

Sanqueilo de Lima Santos¹

Dissolução dos pressupostos e temporalidade em Proust

Resumo: No presente trabalho, intenta-se desenvolver as relações de afinidade entre algumas concepções transparecidas na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e princípios da fenomenologia, especialmente aquela presente em *Obra de arte literária*, de Roman Ingarden. Através dessas afinidades, a análise pretende evidenciar uma forma de terapêutica filosófica que seria promovida pela leitura da obra proustiana, no sentido de dissolução dos pressupostos que afetam o grau de capacidade crítica e de experiência ontológica do Eu transcendental.

Palavras-chave: Fenomenologia; temporalidade; pressupostos.

Abstract: In the present work, we try to develop the relations of affinity between some conceptions transcended in Marcel Proust's work *In Search of Lost Time* and principles of phenomenology, especially that being in *Work of Literary Art*, by Roman Ingarden. Through these affinities, the analysis intends to evidence a form of philosophical therapy that would be promoted by the reading of Proustian work, in the sense of dissolution of the presuppositions that affect the degree of critical capacity and ontological experience of the transcendental Self.

Key-words: Phenomenology; temporality; presupposes.

¹ Professor Adjunto de Filosofia – DFCH/UDESC. E-mail para contato: slsantos@uesc.br.

*Mesmo percorrendo todos os caminhos,
jamais encontrarás os limites da alma, tão
profundo é o seu logos. (Heráclito de Éfeso)*

Introdução

Uma das maiores e mais importantes necessidades humanas, em todas as épocas reconhecida e assumida como parte do rigor do trabalho filosófico, refere-se ao afastamento e ultrapassagem das limitações que, enquanto inadvertidas, restam estéreis ou nocivas para a visão e para o saber humanos buscados e expressos neste trabalho, que, dito *grosso modo*, abrange o saber de si, do outro e do mundo. A consequência das limitações pode se sentir no efeito limitante de grandes parcelas de crenças e opiniões, naturalizadas pelo costume, convenção, desatenção e pelo retraimento da suspeita e da dúvida, cultivadas pela erística. Na condição de moeda corrente, agem diretamente sobre o campo de significações e de temas previamente *disponíveis* para o pensamento, para o discurso, na *vita contemplativa*, e para as escolhas e decisões de natureza prática, na *vita activa*; porquanto a antecipação dos alvos do saber se dá em um horizonte ingênuo, cujo simplismo se conserva em virtude da falta de iniciativa crítica. Sua ação, muitas vezes, provoca aquela paralisia ou morte da reflexão que a *Alegoria da Caverna* visava combater. Os pressupostos, todavia, não necessariamente sabotam o campo das significações e das tematizações ao preço do verdadeiro e do real para devolver-lhes o ilusório e o falso. Engano e ilusão advêm do real e verdadeiro mal interpretado. A tendência das pressuposições é, antes, a reduzir o material do pensamento a noções vagas e confusas, herdadas como conceitos já prontos para o uso, sem serem trabalhadas em primeira pessoa, poética ou dialeticamente. A partir do século XX, pode-se acrescentar, antes de serem exploradas fenomenologicamente².

A importância da remoção dos pressupostos, necessária para qualquer começo filosófico, está em ampliar as possibilidades de uma reflexão vir a ser mais frutífera, mais rica e internamente articulada, liberando-a das coações tácitas de preconceitos e

² Na fenomenologia husserliana, a crítica dos pressupostos assume duas formas: a crítica à tradição e o nunca desviar-se da visada “às coisas mesmas” (*zur Sache selbst*). Por volta de 1911, Husserl escreve: “Mas não é com filosofias que chegamos a ser filósofos. Não passar da História, preocupar-se com ela numa atividade histórico-crítica, e pretender chegar à Ciência filosófica, em elaborações ecléticas ou renascenças anacrônicas, não são mais do que tentativas desesperadas. *Não é da Filosofia que deve partir o impulso da investigação, mas, sim, das coisas e dos problemas*. A Filosofia, porém, é por essência uma ciência dos inícios verdadeiros, das origens, dos *ρίζωματα πάντων*” (In: HUSSERL, Edmund. *A filosofia como ciência de rigor*. Coimbra: Atlântida, 1952, p. 72). Esse compromisso de concentrar-se nas raízes de todas as coisas seria a condição para a “intuição filosófica no sentido autêntico, a *percepção fenomenológica do Ser*” (Ibidem, p. 73).

prejuízos, cuja única força decorre não de qualquer grau de verossimilhança experienciada, mas do fato de atuarem imperceptivelmente. Obviamente, a ausência total de pressupostos é uma ideia-limite, talvez inatingível. Mesmo assim, o reconhecimento e a condução, via reflexão, dos pressupostos à visibilidade temática, já é um passo importante para triar e eliminar os mais absurdos, ou talvez admitir novos. A reflexão deve lidar com noções vagas, termos e expressões desprovidas de conceito definido, consciente, funcionando como fundo nocional comodamente disponível e como base ilusoriamente sólida.

De que modo pode-se enfrentar algo que forma justamente o material da linguagem, dos nomes e dos juízos e que, sustendo-se numa rede de abstrações, escapa à possibilidade de distinção? A resposta de Husserl, em que se aponta para a formulação da *arché fenomenológica*, dentre as inúmeras apresentadas na filosofia, de Tales de Mileto a Giorgio Agamben, foi o conhecido lema do *retorno às coisas mesmas*, explicitado de maneira bem específica no também célebre princípio dos princípios, *i.e.*, na exigência de toda fundamentação descansar, em última análise, na *intuição*, na presença de algo, vale dizer, no *fenômeno*, prévia a quaisquer articulações categoriais ou predicativas. Esse rigor contrasta com a indolência ou precipitação da adoção irrefletida dos pressupostos e, em comparação com essa submissão aos efeitos de superfície, mostra-se como uma atitude radical, vocacionada para as raízes implícitas de todo dado explícito.

A exigência, talvez, pareça desproporcional e demasiada, considerando o quanto o mundo para o ser humano é construído com abstrações. Contudo, cumpre constantemente resgatá-la, mesmo que funcione apenas como uma “advertência” incessante acerca da provisoriedade e parcialidade das abstrações e contra a facilidade do “pensamento de sobrevoos”, sob o preço de regredir à indistinção, vagueza, estreiteza e obstinação, ou à simples ingenuidade da cosmovisão sincrética. A ideia regulativa de ausência de pressupostos se converte em suspeita perante as abstrações e tudo que sub-repticiamente pressupõem. É justamente no campo da cosmovisão sincrética, das noções e crenças naturalizadas, que a remoção dos pressupostos encontra ocasião para iniciar sua demolição terapêutica.

Na fenomenologia, o retorno às coisas mesmas é posto como diretriz e meta final, mas o seu trabalho reflexivo começa efetivamente no exercício do método da *epoché* fenomenológica, da suspensão e neutralização do juízo que põe a existência daquilo de que tem consciência; sem nenhum fato, sem nenhuma existência em que possa se assegurar como premissa na determinação do sentido do que se apresenta, a atenção volta-se para as correlações imanentes dos fenômenos: isso leva à análise do modo propriamente dito de ter consciência, determinado a partir dos atos

intencionais dessa consciência e indicado pelo modo de aparição dos temas objetivos. Ato intencional e fenômenos emergem em codependência essencial; pode-se dizer que eles coemergem.

1. Terapia filosófica proustiana

No presente trabalho, não será explicado detalhadamente esse método, nem se tentará demonstrar *termo a termo* a congruência do par Husserl-Proust. Não obstante, a dissolução dos pressupostos inerentes a noções cristalizadas, por esquecimento ou irreflexão, poderá ser detectada em algumas passagens selecionadas de *A busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Todavia, para traçar um contato entre os dois tipos de discurso, abre-se, aqui, um parêntese, para solicitar um breve trecho do *Pós-escrito às migalhas filosóficas* de Kierkegaard, comparecendo em socorro da problemática, especialmente para fazer a passagem da filosofia para a literatura proustiana:

Quando este é o caso [quando o leitor sabe em demasia], a arte de *comunicar* se torna, finalmente, a arte de ser capaz de *retirar*, ou de tirar arditosamente alguma coisa de alguém (...). Se um homem encheu tanto sua boca de comida de modo que por isso não consegue comer e terminará por morrer de fome, dar alimento a ele consiste em encher-lhe a boca ainda mais ou, ao invés, dar um jeito de ele se livrar um pouco para que possa voltar a se alimentar? De modo similar, quando um homem é muito instruído, enquanto **seu conhecimento não tem significado**, ou quase não tem significado para ele, a comunicação razoável consiste em dar a ele ainda mais a saber, ainda que proclame em voz alta que é disso que precisa, ou consiste, ao invés, em tirar alguma coisa dele? Quando, então, o comunicador se relaciona a uma parte do muito que o homem instruído conhece, e a **comunica** a ele numa forma que a tornou estranha para ele, o comunicador está, por assim dizer, **tirando** esse conhecimento, pelo menos até que o que já sabia seja capaz de assimilar o conhecimento, ultrapassando a resistência da forma. (...) Há que se fomentar uma suspeita.³

Kierkegaard coloca a *ironia* e a *paródia* como modos de comunicação que fomentam a suspeita, que reveste o aparentemente conhecido de uma feição estranha; à facilidade da forma habitual, opõe-se a dificuldade de forma estranha para comunicar o mesmo saber. Em Proust, a ironia e a paródia são bem conhecidas. No entanto, nele, esse dizer transformador, em parte filosófico, em parte terapêutico, que causa o estranhamento, é exercido e *explicado* na capacidade de associações inusitadas da narrativa ficcional e no uso da metáfora. Uma poética complexa,

³ KIERKEGAARD, Søren A. *Pós-escrito às migalhas filosóficas*, Vol I. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 290.

elaborada explicitamente, se encontra dispersa ao longo de toda a obra. O desfecho da *Busca* dar-se com a resolução do personagem de começar a escrever um romance autobiográfico. Que romance? Exatamente esse, constituído pelos sete (ou treze, nos originais) volumes que o leitor acabou de ler. Há, por certo, o personagem central, que é o narrador em primeira pessoa, que passa por vários dramas familiares, amorosos, políticos, sociais, intelectuais, dezenas de personagens que sofrem e produzem sofrimentos, dramas esses amarrados estilisticamente em longos períodos, qualificados canonicamente como *fluxo de consciência*.

Assim, a busca é, simultaneamente, uma procura do tempo a ser recuperado e a pesquisa de uma escrita artística que permita vencer a perda de uma riqueza poética soterrada em pressuposições, as quais já não dizem muito ou que já não significam muito, como as sombras projetadas nas paredes da caverna. Aqui, se fecham os parênteses.

2. O Hábito e a Arte

Há, na *Busca*, duas grandes personificações que reproduzem a velha luta titânica do homem, ser limitado, contra as forças dos elementos que o aterram, mas isso dentro do próprio homem⁴: de um lado, como protagonista, na escala da liberdade e capacidade humanas, a Arte; de outro, como seu eterno e tenaz antagonista, o Hábito. Logo nas primeiras páginas da *Busca*, o personagem é apresentado, sem aliás esconder o seu carácter ambíguo, já que, apesar de tudo o ser humano sempre vai precisar de abstrações e pressupostos:

O hábito! arrumadeira hábil, mas bastante morosa e que principia por deixar sofrer nosso espírito durante semanas numa instalação provisória; mas que, apesar de tudo, a gente se sente bem feliz ao encontrá-lo, pois sem o hábito e reduzido a seus próprios meios, seria nosso espírito impotente para tornar habitável qualquer aposento.⁵

⁴ Em seu artigo “O rumor das distâncias atravessadas”, ao comentar o tema da memória involuntária, referindo-se ao episódio da “*madeleine*”, Gagnebin traz uma interpretação distinta, porém dentro do mesmo espírito: ou seja, a de uma luta desproporcional às forças humanas, o esforço de lembrança contra o poder do esquecimento e da morte: “temos, na versão de *Em busca do tempo perdido*, não somente a descrição de uma sensação repentina e da felicidade que ela provoca, mas também a expressão dos dois maiores obstáculos a essa felicidade: o poder da morte e, em palavras freudianas usadas por Proust, a força da resistência a esse lembrar involuntário (talvez possamos dizer, a esse lembrar inconsciente)” (2006, p. 149). E ainda: “A questão central, que volta como um refrão incisivo, é, portanto, a questão da morte e da ressurreição” (Loc. cit.). No início, ela é colocada pelo viés da sensação; no fim do romance, a resposta será encontrada na atividade estética” (Ibidem, p. 152). Quando aqui se faz destaque do tema do *hábito* é justamente como um dos aspectos do esquecimento, que corresponde à maneira como Proust apresenta o hábito.

⁵ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor. Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002a, p. 25.

A proficuidade desse antagonismo é variada, inesgotável e constitui a matéria-prima do romance. Abundam exemplos de várias artes: música, pintura, teatro, literatura etc. No caso da literatura, entre várias reflexões do seu papel na redescritção do mundo, pode ser mencionada uma que descreve da perspectiva do leitor e que aparece no primeiro volume da *Busca*:

(...) é verdade que as personagens a quem interessavam não eram “reais”, como dizia Françoise. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou a desgraça de uma personagem real só ocorrem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria e dessa desgraça; a engenhosidade do primeiro romancista consistiu em compreender que, no aparelho das nossas emoções, sendo a imagem o único elemento essencial, a simplificação que consistiria em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo (...). O achado do romancista foi ter tido a ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade idêntica de partes materiais, isto é, que nossa alma pode assimilar.⁶

Mesmo quando uma narrativa é um relato e apresenta as ações de pessoas portadoras de uma realidade histórica e empírica, é em sua feição irreal de imagem, no seu ingrediente de fabulação, que elas são apreendidas pelo leitor, exercendo efeitos patéticos e dianoéticos sobre o mesmo. É por isso que a identificação do leitor com o personagem – discorre Proust mais à frente – não pode erigir-se sobre a sua realidade, mas precisa de um elemento permeável às suas projeções imaginativas, tal como é a imagem, com seus traços incoativos⁷ e seus horizontes intencionais que apelam continuamente para a variação imaginativa. Tal identificação entre leitor e personagem é reconhecida por Ricoeur, sobretudo na referência metafórica e ficcional como “modos de estar no mundo”⁸ ou “modos de pertencimento”⁹.

⁶ Ibidem, p. 80-81.

⁷ Sartre sustenta, em 1940, essa indissociabilidade da consciência imaginante com a apreensão do movimento: “Se nossa análise for exata e se a apreensão não-visual do movimento tem a estrutura imaginante, disso resulta que nossa consciência deve acompanhar-se sempre, ou quase sempre, por uma série de representações mal diferenciadas, sobre as quais não se poderia dizer se são apreensões cinestésicas ou imagens (...). Desse modo, aquém da consciência clara da imagem, existe uma penumbra na qual deslizam rapidamente estados quase indiscerníveis, saberes imaginantes vazios que já são quase imagens, apreensões simbólicas do movimento”. In: SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 114-115.

⁸ “Por meio as novas configurações trazem-se também à linguagem novos modos de estar-no-mundo, de aí viver e de nele projectar as nossas possibilidades mais íntimas”. In: RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 72.

⁹ “O que o discurso poético traz à linguagem é um mundo pré-objetivo no qual já nos encontramos por nascimento, mas também no qual projetamos nossos possíveis mais próprios. É necessário desestabilizar o reino do objeto, para deixar ser e se deixar dizer nosso pertencimento primordial a um mundo que habitamos, isto é, que a um só tempo nos precede e recebe a impressão de nossas obras” (Ibidem, p. 469).

Para perceber o amplo espaço de jogo que se abre entre o hábito e a novidade da arte¹⁰ é preciso considerar o personagem que envolve a ambos: o Tempo. É ele que faz e desfaz os hábitos, e é se valendo das múltiplas camadas temporais, a se entrelaçarem a cada momento, que a arte joga o seu jogo. Como se compreende esse meio lúdico? Como ele se torna disponível? O tempo é a dimensão, em cuja magnitude, todos esses jogos são possíveis como operações sobre os conteúdos temporais. Mas que agente, que sujeito, qual eu se move e vive nesse labirinto? Nas primeiras páginas da *Busca* há uma espécie de mito, que expõe a origem do eu: assim como a visão e participação no *cosmo* se tornam mais distintas através da contraposição contrastante frente ao que, na sua ausência, restaria para o ser humano, o *caos*, também, pode-se imaginar o que sobraria, na ausência de um ego configurado *qua* um todo unitário e coeso. O sono e o sonho constituem o mote dessa meditação, no início do primeiro volume da *Busca*, em imediata correlação com o tempo: “Um homem que dorme sustenta em círculo, ao seu redor, o fio das horas, a ordenação dos anos e dos mundos”¹¹. A camada da experiência em que se dão as sensações, que a fenomenologia chama de pré-objetivante, em que reconhece os “estados indiscerníveis”, aquém da intencionalidade e que proporcionam a emergência das imagens, tal camada, em virtude de seu enraizamento no corpo-próprio, é exposto em sua máxima produtividade de imagens, quando o “portador” desse corpo tem a sua consciência objetiva amortecida pelo sono:

Se adormecer em uma posição ainda mais desusada e diversa [à de costume] (...), então a reviravolta será completa nos mundos fora de órbita, a poltrona mágica o fará viajar a toda velocidade no tempo e no espaço, e, no momento de abrir as pálpebras, julgará estar deitado alguns meses antes, numa região bem diferente.¹²

Até aqui, aparecem dissolvidas, como uma espécie de *epoché*, a pressuposição da estabilidade do mundo, algo bem próximo da *epoché* fenomenológica. Proust, no entanto, avança para dissolver o pressuposto de uma identidade do sujeito, que necessita de um *eu* para pôr-se a si mesmo, que não existe senão nessa e por essa identidade: assim, bastaria um sono mais profundo:

(...) para relaxar a tensão do meu espírito; então, este perdia o plano do local onde eu adormecera, e quando eu despertasse no meio da noite, como ignorasse onde me encontrava, nem mesmo saberia, no primeiro instante, **quem era**.¹³

¹⁰ A novidade da arte é certamente daquelas que não pertencem ao “museu de grandes novidades”, como disse o poeta Cazusa.

¹¹ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 22.

¹² Loc. cit.

¹³ Loc. cit., grifo nosso.

A *epoché* da realidade do mundo natural e do sujeito natural, sua redução a um fenômeno, perseguido pela fenomenologia, principalmente nas *Meditações Cartesianas*, para se chegar ao “originário”, à “fonte da intuição”, à coisa mesma, sempre, nesse caso, referida à sua condição de gênese pré-objetiva, vem à tona numa exposição alegórica dessa camada pré-objetiva, que é tão difícil de ser atingida analiticamente. O que segue, então é uma imagem inteiramente mítica da fonte de intuição originária:

(...) tinha somente, na sua **simplicidade primitiva**, o **sentimento da existência** tal como pode palpitar no íntimo de um animal (...) num segundo, eu passava por sobre séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, e depois, de camisas de gola virada, recompunham aos poucos os traços originais do meu próprio eu.¹⁴

Aquilo que a análise fenomenológica visa reflexivamente, a estrutura e funcionamento da intencionalidade da *consciência*, incluindo os atos das operações teóricas, não poderia se conceber nesse ponto; nem, *a fortiori*, a sua estrutura racional. Porém, aquilo de que semelhante análise depende, a título de “pressuposto” da descrição fenomenológica¹⁵, encontra-se exibido no trecho. Na indiferenciação quase total da “simplicidade primitiva”, em um eu preenchido unicamente por um “sentimento de existência”, não há sequer intencionalidade, nem consciência de si, já que para tanto, haveria de se destacar um centro diferenciado – o eu a cada momento consciente de si – e uma periferia indiferenciada – todo o conteúdo inatural da memória, ao alcance ou não do eu. O mais próximo que a fenomenologia chega desse ensaio fictício de uma alma sem eu pontual, sem consciência destacada em si mesma, encontra-se no apelo ao “fluxo originário”, da recepção passiva, de dados sensíveis, reunidos somente pela lei imanente do tempo subjetivo, colocado sempre, no entanto, como “ideia limite”, e não como modo possível de consciência.

3. “Fenomenologia” proustiana

Em qualquer reflexão que comporte na mesma problemática *fenomenologia* e *literatura*, o nome de Ingarden tem importância, principalmente pelo caráter sistemático da instrumentalização dos conceitos e do método fenomenológicos para compreender a estruturação do discurso literário. Esse fenomenólogo se posiciona contra a ideia de que a

¹⁴ Ibidem, p. 22-23, grifos nossos.

¹⁵ À força de pretender remover os pressupostos, a fenomenologia, por sua vez, pressupõe algo: o início radical, que deveria ser *sem pressupostos*, por isso mesmo, *originário* ou *primitivo* e uma razão capaz de o conhecer.

obra literária seria explicável como “objeto da imaginação”¹⁶. Mas isso, ainda no contexto de uma crítica ao psicologismo, segundo o qual a obra existiria como feita de “*componentes da vida psíquica do autor*”. Mas em sua teoria, a imagem e a imaginação desempenham um papel essencial na estrutura da obra literária, ainda que não utilize exatamente essa terminologia. Para iniciar esse entendimento, há que considerar que, para Ingarden, o que constitui a obra de arte literária é a conjunção da *harmonia polifônica* com as *qualidades metafísicas*¹⁷. A dita harmonia, especificamente, resulta da combinação dos valores estéticos artisticamente desenvolvidos em *quatro estratos* entrelaçados e intencionalmente indissociáveis, presentes no discurso narrativo, ficcional ou histórico, e constituindo a sua estrutura *essencial*: o estrato *fônico-linguístico*, o das *unidades ideais de significação*, o das *objetividades apresentadas* e a dos *aspectos esquematizados*. Os aspectos esquematizados são justamente aspectos *da* objetividade apresentada, comportada, cada uma, nas unidades ideais de significação, sendo essas, por sua vez, alocadas nos signos da linguagem¹⁸. Nas objetividades apresentadas por formações linguísticas (aquelas que não são reais, nem concretas) e nos aspectos esquematizados se está tratando precisamente da consciência imaginativa, embora o autor esteja fechado na terminologia da fase husserliana das *Investigações lógicas*.

No estrato das objetividades apresentadas, a arte literária exerce o seu poder configurador na “objetividade pura ou derivadamente intencional”¹⁹, naquilo que a fenomenologia convencionou chamar de “noema”. Suas características – o serem “criadas”, no caso da literatura, por “formações linguísticas”²⁰; o estarem submetidas a certa *esquematização* do seu conteúdo²¹; o serem “apanhadas numa rede” (de frases, interconexas pelo sentido, frases de um discurso)²² – permitem dizer que:

(...) os correlatos puramente intencionais das frases conexas podem entrar em múltiplas relações e conexões. (...) os objetos apresentados também não estão isolados e estranhos uns aos outros e lado a lado, mas reúnem-se graças a múltiplas conexões ontológicas numa **esfera de ser**. Assim, constituem (...) um *setor* de um *mundo não definido* nos seus pormenores, mas determinado no que respeita ao seu **tipo** de ser e de **modos** de ser, setor esse que **nunca fica rigorosamente delineado nos seus limites**. Tudo se passa [na construção literária] **como se** um cone de luz iluminasse parte de uma região, submergindo-se o resto numa névoa **indefinida** sem deixar de existir neste seu estado **indeterminado**.²³

¹⁶ INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 32-35.

¹⁷ Ibidem, p. 440.

¹⁸ Ibidem, p. 279.

¹⁹ Ibidem, p. 239-240.

²⁰ Ibidem, p. 137 e ss.

²¹ Ibidem, p. 147.

²² Ibidem, p. 181.

²³ Ibidem, p. 240, grifos nossos.

E no § 38, intitulado *Os pontos de indeterminação das objetividades apresentadas*, Ingarden, destaca os seguintes contrapontos entre objetos reais e objetividades apresentadas nas obras literárias: os primeiros são *total e univocamente determinados*, tais determinações formam uma *unidade concreta original* e são *absolutamente individuais*²⁴. Já as segundas são sujeitas a uma multiplicidade infinita de determinações e são produções esquemáticas, *i.e.*, nunca podem ser plenamente preenchidas por determinações materiais²⁵. Com essas características compreende-se o fato de “a ambiguidade ou a polivalência do texto provocarem uma cisão em dois ou mais dos correlatos intencionais. O correlato imediato da frase (a relação objetiva puramente intencional) exhibe (...) uma dissonância opalescente”²⁶.

Todas essas caracterizações são altamente pertinentes para descrever as imagens enquanto correlatos intencionais da consciência de imagem e como fenômenos irreduzíveis. A ambiguidade, a zona indefinição do mundo, a labilidade, a margem de indeterminação das objetividades e o caráter esquemático remetem claramente para os caracteres do noema imagético da intenção do leitor. Assim, são proveitosas para visualizar as proximidades de Proust com a fenomenologia, não apenas pelo fato de a *Busca* ser uma obra literária, mas de tecer explicitamente reflexões acerca a própria arte literária.

Para exemplificar, tome-se o caso de um ato perceptivo, visando algo até então desconhecido e que pela primeira vez é apreendido como tal. Trata-se, fenomenologicamente falando, do ato tético, no qual culmina uma “descoberta”, resultante de uma síntese de identificação, o qual, para chegar a se consumir na apreensão do algo, quase sempre é precedido por séries de aparições *incompletas*, por perfis cujo nexos interno não é imediatamente captado, pelo progresso de sínteses passivas e ativas e por dados sensíveis envoltos na *indeterminação* e *indistinção*. A gênese intencional do tema objetiva segue um núcleo de sentido que emerge sobre – e graças a – um fundo e um solo de contemplação passiva do fluxo de aparições sensíveis. A identificação paulatina do objeto é mediada pelo fluxo de aparições, sem a qual ela seria impossível. Essa dinâmica do ato perceptivo, assim formulada inteiramente em termos fenomenológicos, pode ser narrada ficcionalmente. A *versão proustiana* da intencionalidade genética pode ser conhecida em dois exemplos. O primeiro, na percepção da frase original, na Sonata de Vinteuil, e o segundo na adivinhação de um arco de uma igreja em ruínas, em Carqueville:

²⁴ Ibidem, p. 269-270.

²⁵ Ibidem, p. 274.

²⁶ Ibidem, p. 277.

Na Sonata de Vinteuil, as belezas que se descobrem mais rapidamente são também as que cansam mais cedo e sem dúvida pela mesma razão, ou seja, que elas diferem menos daquilo que já se conhece. Mas, quando estas são afastadas, resta-nos amar a tal frase, cuja ordenação, nova por demais para oferecer ao nosso espírito nada além de **confusão**, a mantivera **indiscernível** e conservara intacta; e aí então, ela, diante da qual passávamos todos os dias sem o saber e que se reservara, que pelo poder de sua exclusiva beleza se tornara invisível e permanecera desconhecida, ela nos chega por último.²⁷

A beleza, como uma *qualidade intencional*, um *valor expressivo* da frase de uma sonata, captável numa vivência intencional de sensibilidade estética, pode comportar graus de dificuldade para ser apreendida. E a beleza de grau mais difícil é aquela que exige mais do eu que a vivência: mais tempo, mais trabalho da imaginação, já que aparece *prima facie*, e indo numa direção contrária ao habitual, como que cercada de indeterminação e ambiguidade. Mais tempo e atividade são requeridos para preencher as zonas de indeterminação, para dar forma ao confuso e tirar proveito dinâmico de uma ambiguidade²⁸. Desse modo, tal beleza precisa ser *descoberta*, mas a sua recompensa é de franquear uma beleza nova ou mais rara, e por isso mesmo, realizada como beleza no sentido forte e pregnante da palavra²⁹.

Um processo análogo de descoberta, ou melhor, de ilusão de descoberta, se vê na passagem da igreja de Carqueville, no qual coloco entre colchetes os conceitos fenomenológicos ilustrados:

Para reconhecer uma igreja naquele bloco de verdura que tinha à minha frente [a simples *aparição sensível*], foi preciso fazer um esforço que me pôs mais contato com a noção de igreja [a definição da *intenção*]; com efeito, do mesmo modo que esses estudantes que apreendem mais completamente o sentido de uma frase quando são obrigados, por meio de um exercício de versão ou de tema [*variação imaginativa*], a despojá-la das formas a que estão habituados, essa noção de igreja [esse *noema*], de que não precisava a me ver diante de torres que se davam a conhecer por si mesmas, era eu agora obrigado a chamar constantemente em meu auxílio para não me esquecer, aqui, que o arco desse punhado de erva era o de uma vidraça ogival, ali, que aquela saliência das folhas era devida ao relevo de um capitel [horizonte interno de sucessão de perfis, visados por analogia numa experiência concordante]. Mas então soprava um ventinho, fazendo estremecer o

²⁷ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 410.

²⁸ Segundo Gallutti, “O sonoro no texto proustiano é semelhante à narração do sonho segundo a teoria freudiana, um texto cujas fontes imagéticas materiais (alucinadas no sonho) são inacessíveis para quem o interpreta. O aspecto sonoro expressa um movimento dialético: entre o sem sentido e o sentido, entre o caráter imediato da impressão direta [...] – produzida pelos ruídos que atravessam o corpo do herói – e o distanciamento que o narrador estabelece por meio do trabalho associativo e de tradução”. GALLUCCI, Natacha M. L. O diapasão da lembrança em *A Prisioneira* de Marcel Proust. In: DAMIÃO, Carla M. & SILVA, Guilherme G. da (orgs.). *Confluindo tradições estéticas*. Goiânia: Edições Ricochete, 2016, p. 163.

²⁹ Proust vincula beleza (e felicidade) à novidade, ou à qualidade inabitual, em várias passagens, criticando, por exemplo, a beleza convencional (cf. PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 501).

pórtico móvel que formava redemoinhos propagados e trêmulos como ondas de luz: as folhas se agitavam umas contra as outras e a fachada vegetal, toda trêmula, arrastava consigo, acariciadoramente, os pilares ondulantes e fugidios [decepção e não confirmação, *síntese de incompatibilidade*].³⁰

A beleza difícil (ou qualquer outro fenômeno a que só se chega por ascese de variação imaginativa), a imaginação criadora e que opera na descoberta se movem em um campo cuja verdadeira amplitude a fenomenologia acredita poder divisar e explorar através do método da redução. A redução ou *epoché* afasta o factual (que inclui logicamente o factício), neutraliza as injunções das necessidades efetivas, para ganhar em possibilidade e, nelas, discernir a essência, o sentido original das coisas. Mas esse campo, que serve para a reflexão fenomenológica e que oferece os temas para o procedimento descritivo, é também o campo em que o trabalho da imaginação do artista, escritor ou não, se move com liberdade e encontra a matéria-prima de configuração poética.

Tal suspensão do habitual é a alma da criação artística, tanto quanto do método fenomenológico. A suspensão do juízo de existência, preconizado por esse último, é a colocação entre parênteses da tendência mais arraigada pelo hábito realista, o juízo de existência. A inibição metódica da atitude natural faz-se para assumir uma atitude fenomenológica, uma atitude nova e totalmente incompreensível para os hábitos naturais. Mas, às vezes, em momentos raros (pode-se dizer, epifânicos, inspirados...) a *epoché* dos hábitos naturais se faz sem a necessidade de um esforço metódico, ou melhor, de um esforço que vá de encontro e *lute* contra as tendências naturais. É quando a *epoché* nasce de uma circunstância especial, quando a própria atitude natural se retrai por “esgotamento” ou “ofuscamento”, por assim dizer. Duas situações, a do devaneio frente à natureza e a da imaginação ligada ao desejo amoroso, “induzem” a essa *epoché*:

É que também – como ocorre nesses momentos de devaneio dentro da natureza, em que, suspensa a ação dos hábitos e postas de lado as noções abstratas das coisas, acreditamos com fé profunda na originalidade, na vida individual do lugar onde nos encontramos – a mulher passante que o meu desejo chamava parecia-me, não um simples exemplar desse tipo geral: a mulher, mas um produto necessário e natural daquele solo.³¹

A pretensão de, com isso, assegurar o acesso à “originalidade”, à “necessidade” e às “essências” pode ser ilusória, pode ser simples questão de fé,

³⁰ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 544.

³¹ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 134.

quicá por conta da falta de consciência metódica ou por ímpeto fantasioso de Eros. Mas a possibilidade da apreensão essencial, daquela que pode vir a ser intuição eidética, e que, assim, pode trazer à aparição algo, sem sobredeterminação de abstrações sedimentadas, recorre à mesma estrutura de consciência e se mostra possível e verossímil nesse caso.

Outra descrição, que aparece *No caminho de Swann*, mostra que por outras vias, Proust se move no mesmo regime de experiência que o método fenomenológico das reduções elege como o seu campo de investigação, só que exposto no lirismo do romance, numa passagem em que narra o quanto, na sua infância, a leitura o deixava absorto no mundo ficcional, e afastado da realidade normal:

E meu pensamento não seria também, por acaso, um esconderijo em cujo fundo eu sentia que permanecia oculto, até para olhar o que se passava lá fora? Quando eu via um objeto exterior, **a consciência de que o estava olhando permanecia entre mim e ele**, bordava-o com uma tênue orla espiritual que me impedia de nunca tocar diretamente sua matéria; volatilizava-se esta de alguma forma antes que eu tomasse contato com ela, como um corpo incandescente que se aproxima de um objeto molhado não chega a tocar sua umidade, pois se faz sempre anteceder de uma zona de evaporação.³²

Na fenomenologia, o ato perceptivo é um tipo de intencionalidade que recebe a tematização e se faz descritível em um exercício de reflexão. Um tipo poético de reflexão do eu sobre a sua própria vivência de percepção é exposta, na passagem acima, no trecho “a consciência de que o estava olhando permanecia entre mim e ele”. Mas tal ainda não seria uma reflexão movendo-se propriamente no campo fenomenológico, se não permitisse ver tal distância como mediatizada por funções da consciência que determinam o modo de a coisa aparecer, o *como* implícito no *o quê* se apresenta. Entretanto, a aproximação com a fenomenologia é legítima, pois o seu pensamento, diz o autor, “bordava-o com uma tênue orla espiritual que me impedia de nunca tocar diretamente sua matéria”, referindo-se ao que os fenomenólogos chamam de intencionalidade. Nessa pequena e expressiva metáfora, “orla espiritual”, esconde-se o inexaurível terreno de trabalho da fenomenologia. A inevitável “zona de evaporação” é a face atualmente dada no horizonte de lados expostos segundo a variação de perspectiva; o perfilamento de aparições que, ao mesmo tempo, mostra e esconde o alvo da intenção, porque mostra necessariamente uma face, um perfil, mas nunca dá o correlato da intenção em sua integralidade material, *i.e.*, na sua totalidade concretamente considerada. Essa, nunca é “diretamente tocada”.

³² Ibidem, p. 80, grifos nossos.

Essa liberação de um eu reflexivo frente às próprias vivências fornece, por sua vez, a condição para entender o tema fenomenológico das *atitudes subjetivas*. Ao percorrer as vivências, suas condições de surgimento, seu fluxo e suas modificações, a reflexão descobre, em um nível de segundo grau, complexos intencionais, sistêmicos, particulares e relativamente autônomos, que têm, como correlatos, fenômenos complexos de mundo circundantes, regiões ônticas, relativamente independentes umas das outras³³. Entretanto, nada disso impede que todas essas atitudes sejam reenviadas a um eu que funciona como mero centro formal, vazio, um núcleo ativo capaz de assumir e protagonizar, a cada vez, qualquer um desses complexos intencionais, *qua* eu particularizado – todos abrigados na esfera de uma vida individual – e submergir em sua dinâmica particular, suas habitualidades e seu estilo de sentido. Daí a possibilidade, a partir desse Eu, de a reflexão coligir, opor, comparar e aproximar as diversas atitudes. Trata-se, na fenomenologia, do Eu transcendental; em Proust, do Eu da Arte, o Eu poético. Deleuze, assim o define:

De determinado ponto de vista, cada linha do tempo vale por si mesma (“todos esses planos diferentes, segundo os quais o Tempo, desde que, nesta festa, eu o recapturara, dispunha a minha vida...”). Essas estruturas temporais são, portanto, como “séries diferentes e paralelas”. Mas esse paralelismo ou essa autonomia das séries não exclui, sob outro ponto de vista, uma espécie de hierarquia. De uma linha a outra, a relação entre o signo e o sentido se faz mais íntima, mais necessária e mais profunda (...). Desse modo, é o próprio Tempo que é serial; cada aspecto do tempo passa a ser, desde então, um termo da série temporal absoluta, remetendo a um Eu que dispõe de um campo de exploração cada vez mais vasto, cada vez mais individualizado. O tempo primordial da arte imbrica todos os tempos, o Eu absoluto da Arte engloba todos os Eus.³⁴

Chega-se, na leitura da *Busca*, à constatação de que se a suposta ou muitas vezes pretensa identidade (numérica ou material) do *Si-mesmo* – conjuntamente compreendido como *eu/consciência/personalidade* – é uma identidade que resulta ilusória, tal precariedade de identidade não se encerra apenas na revelação de um problema. Alternativamente, também é o acesso a uma multiplicidade, que ilustra e traz, a partir da fonte literária, um modo de apresentar aquilo que a *epoché* põe como experiência transcendental. São precisamente tais *Eus* que a fenomenologia “descobre” como *atitudes subjetivas*, com *sistemas intencionais particulares*, sob cujo regime se desenham as diferentes *regiões ônticas*. Em Proust, há uma perfeita consciência dessa multiplicidade móvel e transformável de Eus e nada melhor que vê-

³³ Essa temática é a que permite inclusive problematizar, como fez Ricœur, a identidade do Si, como *ipse* ou *idem*, apenas para ilustrar a respectiva importância e fecundidade.

³⁴ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 83.

las expostas em suas próprias palavras. Primeiramente, uma parte onde a ênfase recai na autonomia de descontinuidade desses eus:

E assim, foi pelo lado de Guermantes que aprendi a distinguir esses estados que em mim ocorrem, durante certos períodos, e chegam até a dividir entre si os dias, um vindo para expulsar o outro, com uma pontualidade de febre; contíguos, mas tão exteriores um ao outro, tão destituídos de meios de comunicação entre eles que já não posso compreendê-los e sequer me representar em um o que desejei, ou temi, ou até realizei no outro estado.³⁵

Em outro fragmento, evidencia-se o entrelaçamento, as imbricações e modificações entre os eus:

Todas essas lembranças reunidas umas às outras não formavam mais que uma massa, mas nem por isso eu deixava de perceber entre elas – entre as mais velhas e as mais novas, surgidas de um perfume, e depois as que eram somente lembranças de outra pessoa, que as passara a mim – senão fissuras, verdadeiras fendas, pelo menos essas nervuras, essas misturas de cores que, em certas rochas e certos mármore, revelam diferenças de origem, de idade e de “formação”.³⁶

Isso dá à personalidade, malgrado sua consciência de si, as feições de um compósito heteróclito e até mesmo fragmentário; imagem bastante contrária à ideia de um eu seguro de sua identidade e de uma personalidade inalterável. O eu involucra o múltiplo, seja no sentido de que pode criar-se a si mesmo, seja no de que acaba não resistindo e sucumbindo a uma mudança inelutável, *i.e.*, o eu se multiplica seja de modo voluntário ou involuntário.

4. O solo originário, comum à filosofia e à arte ou à fenomenologia e à literatura proustiana

A multiplicidade imanente ao eu, no entanto, comporta um espaço de jogo, um grau de variabilidade e não se reduz a um mero conglomerado solto. Ela está afinada como o movimento da vida, que supõe mudança e transformação. Se os elementos explorados pela fenomenologia são as intenções ou sistemas intencionais implicados na estabilização dos fenômenos, na cristalização de sua unidade ideal de sentido, o achado que Proust, ao seu turno, franqueia ao leitor, se descortina numa assim chamada *multiplicidade dos estratos temporais*. Essas durações distintas e concorrentes fazem jus à afinidade, apontada por Sartre, entre as imagens (nesse

³⁵ PROUST, Marcel. Op. cit., 2002a, p. 153.

³⁶ Ibidem, p. 156.

caso, literariamente construídas) e a sensação de movimento. As grandezas temporais vigentes em interna simultaneidade, e suas sucessivas metamorfoses, são garimpadas em dramas de toda espécie na vida dos personagens. Trata-se de uma multiplicidade cuja arqueologia revela algo radicalmente contraposto ao *continuum* do tempo objetivo. Mas, uma vez encontrada, independente de ser ou não submetida ao trabalho analítico, similar ao desenvolvido em *Matéria e Memória* de Bergson, ou em *Consciência Interna do Tempo* de Husserl, ela é o horizonte de jogo que possibilita unir livremente (como o faz, e.g., a ficção literária) o que se encontra separado no tempo cronológico, e separar o que, lá, se encontra unido.

O sonho lúcido, criado pelo o romancista no leitor, como diz Proust,

deflagra em nós, durante uma hora, todas as fortunas e todas as desgraças possíveis, algumas das quais iríamos levar a vida inteira para conhecer, ao passo que outras, as mais intensas, jamais nos seriam reveladas porque a lentidão com que se produzem impede que as percebamos.³⁷

O tempo cronológico, objetivo, seria o suporte do hábito e da normalidade. Já a multiplicidade temporal da psique profunda forneceria o terreno das possibilidades inabituais de combinação e de jogo, inerentes à criação artística de toda espécie; possibilidades que põem a descoberto, não só coisas e situações potenciais, mas personalidades potenciais e até mesmo mundos potenciais, cujas formas carecem dos mesmos limites que são ultrapassados pela própria imaginação, quando alça voo com asas tão frágeis como as de Ícaro.

Todas essas potencialidades não são percebidas ou levadas a operar *automaticamente*, elas não chegam *motu proprio* à evidência temática. No interior do que a fenomenologia designa como atitude natural, elas permaneceriam *de bom grado* perpetuamente adormecidas sob o manto confortável dos pressupostos. Assim, a atitude natural permanece ingênua enquanto não se dá conta do papel da consciência em toda apreensão de realidade objetiva, cuja permeabilidade ao conhecimento e à intuição é sempre condicionada e mediada por uma efetividade não objetiva, ou seja, um processo intencional. Se a fenomenologia solicita uma *conversão*, uma transformação profunda e global da consciência, não raro também se diz que ninguém permanece o mesmo depois de ler a *Busca*. Contrariamente à crença da atitude natural, tanto o mundo, quanto o pensamento do mundo só permanecem discerníveis, numa unidade estável, enquanto a multiplicidade de estratos temporais, cedendo ao hábito, jaz tacitamente inoperante, pois “Talvez a imobilidade das coisas ao nosso

³⁷ Ibidem, p. 81.

redor lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento em relação a elas”³⁸. E o que seria essa imobilidade do pensamento, senão a inconsciência de pressupostos, com base na qual muito se fala, muito se narra, muito se pergunta e se responde, *ad nauseam*, mantendo todavia intacto o sentido puramente convencional das coisas, deixando-os morrer por efeito de anacronismo ou falatório? Somente a capacidade de mover-se naquela esfera do Eu transcendental ou do Eu poético, onde todos os estratos, todos eus e significações revelam seu caráter condicionado (intencional) permite superar as linhas de força dos hábitos e colocar em ascensão as potencialidades da vida do eu e do mundo a serviço de novos valores.

Como o Eu poético pode promover essa superação? Pois bem, ver as coisas em sua mobilidade, ou melhor, inserir-se (e.g. corporalmente, passionalmente) em sua mobilidade, ao preço do pensamento³⁹, consiste, em primeiro lugar, em renunciar à segurança das noções estáveis, em efetuar uma suspensão semântica, em colocar toda categorização entre parênteses e em regressar à ingenuidade da simplicidade originária, para ganhar a multiplicidade temporal, subjetiva e cósmica. A cada estrato temporal – concorrente dentro de um mesmo indivíduo, concomitante ou intercalado no *continuum* de sua vida – corresponde um eu distinto, como seu estilo de pensamento, vivendo em seu próprio mundo, mas convivendo, alternando e às vezes conflitando com os “outros” eus e os “outros” mundos encerrados na psique de um único e mesmo indivíduo. Para lidar com essas camadas do eu, e colocá-las à disposição de uma operação livre e, quiçá, criadora, o valor heurístico (às vezes terapêutico) da arte, no caso da literatura, é posto em relevo na descrição de um personagem escritor, notadamente, em sua capacidade de produzir estranhamento sobre a mais trivial realidade:

Esses jovens Bergottes – o futuro escritor e seus irmãos e irmãs – sem dúvida não eram superiores, pelo contrário, aos jovens mais finos, mais espirituosos (...). Mas o gênio e até o grande talento decorrem menos de **elementos intelectuais** e de afinamento social superiores aos de outrem, que da faculdade de **transforma-los**, de **transpô-los**. (...) Da mesma forma, aqueles que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no ambiente mais delicado, que têm a mais brilhante conversação, a mais extensa cultura, mas os que tiveram a força de, **cessando de viver bruscamente para si mesmos**, de tornar sua

³⁸ Ibidem, p. 23.

³⁹ Depois do *cogito* cartesiano, e do conseqüente uso moderno da palavra pensamento, o seu significado adquiriu especificações crescentes, recebendo, de Husserl uma interpretação idealista transcendental, que em muito se distancia do significado de pensamento da filosofia precedente. Ricœur, ao adotar a fenomenologia como método, recusa terminantemente as suas pretensões idealizantes, em sua proposta do “cogito quebrado”. A crítica, aqui, está visando essa noção especificamente moderna e idealista como incompatível com o tipo de experiência promovida pela *Busca*.

personalidade semelhante a um espelho, de tal modo que a sua vida, aliás, por mais medíocre que possa ser do ponto de vista mundano e até, num certo sentido, intelectualmente falando, nele se reflita, consistindo o gênio no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido.⁴⁰

Poder-se-ia traduzir essa passagem em termos fenomenológicos (uma extravagância hermenêutica, sem dúvida, porém não absurda nem trivial), da seguinte forma: *O gênio de Bergottes consiste na sua capacidade de efetuar variações imaginativas (transformar) sobre os noemas (elementos intelectuais), conectá-los em novas sínteses de identidade e de incompatibilidade (transportar), ao efetuar a epoché sobre sua atitude natural (deixar de viver subitamente para si mesmos) e de explorar o campo dos fenômenos e expô-los, não por meio de descrição de essências, mas nomeando-as, apresentando-as (poder refletor) no estrato das objetividades intencionais de dos esquemas imaginários, levando o leitor a visá-las intencionalmente como uma região óptica originária, sendo descoberta pela primeira vez em carne e osso (o espetáculo refletido).*

Nesse ponto, foram reunidas considerações suficientes para retomar a proposta de suspeição e estranhamento em sentido kierkegaardiano. Um conhecimento sem significado para alguém, malgrado sua familiaridade, é como uma sobrecarga inerte e fastigiosa, que, na falta do alimento verdadeiro da poesia, submerge o espírito em uma letargia mórbida ou mesmo letal, pois o espírito não se alimenta de letra morta, de noções caducas, onde falta a seiva vivificante do ser e dos seres. O modo como a *Busca* remove os pressupostos não é apenas negativo; a dissolução ou expulsão dos avatares doentes do Eu transcendental é antes o efeito colateral da entrada em cena da experiência poética, do protagonismo do eu quanto à sua intencionalidade. A arte traz o Eu para o solo e para as raízes do ser.

Proust nos dá uma primeira aproximação da essência quando diz que ela é alguma coisa em um sujeito, como a presença de uma qualidade última no âmago de um sujeito: “diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, a diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós”.⁴¹

Trata-se de algo tão fecundo como uma cosmogonia: “O mundo envolvido da essência é sempre um começo do Mundo em geral, um começo do Universo, um começo radical absoluto”⁴². Eis o ponto para onde convergem os papéis da dialética,

⁴⁰ PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra: Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b, p. 427.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. Op. cit., 2006, p. 39.

⁴² Ibidem, p. 42.

da literatura proustiana e da fenomenologia: a retirada que se efetua do que é sem valor e sem significado para o espírito, ao comunicar de tal forma que o olhar e a intenção sejam reenviados às raízes de tudo que possui verdadeiramente valor e significação.

Conclusão

Partindo de uma noção básica de pressuposto, que recobre quase a filosofia como um todo, delimitou-se, inicialmente o que a fenomenologia entende como pressuposto, em seu interesse crítico. O sentido e importância filosófica da crítica aos pressupostos é o de chegar, segundo Husserl, às raízes de tudo o que há. Em outras palavras, recuperar o verdadeiro ser, por discernimento do originário. O método fenomenológico auxilia tal crítica na medida em que analisa o processo intencional que vai da intuição originária ao conceito e ao juízo. Através de Kierkegaard, ficou certo que uma das maneiras de remover os pressupostos se dá, também, por meio da forma da comunicação, do estilo, que para ele era a ironia e a paródia. Isso permitiu levantar a hipótese de que a forma poética do discurso literário também contribuiu para a diluição dos pressupostos, o que mediou a passagem do problema fenomenológico para a obra proustiana. Excertos da própria obra proustiana confirmaram essa hipótese, tendo por base teórica a teoria sobre a obra de arte literária proposta por Ingarden. Por fim, verificou-se que, em última análise, fenomenólogo, dialético e escritor, através de caminhos diversos (respectivamente, análise, polêmica e poesia) e recursos irredutíveis (descrições, conceitos e imagens), movem-se no mesmo solo dos núcleos de significação, donde brotam todos os autênticos problemas ontológicos. Esse solo tem fim? Quem sabe Proust não o percorreu tanto quanto Heráclito!

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. A. Piquet & R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALLUCCI, Natacha M. L. O diapasão da lembrança em *A Prisioneira* de Marcel Proust. In: DAMIÃO, Carla M. & SILVA, Guilherme G. da (orgs.). *Confluindo tradições estéticas*. Goiânia: Edições Ricochete, 2016.

- HUSSERL, Edmund. *A filosofia como ciência de rigor*. Trad. Albin Beau. Coimbra: Atlântida, 1952.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. A. E. BEAU, M. da C. PUGA & M. M. BARRETO. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,
- KIERKEGAARD, Søren A. *Pós-escrito às migalhas filosóficas*, Vol I. Trad. A. L. M. Valls & M. M. de Almeida. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.
- PROUST, Marcel. *A prisioneira; A fugitiva; O tempo recuperado: Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002c.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor: Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002a.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra: Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b.
- RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. D. D. Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. D. Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Recebido em 09.04.2018.

Aceito para publicação em 28.05.2018

© 2018 Sanqueilo de Lima Santos. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).