

ANATOMIA DA RUÍNA: ANÁLISE DE UM CORPO FRAGMENTADO

Luiz Jorge Soares Guimarães

Orientadora: Olga Donata Guerizoli Kempinska

Mestrando

RESUMO: Se, por um lado, o conceito do “novo” se dá por meio do fluxo no tempo histórico e de sua continuidade, em uma perspectiva progressiva, que muitas vezes tende, na mimesis, à imitação, ou emulação, dos autores tidos como clássicos (LONGINO, 2005, p. 71), paradoxalmente, com o advento das vanguardas, houve uma revolução nesse tipo de pensamento e o que tinha um caráter positivo e contínuo, passou, dentre tantos, a partir do conceito de *estranhamento* (procedimento violento que singulariza a forma e nega a história) de Viktor Chklovski (CHKLOVSKI, 1971, p. 45), a tender a uma negatividade desoladora, que desvincularia o presente do passado em prol de um eterno projetar-se, assim, distanciando-se também daquilo que se pretende perceber ou entender. Tais posições díspares encabeçaram este resumo, porque, assim como na medicina, a homeostase é a parte da ciência que estuda os sistemas abertos, neste projeto serão analisadas algumas características do ser do tempo e do seu contrário, a eternidade, do ser da palavra e o que o leva à essência pura platônica; sendo considerados como estruturas abertas, esses elementos, para que se possa averiguar o romance *Lapa*, de Luís Martins, que, do mesmo modo que estas “passagens” ou “entre lugares” funcionam de forma cindida – dando margem tanto à positividade quanto à negatividade –, também no romance, as suas principais fissuras e incompletudes, referentes às questões temporais e aos ímpetos de sublimação, serão dissecadas de forma que se possa perceber o que faz do livro uma obra que resiste, ainda que fantasmaticamente, na literatura brasileira, e costurar-se-ão as possíveis fendas com a agulha da teoria. Para, por fim, um estudo clínico do romance martiniano supramencionado, este projeto vale-se dos seguintes autores: Longino, Benjamin, Chklovski, Didi-Huberman, Koselleck, Kristeva, Ricouer, entre outros; por debruçarem-se sobre o estudo da temporalidade.

PALAVRAS-CHAVE: anacronia, eternidade, tempo.

Introdução

Se, por um lado, o conceito do “novo” se dá por meio do fluxo no tempo histórico e de sua continuidade, em uma perspectiva progressiva, que muitas vezes tende, na mimesis, à

imitação, ou emulação, dos autores tidos como clássicos, – exemplo este é o da análise do conceito do *sublime* (método que torna o discurso “excelente” – além do humano –, por meio de um arrebatamento tal que percebemos o que fora criado por outro como nosso, e trabalhamos, assim, o que está além de nós em nós mesmos), em Longino, autor da antiguidade clássica (LONGINO, 2005, p. 71) –, para que se possa ter esteio, ao compor determinada obra, e seguir adiante; paradoxalmente, com o advento das vanguardas, houve uma revolução no pensamento e o que tinha um caráter positivo e contínuo, passou, dentre tantos, a partir do conceito de *estranhamento* (procedimento violento que singulariza a forma e nega a história) de Viktor Chklovski, teórico do século XX (CHKLOVSKI, 1971, p. 45), a tender a uma negatividade desoladora, que desvincularia o presente do passado em prol de um eterno projetar-se, assim, distanciando-se também daquilo que se pretende perceber ou entender, porque, e como explica Aristóteles acerca da questão da flecha de Zenão de Eléia – em sua *Crítica* –, toda vez que esta se debruça rumo ao futuro, reafirma a sua presentificação e imutabilidade – por causa da persistência no momento, que se reafirma pelo futuro – (PRÉ-SOCRÁTICOS, 1996, p. 140), sendo sempre o distanciamento, e, nunca, o alcance. Em vista disso, e comparativamente, podemos perceber tais anseios na definição de Chklovski, quando este afirma que:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

Diferentemente de tal resultado, mas valendo-se tanto de procedimentos formais específicos quanto de conteúdos complexos, Longino havia atingido, anterior e antinomicamente – ele escreve sua obra na Antiguidade Clássica no século I D.C. –, o outro extremo da proposição do formalista russo – que compõe seu ensaio em 1917 –, com a égide da sublimação pela positividade, “Verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua, ou antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar.” (LONGINO, 2005, p. 77), que, analisando agudamente, não se diferencia completamente daquela proposição, a não ser pelo seu aspecto concernente à memória, porque, enquanto o primeiro se vale da dissolução desta, para que não se atinja uma possível resolução

conteudística – por causa da “forma barreira” –, o segundo mostra-nos a impressão causada pelo objeto artístico, ao ser a mimesis, neste caso, uma aquisição, pelo receptor, que ficaria registrada de modo quase indelével na memória. Os dois autores, mesmo que com fins polarizadores, ainda insistem na ideia de que o sublime, como afirma Longino – e já fora brevemente supramencionado na passagem de Chklovski, quando este traz à tona o termo singularização –, a saber: “(...) é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores.” (LONGINO, 2005, p. 71).

Tais posições díspares encabeçaram esta introdução, porque, assim como na medicina, a homeostase é a parte da ciência que estuda os sistemas abertos, aqui serão analisadas algumas características do ser do tempo e do seu contrário, do ser da palavra e o que o leva à essência pura platônica, sendo considerados como estruturas abertas esses elementos, para que, futuramente, possa-se averiguar o romance *Lapa*, de Luís Martins, que do mesmo modo que estas “passagens” ou “entre lugares” funcionam de forma cindida – dando margem tanto à positividade quanto à negatividade –, também no romance, as suas principais fissuras e incompletudes, referentes às questões temporais e aos ímpetus de sublimação, serão dissecadas de forma que se possa perceber o que faz do livro uma obra que resiste, ainda que fantasmaticamente, na literatura brasileira, e costurar-se-ão as possíveis fendas com a agulha da teoria.

Sublimações: a positividade e a negatividade temporal

Como foi abordado na introdução, o sublime possui uma tendência positiva e outra, que ocorre polarizadamente, a negativa, mas, embora tais premissas sejam cabais para a sua análise, esta não se resume apenas a uma crítica dicotômica. Haverá um estudo das possibilidades do sublime e as suas relações com o novo e com o tempo, ora quando ele o afirma, ora quando o recusa. Porém, este trabalho não se limitará a simples dissidências conceituais, visto que o tempo, fator de extrema influência, pode possuir uma recursividade mais complexa do que as definições típicas de pretérito, presente e futuro, como será demonstrado ao longo das páginas.

Na primeira acepção do termo, o sublime longiniano é definido como uma possibilidade histórica, por ocorrer em, e depender de, uma dimensão temporal, que, por meio da imitação, perpetuaria seu caráter transcendental, como se o leitor “poeta” pudesse, pelo ato ler, de alteridade, com uma obra de arte (tratar-se-á aqui, especificamente, de literatura), adquirir a “heráldica” do passado, sem a necessidade de algum tipo de reflexão, por mais simplória que esta pudesse ser – tendo por sublime uma torrente arrebatadora –, ainda que este fato não ignore os conteúdos de uma obra artística, somente elucida a percepção do leitor para o efeito do sublime, que soa como um raio nas vias cognitivas, nos dizeres de Longino (2005), e mais tarde Weiskel afirmaria que “Por trás de cada ato de metáfora intelectual está uma imitação, uma identificação ou *mimesis*.” (WEISKEL, 1994, p. 19) e continuaria dizendo que “Uma metáfora é um compromisso assumido entre o velho e o novo, entre a esmagadora autoridade da linguagem e a irreprímível anarquia da inteligência (...)” (WEISKEL, 1994, p. 18). Com isso, pode-se perceber a importância da *mimesis* pela linguagem e aqui, principalmente, a metafórica, no ato composicional que leva ao sublime. Aquilo que Chklovski trata em seu texto, *Arte como Procedimento*, como *linguagem poética* (Deformação da língua que a leva do plano coloquial ao literário) (CHKLOVSKI, 1971), que seria o recurso que se vale da metáfora, para transcender a linguagem prosaica, é o mesmo princípio que levou Longino a dedicar parte de sua obra ao estudo da linguagem figurada. A metáfora ganha um sentido importante quando se atem a isso, porque ela se forma como pensamento por imagens, que se desdobram em ideias, para formular conceitos:

Sublime é um daqueles termos, como *inspiração*, *visão*, *apocalipse*, *imaginação*, *o demoníaco* e, naturalmente, *transcendência* – cuja contínua sublimação em metáfora torna possível o pensamento, capacitando-nos a apreender a experiência em termos sancionados pelo passado – o gesto crítico essencial, sofisticado já na Antiguidade. (WEISKEL, 1994, p. 19).

As palavras de Weiskel demonstram a importância da linguagem figurada na composição da obra de arte e de sua passagem para o sublime. Agora, ao adentrar as vértebras da palavra “metáfora”, movimentando-se de um lado a outro, pode-se perceber que seu sentido é tal qual o de todas as palavras: figurado, representativo e arbitrário. Não se exclui, aqui, o seu caráter de secção entre um sentido denotativo e outro conotativo, ou simplesmente aquele que vai além, através da analogia, só tenta-se não afundar na íris do olhar de Polifemo, único e ignorante, e, sim, ampliar as possibilidades do sublime e as suas conexões com o

tempo e a eternidade. Por conseguinte, não bastam nem só a deformação da forma, como nem só a temporalidade, para que haja a sublimação. Faz-se necessário uma cisão entre um ser específico e o seu contrário, ou o seu não ser. Debruçando-se sobre o sublime, com a ótica da metáfora, há, no mínimo, de se perguntar: o que faz dele uma essência, de certo modo, acrônica, amputada da ordem temporal? E, paradoxalmente, como ele atravessa a história? Como chega ao além-físico, estando em um plano físico ainda? Pela mimesis? Ou pelo conceito? Walter Benjamin, ao se deparar com *O Banquete*, de Platão, encontrou uma fechadura de tamanha complexidade, mas formulou uma chave de resposta, ele diz:

Cabe aos conceitos agrupar os fenômenos, e a fragmentação que neles se opera por ação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias. (BENJAMIN, 2011, p. 23).

Avaliando essa perspectiva, a ideia de conceito benjaminiana funcionaria como a de metáfora, de Weiskel, possuindo um papel de mediador entre o que se posta além do ser, no campo terreno, e no ulterior, extraterreno, ou seja, entre os fenômenos do mundo – objetos – e suas possíveis sublimações, ou ascensões – ideias –, num plano superior, ou espiritual, pois que tais conceitos são extremamente próximos. O problema incide quando, ao extrapolar a barreira do físico, o tempo cronológico e o subjetivo são comprometidos em prol do não tempo, da eternidade, deixando-se de lado o caráter linear do sublime da Antiguidade, em prol de um devir, que se aproxima, desse modo, da definição, proporcionada por Chklovski, de procedimento em arte.

Na contramão da Antiguidade Clássica, o temerário formalista russo buscou, com sua teoria formal, abolir a história – proposição basilar das vanguardas formalista e futurista –, na tentativa de concretizar o improvável, uma arte não viva ainda, prestes a ser “parida”, sempre projetada, nunca estacionada no tempo, algo híbrido, do qual ninguém poderia, em tese, fruir plenamente, apenas vislumbrar, como o filho eternamente desejado. Para que isso se desse de fato, precisaria, no mínimo, não funcionar. O fracasso da recepção artística – e consequentemente o do tempo – torna-se a única possibilidade da *Arte como Procedimento* (CHKLOVSKI, 1971). A teoria da desautomatização da percepção, por meio do “choque” chklovskiano, que abala a cognição do receptor de modo a desestabilizá-lo, teria de ser de uma violência tamanha a ponto de anular as capacidades de toda a teoria do conhecimento sensível e da sensorialidade do ser. Essa proposição merece ser avaliada juntamente com o

arcabouço das categorias temporais prototípicas, passado, presente e futuro, para que se possa ter uma determinação do ser do tempo com válida profundidade, e do aspecto do “eterno” novo, de Chklovski. Não deixando à parte a ideia de “metáfora”, de Weiskel, tão pouco o “conceito”, de Benjamin, tentar-se-á, a partir de agora, relacionar, também, as estruturas dessas proposições com o “ser do tempo” – e também com a sua transgressão, a eternidade, tal como o metafísico e o sublime metafórico, dos demais autores –, de Paul Ricoeur. Isso, porque todos esses elementos, positivamente, possuem duas características polares em comum, ora eles se afirmam enquanto tal, sendo uma possibilidade plausível, quando se impõem como a delimitação de algo, ora rompem os limites de suas circunscrições, deixando de funcionar como uma “ferramenta”, um mero aparato intermediário, para transcender e assumir uma categoria outra, fora de si, transpassando as leis de sua própria regência.

O ser e o não ser do tempo: a transitoriedade

O filósofo e teórico da literatura, Paul Ricoeur, em seu ensaio *As aporias da Experiência do Tempo*, que é parte de seu livro *Tempo e Narrativa* (RICOEUR, 2010, pp. 14-55), reflete acerca do livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho e demonstra as complexidades inerentes ao estudo do tempo. Valendo-se de análises aporéticas, o autor busca definir os limites da temporalidade, que dividem categórica e hierarquicamente o tempo como ele é conhecido por todos, mas, para isso, ele também examina o não ser do tempo, a eternidade, em busca de uma resolução do que seria seu contrário e de que modo este é percebido tanto psicologicamente quanto objetivamente. Ver-se-á, a partir de então, não só a delimitação temporal e o seu rompimento, mas, também, a sua dilatação – o trânsito –, num jogo dialético entre presença e ausência – como ser e não ser –, atenção e desatenção – como intenção e afrouxamento. Tendo em vista isso, comparar-se-ão terminologias distintas, que se aproximam em uma encruzilhada semântica.

Os elementos da panóplia sígnica são: o “conceito” benjaminiano, a “metáfora” de Weiskel, que se desdobra na dicotomia positivo, vertente longiniana, e negativo, vertente chklovskiana, e o “ser do tempo”, que fora proficuamente analisado por Ricoeur. Partindo dessas formas padrão, esmiuçar-se-ão suas fissuras, para tentar descobrir o que faz com que

essas fraturas expostas abram caminho para o “outro”, para aquilo que já não lhes pertence mais, e que, por meio do corte, proporciona algo de novo, fora de suas existências “carnais”.

Em primeiro lugar, Benjamin, ao formular seu teorema sobre o conceito (Diz-se do “conceito” enquanto palavra/forma, não o famigerado conceito de origem, ainda), no prólogo epistemológico-crítico, capítulo inicial de sua tese *A Origem do Drama Trágico Alemão* (BENJAMIN, 2011), critica grande parte da história da filosofia, partindo de Platão, para confirmar que esta sempre refutara, na própria ideia de conceito, o seu caráter mimético – metafórico, e diz:

A representação é a quintessência do seu método. Método é caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. (BENJAMIN, 2011, pp. 16-17).

Com isso, o pensador alemão, afirma que o distanciamento entre o particular, o fragmento, e o fundo, o todo, é válido para a própria composição formal, assim como não deixa de ter um caráter estético – exemplo da pasta de vidro (BENJAMIN, 2011, p. 17). Mas por quê? Se se pensa em um extremo, neste caso, a forma, e na sua negação, a não forma ou essência, não será maior a validade de uma, se a outra diametralmente lhe fizer oposição? Não se atenta mais para a luz que, envolta em opacidade, focaliza um determinado ponto de reverberação pura? É neste prado que Benjamin ratifica sua ideia sobre a forma.

Porém, ele ampliará esse pensamento quando, conjuntamente à análise da forma, de uma dada determinação espacial, debruçar-se sobre o tempo, o que possibilitará a criação do “conceito de origem”. Com isso, Benjamin continua:

(...) apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. (BENJAMIN, 2011, p. 34).

Essas definições, que em breve se evidenciarão nas faces dos demais conceitos a serem explorados, impõem-se como a chave mestra de toda esta teoria dialética que joga com

a espacialidade e a temporalidade. Nesta alvorada conceitual, tem-se, inicialmente, a exposição da forma, como circunspeção de algo que vai além – ao oposto. Sendo um ponto de intersecção, a forma – o conceito –, em si, é um ser de vida intermediária, visto que tem por função a apreensão dos objetos do mundo e a sua conexão com uma atmosfera outra, que, aqui, são as ideias, essências puras, conforme a perspectiva da metafísica platônica, embora possa metamorfosear-se lexicalmente, mantendo um eixo semântico centrípeto, como será demonstrado nas comparações terminológicas. Isso porque, como ocorre em todas as línguas, ou pelo menos na maior parte delas, o léxico, para além da sua função de indexação, muda, ainda que lenta e gradualmente. Embora isso seja um fato, as palavras não perdem o seu poder de sublimação com o passar do tempo, nem de, como já fora mencionado, “salvar” tanto o objeto no conceito, mantendo-se singularidade, e, em seguida, conectá-lo ao plano ideal, tornando-o parte componente da totalidade – a pluralidade singular benjaminiana. Nessa perspectiva, a palavra – o conceito, a forma – parece ter um caráter a vir, sempre, tal como um ser aberto, à espera de acontecer. Essa ambivalência aproxima o “ser da forma” do “ser do adolescente”, ontologicamente, porque tanto um como o outro são existências em trânsito, estão entre duas possibilidades antagônicas, e, o mais surpreendente, são o ponto para onde “céu e inferno” convergem, o campo minado de adversários distintos. Se, por um lado, tem-se a positividade da forma, enquanto singularidade, por outro tem-se a negatividade da forma como totalidade, o que provoca neste ser intermediário, aquilo que a psicanalista Julia Kristeva (2002) denomina como “(...) essa estrutura que só pode ser dita de “crise” aos olhos de uma lei ideal estável.” (KRISTEVA, 2002, p. 146) que culmina em uma “queixa”, por causa da sua infelicidade, provocada pela ausência, pela incompletude – que acontece por ele ainda não ser um adulto e também não mais uma criança. E, ainda assim, sem deixar de ser o espaço onde ocorre, com certas ressalvas, a salvação platônica benjaminiana, porque há, aí, a dialética do transitório, do *flâneur*, daquele que passa presente e ausentemente ao mesmo tempo (BENJAMIM, 1994), pelas galerias do corpo.

Longino e Chklovski: os limites da forma

No vórtice de tamanhas potencialidades, o tempo passa a reger as cortes da espacialidade, já que tais conformações coexistem em um dado momento histórico. Explorada a transitoriedade em Benjamin, pode-se revisitar, agora, os textos de Weiskel e,

consequentemente, os de Longino e Chklovski, para tentar perceber as mesmas qualidades. Quando Weiskel analisa os dois autores, classificados como o clássico e o moderno, percebe que a validade da teoria do primeiro, dissolve-se na proposta do segundo a ponto não de desintegrar a adversa, mas, sim, de imiscuir-se nela. Para Longino, sob a ótica do teórico, o sublime é a alma do corpo retórico, que necessita do transcendental. Já em um segundo momento, Weiskel diz: “O que é novo no modernismo é uma oposição, latente a princípio, mas inevitável, entre a autoridade e a autenticidade, entre a imitação, caminho tradicional para a autêntica identidade, e a originalidade, impossível, mas necessária.” (WEISKEL, 1994, p. 23). O que, com Kristeva, nota-se na disputa entre o pai e o filho, o adulto e o jovem, Laio e Édipo, nas acepções freudianas (KRISTEVA, 2002). Ao passo que Longino faz a apologia do reconhecimento, enquanto forma de elevação, Chklovski cinde-se do corpo “paterno”, para que possa se perceber como ser, mesmo que nas duas proposições, o sublime, ou a identidade, aconteça por meio do excesso, tendo em vista as polaridades. Na esteira da descendência e do declínio, o formalista, de modo atávico, aproxima-se do clássico, porque, apesar de um desenvolver o seu trabalho pela vereda da ascendência e o outro de sua negação, os dois se chocam em ponto de fuga, por empreenderem a busca pela revitalização da forma, ainda que com proposições de sublimação díspares em diversos aspectos, já que a forma aberta – palavra, conceito, espaço –, age, assim como, “(...) o termo adolescente (...)”, que é:

(...) menos uma faixa etária do que uma estrutura psíquica aberta. Como os “sistemas abertos” de que fala a biologia, a propósito dos organismos vivos que renovam sua identidade na interação com um outro, a estrutura adolescente se abre ao recalado. Ao mesmo tempo, empreende uma reorganização psíquica do indivíduo graças a uma formidável flexibilização do superego. (KRISTEVA, 2002, p. 146).

Essa renovação, Ricoeur analisa minuciosamente por meio do estudo do espaço-tempo e da eternidade, e afirma, sob a perspectiva da cronologia e da acronia, o que acima fora abordado pela senda psicanalítica, assim:

O contraste entre a eternidade e o tempo não se restringe, ao reunir o pensamento do tempo ao pensamento do outro do tempo, a cercar de negatividade a experiência do tempo. Transpassa-a de negatividade de ponta a ponta. Assim intensificada no plano existencial, a experiência de distensão é alçada ao nível de *queixa*. (RICOEUR, 2010, p. 49).

Note-se o movimento dialético entre uma extremidade e outra, e o regresso da terminologia “queixa”, que trata do sentimento de ausência, já explicitado por Kristeva. Antes

de prosseguir com a dialética dos contrários, analisar-se-á o conceito de tempo e de eternidade, de Ricoeur.

A eternidade: definição do não ser pelo ser

O autor começa se perguntado “como” e “onde” o tempo existe, e, em sua primeira aporia do tempo, afirma que só pode existir aquilo que, em primeiro lugar “é”. Para tal, começa por desconstruir o sofisma “(...) o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece.” (RICOEUR, 2010, p. 17), com o conceito de “triplo presente” (presente do passado, presente do presente e presente do futuro), a parte extensiva de um todo que não pode ser fragmentada (RICOEUR, 2010). Esse é o “como” do “tempo”, que terá seu apogeu com a ideia de distensão, “Passar é, com efeito, transitar.” (RICOEUR, 2010, p. 26). Para encontrar o “onde” do tempo, o autor se vale da seguinte ideia: “Narração, diremos, implica memória, e previsão implica expectativa.” (RICOEUR, 2010, p. 22). Com isso, ele desenvolverá os conceitos de imagens-vestígio, um tipo de impressão, ou marca, que ficaria registrada na mente do ser, e o de imagens-sinais, que trabalham com as expectativas que o ser projeta no futuro, para afirmar que “É na *alma* portanto, a título de impressão, que a expectativa e a memória têm extensão. Mas a impressão só está na alma na medida em que o espírito *age*, isto é, espera, presta atenção e se lembra.” (RICOEUR, 2010, p. 37). Portanto, o filósofo demonstra que é necessário não só uma experiência passiva, como os vestígios e os sinais, mas também uma estética da tensão, da intencionalidade, da motilidade, que fará com que um dado momento seja o “onde” da existência, o espaço onde se dá a distensão, que, como o espraiar-se das ondas na areia, estenderá suas marcas de acordo com os ventos da vontade. É o que, de modo similar, fora dito pela fenomenologia como: “O termo *presente vivo* significa a completa experiência imediata da temporalidade que temos em algum instante.” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 147), oriundo de três momentos: impressão primordial, retenção e protensão. O filósofo Robert Sokolowski sintetiza tudo o que fora dito acima do seguinte modo:

O presente vivo, todo segmento da vida mais profunda da consciência, tem uma dupla intencionalidade. De um lado, retém seus próprios presentes vivos precedentes e assim constrói um tipo de incipiente identificação-de-si. De outro lado, por meio dessas mesmas retenções constrói a continuidade do

objeto experienciado com o objeto desdobrado no tempo. A consciência do tempo interno exerce assim o que poderíamos chamar de uma intencionalidade *vertical*, construindo sua própria identidade contínua, e uma intencionalidade transversa, fazendo seus objetos se darem no passar do tempo. (SOKOLOWSKI, 2004, p. 151).

O presente vivo, fenomenológico, com efeito, funciona do mesmo modo que a distensão da alma, em Ricoeur, na tentativa de abarcar o futuro e o passado, para que, por meio de um processo contínuo, o ser possa se perceber no tempo presente. Por outro lado, Sokolowski, assim como Ricoeur, não se limita apenas a esta análise do tempo enquanto um mar a se espalhar na busca pelo todo – que não deixa de ser uma tentativa de alcançar a eternidade, indo do positivo para o negativo. Ele traz para a discussão o “presente zero”, a atomização da vida no fragmento. Este presente é conhecido também como “fase agora” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 149). Sendo um desdobramento do presente vivo, ele afirma, acerca dessa atomização: “Ela é o pequeno motor no coração da temporalidade. Porque é a origem do tempo, é de algum modo fora do tempo (como também do espaço), e ainda experimenta diferenciação e sucessão, de um tipo próprio a si mesma.” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 152). Com isso, é possível entender que a dialética do tempo, tanto em sua vertente distensiva quanto em sua direção atômica, desdobra-se, paradoxalmente, na busca pela eternidade, ora ao se dilatar, ora ao se atomizar.

Aqui começa o problema da “ausência” e a insaciável busca pelo inatingível. Em si, a ausência é, primariamente, a falta de algo que não se tem, ou que não se pode obter, que foge. Trilhando a ferrovia ótica, ver-se-á através da balança da matéria os fantasmas nos campos visíveis que reverberam seus espectros invisíveis, mortificando o viajor com o terror ao desconhecido, “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). A experiência da ausência, conforme Didi-Huberman explica, ocorre por meio da *inelutável cisão do ver*, porque sempre que o experienciador observa algo, é ao mesmo tempo observado pelo além, que se posta fora do visível trivial (DIDI-HUBERMAN, 1998). E ratifica seu argumento, quando associa o sentido da visão ao do tato, conjugando ver com tocar, no pensamento que se impõe como máxima: “Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que

algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Logo, pode-se perceber que o medo que leva a criança a alcançar as mãos aos olhos, para refutar a visão do espectro, é o mesmo que leva o homem a tentar, por meio da absolvição das trevas, vincular-se à experiência puramente presente e, pela tautologia, confortar-se com suas complacências. É através da treva que se vê sem ser visto, porque quando se cerram as pálpebras, só resta o conforto da autopreservação. Mas tal medo parece fortificar-se no ser à medida que este busca se evadir plenamente do “nada”, como se a cada passo em recuo mais facilmente a estabilidade transmudasse-se em instabilidade e desespero, aguilhoando-o com a ausência gravitacional e fundindo-o com o vazio universal, ao passo que este tenta, como o peixe fígado, acolher o anzol como o alimento inoportuno, para tentar digerir, o mais rápido possível, a presença insuportável da eternidade, mascando a lâmina, a fim de estender o presente, ainda que dolorosamente, “Ora, suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão – uma razão miserável, convém dizer.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38). O homem da tautologia, de Didi-Huberman, não se diferencia dos viciados em instâncias desconcertantes: drogas, etc. O vício remete à imobilidade do tempo, porque juntamente à encarnação do sonho, estafa o ser no instante de prazer breve, mas repetido *ad infinitum*, até que o indivíduo entre em colapso, isso “(...) é na verdade a vida exterior destilada no vício estimulante e paralisante (...)” (ADORNO, 2003, p. 235). A recusa do vazio é, como já fora dito, uma forma de se ater ao presente zero da fenomenologia (SOKOLOWSKI, 2004), um jeito pernicioso de recusar a temporalidade, ou seja, uma negatividade, que, em alguns casos, contraditoriamente, pode levar à sublimação, como se dá na teoria da desautomatização da percepção, chkllovskiana. É um paradoxo quase que inextricável, a negatividade que engendra uma positividade, que, como já se pôde notar, figura enquanto um dos desdobramentos da temporalidade, que proporciona a ideia do novo, e, portanto, do sentido de sublime. O problema ocorre quando esse procedimento que provoca o choque na percepção (CHKLOVSKI, 1971) é oriundo de uma grande aceleração temporal, que faz com que o efeito de estranhamento, com seu resgate repetitivo da experimentação do novo, não se dê linearmente e, sim, em uma escala crescente, cada vez mais intensa, que leva à troca do valor qualitativo pelo quantitativo, e à perda das potencialidades do objeto e, conseqüentemente, as do próprio ser, em um processo alienatório na corrida do corpo para

fora do corpo (ADORNO, 2003), decaindo no *blasé* – modo do ser se proteger do excesso informativo por meio de um embotamento de suas capacidades cognitivas e sensoriais (SIMMEL, 1973).

Recapitulando páginas anteriores, há um outro movimento, o da distensão, que trabalha, inversamente, com a continuidade, mas que aqui se estabelecerá como a tentativa de dissolução do “ser” no “não ser”, um certo tipo de dilatação profunda que derrubaria as fronteiras da matéria, findando com as delimitações corporais. Se a primeira vertente da ausência parte da negação do todo pelo fragmento, conformando uma negatividade particular, o movimento agora é contrário, parte-se da busca pelo todo, forçando os limites até não havê-los mais. O que se quer dizer? Como Didi-Huberman dissera claramente, ao se trabalhar com a ausência, pode-se confrontar, ou com a denegação do vazio, primeira situação, ou com a denegação do cheio, que agora se aborda (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Em primeiro lugar, a distensão mantém-se como uma expansão que proporcionaria, de acordo com tais terminologias próximas, os três presentes, ou o presente vivo. Mas, quando essa tende a irromper desmesuradamente as delimitações viáveis para sustentar a consciência do ser em um período contínuo, ela atinge seu auge e começa por desfigurar a forma até que esta seja uma estrutura aberta às vésperas de se desfazer. É o que Didi-Huberman chama de “a denegação do cheio”, um volume vazio, descarnado (DIDI-HUBERMAN, 1998). O corpo, assim, perde sua conformação originária, que distingue os momentos orgânicos – por analogia –, braços, pernas, tórax, cabeça, e torna-se amorfo, em seguida, dissolve-se violentamente em ausência. Idealmente, é o que aconteceria com essa exaustão formal, que, apenas continua a negar a sua alteridade:

É um outro recalque, que não diz respeito à existência como tal da cisão, mas ao estatuto de sua intervenção lógica e ontológica. Ela não é porém senão a outra face da mesma moeda, a moeda de quem tenta escapar a essa cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41).

Parafraseando Ricoeur, é a tentativa de se chegar à estaticidade absoluta, ir para o sempiterno, o não lugar onde nada se move, a negação ontológica plena, já que ser é existir, logo, não ser, inexistir (RICOUER, 2010), assim, antecedendo às criações do Verbo. Tanto a primeira quanto a segunda ausências são antíteses passíveis de solução – embora arrastem



consigo complicações – porque, em si mesmas, essas duas vagas da inexistência se desdobram em outras de existência, através da dialética entre o singular, o fragmento, e o universal, o todo. Para resolver esta equação, basta mover o pião da teoria pelas galerias da extensão e da distensão, para que, por meio da dialética entre a singularidade e a totalidade, possa haver um lugar para o ser e para que este vislumbre sempre o não ser, como reflexo, e alteridade, do outro, e a revitalização da forma seja possível pelo jogo recursivo com a não forma. Só há, porém, essas possibilidades, graças ao olhar anacrônico, que será analisado a seguir, na tentativa de demonstrar como se dá a construção do passado, este receptáculo de certezas cambiantes.

Para haver passado é necessário haver futuro. O tempo que foge, presente, e aquilo que se projeta, futuro, só se consolidará no passado e, embora isso seja um fato, novamente será preciso recorrer ao futuro para que o passado seja remodelado como uma força histórica orgânica, que, necessariamente, depende do movimento anacrônico para se reengendrar constantemente. Sua forma é, de certo modo, aberta, porque, sempre, o futuro haverá, pelo menos enquanto o ser humano existir no planeta com suas perspectivas e vontades, meios pelos quais este baliza o universo. A partir desse pensamento, percebe-se que: 1) o passado é um organismo vivo, que, quanto mais o futuro avança, maior é o seu tamanho; 2) Isso ocorre por causa de um arrecadamento de informações, geralmente registradas pela linguagem – em um primeiro momento essas informações são um devir, ou sinais esperados, em um segundo momento são distensão, que se permite experienciar pelo receptor, e, por fim, são a impressão latente no ser; 3) Somente por meio do transito é viável a dialética espaço-temporal que proporciona o imaginário do ser vivente. A existência, desse modo, figura como um espelho futuro que mostra os sulcos escamoteados nas pálpebras do recém-nascido, um tipo de Benjamin Button, criança velha e contraditoriamente jovem, que ganha vigor a cada dia que passa.

Esse movimento dinâmico do tempo é a sua “fonte da juventude”. O “novo” torna-se dialeticamente o laço que unirá verdades antagônicas. Se se distingue os tipos de novos, como demonstra Reinhart Koselleck em sua obra *Futuro Passado* (KOSELLECK, 2006), em um novo que se dá por oposição a um passado, ou um novo que nasce da diferença, como algo melhor, tal como explicitado pela abordagem à originalidade, não há movimento algum, apenas oposições que, tal como o sublime longiniano e o chklvskiano, isolam-se



mutuamente. É graças à flanagem que a história acontece de modo frutífero, no que concerne à sua vida, porque, assim como a construção do “novo” e da sublimação estética por meio deste, a atomização no fragmento impede qualquer tipo de movimentação, restringindo tudo ao instante “infernai”, onde seres “vivos” apenas aguardam o sepultamento final, em suas tumbas permanentes. Pode-se fazer, analogamente, uma comparação entre dois narradores de histórias prototípicos – tendo a acepção benjaminiana de narrar como a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1987): o ancião, que porta a tradição de toda uma cultura e tem capacidade para legar seu vasto conhecimento a outrem, e o marinheiro, que adquire grande conhecimento em suas viagens, nas quais interage com inúmeras culturas (BENJAMIN, 1987). O viajor, esta forma temerária que se confronta com diversas espacialidades, um dia tornar-se-á o velho, e perderá os fios de sua forma, ao passo que o imberbe começará a notar o despontar do futuro em seu rosto. Aí reside tanto a engrenagem que propulsiona a revitalização do tempo quanto o combustível que abastece o conceito do novo, e o seu efeito de combustão, ou sublimação da forma. É na passagem, no entre lugar, que o tempo exerce o seu ofício, do mesmo modo que a palavra, com sua transitoriedade que vai, metafisicamente, do objeto à ideia.

Conclusão

Após este breve ensaio sobre o tempo, o espaço, o sublime e o conceito do novo com suas respectivas implicações positivas e negativas, pôde-se perceber que tanto em uma face da moeda quanto em outra os elementos desdobram-se facilmente, tendo ora a tensão centrada no fragmento, ora a distensão, que despende a forma, voltada para o abarcamento. Logo, há de se impor, na teoria destes opostos, que as suas zonas de existência sejam áreas limítrofes, que travam uma contenda entre um “ser” e um “não ser”, configurando seres passíveis de possessão, que alteram seus modos formais ao passo que a negatividade golpeia a positividade da forma, conferindo-lhe legiões polissêmicas que sublimam por causa de seu caráter transgressor. O corpo da palavra torna-se a arena de uma guerra polar, mas que, tanto positiva quanto negativamente, irá auferir resultados válidos, já que a teoria da literatura, para além das dissidências teóricas, tende a costurar as feridas abertas da língua com sua agulha de lânguido fio. A proposição deste trabalho foi tentar perceber as diversas possibilidades da



construção do sublime, a influência do tempo e da eternidade em sua criação, a história como fator decisivo, sendo o arcabouço e o parâmetro do devir, e a negação do passado enquanto uma tentativa de expiação das desditas, nem sempre fortuitas, do processo histórico. Ainda há muito que analisar acerca dos desdobramentos aqui tratados, mas, agora, ainda que preliminarmente, tem-se a capacidade de averiguar o romance *Lapa*, de Luís Martins, na tentativa de, por meio de uma perícia teórica, descobrir os motivos que levaram a óbito a obra, e suas possíveis causas. Para isso, será feito um estudo voltado a mimesis.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A Arte como Procedimento*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. In. *Teoria da Literatura, Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio e Ed. Contraponto, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *As novas doenças da alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa, vol. 1*. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.