considerados grandiosos em cenas sobremaneira ordinárias e efêmeras. Para Proust, Baudelaire não apenas reflete com clareza uma estética do corriqueiro, mas instaura um novo modo de poética ao longo do século XIX. No que compete a Balzac, Proust (2015) inúmeras vezes o menciona como um autor importante para a demonstração da vida dos costumes e, principalmente, como influente jornalista na vida de Proust uma vez que Dominique (pseudônimo de Proust) utilizava de uma estética semelhante ao estilo textual do autor da *Comédia Humana*. Finalmente, em trabalhos da juventude de Proust, como *Pasticho e Miscelânea* (2023) ou até mesmo *Jean Santeuil* (2020), percebe-se a retomada desses autores como decisivos na formação da personalidade de seu estilo literário.

representa o esquecimento. [...] Curioso, se lembrarmos que a palavra *sema*, do grego *sêma*, no dicionário de língua portuguesa, é definida etimologicamente como: sinal, caráter distintivo, marca². Mas, seu significado primeiro na língua grega é “túmulo”. Portanto, erguer um túmulo significa deixar uma espécie de “pegada”, uma marca, um rastro para que os mortos não sejam jamais esquecidos.⁵⁶

Em nosso recorte em específico, a posição monista bergsoniana demonstra uma despreocupação com relação a esses eventos temporais e históricos que pertencem à sociedade, principalmente porque neles se revela momentos éticos decisivos na vida dos indivíduos. Nesse contexto, a concepção de vida não é meramente pelo ato de deter ou não a vida, mas de poder ou não desfrutar de experiências propriamente ditas. Sem experiências, o gesto de viver se torna absolutamente alienado e, com isso, despropositado, passível de qualquer tipo de intervenção sem nenhuma espécie de resistência ou questionamento. Em tempo: a vivência e a experiência se tornam conceitos confusos e intrincados⁵⁷.

Apesar das dificuldades existentes por parte de uma série de autores da fortuna crítica de Benjamin em estabelecer um conjunto coeso de sua obra (vide os trabalhos de Agamben, Gagnebin, Lages, Löwy, Bolle, para citar alguns exemplos da enorme quantidade de intelectuais interessados na análise dos trabalhos benjaminianos), é possível vislumbrar um ponto de contato entre problemas oriundos do pensamento jovem do autor com sua fase madura. Detidamente, ao observarmos a questão da linguagem discutida pelo filósofo no começo de sua carreira em alusão à torre de Babel, a condição reflexionante do sujeito barroco frente aos dilemas morais e sua posterior reflexão sobre a condição da experiência no capitalismo massificado, podemos perceber de forma enfática que Benjamin concebe que o conflito existente entre a compreensão do mundo e a melancolia decorrente dele são imprescindíveis para que exista, de fato, uma relação de experiência efetiva na realidade material. Mais além, essa problemática melancólica é, da perspectiva até aqui abordada, fundamental para que a filosofia de Benjamin possa de fato se desenvolver. O filósofo se sente um saturnino não somente por conta dos constantes problemas que sofre em sua vida, mas pelo fato de que são esses conflitos motivos contundentes para a construção de seu trabalho.

⁵⁶ FREITAS, T. Erfahrung e Erlebnis em Walter Benjamin. **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro. 33. 2014. Disponível em < <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7918> > último acesso em 10 de Julho de 2024.

⁵⁷ A fim de corroborar a interpretação estipulada nesse trabalho, mencionamos o comentário de Maria Rita Kehl (2009), que afirma que a temporalidade bergsoniana não encara a subjetividade como determinante no percurso do tempo. Nesse sentido, é como se pudesse ser dito que a memória, para Bergson, age como um processo de recorte das subjetividades e, do ponto de vista do tempo, é irrelevante. Nesse sentido, a autora aponta que o sujeito melancólico, indivíduo que se sente apartado pela perda, se assemelha ao sujeito benjaminiano na medida em que se sente desprovido de experiências. Em outras palavras, a incapacidade da subjetividade bergsoniana em se unir ao tempo por ser um recorte ou abstração deste o faz se sentir desligado ou separado da experiência temporal.

No que diz respeito aos nossos propósitos enquanto trabalho, notavelmente a problemática melancólica de Benjamin reflete o problema temporal e, por sua vez, a melancolia amorosa. Se comparado o trabalho de Benjamin com o percurso estipulado até aqui, é possível conceber que os exemplos apresentados acerca do que se refere o dilema amoroso conforme Proust e Wenders são suficientemente contundentes para demonstrar que esses mesmos problemas não somente aparecem na obra de Benjamin como são, inclusive, constitutivos da própria reflexão sobre a temática da melancolia. O que o filósofo demonstra em seus trabalhos é não somente um desdobramento de todo o percurso histórico e intelectual sobre o problema da melancolia como, também, a capacidade de relação dessa problemática com outras esferas da cultura e da estética que ainda possuíam amplo espaço para compreensão e reflexão. Sobretudo, e nesse aspecto, de todos, o mais relevante, é que o percurso intelectual de Benjamin perpassa diretamente uma correlação entre a problemática da temporalidade e da melancolia por meio da análise da memória e, por sua vez, da própria historicidade. Nesse sentido, as problemáticas linguísticas e, evidentemente, as problemáticas amorosas discutidas nesse capítulo se tornam correlatas, pois é por meio da condição melancólica da incompreensão é que surge, de fato, o esforço amoroso propriamente dito.

3.2.1. – Fantasmagoria amorosa: nostalgia, fantasma benjaminiano e sua relação com a melancolia

No litoral do Texas
Entre Mobile e Galveston há
Um jardim imenso cheio de rosas
E uma casa de campo por lá
Que é uma imensa rosa

Sempre uma moça passeia
Sozinha no jardim e quando
Passo pela estrada bordada de tílias
Nós nos olhamos

Como essa moça é menonita radical
Suas roupas e roseira não têm botões
No meu paletó também faltam dois
Nós dois seguimos quase o mesmo ritual

Guillaume Apollinaire

Frente a todo o percurso estabelecido ao longo do capítulo, a saber, a constatação da defasagem comunicativa amorosa bem como sua defasagem no que compete à compreensão da experiência temporal, a problemática do fantasma – abordada anteriormente – ganha novamente destaque. Em especial, é necessário observar que a dinâmica amorosa, desde o começo da literatura ocidental, busca apresentar a perspectiva de um ideário viável, sobretudo quando

abordada a questão da nostalgia. Em *A Cicatriz de Ulisses*, Auerbach (1971) apresenta aquilo que o crítico considera como a formação primordial da literatura ocidental: a união entre o texto mítico homérico com a mitologia judaica. Para o autor, as duas formas textuais são maneiras distintas de apresentação de seus fenômenos divinos, mas que após a introdução do cristianismo na sociedade ocidental, adquirem postos complementares. A rigor, existe um grande esforço por parte de pensadores medievais – como Agostinho (2004), mencionado anteriormente –, de trazer a combinação entre o pensamento clássico greco-romano com a fé judaico-cristã.

Conforme o texto, Auerbach inicia relembando a cena do texto homérico decisiva para a confirmação do retorno de Odisseu à Ítaca: a comprovação de que, mesmo sendo transformado em um mendigo, ainda existem vestígios de que Odisseu é ele mesmo. Sabemos, no decorrer da narrativa, que ele prova ser ele mesmo por meio de suas ações não somente para os pretendentes, mas também para Penélope, rainha de Ítaca e esposa de Odisseu. Por exemplo, o herói usa o arco e flecha designado a ele ou então ao se deitar com Penélope, a esposa o reconhece pelos modos como ama. Contudo, antes mesmo desses eventos, a criada, Euricleia, ao lavar os pés do mendigo Odisseu, nota a cicatriz na coxa (que ela mesmo cuidou quando ele era criança) e percebe que ele havia, de fato, voltado, sendo proibida de contar seja a quem for que era, de fato, seu senhor que estava ali:

Os leitores da Odisseia lembrar-se-ão, sem dúvida, da bem preparada e emocionante cena do canto XIX, quando Ulisses regressa à casa e Euricleia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa. O forasteiro havia granjeado a benevolência de Penélope; atendendo a desejo de seu protegido, ela ordena à governanta que lave os pés do viandante fatigado, segundo é usual nas velhas histórias como primeiro dever da hospitalidade. Euricleia começa a procurar água e a misturar a água quente com a fria, enquanto fala tristemente do senhor ausente, que poderia ter a mesma idade do hóspede, que talvez também estivesse agora vagueando como um pobre forasteiro – nisto ela observa a *assombrosa* semelhança entre o hóspede e o ausente – ao mesmo tempo Ulisses se lembra da cicatriz e se afasta para a escuridão, a fim de ocultar, pelo menos para Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para ele. Logo que a anciã apalpa a cicatriz, deixa cair o pé na bacia, com alegre sobressalto; a água transborda, ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça Ulisses a contém; ela cobra ânimo e reprime o seu movimento. Penélope, cuja atenção tinha sido desviada do acontecimento, graças à providência de Ateneia, nada percebe. (AUERBACH, 1971, p.1, grifo nosso)

Para Auerbach, a passagem é demasiado interessante porque ocorre a rememoração de Euricleia do motivo que levou Odisseu a adquirir essa cicatriz: a caçada de um javali durante um tempo de estada com o avô, Autólico. Conforme o crítico, ocorre uma digressão da narrativa em que a cena do lavar da cicatriz se torna completamente obsoleta em favor da imagem recordada da caçada, como se o leitor fosse convidado a presenciar juntamente com as personagens como ela se deu e, principalmente, como se ela estivesse acontecendo naquele momento. Todavia, a cena já ocorreu há muitos anos. Não existe, dentro do canto, qualquer

tentativa de dissociar ou, ao menos, de fragmentar o que pertence ao passado e o que, propriamente, consta no presente.

Auerbach argumenta que esse momento, de alguma maneira, não representa somente um caráter digressivo da narrativa homérica (fenômeno esse não somente da Odisseia, mas também da própria *Iliáda* quando se pensa sobre a descrição do escudo de Aquiles feito por Hefesto – também conhecido como *écfrase*), mas de um certo entendimento temporal do próprio texto antigo: não há recordação que não esteja, de fato, no presente. Particularmente, a lembrança de Euricleia é que é responsável pela retomada de Homero, pois a criada estava, conforme Auerbach, assombrada com a semelhança entre as características do estrangeiro e as características de Odisseu. Dali em diante, toda a digressão relativa à cicatriz sempre é acompanhada do narrar da história do objeto, ação ou sentimento sem qualquer tipo de explicação prévia. No texto homérico, para Auerbach, há um presente puro e o seu passado se manifesta em todos os objetos que são ali apresentados sem qualquer ocultamento ou subjetivismo:

E este desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. Poder-se-ia acreditar que as muitas interpolações, o frequente avançar e retroceder, deveriam criar uma perspectiva temporal e espacial; mas o estilo homérico jamais dá esta impressão. [...] Mas um tal processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo plano, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; ele só conhece o primeiro, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo; e assim, a digressão começa só dois versos depois, quando Euricleia já descobriu a cicatriz – quando a possibilidade de ordenação em perspectiva não mais existe, e a história da cicatriz torna-se um presente independente e pleno. (AUERBACH, 1971, p.5)

Há dois aspectos no comentário de Auerbach que são contundentes em nossa análise. Muito menos do que uma tentativa de comparação do texto homérico com demais textos literários abordados nesse trabalho, importa-nos o caráter primordial da Odisseia: é o primeiro texto nostálgico do ocidente em que a concepção de retorno à casa tem um valor não meramente literal, mas simbólico. Por segundo, todo o motivo do retorno de Odisseu à sua casa é em vistas de poder ter, de novo, sua família de volta e, especialmente, o contato com Penélope, do qual o herói sente falta desde os primeiros cantos da épica. Essas duas características, ao serem combinadas, revelam-nos um terceiro tópico relevante, a saber, a nostalgia de Odisseu é a busca por uma justaposição do passado no presente, sobretudo porque o passado se manifesta no presente como uma *assombração*. O que Euricleia viu – lembrando da concepção de *opsis* grega abordada no segundo capítulo -, foi tanto a digressão do Odisseu ferido pelo javali na coxa

como o próprio mendigo que agora só detém a cicatriz. Euricleia se apercebeu do fantasma e, por conta disso, teve satisfação em saber que seu senhor estava de volta.

Nesse sentido, a Odisseia parece narrar a história de um fantasma: uma presença que busca retornar ao seu local de origem a tal ponto que visa até mesmo retroceder a tal estado de coisas para que esse local continue perene. Para tanto, tanto Odisseu quanto Atena não medem esforços para efetivamente assassinar ou eliminar todos os fatores que possam interferir nessa mudança de certo estado de coisas: todos os inimigos de Odisseu são mortos ou derrotados, companheiros de viagem são sacrificados em favor da sobrevivência do herói, além do próprio massacre dos pretendentes com a participação de Telêmaco na empreitada. O resultado, conforme nos narra Homero, é bem-sucedido. Mas, principalmente, e aqui damos enfoque especial: tudo fazer para que pudesse ter de volta o amor e a glória da sua família em virtude de um certo imaginário que foi abandonado antes da guerra.

Como já discutido anteriormente, a concepção de fantasma, ou até mesmo de espectro, é um debate extenso que possui um conjunto bastante abrangente de definições e até mesmo de interpretações. Contudo, nota-se nesse recorte realizado do texto homérico uma certa teleologia do fantasma que se aproxima diretamente de nossa discussão, pois Odisseu vive esse ideário em busca de encontrar outra vez aquilo que amava e havia deixado. A nostalgia, aqui, se desenrola como um viver o fantasma no presente, um presente puro, em que o tempo não adulterou os seres e, se o fez, é absolutamente irrelevante para o êxito da narrativa.

Na ponta contrária, por sua vez, podemos perceber o texto proustiano. Proust realmente tem por objetivo alcançar um estatuto temporal pleno, em que a rememoração de fato fosse uma experiência genuína não somente ao leitor, mas ao próprio autor no processo de relembração. Contudo, esse processo não consegue escapar da ciência das modificações ocorridas na realidade visto que o tempo (ou ainda o devir-velho de Malabou) atuou em todos os objetos de interesse do narrador. Há, sem dúvida, a presença de um fantasma em Proust, a saber, a busca por um determinado momento em que a memória involuntária, essa presença-ausente, de alguma forma possa ser manifestada e cause uma experiência intuitiva autêntica do que é a temporalidade, mas não só é de todo breve como, a rigor, não impede o processo degenerativo e cronológico do tempo. Se observado do ponto de vista das relações amorosas, essa condição se torna ainda mais severa, pois nenhum dos relacionamentos travados na *Recherche* consegue perdurar até o final: todos os indivíduos, em maior ou menor escala, estão fadados a uma solidão introspectiva da mesma maneira que Marcel a tem enquanto narra seu romance. Todavia, e esse

detalhe merece ser mencionado, o romance de Proust é, no sentido estrito do termo, um romance nostálgico.

Diante desse tensionamento entre a perspectiva homérica e a perspectiva proustiana, dadas as devidas proporções visto que detemos um longo intervalo e desenvolvimento do texto literário, como essas duas manifestações são, a princípio, manifestações fantasmáticas e nostálgicas? É importante observar como essas manifestações revelam, dentro de seus projetos literários específicos, uma demanda de cumprimento do fantasma num sentido teleológico, independentemente de seu sucesso ou não. No caso de Homero, por exemplo, o sucesso da empreitada de Odisseu ocorre única e exclusivamente por conta da interferência de Atena ao longo da narrativa. De caso contrário, ele não só nunca teria escapado de Calipso como, provavelmente, teria morrido sendo seu escravo. No caso de Proust, a presença de deus ou dos deuses nada ou pouca diferença cria, o que indica também a condição trágica de sua própria narrativa (como já abordado anteriormente em subseção anterior). Principalmente, algo une os dois textos: o esforço de encontrar a almejada presença no estado de ausência.

Em Benjamin (2007), podemos encontrar a problemática da fantasmagoria aplicada a diferentes contextos, mas principalmente, introduzido dentro de uma relação do sujeito com a realidade material, o que parece se comunicar diretamente com o debate aqui exposto. Particularmente, Benjamin alude o conceito de fantasmagoria no processo de relação entre os indivíduos com as mercadorias no processo transformativo das cidades no século XIX. Com as modificações ocorridas nos centros urbanos do ponto de vista arquitetônico com o desenvolvimento da revolução industrial, ocorre também a modificação do modo como os indivíduos buscam, apreendem ou consomem as mercadorias dentro dessa nova realidade massificada. Sendo assim, as lojas de departamento presentes nas galerias (ou seja, nas Passagens), ao expor seus produtos pelas vitrines, criam uma relação de sedução e entretenimento aos transeuntes de tal forma que estes vivem algo muito próximo de uma quimera ou ilusão de satisfação com um produto que não possui, em si, nenhum valor maior a não ser sua utilidade corriqueira.

Nesse sentido, Benjamin instaura a concepção de fantasmagoria como um correlato de um certo imaginário ilusório sobre o *ethos* capitalista e, principalmente, sobre o estilo de vida do consumo das sociedades no seio da economia massificada. A perda da aura, inúmeras vezes comentada por Benjamin em seus textos, não reflete tão somente o caráter decadentista das obras de arte, mas da própria forma como os indivíduos se relacionam com os produtos do capitalismo, pois efetivamente são todos eles demonstrativos de certa crise de experiência no

que compete ao momento histórico em que estão inseridos. Em seu texto *Paris, a capital do século XIX*, na Exposé de 1935, Benjamin (2007), mais uma vez, faz um comentário sobre a relevância de Baudelaire para a compreensão do contexto parisiense do século XIX, mas chama-nos a atenção a afirmação feita por ele: o *flâneur* é um observador da fantasmagoria:

O engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico. Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do *flâneur*, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O *flâneur* encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. Em Engels e Poe, encontram-se as primeiras contribuições relativas à fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o *flâneur* como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flunar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do *flâneur*. (BENJAMIN, 2007, p. 47)

Já discorremos em outro momento a respeito do conceito de *flâneur* e sua importância dentro da análise da fantasmagoria no pensamento de Benjamin, sobretudo quando tratamos da ideia de dissolução do indivíduo nas multidões por meio do texto de Poe. Todavia, nos interessa sobremaneira esse comentário dado por Benjamin, pois ele nos coloca um ponto de vista bastante incisivo no que compete ao *flâneur*: mais do que um transeunte interessado na sua dissolução na multidão, ele é também um observador do modo de vida das sociedades e de seus objetivos. Logo, a fantasmagoria se reflete como certo ideário que permeia a vida das sociedades urbanizadas por meio do consumo e das mercadorias que são desejadas pelas massas populacionais.

O motivo de tal concepção, para Benjamin, parece repousar comunicante com outros dois problemas também já abordados neste trabalho: a relativização da concepção de aura dentro das sociedades de reprodutibilidade técnica e, por sua vez, a crise na experiência estética e intelectual dos indivíduos nas sociedades massificadas. O aspecto alienante da vida de consumo faz com que as massas não consigam compreender o esvaziamento de significado das mercadorias e, por ausência de significação, as adquirem de forma a homogeneizar suas experiências estéticas. É notável, por exemplo, a crítica que Benjamin estipula a Bauhaus (igualmente já mencionada anteriormente) apesar da margem de dúvida para a possibilidade do surgimento da barbárie positiva.

Dentro de nosso contexto, a fantasmagoria se aplica ao contexto amoroso na medida em que tal ideário parece repousar num entendimento completamente alienante, pois não haveria

oportunidades para os indivíduos em uma sociedade de consumo de desfrutar do afeto melancólico como até então fomos apresentados. Em especial, a ideia de ultra estimulação do indivíduo por meio das mercadorias em vitrines, produtos milagrosos ou até mesmo a abundância deles faz com que o sujeito de consumo, completamente imerso em tais práticas, busque saciar a falsa demanda dessas mercadorias e, com isso, sinta um estado de plenitude, mesmo que transitório. Eis aqui a dualidade que nos é imperiosa: se, por um lado, de fato o sujeito burguês de consumo adquire a plenitude por meio das relações de troca com as mercadorias, sofre ele também com a alienação a ponto de perceber, para seu pesar, a insuficiência dessa relação, e justamente por isso a compulsão pela compra. Em outras palavras, o tédio burguês causado pelo protestantismo no início da modernidade atinge seu desdobramento no século XIX como o processo de consumo de mercadorias de forma indiscriminada em uma sociedade absolutamente homogeneizada em virtude dos produtos padronizados pelo capitalismo industrial.

Benjamin é enfático em criticar a concepção de eterno presente proporcionada por teorias filosóficas como as de Bergson, pois as considera negligentes no que compete à história e à memória das sociedades. Se observado o modo como o texto homérico busca refletir o sucesso de Odisseu em obter seu casamento e sua casa de volta, notadamente Benjamin veria uma tentativa de consolidação de um presente abandonando o passado ou, mais além, de um passado que foi soterrado em favor de um presente puro. Todavia, não podemos aqui ser ingênuos: o *ethos* grego antigo em nada se assemelha às condições encontradas nas sociedades capitalistas. Se há um presente puro no texto homérico e de glória de um indivíduo como Odisseu, não podemos confundir sua imagética de um herói de sucesso com a formação do indivíduo burguês moderno com o advento do protestantismo, da formação do sujeito moderno e das ideologias liberais. Todavia, algo persiste em ambos os casos: uma vontade de teleologia que signifique o cumprimento da nostalgia.

As sociedades industriais, na ênfase pela saciedade do desejo e da mobilização da lógica de consumo, acabam por também massificar as experiências e, nesse sentido, as relações interpessoais também se tornam, dentro desse contexto, relações fantasmagóricas. Nesse sentido, a vida das sociedades massificadas acaba por operar, também, a ilusão das relações como se fosse uma relação onírica, pura, de um presente cambiável e absolutamente compreensivo. Um exemplo da periculosidade dessa relação está no próprio texto proustiano, que observa que as pessoas que propagam felicidade mundana, como é o caso de Odette, Bloch, o casal Cottard ou até mesmo o casal Verdurin, são indivíduos tomados como mesquinhos, com

falta de compreensão das condições de vida e sociedade em que habitam e causam constrangimento ao leitor que os acompanha.

O paradoxo dessa massificação repousa justamente na observância das problemáticas vistas nas análises sobre a linguagem e na própria circunscrição do que é a figura do príncipe barroco dentro da filosofia de Benjamin. *In loco*: a problemática referente às discordâncias apresentadas na linguagem combinadas com a situação de incerteza da vida burguesa levam os indivíduos à melancolia. As relações que vivem um presente puro são, apesar de serem o objetivo muitas vezes da massa burguesa por atingirem um certo estatuto ilusório teleológico de felicidade, são também as indesejáveis porque não apresentam de fato certo teor de experiência ao indivíduo. Desta feita, Benjamin parece conceder à melancolia não somente esse lugar de conflito existente do indivíduo com a realidade, sim de o único espaço em que verdadeiramente o indivíduo pode compreender a experiência para além de um mero gesto de vivência ausente de significado.

Dito de outro modo, a fantasmagoria enquanto expressão de um caráter ideário e ilusório construído ao longo das sociedades do século XIX, para Benjamin, também pode ser entendido como um deturpador da percepção dos indivíduos que estão imersos nessa lógica de consumo e sociedade. A partir desse recorte, não só podemos vislumbrar a crítica que Benjamin estabelece a essas formas de vida que não levam em consideração o caráter reflexivo e até mesmo melancólico que nela repousam como também espera que diante dessas circunstâncias o próprio paradoxo burguês possa proporcionar um gesto de revolução ou de mudança desse estatuto de vida para experiências mais genuínas (ou que, a princípio, possam restaurar uma nova forma aurática de contato com a realidade). Assim, o espanto de Euricleia diante da coincidência do desaparecimento do seu senhor e a presença do mendigo que se assemelha a Odisseu é, nessa justaposição, um processo de constatação que pode ser encarado como uma experiência legítima.

Frente a essa condição, podemos observar que o gesto do colecionador, a saber, da retirada do objeto de seu núcleo ordinário e sua introdução no interior do espaço amostral ou até mesmo de um certo modo de consumo é, também, a expressão de ressignificação a favor da afetividade que nele existe. É desse detalhe que Benjamin dedica às crianças, também, o valor da brincadeira: o gesto de retirar o objeto de seu contexto e dá-lo uma perspectiva outra é também de lhe inculcar afetividade. Não se trata de conceder à criança ou ao colecionador a capacidade de encontrar o sentido verdadeiro do objeto, mas de poder construir um mundo em

que a rede de significados seja constitutiva de uma afetividade legítima em virtude do espaço de dúvida que repousa na realidade.

Dessa forma, a condição amorosa, mesmo que assolada pela melancolia e pela incerteza, como foi observado diante da exposição realizada até aqui, ainda apresenta a possibilidade da constituição de uma forma de relação em que a melancolia é constitutiva de seu sucesso. Em outras palavras, é no campo da incerteza que mora a possibilidade de construção de um significado próprio a essas relações e que podem, dentro do campo da investigação da linguagem e da realidade, constituir formas de vida novas ou, no mínimo, com um senso de experiência legítimo. Chama-nos a atenção que, nesse contexto, até mesmo a figura do anjo torna-se relevante, pois é a partir dela em seu caráter de ruína que se pode, efetivamente, construir maneiras viáveis de estabelecer relações.

O que aqui se apresenta, portanto, é uma possível relação entre esse conjunto complexo de conceitos atrelados à filosofia de Benjamin em suas múltiplas fases e a percepção de que eles não somente continuam constantemente permeando o pensamento do filósofo em vários períodos de seu pensamento como não necessariamente são excludentes entre si. Apesar da filosofia benjaminiana não ser um tipo de filosofia sistemática visto o grande número de influências e assuntos que versam seu trabalho, notadamente alguns conceitos são decisivos para que a investigação de assuntos como o *ethos* burguês, as relações com o espaço urbano, o desenvolvimento da obra da arte e das narrativas bem como o próprio fazer filosófico vinculado à melancolia sejam efetivos. Nesse sentido, a problemática amorosa de alguma forma parece confluir todas essas temáticas na medida em que são conceitos e fenômenos relevantes para explicar tal tipo de manifestação melancólica.

Diante desse percurso, é possível depreender que obras como as de Wenders são manifestações dessa melancolia amorosa que se correlacionam com problemas da fantasmagoria ocidental, sobretudo sob o viés benjaminiano. Particularmente, manipulam a quebra de paradigma da fantasmagoria em favor da construção de estruturas amorosas que não permeiem certo *status quo*, mas o que de fato estabeleçam uma condição em que a compreensão do amor seja um processo dado por meio da ressignificação de determinadas posturas ou, ainda como afirma Agamben, por meio de determinados gestos. Em *O Fogo e o Relato*, Agamben (2018) afirma que a grande questão que repousa durante a problemática de Benjamin sobre a dificuldade de haver uma nova forma de se refazer o gesto de narrar está na incompreensão do que são as parábolas. Para o filósofo italiano, a crise do mundo contemporâneo repousa na dificuldade em que as pessoas possuem não de somente construírem as parábolas (narrativas

metafóricas que explicam conteúdos mais complexos do que sua própria imagem), mas de interpretem que o sentido das parábolas são as próprias imagens. Em outras palavras, a dificuldade que impera diante da crise da experiência, para Agamben, está em que a crise da experiência não permite que os indivíduos possam compreender o sentido profundo das parábolas do mundo:

Se investigar a história e contar uma história são, na verdade, o mesmo gesto, então o escritor também se encontra diante de uma tarefa paradoxal. Deverá acreditar apenas e de modo intransigente na literatura – isto é, na perda do fogo –, deverá esquecer-se na história que tece em torno de seus personagens e, todavia – ainda que só a tal preço –, deverá saber discernir no fundo do esquecimento os estilhaços de luz negra que provêm do mistério perdido. “Precário” significa o que se obtém através de uma prece (*praex*, pedido verbal, diferente de *quaestio*, pedido que se faz com todos os meios possíveis, inclusive os violentos), e é por isso frágil e aventureiro. E aventureira e precária é a literatura, caso queira manter-se na justa relação com o mistério. Tal como o iniciado em Elêusis, o escritor avança na escuridão e na penumbra, por uma trilha suspensa entre deuses íferos e súperos, entre esquecimento e recordação. Há, porém, um fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permite medir a cada vez a distância até o fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e fogo mostram-se implacáveis como feridas. Os gêneros literários são as chagas que o esquecimento do mistério talha na língua: tragédia e elegia, hino e comédia nada mais são que os modos como a língua chora sua relação perdida com o fogo. Dessas feridas os escritores não parecem hoje dar-se conta. Eles caminham como cegos e surdos no abismo de sua língua e não ouvem o lamento que vem de baixo, acreditam usar a língua como um instrumento neutro e não percebem o balbucio ressentido a exigir a fórmula e o lugar, a pedir satisfação e vingança. Escrever significa: contemplar a língua, e quem não vê e não ama sua língua, quem não sabe soletrar sua tênue elegia nem perceber seu hino flébil, não é escritor. (AGAMBEN, 2018, pp. 27-28)

Agamben aponta para um aspecto importante do processo narrativo, sobretudo da tarefa da literatura: apresentar uma narrativa em que se possa manter consigo ainda o sentido profundo – denominado pelo autor como mistério –, a fim de que a história possa sempre ter o seu “fogo”, ou ainda sua pertinácia dentro do conjunto das narrativas. Se cada vez menos essas possibilidades narrativas existirem, a saber, a experiência do narrar, em si, se tornará obsoleta. Em outras palavras, Agamben parece aludir ao esvaziamento da língua, como a perda de seu significado. Nesse sentido, é como se as narrativas também passassem a se tornar, elas próprias, fantasmagoria.

Talvez nesse aspecto é que possa morar, de fato, a melancolia amorosa: o esforço contínuo de não permitir que a experiência da linguagem entre os amantes, mesmo permeada pela tristeza e pela incerteza, não seja devidamente destruída. Em que o sentido da parábola do afeto não seja destituído, mesmo que implique, como em *Paris, Texas* ou até mesmo na *Recherche*, em sua dissolução, na solidão ou, ao menos, em um amor que se faz na distância. Se retomamos o comentário de Auerbach levantado no começo dessa subseção, podemos perceber que o presente puro de Odisseu é, dentro de sua perspectiva nostálgica, não o

esquecimento do passado em prol do presente, mas a indiferença absoluta entre passado e presente conquanto se pudesse preservar o voltar para casa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso estabelecido ao longo deste trabalho teve por intuito compreender a manifestação temporal e a manifestação melancólica de forma a observar seus tensionamentos e complementariedades a partir das teorias filosóficas de Henri Bergson e Walter Benjamin. Nesse processo, foi imprescindível a formação de um itinerário genealógico que contemplasse ambos os conceitos e que, principalmente, alcançasse o estatuto dos conceitos dos autores supracitados. Dessa forma, conceitos como “tempo” e “melancolia”, amplamente discutidos ao longo da tradição ocidental – e com diferentes definições historicamente – foram retomados a partir dos debates oriundos da antiguidade, modernidade e, posteriormente, no pensamento contemporâneo.

Conforme o conteúdo apresentado neste trabalho, a concepção de tempo, sobretudo em observância a Bergson (1999), compreende a noção de duração como uma união entre o passado e o presente de forma que o primeiro se une ao segundo em uma relação de “inchamento”. Para Bergson, a temporalidade é uma entidade unívoca, em que a passagem do tempo cronológico não reflete diretamente o *modus operandi* do próprio tempo e, em virtude desse detalhe, a duração se torna o conceito relevante para a experiência do ser vivo dentro do tempo, especialmente pela demonstração de que a memória de duração e a memória de repetição seria apenas uma distinção realizada pelo sujeito para melhor compreensão de determinadas imagens. Logo, o todo da experiência do ser vivo, para Bergson, estaria ligado com a concepção de duração e a qualidade dessas experiências ao longo da existência dessa matéria espiritualizada. Nesse sentido, o tempo quantitativo – o que poderia ser entendido aqui como o tempo cronológico –, por mais que pertença à esfera de compreensão da temporalidade em virtude de uma abstração, não reflete necessariamente o proceder do tempo em si, se levado a cabo o argumento do filósofo francês.

Nessa esteira, é importante considerar que a condição do sujeito dentro do conjunto de imagens, para Bergson, é de um caráter privilegiado e de liberdade. A matéria espiritualizada tem a capacidade de decidir quais são as relações que pretende estabelecer com as demais imagens, de forma que, mesmo entre duas possibilidades, o gesto de poder decidir entre ambas é, na filosofia bergsoniana, a demonstração da liberdade. O vivente, portanto, não somente é um ser privilegiado em relação a si mesmo se comparado com as demais imagens, mas também

é ele que pode decidir qual será o destino ou ação que ocorrerá em sua experiência temporal de forma totalmente indeterminada. Assim, até mesmo seres unicelulares simples, em observância a Bergson, são seres livres e capazes de tomar decisões sem que antes houvesse uma determinação para elas. Em outras palavras, existe uma distinção notável entre a matéria inanimada e a matéria espiritualizada: se a primeira está completamente condicionada às leis da física e de como esses materiais se comportam em circunstâncias determinadas, a matéria espiritualizada é justamente aquela que consegue tergiversar como essas relações se procedem, demonstrando indeterminação sobre como esses seres vivos irão reagir em relação à própria matéria ou até outros seres vivos.

Nesse sentido, a vida possui um grau de indeterminação imprevisível. Para tanto, segundo todo o percurso firmado, invariavelmente é por meio da atenção que efetivamente esse sujeito pode, de fato, realizar suas decisões ou, ao menos, aplicar sua vontade em relação a eles. É válido ressaltar, aqui, que a atenção é a capacidade que o vivente tem de abstrair, recortar ou selecionar entre o conjunto de imagens aquelas que lhe são de interesse e, com isso, se relacionar com elas: quando o ser vivo decide pelo copo azul em vez do vermelho, de acordo com Bergson, existe um gesto de atenção tanto no reconhecimento da distinção entre os dois copos como também na ação de escolher o copo azul em detrimento do vermelho. Logo, para haver um gesto de liberdade é indispensável a capacidade de abstração do sujeito das demais imagens que permeiam o mundo.

Nesse detalhe parece repousar uma problemática notável em Bergson: se a duração é uma experiência temporal qualitativa e totalizante, como o ser vivo pode efetivamente acessá-la se, para ter liberdade e para poder se relacionar com o mundo material, ele precisa constantemente realizar abstrações? Dito de outro modo, como é possível que exista um contato direto com a experiência da duração se constantemente somos levados ao uso da abstração para poder exercer a liberdade? A memória, nesse contexto, mesmo que separada em uma memória de repetição e uma memória de duração não consegue suficientemente abarcar essa problemática pois, a rigor, para a temporalidade em si, não existiria nada senão a duração pura. Portanto, a filosofia bergsoniana se encontra em um impasse ontológico do qual, a princípio, é respondido por meio da perspectiva do próprio tempo e não do sujeito.

A partir do próprio desenvolvimento da filosofia do autor (2005), nota-se que a questão da individualidade é, a princípio, menos relevante do que a própria constatação da temporalidade. De forma direta, Bergson afirma que o sujeito, se comparado ao conjunto das imagens (nesse caso incluindo o próprio Universo) é muito pequeno ou até mesmo irrelevante.

Logo, o conjunto perceptivo de um ser vivo em relação ao infinito das imagens produzidas no tempo é menos significativo e, justamente por isso, incapaz de conceber que a morte ou até mesmo a experiência limitada que detém do todo não representa globalmente o que é a duração. Contudo, esse detalhe aparentemente não altera um aspecto significativo do pensamento do autor: mesmo que limitado, o ser vivo está imerso na duração e, por atenção, é que ele deveria compreendê-la, não a afastar. Dito de outro modo, a experiência do indivíduo no tempo depende do processo intuitivo de conhecimento, e esse procedimento leva em consideração diretamente a atenção como fator literalmente decisivo para esse processo. Assim, a duração é a compreensão de uma totalidade temporal que está vetada ao sujeito, seja por seu caráter particular no tempo, seja por sua incapacidade de compreensão da totalidade dessa duração.

Diante desse impasse, somos convidados a refletir sobre a condição do sujeito a partir dos critérios firmados pela filosofia de Bergson e, assim, destacar que existe um intervalo ou, no mínimo, uma relação de ausência entre a vontade do sujeito de experimentar a totalidade temporal e a sua aptidão a fazê-lo. A partir desse problema é que se pode, de fato, compreender a condição da melancolia na experiência temporal: a inacessibilidade da duração é, também, um fator de incerteza e, principalmente, de irrealização de certo projeto teleológico de vivência para Bergson. Desta feita, é possível mais uma vez manejar o conceito de finito e infinito na teoria das imagens: imagens finitas, mesmo que originadas do infinito e sendo de mesma natureza, não podem alcançar o estatuto de infinito e muito menos partilhar dessa condição a não ser pelo aniquilamento da consciência. Uma vez que a consciência é eliminada ou extinta, não é possível falar em um ser vivo com memória que possa recordar verdadeiramente o que é a duração. Nesse caso, seres vivos complexos como os animais e até mesmo os seres humanos não seriam capazes de experimentar essa totalidade e, assim, serem assolados pela tristeza de não cumprimento dessa experiência.

Se levado a cabo o argumento dado por Bergson (2006) em textos como *O real e o possível* e a dualidade existente entre atual e virtual, a construção da novidade no tempo corrobora ainda mais tal problemática. Em especial, a condição de criação de novidade no mundo não prevê, por exemplo, que questões morais ou até mesmo impasses éticos possam ser fatores destrutivos de determinadas formas de vida e degeneração da experiência desses indivíduos ao longo de suas existências. Sendo assim, gestos considerados violentos e que atentam contra as formas de vida que conhecemos em nosso mundo, do ponto de vista temporal, podem ser exterminadas sem que isso seja necessariamente um problema para o planeta uma vez que o devir, em seu processo transformativo, não realiza nenhuma distinção quanto a esse

processo. Sendo assim, a memória dos seres vivos não é apenas um instrumento de sobrevivência que os auxilia no contato com demais facetas das imagens, mas é ele próprio a tentativa de retenção do conjunto de imagens que são, individualmente ou coletivamente, relevantes para a experiência de vida da matéria e, por sua vez, do próprio espírito. É nesse detalhe, por exemplo, que Benjamin (2018) insistirá em demonstrar que a noção de duração cria certo apagamento da história, pois não leva em consideração as particularidades dos seres vivos que pertencem a esse domínio temporal.

Eis então o surgimento de um estado limiar que permeia a vida do sujeito: se, por um lado, existe o desejo do contato direto com o todo temporal e sua realização enquanto ser vivo, há por outro a constatação de impossibilidade desse processo e o conflito direto entre a vontade do indivíduo e as condições para realizar esse desejo. Assim, é possível depreender uma condição fantasmagórica, no sentido de que a presença do infinito na vida do sujeito se demonstra como uma ausência inevitável. Nesse aspecto, a perspectiva da acídia defendida por Agamben (2007), derivada da concepção melancólica medieval em combinação com a análise psicanalítica freudiana, é decisiva para o entendimento da concepção de fantasma: a presença de um infinito inacessível e, ainda assim, constantemente desejado pelo melancólico na medida em que visa encontrar nele a salvação, resposta ou até mesmo um projeto teleológico suficiente.

A partir do entendimento desses termos, notamos que a melancolia é uma condição resultante da experiência do ser vivo no decurso do tempo. O termo, que antes designava uma condição patológica e até mesmo psicológica dentro de áreas como filosofia, psiquiatria e psicanálise, nesse contexto pode ser entendido como um estado de coisas ou um certo estatuto da experiência do ser vivo. Em observância a autores como Benjamin (2013b), a melancolia torna-se um demonstrativo das problemáticas do ser vivo ao longo da história e, principalmente, como condição inevitável da sua existência dentro da realidade política e social em que está inserido. Conforme a argumentação do filósofo alemão (2014a), o desenvolvimento das políticas econômicas capitalistas aliado ao aperfeiçoamento da técnica com fins de produção massiva alterou drasticamente a relação do sujeito com o meio social e, principalmente, a experiência do indivíduo com a vida pública e a realidade em si. Desse processo, de acordo com Benjamin, é notável a influência do surgimento da classe burguesa protestante que, a partir de um projeto ético e teleológico de salvação, acaba por fazer das perspectivas capitalistas e liberais instrumentos relevantes para a formação de um novo estilo de vida que, doravante, é permeado pela dúvida fundamental: existe, de fato, salvação conforme o que é prescrito pelas doutrinas cristãs?

Essa condição da dúvida com relação à existência conduz a problemática de Benjamin a um novo patamar: o que deve, de fato, o homem realizar em um homem em que não existem evidências da salvação? Mais além, como pode o homem efetivamente comprovar seus conhecimentos se, a princípio, não existe uma linguagem ou pensamento capaz de revelar a verdade do mundo? São nessas incertezas que mora o aspecto melancólico do pensamento do filósofo alemão, sobretudo porque são nelas que o sujeito não consegue determinar com clareza quais são as condições necessárias para a salvação, ou, no mínimo, para sua própria felicidade. É aqui que se insere, dentro da filosofia benjaminiana, a noção de fantasmagoria: o conjunto ideário determinado pelo estilo de vida capitalista e massificado que insere na lógica de consumo a perspectiva de felicidade às sociedades. Todavia, conforme a própria análise de Benjamin sobre os artefatos produzidos durante o período de massificação, especialmente nas condições arquitetônicas de Paris, notadamente essa perspectiva da massificação causa o que o filósofo denomina como uma crise da experiência, pois o fator alienante da perspectiva capitalista não permite que seus consumidores percebam a ausência de singularidade ou de qualidade dos produtos adquiridos. Em outras palavras, em trabalhos como *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2014b) bem como *O Narrador* (2014c), Benjamin destaca que a concepção de experiência (*erfahrung*), a saber, a capacidade de compreensão e relação do sujeito com o objeto cultural de forma a compreendê-lo de forma qualitativa e até mesmo a fim de perceber seu aspecto aurático, estão se perdendo em virtude da massificação.

Dessa forma, a condição melancólica das sociedades burguesas repousa naquilo que o filósofo (2013b) denomina como o “príncipe barroco”: a incerteza ou indeterminação sobre a melhor decisão a ser tomada do ponto de vista ético. Especialmente, essa concepção, recorrente em obras dramáticas do barroco, são exemplos dessa problemática que assola a sociedade burguesa ocidental e que, nessas circunstâncias, não consegue contemplar um projeto social teleológico tal como fora previsto pelo dogma cristão ou até mesmo pela insurgência do capitalismo. Nesse sentido, é inevitável não se reportar às críticas feitas por Benjamin a Bergson, sobretudo porque, ao analisar a obra de Baudelaire e de Proust como demonstrativos da alteração de experiência no seio da sociedade ocidental, é também possível vislumbrar que o projeto de uma experiência de duração não só não é possível como, particularmente, desconsidera uma das características primordiais da existência das sociedades: o legado civilizatório que as comprova ao longo da história. Em virtude desse detalhe, Benjamin retoma em Proust a concepção da *Recherche* como uma obra que, em seu projeto de felicidade literário,

demonstra a ruína da existência conforme o passar do tempo e a memória sendo uma resistência que, somente de forma involuntária, alcança a verdadeira experiência da rememoração.

É a partir dessa dicotomia existente entre a proposta bergsoniana e benjaminiana que se insere a reflexão desse trabalho visto que é possível traçar um elo entre a concepção de tempo dada pela filosofia de Bergson e a sua vinculação com a melancolia trazida pela argumentação de Benjamin. Especialmente, ambas as argumentações dos filósofos acabam por permear a discussão relativa aos conceitos de finito, infinito e de fantasmagoria, pois são nessas chaves que o debate entre os autores (bem como seus autores correlatos e fortuna crítica) conseguem encontrar embasamento suficiente para que seja possível correlacionar a concepção de tempo com a concepção de melancolia. Assim, os objetos estéticos apresentados nesse trabalho como, por exemplo, o movimento *vaporwave*, a literatura de Proust, Baudelaire, Poe e a filmografia de Wim Wenders são demonstrativos das problemáticas vinculadas a esses conceitos e é mister apontar o quão são relevantes para auxiliar no entendimento da filosofia de ambos os autores e sua argumentação posterior.

É digno de destaque que, ao longo do itinerário realizado para o entendimento dessa problemática, utilizou-se do fenômeno da melancolia amorosa como síntese do processo entre tempo e melancolia. A razão desta utilização repousa justamente no fato de que a figura do fantasma, a saber, do espectro ou ainda da presença de uma ausência, no contexto amoroso, apresenta a questão da incerteza como fator determinante para seu entendimento. Levando em consideração a perspectiva de Proust (2012) e posteriormente de Benjamin (2013a) acerca do que se pondera como a linguagem e a dificuldade interpretativa que repousa nesse processo dialógico, é possível depreender que há por parte da relação amorosa uma condição de defasagem pautada na incerteza da compreensão do significado expresso no par amante-amado. Essa defasagem, a rigor inevitável conforme os dois autores e posteriormente amparada por autores como Deleuze (2003), demonstra que o campo da dúvida é o fator complicador das relações afetivas e, em virtude disso, pode causar a quebra dos laços ou até mesmo a intensificação de certo estado melancólico por conta da incompreensão e não conformidade do par amoroso.

Trabalhos como os de Wim Wenders em *Paris, Texas*, por exemplo, apresentam ao espectador a perspectiva de que as dificuldades de entendimento entre as partes são decisivas para o fracasso do relacionamento e, além disso, da própria ruína da estrutura familiar que nela se estruturava. Contudo, e nisso o trabalho de Wenders ganha sua relevância dentro de nossa investigação, a reconstrução dos laços familiares permeia a condição dialógica para que haja,

uma ressignificação da experiência entre as partes do casal. É nesse aspecto que o trabalho benjaminiano no que compete à figura do colecionador (2007) e da própria condição do brinquedo e do gesto de brincar (2014e) ganham relevância para a análise da condição melancólica, pois é por meio do descolamento dos objetos de seus contextos originais (agora ressignificados pelo próprio colecionador a favor de sua história ou da criança para compor a brincadeira que agora lhe é de valor) é que se pode efetivamente adulterar certo estatuto de experiência. Colocado em outros termos, é possível diante da incerteza melancólica dada nas relações de defasagem da linguagem que se possa reconstruir novos modos de relação com os objetos e, principalmente, dotá-los de significações suficientes que possam constituir, de fato, experiências agregadoras e notáveis. Logo, o que Benjamin inúmeras vezes denomina como “barbárie positiva” em seu texto *Experiência e Pobreza* (2014a) seja a oportunidade de que as relações dadas no capitalismo massificado possam ser repensadas, inclusive, com o intuito de contestação da alienação causados por ele próprio.

Nesse contexto, o dilema amoroso se apresenta como um espaço de oportunidade para a construção de novas experiências e, ao contrário de uma perspectiva teológica de revelação, é por meio do processo de construção de significações comuns – mesmo que incertas -, é que se pode efetivamente alcançar um estatuto de experiência suficiente. *In loco*, é no seio da melancolia que se faz possível a construção de um processo valorativo que configure um sentido de experiência pertinente e que fuja ao caráter alienante da realidade massificada do capitalismo. Mas, para além do problema político, a condição melancólica se torna a condição operante de toda a realidade do ser vivo no tempo, pois o conflito entre a compreensão do real e sua efetiva consolidação se torna o mote para a construção de uma rede de significados relevante para os indivíduos envolvidos. Dessa forma, o caráter fantasmagórico das experiências sociais dadas no contexto massificado ou até mesmo a degradação da experiência pode ser eventualmente repensada ou, ao menos, reconstruída a partir do seu caráter de ruína.

É notável que as problemáticas referentes à concepção de fantasmagoria podem atingir ainda outros estatutos que são, certamente, de maior envergadura ontológica do que o dilema amoroso em si. Todavia, é interessante a investigação desse tipo de melancolia dentro de nosso trabalho justamente por conta da relação direta entre a crise da experiência e sua tentativa de reconstrução por meio do processo dialógico. Em virtude dessa questão, notadamente esse trabalho poderia se debruçar ainda em outros aspectos da questão melancólica vinculada à temporalidade e que, provavelmente, poderiam tornar a tese ainda maior ou mais complexa. Igualmente, o processo de resgate de termos com grande nível de complexidade, como é o caso

do conceito de tempo ou até mesmo de melancolia, buscam realizar um resgate que estabelecesse tensionamentos e complementariedades que pudessem circunscrever os conceitos. Logo, mesmo que os autores possam adulterar o entendimento desses conceitos (como é o caso de Bergson e Benjamin), é notável que a fortuna crítica anterior foi decisiva para que esses conceitos pudessem ser manipulados nas condições em que foram por esses filósofos.

Finalmente, considera-se que o processo investigativo desta tese não alcançou um caráter de resposta definitiva sobre o assunto. Apesar de uma consideração bastante abrangente, é contundente observar que o objeto de estudo, seja por sua envergadura, seja por sua complexidade, pode ser expandido a fim de obter outras exegeses complementares a apresentada nesse trabalho. Sobretudo, considerando a quantidade de pensadores que refletem sobre a concepção de tempo e de melancolia ao longo do século XX, é possível que demais análises pudessem contribuir para outras perspectivas sobre o assunto, especialmente para conduzir a formas terceiras de reflexão que possam ampliar o entendimento sobre o assunto. Sendo assim, é lícito afirmar que o trabalho até aqui apresenta um percurso realizado conforme o recorte proposto e que, em uma possível oportunidade de expansão, não só seria possível fazê-lo como desejável.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Ed. UFMG. Belo Horizonte: 2007.
- AGAMBEN, G. **Infância e História – Destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Ed. UFMG. Belo Horizonte: 2008.
- AGAMBEN, G. **O fogo e o relato – Ensaio sobre criação, arte e livros**. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. Ed. Boitempo. São Paulo: 2018.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. Ed. Boitempo. São Paulo: 2007.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. In: Coleção Os Pensadores. Trad. J. Oliveira Santos, S.J., e Ambrósio de Pina, S. J. Editora Nova Cultural. São Paulo: 2004.
- ALLIEZ, E. **Aiôn, Chronos**. In: CASSIN, Barbara. (Ed.). Dictionary of Untranslatables: a philosophical lexicon. Translated by Steven Rendall, Christian Hubert, Jeffrey Mehlman, Nathanael Stein, and Michael Syrotinski. Translation edited by Emily Apter, Jacques Lezra, and Michael Wood. New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- APOLLINAIRE, G. **Zona e outros poemas**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. Ed. Penguin e Companhia das Letras. São Paulo: 2024.
- AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2015.
- BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. Trad. Ivan Junqueira. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1985.
- BENJAMIN, W. A Imagem de Proust. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Ed. Brasiliense. Rio de Janeiro: 2014d.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Ed. Brasiliense. Rio de Janeiro: 2014b.
- BENJAMIN, W. Brinquedo e Brincadeira. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Ed. Brasiliense. Rio de Janeiro: 2014e.

BENJAMIN, W. **Escritos sobre Mito e Linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. Ed 34. São Paulo: 2013a.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Ed. Brasiliense. Rio de Janeiro: 2014a.

BENJAMIN, W. O Narrador – Notas sobre Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Ed. Brasiliense. Rio de Janeiro: 2014c.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Ed. Autêntica. São Paulo: 2013b.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: **Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Rouanet. Ed. Brasiliense. Rio de Janeiro: 2014f.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Ed. UFMG. Belo Horizonte: 2007.

BENJAMIN, W. **Rua de Mão Única/Infância Berlinense: 1900**. Trad. João Barrento. Ed. Autêntica. São Paulo: 2017.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras Escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Ed. Brasiliense. Rio de Janeiro: 2018.

BERGSON, H. **A Evolução Criadora**. Trad. Bento Prado Neto. Ed. Martins Fontes. São Paulo: 2005.

BERGSON, H. **Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência**. Trad. Ed.70. Lisboa: 1988.

BERGSON, H. **Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. Ed. Martins Fontes. São Paulo: 1999.

BERGSON, H. **O Pensamento e o Movente – Ensaio e Conferências**. Trad. Bento Prado Neto. Ed. Martins Fontes. São Paulo: 2006.

BERGSON, H. O Sonho. Trad. Jonas Gonçalves Coelho. 2004. **Trans/Form/Ação**. N.1. Disponível em <https://www.scielo.br/j/trans/a/B9khNCTF5NjCGWMpkCgd8Hf/?lang=pt>, último acesso em 28 de Maio de 2022.

BRUNO, G. **Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos**. Trad. Aura Montenegro. Ed. Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2016.

BURTON, R. **A Anatomia da Melancolia – As Causas da Melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Ed. UFPR. Curitiba: 2014.

CAMPILLO, A. **Aión, Chrónos y Kairós – La Concepción del tiempo en la Grecia Clásica**. In: La(s) otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica. Ed. Departamento de História UNED – Bergara. Bergara: 1991.

CAROPRESO, F.; SIMANKE, R. Repressão e Inconsciente no desenvolvimento da metapsicologia freudiana. **Ágora**. 2013. Rio de Janeiro. 16(2). Disponível em <https://www.scielo.br/j/agora/a/cZhBBsN6B9cx6BQ78FqXcby/> último acesso em 02 de Outubro de 2023.

CARRASCO, L. V. La Subversión Musical de Erik Satie por meio del pensamiento cínico. **Revista Musical Chilena**. 2019. V. 73, n. 231. Disponível em < https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902019000100098 > último acesso em 13 de Julho de 2023.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Ed. Contraponto. Rio de Janeiro: 1997.

GLOVER, R. Minimalism, Technology and Electronic Music. **Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-Minimalist Music**. 2013. pp. 161-180. Disponível em < <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/16269/> > último acesso em 13 de Julho de 2023.

CASTRO, F.; LANDEIRA-FERNANDEZ, J. Alma, corpo e a antiga civilização grega: as primeiras observações do funcionamento cerebral e das atividades mentais. **Psicologia: Reflexão e Crítica**. 24(4). 2011. Disponível em < <https://www.scielo.br/j/prc/a/K9Npcp7GXNCP8CTkvdmVC3M/?lang=pt#> > último acesso em 05 de Julho de 2023.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Trad. Luiz Orlandi. Ed. 34. São Paulo: 1999.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Perlbart. Ed. 34. São Paulo: 1997.

DELEUZE, G. **Proust e os Signos**. Trad. Roberto Machado e Luiz Orlandi. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro: 2003.

DESCARTES, R. **O Discurso do Método**. Trad. Paulo Neves. Ed. L&PM. Porto Alegre: 2009.

DESCARTES, R. **Meditações sobre Filosofia Primeira**. Trad. Fausto Castilho. Ed. Unicamp. Campinas: 2008.

- DIAS, G. A. **Últimos Cantos**. Ed. Martin Claret. Porto Alegre: 2021.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Novaes. Ed. 34. São Paulo: 1998.
- ESPINOSA, B. **Ética**. Trad. Grupo de estudos espinosanos. Edusp. São Paulo: 2015.
- FLUSSER, V. **A Filosofia da Caixa Preta**. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2008.
- FREITAS, T. Erfahrung e Erlebnis em Walter Benjamin. **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro. 33. 2014. Disponível em < <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7918>> último acesso em 10 de Julho de 2024.
- FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. Trad. Paulo César de Souza. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2019.
- FREUD, S. **Luto e Melancolia**. Trad. Ed. Imago. Rio de Janeiro: 2006.
- FREUD, S. **O infamiliar**. Trad. Ernani Chaves. Ed. Autêntica. Rio de Janeiro: 2019.
- FREUD, S. Projeto para uma Psicologia Científica. In: Publicações Pré-psicanalíticas e Esboços Inéditos (1886-1889). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Ed. Imago. Rio de Janeiro: 2006.
- GUÉROULT, M. Lógica, arquitetônica e estruturas constitutivas dos sistemas filosóficos. **Trans/Form/Ação**. 2007. São Paulo 30(1). Disponível em <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/944/849> último acesso em 28 de Setembro de 2023.
- HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo: 2007.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Christian Werner. Ed. Ubu/SESI-SP. São Paulo: 2018.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. Ed. Cosac&Naify. São Paulo: 2016.
- KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Valério Rohden e Udo Moosburguer. Ed. Nova Cultural. São Paulo: 2001.
- KEHL, M. R. **O Tempo e o Cão – A Atualidade das Depressões**. Ed. Boitempo. São Paulo: 2009.
- KIERKEGAARD, S. **Temor e Tremor**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Ed. Abril Cultural. São Paulo: 1979.

KOETZ, G. S. **Esboço de uma Análise Hermenêutica e Não-Hermenêutica da Música Eletrônica**. Trabalho monográfico defendido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2019. Disponível em < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206652?locale-attribute=es>> último acesso em 13 de Julho de 2023.

LAGES, S. K. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

LEOPARDI, G. **Cantos**. Trad. Álvaro A. Antunes. Ed. 34. São Paulo: 2021.

LEVY L. Notas sobre o conceito de atenção em Descartes. 2017. **Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas**. V.1. n.2. Disponível em https://professor.ufrgs.br/sites/default/files/lialevy/files/levy_notas_sobre_o_conceito_de_atencao_em_descartes.pdf último acesso em 28 de Maio de 2022.

LIPOVETSKY, G. SERROY, J. **A Estetização do Mundo – Viver na era do capitalismo artista**. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2013.

MALABOU, C. **Ontologia do Acidente – Ensaio sobre a plasticidade destrutiva**. Trad. Fernando Scheibe. Ed. Cultura e Barbárie. Florianópolis: 2014.

MONTAIGNE, M. **Ensaaios**. Trad. Sergio Milliet Ed. 34. São Paulo: 2016.

MOSCHETTA, P. VIEIRA, J. Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no spotify. **Sociologias**. 2018. 20 (49). Disponível em < <https://www.scielo.br/j/soc/a/5XZxPbPwL7VhPdhdLgbmzff/#>> último acesso em 2 de Outubro de 2023.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2014.

PANOFSKY, E., KLIBANSKI, R., SAXL, F. **Saturn and Melancholy – Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art**. Ed. Kraus Reprint. Liechtenstein: 1979.

PESSOA, F. **O Livro do Desassossego**. Ed. Tinta da China. Lisboa : 2011.

PESSOA, F. **Textos Filosóficos**. Vol. II. Fernando Pessoa. (Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho.) Lisboa: Ática, 1968.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. Ed. Nova Cultural. São Paulo: 1997.

POE, E. A. O Homem na Multidão. In : **Histórias Extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. Ed. Companhia das Letras. São Paulo : 2017.

PRÉ-SOCRÁTICOS. **Fragmentos, doxografia e comentários.** Coleção Os Pensadores. Seleção José Cavalcante de Souza. Trad. José Cavalcante de Souza et al. Ed. Abril Cultural. São Paulo: 1978.

PROUST, M. **A Fugitiva.** Trad. Carlos Drummond de Andrade. Ed Globo. São Paulo: 2012b.

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve – Notas sobre crítica e literatura.** Trad. Haroldo Ramanzini, Ed. Iluminuras, 1989.

PROUST, M. **Jean Santeuil.** Trad. Fernando Py. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2020.

PROUST, M. **No Caminho de Swann.** Trad. Mario Quintana. São Paulo: Ed Globo, 2012a.

PROUST, M. **Pastichos e Miscelânea.** Trad. Jorge Coli. Ed. UNESP. São Paulo: 2023.

PROUST, M. **Sodoma e Gomorra.** Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2012d.

PROUST, M. **O Tempo Redescoberto.** Trad. Lúcia Miguel Pereira. Ed. Globo. São Paulo : 2012e.

PROUST, M. **Os Salões de Paris.** Trad. Caroline Fretin de Freitas e Celina Olga de Souza. Ed. Carambaia. São Paulo: 2015.

RILKE, R. M. **As Elegias de Duíno.** Trad. Dora Ferreira da Silva. Ed. Biblioteca Azul. São Paulo : 2013.

RILKE, R. M. **Poemas.** Trad. José Paulo Paes. Companhia das Letras. São Paulo: 2012.

RODRIGUES, P. C. A Influência de Bergson na recepção da psicanálise na filosofia francesa: a questão do inconsciente. 2019. **ECOS.** N.1. V.10. Disponível em < <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/3011/1675>> último acesso em 28 de Maio de 2022.

ROMANDINI, F. L. **Princípios de Espectrologia – A Comunidade dos Espectros II.** Trad. Leonardo D’Ávila e Marco Antonio Valentim. Ed. Cultura e Barbárie. Florianópolis: 2018.

ROSA G. Campo Geral. In: **Corpo de Baile.** Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2016.

ROSA, G. **Grande Sertão: Veredas – O diabo na rua, no meio do redemoinho...** Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2021.

SCHAEFFER, P. **Tratado dos objetos musicais.** EdUNB. Brasília: 1993.

SHAKESPEARE, W. **The Complete Works of William Shakespeare**. Ed. Wordsworth Library Collection. Londres: 2007.

SNELL, B. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. Trad. Pérolla de Carvalho. Ed. Perspectiva. São Paulo: 2012.

SOUZA, F. V. Aspectos da psicofísica de freudiana e sua relação com a durée de Henri Bergson. 2017. **Primeiros Escritos**. São Paulo. N.8. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/primeirosescritos/article/download/136799/132547> > último acesso em 28 de Maio de 2022.

STAROBINSKI, J. **A Tinta da Melancolia – uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa D’Freire Aguiar. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2016.

TANNER, G. **Babbling Corpse – Vaporwave and the Commodification of Ghosts**. Ed. Zero Books. Reino Unido, 2016. E-Book.

UEXKÜLL, J. **Dos Animais e dos Homens**. Trad. Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Ed. Livros do Brasil. Lisboa: 1982.

VILAS-BOAS, G., CORREIA, V. V. L. Tempo Lento e Melancolia: Três Obras de Arte à Luz de Luciano de Samósata. 2020. **VIS**. V.19. n.1. Disponível em < <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/32650/26732> > último acesso em 28 de Maio de 2022.

WARBURG, A. **História de Fantasma para Gente Grande**. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. Ed. Companhia das Letras. São Paulo: 2015.