



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas


Ana Christina Vieira

A Tridimensionalidade da poética dos elementos de Gaston Bachelard

Rio de Janeiro
2009

Ana Christina Vieira

A Tridimensionalidade da poética dos elementos de Gaston Bachelard



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Marly Bulcão Lassance Britto

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

B119 Vieira, Ana Christina.
A tridimensionalidade da poética dos elementos de Gaston Bachelard/
Ana Christina Vieira. - 2009.
260 f.

Orientadora: Marly Bulcão Lassance Britto.
Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Bachelard, Gaston, 1884-1962. 2. Filosofia francesa - Teses.
I.Britto, Marly Bulcão Lassance. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(44)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

Assinatura

Data

Ana Christina Vieira

A Tridimensionalidade da poética dos elementos de Gaston Bachelard

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor(a), ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 30 de março de 2009.

Banca Examinadora:

Profª Drª Marly Bulcão Lassance Britto (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Profª Drª Dirce Eleonora Nigros
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. James Bastos Arêas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Álvaro Pinheiro Gouvêa
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ricardo Jardim Andrade
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2009

DEDICATÓRIA

Com amor, ao meu filho, Dimitri Vieira, que renovou meu olhar para o amanhã e fez despertar a criança que, adormecida, habitava em mim.

AGRADECIMENTOS

À minha família querida – minha mãe Ana Maria, minha irmã Naná e meu filho Dimitri, pelo amor e pelo apoio incondicionais,

Ao meu amor, Roberto Zarco, por me levar para o meu lugar e para o meu tempo,

Aos amigos e colegas, companheiros na vida e no pensamento,

Aos meus alunos, com quem sempre aprendo,

À minha orientadora, Marly, por acreditar no meu trabalho,

Aos professores da banca, pelas generosas contribuições,

À FAPERJ, que financiou minha pesquisa.

De todo o escrito só me agrada aquilo que
uma pessoa escreve com seu sangue.
Escreve com sangue e aprenderás que o
sangue é espírito.

Nietzsche

RESUMO

VIEIRA, Ana Christina. *A tridimensionalidade da poética dos elementos de Gaston Bachelard*. 2009. 260 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Nosso objetivo é analisar a poética dos elementos de Gaston Bachelard através de suas três dimensões: a dimensão estética (relativa à obra de arte), a dimensão psicológica (relativa ao psiquismo humano) e a dimensão ontológica (relativa ao Ser – do homem e do mundo). Nossa leitura da poética dos elementos de Bachelard, na qual se configura o aspecto materialista na poética do filósofo, nos leva a admitir que a obra de arte, objeto privilegiado de suas análises, não é o objetivo final de sua poética. Antes, a obra de arte assume a função estratégica de *médium* entre o ser do homem e o ser das coisas, a fim de possibilitar a reconciliação do homem com a Natureza, tomada em sua essencial materialidade.

Palavras-chave: Estética. Ontologia. Gaston Bachelard. Filosofia Francesa Contemporânea. Arte.

RÉSUMÉ

Notre objectif est d'étudier la poétique des éléments de Gaston Bachelard dans ses trois dimensions: la dimension esthétique (relative aux sur les œuvres d'art), la dimension psychologique (relative à la psyché humaine) et la dimension ontologique (relative à l'être et du monde). Notre lecture de la poétique des éléments de Bachelard, dans laquelle se dessine l'aspect matérialiste de la poétique du philosophe, nous conduit à admettre que l'œuvre d'art, objet privilégié des ses analyses, n'est pas l'objective ultime de sa poétique. Avant tout, l'œuvre joue le rôle stratégique de *medium* entre l'homme et des choses afin de rendre possible la réconciliation de l'homme avec la Nature, pris dans sa matérialité essentielle.

Mots-clés: Esthétique. Ontologie. Gaston Bachelard. Philosophie Française Contemporaine. Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A DIMENSÃO ESTÉTICA DA POÉTICA DOS ELEMENTOS DE BACHELARD.....	16
1.1 Apresentação da seção: filosofia, arte e ciência.....	17
1.2 Literatura, infância e matéria.....	37
1.3 A leitura imagética do texto filosófico.....	44
1.4 A poesia como alternativa à linguagem conceitual.....	50
1.5 A pintura.....	55
1.6 O belo e o sublime em Bachelard.....	69
1.6.1 <u>O belo</u>	69
1.6.2 <u>O sublime</u>	84
1.7 Estética e ética: a dimensão ética dos devaneios da vontade.....	98
2 A DIMENSÃO PSICOLÓGICA DA POÉTICA DOS ELEMENTOS DE BACHELARD.....	114
2.1 Apresentação da seção: uma psicologia da imaginação.....	115
2.2 O estatuto e a classificação da imagem.....	118
2.3 Memória.....	132
2.4 O mito.....	139
2.5 Percepção.....	146
2.6 A razão conceitual.....	157
2.7 Os caminhos de uma terapêutica.....	161
2.8 Complexos.....	169
3 A DIMENSÃO ONTOLÓGICA DA POÉTICA DOS ELEMENTOS DE BACHELARD.....	175
3.1 Apresentação da seção: uma ontologia da imaginação?.....	176
3.2 Alquimia e matéria.....	187
3.3 A vontade.....	204
3.4 O espaço.....	213

3.5 O tempo	217
3.6 A morte	224
3.7 Uma filosofia trágica	229
4 CONCLUSÃO	241
REFERÊNCIAS	245

INTRODUÇÃO

Nossas pesquisas acerca da obra bachelardiana vem sendo desenvolvidas desde o ano de 1998, quando cursávamos graduação em filosofia na UERJ. Um importante aprofundamento em nosso olhar para a obra em questão foi realizado durante a confecção de nossa dissertação de mestrado. Em nossa dissertação pretendíamos apresentar o duplo materialismo bachelardiano como um ponto de convergência entre o que se convencionou chamar as “duas vertentes” deste pensamento. Na ocasião, analisamos algumas posições acerca da problemática da “divisão” da obra que se multiplicam entre seus estudiosos. Dentre as posições com as quais nos deparamos, se destaca a de Michel Serres. O filósofo critica Bachelard, orientador de sua tese de doutorado, por reconhecer em sua filosofia uma espécie de esquizofrenia, já que por um lado, encontramos uma vertente epistemológica de onde emergem os conceitos e a racionalidade e por outro, se impõe o reino dos devaneios e da imaginação poética¹. Portanto, haveria nesta filosofia uma tendência a isolar os conteúdos da cultura, negligenciando as relações entre ciências, literaturas, mitos, história das religiões, direito, relações que protagonizam a proposta de Michel Serres de uma filosofia relacional.

Por outro lado, há um grande movimento por parte dos estudiosos da obra de Bachelard a fim de apontar para conexões entre os dois domínios, mostrando existir entre eles uma convergência ou unidade, e não um liame, como pretendia Michel Serres. François Dagognet, no texto *Le problème de l'unité*², sustenta a existência de um acordo entre as duas vias, que não se excluíam e José Américo Pessanha se refere à relação entre as duas vertentes em termos de uma “complementariedade”, em sua introdução à coletânea póstuma *O direito de*

¹ Serres, Michel. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unimarco Editora, 1999, p. 43.

² Dagognet, F. *Le problème de l'unité*. *Revue Internationale de Philosophie* 38, 150, 1984, p 245-256.

*sonhar*³. No mesmo sentido, Jean Hyppolite acredita que para Bachelard a imaginação criadora não alimentaria somente o devaneio poético, mas também seria o solo de onde emergem os fenômenos construídos pelo artesanato científico contemporâneo, caracterizando o pensamento bachelardiano como um “romantismo da inteligência”. Já Canguilhem apresenta a hipótese de uma dupla pedagogia, da razão e da imaginação, já que em cada um dos universos por ele abordados, se destaca o caráter aberto e inacabado da existência humana⁴.

A dissertação se aproximou desta leitura unificadora da obra bachelardiana, ao defender a hipótese segundo a qual das múltiplas relações que podemos observar ao longo de toda a obra, aquela que melhor expressa o espírito relacional deste pensamento é a abordagem sobre a matéria. Tal convergência não se restringiria ao objeto de especulação, mas assumiria uma maior amplitude a partir do momento em que na base da convergência temática se revela um importante problema bachelardiano, a saber, a crítica às “filosofias contemplativas”, que já seriam um dos movimentos da cultura ocidental em direção a uma desvalorização da matéria e do corpo como elementos privilegiados para o conhecimento e as empreitadas do homem que imagina. Este problema dialoga com a feroz crítica nietzschiana à metafísica ou filosofia tradicional, que segundo o filósofo alemão não passaria de uma má-compreensão do corpo, ao aprisioná-lo nas amarras da moral e do ascetismo que lhe é característico⁵.

Se a dissertação buscou explicitar o aspecto relacional da obra bachelardiana a partir do estudo dos caracteres de seu duplo materialismo, a tese pretende mostrar que o projeto materialista bachelardiano, dividido entre os domínios da epistemologia e da poética, nos revela uma configuração psíquica do homem e ontológica, do Ser, em que a imaginação, compreendida como

³ Pessanha, José Américo. “Introdução – Bachelard: as asas da imaginação.” In *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo, 4ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. v – vi.

⁴ Canguilhem, Georges. “Sobre uma epistemologia concordatária”. In: *Epistemologia*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n.28, 1972.

⁵ Bachelard e Nietzsche denunciam a tendência da filosofia tradicional a menosprezar o corpo e o mundo concreto primando por uma concepção “espiritual” do homem que se caracteriza por uma postura contemplativa e ascética. Vide: “E freqüentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de um modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma má-compreensão do corpo” (NIETZSCHE;GC; §2, pg. 12 –trad. Paulo C. Souza, Cia das Letras).

“faculdade psíquica” é apresentada como uma espécie de base mais primitiva da psique humana. Assim, mesmo quando critica as imagens e as compreende como obstáculos epistemológicos para o conhecimento científico, Bachelard pretende que esta instância é mais originária que a razão, a memória e a própria percepção⁶. Além disso, a partir do momento em que Bachelard inicia seu percurso investigativo sobre o fenômeno da imagem, sua própria obra apresenta uma dimensão trágica, visto que o filósofo se divide entre suas duas paixões – a razão e a imaginação – tragicidade compatível com a característica do psiquismo humano. O tema do trágico será de grande importância nesta tese, já que concluímos ser a escritura bachelardiana, dual e conflituosa, enredada nas demandas do pensamento claro e da obscuridade onírica, uma espécie de encenação do drama que, para o filósofo, perpassa a existência humana. É sobre um homem dividido entre o lírico e o dramático, as idéias e as imagens, que o projeto filosófico bachelardiano se debruça, mostrando a necessidade e, paradoxalmente, a impossibilidade de se erigir uma existência integral por toda a vida. O difícil diálogo entre a epistemologia e a poética não impede que possamos, a partir da dupla leitura, concluir traços unívocos acerca da configuração psíquica do homem e, de seus contornos ontológicos. Faremos estes cruzamentos ao analisarmos a poética dos elementos associada à obra *O materialismo racional*, eminentemente epistemológica. A tragicidade que caracteriza a obra bachelardiana – marcada pela contradição e pelo conflito dual – que emergirá na conclusão da tese, será compreendida a partir da análise de três dimensões ou registros trazidos à luz pela leitura das obras materialistas de Bachelard.

O objetivo de nossa tese é **investigar a tridimensionalidade do materialismo bachelardiano** dividido entre os domínios da epistemologia e de seus estudos sobre a obra de arte e a imaginação, dando destaque para o desdobramento ontológico que suas análises irão revelar. Ao analisar e classificar as obras de arte, sobretudo literárias, através de temperamentos artísticos,

⁶ A maior parte de nossas análises se ergueu sobre a leitura da “poética dos elementos” de Bachelard, segunda fase de sua abordagem sobre a imagem, desenvolvida em cinco obras da década de 1940: *A psicanálise do fogo*, *A água e os sonhos*, *A terra e os devaneios da vontade*, *A terra e os devaneios do repouso* e *O ar e os sonhos*.

chegando a invocar uma tentativa de renovação da crítica literária, Bachelard nos revela a primeira dimensão de seu materialismo, que poderia nos credenciar a denominar sua abordagem como uma poética, estética ou filosofia da arte pura e simples. Mas este sistema de análise poética já nos remete a um segundo registro de sua obra, à sua filosofia da imagem. Se Bachelard elege a obra arte como objeto de estudos, sua pretensão não se restringe a este campo, ou ao menos não se limita a reconhecer regras e princípios, ou mesmo o efeito estético que se vincula à configuração artística. A abordagem histórica da arte tampouco o impulsiona. O objeto que Bachelard investiga na obra de arte é a imagem, a imagem ou os grupos de imagem que se produzem no devaneio. Se é possível classificar o artista e a obra segundo categorias, estas categorias nos levam ao âmbito do psiquismo humano e a uma compreensão original acerca das relações entre as faculdades psíquicas do homem: a imaginação, (privilegiada em seus estudos assim como a vontade), a percepção, a memória e a razão conceitual. Nesta dimensão, se evidencia o ultrapassamento do registro poético do materialismo bachelardiano, já que a concepção apresentada por Bachelard do psiquismo humano não somente se revela em sua epistemologia e em sua poética (o que mostra não se tratar somente de uma “estética”), mas também e o que é mais importante, a nosso ver, apresenta a obra de arte como uma produção privilegiada (em relação à filosofia e à própria ciência) para o desvelamento do ser do homem e de sua relação com o mundo e do ser das coisas. Ao anunciar a tese segundo a qual a imaginação é a mais importante das faculdades humanas – mais importante porque não se deixa comandar e porque é mais originária que as demais – tese apresentada tanto no *Materialismo racional* quanto nas obras da poética dos elementos, Bachelard aponta para a necessidade de se devolver centralidade às produções imaginárias no âmbito da subjetividade e da cultura, e de tomar tais produções que dão origem à obra de arte como possibilitadoras de uma relação mais profunda do homem com o cosmos. Portanto, a imaginação deixa de ser concebida como lugar da descontração e do efêmero, assim como a arte deixa de ser concebida como espaço de entretenimento e lazer. É evidente que esta preocupação antecede a filosofia bachelardiana e se vê expressa nas

obras do idealismo e romantismo alemão, tão admirados pelo filósofo francês. Mas em Bachelard, além da rede de referências que corrobora a formação de sua obra – alquimia, pré-socráticos, romantismo – destacamos a originalidade do vínculo entre imagem e matéria, entre o psíquico e o físico, entre o ser do homem e o ser da natureza, que darão os contornos de uma ontologia inovadora.

Os três registros se co-penetraram na obra de Bachelard e esta indissociabilidade cria uma espécie de circularidade no texto bachelardiano (onde aparecem referências a cada um dos registros sem uma ordem ou sistematização), que se reflete na tese. Em cada seção, todos os registros são mencionados, embora em cada um o privilégio concedido seja ao estético, ao psicológico ou ao ontológico. Vale ressaltar a impossibilidade de atingir uma objetividade completa no que diz respeito às análises da obra bachelardiana. Devemos tal impossibilidade ao objeto mesmo de estudos de Bachelard: o devaneio. Em sua busca por uma análise inteligível do campo difuso do devaneio, Bachelard freqüentemente se entrega ao reino ilimitado das produções oníricas. Além disso, é uma constante na produção do filósofo a instrumentalização de termos e noções tomadas de empréstimo da tradição filosófica e psicológica, sem uma preocupação em determinar claramente quais sejam seus sentidos no contexto em que são apresentados. Portanto, nossa tentativa na presente tese será clarificar ao máximo as noções de Bachelard, sem entretanto buscar uma genealogia dos conceitos, mas atentando para seu sentido próprio no domínio textual de Bachelard. Serão desenvolvidas também classificações que não se encontram delineadas na obra do filósofo francês, mas que respondem à demanda didática que caracteriza uma tese de doutorado.

Feitas algumas observações sobre nosso objetivo, cabe delimitar o nosso objeto. Nossa tese abarca um amplo espectro da produção de Bachelard, não somente porque busca diálogos entre a poética e a epistemologia, mas também porque a poética dos elementos não se restringe a uma obra, mas a pelo menos cinco, sendo necessário ainda em alguns momentos, nos referirmos a outras obras poéticas no intuito de trazer luz sobre determinados problemas específicos. Isto porque não há um isolamento completo de fases na obra de Bachelard e uma

abordagem temática nos leva a estabelecer conexões, que serão devidamente detalhadas.

Na primeira seção faremos uma abordagem do registro estético da obra bachelardiana, com o objetivo de privilegiar temas clássicos da filosofia da arte, como a questão da constituição da obra de arte, o belo e o sublime, a relação entre o estético e o ético, as relações entre filosofia, arte e ciência, a eleição da literatura como objeto privilegiado de análise, por Bachelard, sua análise das artes plásticas a partir da concepção de imaginação material. A obra de arte é analisada por Bachelard por se tratar de um meio privilegiado de desvelamento tanto do ser do homem (tomado como corpo-psiquismo) como do ser das coisas (ao qual o artista tem acesso e que expressa em sua arte).

A segunda seção da tese trata mais profundamente da filosofia da imagem ou de uma espécie de “psicologismo” bachelardiano, que revela a constituição psíquica do homem. Aqui, abordaremos as diferenças e as características próprias a cada faculdade humana: a imaginação, a vontade, a percepção, a memória e a razão conceitual. Além disso, analisaremos o estatuto do imaginário e a classificação das imagens de acordo com a noção de arquétipo, utilizada por Bachelard, o sentido de sua terapêutica, sua relação com os mitos e complexos.

A terceira seção desce a uma camada ainda mais profunda das análises bachelardianas, ao mostrar que do âmbito da subjetividade e do psiquismo humano, nosso autor busca ainda que de forma fragmentada uma dimensão da realidade mais essencial, escamoteada pela representação dos objetos. Esta dimensão do ser seria atingida através do devaneio, seja ele o devaneio comum do sonho acordado, seja o devaneio criador das obras de arte. Seria para essa dimensão que o leitor se dirigiria ao empreender a leitura das imagens literárias materiais e ao contemplar uma escultura, pintura ou até mesmo a natureza.

**O REGISTRO ESTÉTICO DA POÉTICA DOS ELEMENTOS DE
BACHELARD**

**“A poesia, incessantemente, nos remete à
consciência de que o *homem nasceu*.”**

Bachelard, O direito de sonhar.

APRESENTAÇÃO DA SEÇÃO: FILOSOFIA, ARTE E CIÊNCIA

Como anunciamos na introdução, esta tese se divide em três momentos ou blocos temáticos que tanto podem ser lidos de forma independente, sem que com isso se comprometa a sua inteligibilidade, quanto podem ser lidos em conjunto, a fim de permitir que suas partes se comuniquem. Isto porque a hipótese que norteia nossas pesquisas aponta para a existência de três camadas ou estratos que podem ser depreendidos da textualidade bachelardiana em suas obras sobre os elementos. Tais obras, escritas na década de quarenta, são compostas, segundo nossa interpretação, por análises que de forma fragmentada, se voltam para a questão da obra de arte (estética), a questão da imagem (psicológica) e a questão do ser (ontológica). Ilustrativamente, podemos dizer que quando se refere ao belo (tema que investigamos na primeira seção da tese), Bachelard já concebe estar implicado nesta questão o problema da configuração psíquica do homem – já que Bachelard aponta para as relações entre imaginação e vontade, tomadas pelo filósofo como faculdades psíquicas, por exemplo – e o problema do ser – já que Bachelard nos fornece uma concepção animista e pancalista da Natureza e compreende a arte como um *medium* entre o ser do homem e o ser das coisas.

Nunca é demais advertir sobre a dificuldade de tal empreitada e já sinalizar a impossibilidade de isolar de forma completa estas três dimensões da poética. Cada um dos blocos da tese tem uma temática central mas apresenta elementos das outras duas. Isto por uma exigência da própria filosofia de Bachelard, que nega a sistematização clara e compõem seu mosaico conceitual por fragmentos superpostos.

Feitas as primeiras observações sobre a estrutura mesma de nosso trabalho, resta-nos delimitar qual seja a tarefa deste primeiro bloco temático. O título desta seção – “O registro estético da poética dos elementos de Bachelard” – nos parece ser mais obscuro do que esclarecedor, visto que o termo “estética” pode ser, e vem sendo, utilizado em múltiplos sentidos ao

longo da tradição. Não pretendemos traçar uma história do conceito de estética e nos afastamos deste tipo de abordagem na presente tese. Mas podemos tomar a noção em linhas gerais como a área que aborda a questão do belo, da constituição e dos fundamentos da obra de arte, dos aspectos formais e materiais da obra e de suas possíveis relações. Nosso objetivo na presente seção é mostrar que há uma abordagem estética na obra poética de Bachelard, já que ele aborda a questão do belo, a relação entre o real e o mundo próprio da arte, assim como a conexão entre artista, obra de arte e natureza. Mas cabe a nós também esclarecer que o aspecto propriamente estético de sua poética dos elementos não é um fim em si mesmo, sendo um ponto de partida para as análises bachelardianas acerca do psiquismo humano e do mundo “exterior”¹, do que há de essencial neste mundo.

A despeito das diferentes interpretações que o pensamento bachelardiano recebe pela tradição e pelos estudiosos de sua obra, é ponto comum o reconhecimento da existência de dois “temas” ou objetos privilegiados ao longo de sua produção filosófica: a ciência e a arte – do ponto de vista da cultura – e a razão e a imaginação – do ponto de vista das potencialidades psíquicas do homem. Os enigmáticos silêncios bachelardianos – sobre religião, moral e política, sobretudo – ainda dão margem a especulações na atualidade e evidenciam a singularidade do filósofo que se recusa a fazer eco sobre as polêmicas relativas aos “grandes temas” da sociedade de sua época para na sua solidão de leitor de livros (e não de jornais) refletir e escrever sobre duas “dimensões” da cultura que se de um lado corroboram igualmente para a riqueza do homem, por outro lado, inscrevem-no em “ambientes” completamente distintos e talvez, opostos. O ambiente da produção científica mergulha o homem no núcleo do pensamento racional, em meio a uma comunidade de sábios, com pretensão de aplicar este saber ao mundo da sociedade. A arte, movida pela força da imaginação, nos insere no reino do devaneio solitário, em que longe dos projetos e da sociedade, nos reencontramos com as forças cósmicas. Se a

¹ Utilizamos com ressalva o termo “mundo exterior” já que para Bachelard há uma correspondência entre o mundo exterior e o mundo interior, como pretendemos demonstrar.

ciência é, para Bachelard, o único espaço da cultura em que podemos vislumbrar um efetivo “progresso”, que leva o homem a um futuro, a arte se apresenta como o lugar privilegiado para uma espécie de “regresso”, de retorno a uma instância pré-subjetiva, através do desmoronamento das fronteiras que separam o homem do universo.

Poderíamos supor que a eleição por Bachelard destes dois domínios se deve a questões biográficas e então diríamos sem dificuldade que Bachelard escolhe a ciência por sua história de químico e que escolhe a arte por seu feliz encontro com os poetas. Mas nossa leitura da obra sempre apontou para uma causa não-biográfica, para uma razão filosófica, para uma exigência da paisagem que seu pensamento desenha. Nossa hipótese é de que ao abordar inicialmente a ciência e, num segundo momento, paralelamente a ela, a imaginação e a arte, Bachelard pretende que estes conteúdos não sejam meros objetos de investigação (o que poderia nos levar a questionar a arbitrariedade da escolha e a destacar os silêncios bachelardianos no campo da política e da religião, por exemplo), mas que tenham sido escolhidos como tema por serem a expressão mesma da abertura do espírito humano para a superação de sua própria condição (condição esta que, conforme pretendemos demonstrar, é marcada pela tragicidade). Pelo dinamismo que é peculiar à atividade científica e imagético-artística, estas foram eleitas por Bachelard como motores que corroboram a abertura da própria atividade filosófica, que ele exercita a partir da abordagem destes universos que têm vários elementos absorvidos pela própria obra, indicando também, conforme nossa interpretação, o caráter movediço e frágil das fronteiras que separam estes conteúdos.

Ao surgir no cenário da cultura paralelamente ao teatro e à ciência, a filosofia entra em relação com estas práticas das mais variadas maneiras, se aproximando da arte pelo seu caráter criativo e, por outro lado, absorvendo da ciência o rigor e o espírito sistemático. Ao refletir sobre a arte e a ciência do seu tempo, ao se deparar com os apaixonantes e surpreendentes movimentos do surrealismo e da ciência aplicada e técnica, Bachelard compreende haver um descompasso entre a filosofia e tais produções, seja

porque ela aborda estes domínios a partir de um sistema explicativo prévio que não leva em consideração suas práticas seja porque se recusa a romper com suas cristalizadas concepções e não se refaz². A revolução copernicana proposta por Bachelard objetivaria inverter a aplicação dominante dos sistemas filosóficos aos outros domínios da cultura e percorrer o caminho inverso, que parte destes próprios conteúdos para deles absorver o dinamismo e a abertura que lhes são característicos. Bachelard pretende que a filosofia, ao entrar em contato com a ciência e a arte, se deixe contaminar por estas atitudes, se deixe envolver por seus valores. Quando fala da nova ciência e da nova arte, Bachelard propõe uma nova filosofia, um pensamento híbrido e aberto, tigrado, mestiço. Vale ressaltar que tal tarefa é inesgotável e como o trabalho de Sísifo, deve recomeçar a cada novo dia. Ao longo de toda sua obra, o filósofo admite com tranqüilidade o esforço que faz com o objetivo de abrir seu espírito e da insuficiência de sua tentativa.

Uma das mais correntes “acusações” que se faz ao pensamento bachelardiano é aquela que compreende ser este pensamento um misto de uma epistemologia exageradamente aberta e pouco rigorosa com uma abordagem do fenômeno imagético que se aproximaria e até mesmo se confundiria com uma literatura, mais do que de uma teoria filosófica propriamente dita. A história da filosofia nos dá sinais, desde sua origem, de que este saber se pretende distinto dos demais e mais elevado que estes. Muito recentemente, já no século XX, segundo Vernant³, nosso olhar para o começo da filosofia já apontava este caminho, ao elaborar e reproduzir por séculos inteiros o “mito” do milagre grego. Curioso “mito” que pretendia exatamente decretar a morte do mito ou ao menos a retirada de cena deste que desde os tempos arcaicos da cultura grega, fora eleito o seu protagonista. Fica então estabelecido um “progresso” do espírito em direção aos caminhos do pensamento racional, filosófico-científico, que passa a ser compreendido como o paradigma ou modelo de homem que nasce a partir

² Segundo Bachelard, os “ismos” filosóficos, a tendência da filosofia tradicional em se fechar em escolas e eleger um único método em suas abordagens, levaria a uma paralisia, a uma cristalização incompatível com o dinamismo próprio ao pensamento.

³ Vernant, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Edusp, 2001, p. 15-19; p. 163-191.

do advento do “milagre”. A Razão nasce no solo de uma cultura e lança à periferia uma dimensão até então responsável por um dos maiores tesouros da história da humanidade. Para a crença neste acontecimento, é necessário como pressuposto que se admita que há verdadeiramente uma fronteira fixa e inabalável que separa as dimensões da cultura para, acreditando numa espécie de pureza de cada setor, assumir a preferência por um deles. Isto que seria uma mutilação da cultura, aos olhos felinos de Nietzsche⁴, abre caminhos para a hegemonia do pensamento socrático-platônico que por sua vez consolida a crença na supremacia da filosofia sobre todas as atividades humanas e do filósofo-rei sobre todos os sábios e trabalhadores. A nosso ver, esta questão das fronteiras entre as dimensões da cultura, é um dos temas relevantes que emerge ainda que nas entrelinhas do pensamento bachelardiano. Isto porque a obra bachelardiana é composta por ausências e silêncios, como as questões políticas e teológicas, por exemplo, pela palavra alta e ressonante que ecoa, mas também por murmúrios ou subentendidos que muitas vezes não se deixam capturar por um olhar menos atento.

Vejamos como se dão estas relações entre arte, ciência e filosofia, na obra bachelardiana. Inicialmente podemos observar que sua relação com a filosofia é a todo momento problemática. Bachelard recusa freqüentemente o título de filósofo, preferindo se denominar leitor ou psicólogo de livros e se refere em muitos momentos aos filósofos, aos metafísicos, na terceira pessoa do plural, como quem os observa de fora. Não são poucos os exemplos desta tomada de distância do filósofo em relação “aos filósofos”, como é o caso deste trecho de *A terra e os devaneios do repouso*: “Assim, sem mais nos ocuparmos com as objeções abstratas dos filósofos, sigamos os poetas e os sonhadores ao *interior* dos objetos”⁵. Ou deste momento da obra *A poética do devaneio*: “Acontece que o sonhador de devaneios não se

⁴ Tema recorrente na filosofia de Nietzsche é a idéia de que a eleição, pelo Ocidente, da racionalidade como paradigma e diretriz para o pensamento, a ação e a criação humanas, não constituiria avanço ou progresso. Antes, tratar-se-ia de uma perda do que o homem tem de pulsional, instintivo e artístico, como pode-se colocar, a título de exemplo, II – O problema de Sócrates:§ 4 (Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 19.

⁵ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 11. Grifo do autor.

abstrai na solidão de um *cogito*. Seu *cogito* que sonha tem imediatamente, como dizem os filósofos, o seu *cogitatum*.⁶ Como já dissemos nesta seção, acreditamos que a abertura do pensamento bachelardiano está sempre relacionada com um “fora”, com o outro da filosofia, seja pela eleição de seus objetos de investigação seja pelo diálogo constante com psicólogos, poetas, alquimistas e homens da ciência, como interlocutores privilegiados das obras de Bachelard ou até mesmo pela atmosfera intimista da obra, que leva cada frase a assumir ares de poema, e não somente em obras como *A poética do Devaneio* e *A chama de uma vela*, onde esta intenção é assumida. Talvez um dos traços mais marcantes deste “fora” onde Bachelard situa a sua filosofia e a si mesmo é seu caráter de leitor, ou para ser fiel às suas palavras, de “ledor” de livros. Curiosamente, ao escrever sua obra, Bachelard se revela mais leitor do que escritor. Generosamente, o mestre se faz aluno e o escritor-filósofo se desdobra em leitor-poeta, leitor como nós. Toda sua filosofia é, em última análise, um elogio à leitura. A escrita bachelardiana é resultado da superabundância do ler, como se as palavras lidas exigissem de seu dedicado leitor uma relação ainda mais íntima: elas exigem ser escritas, ser manipuladas ainda mais intensamente. Um dos pontos em comum entre as duas vertentes deste pensamento é exatamente sua metodologia peculiar, que chamaríamos literária. De dia ou de noite, sob a clara luz dos conceitos ou as abissais profundezas das imagens, Bachelard escreve sobre livros: de textos científicos desconhecidos, repletos de resíduos alquímicos à obra instigante e noturna de Edgar Allan Poe, passando por poetas “menores”, nosso autor analisa literatura por compreender que sua função é amplificar o ser, promover o homem a artista de si mesmo e do mundo.

Bachelard lê livros de vários autores – literatura inglesa, alemã, francesa – mas tal como Nietzsche⁷ se destaca por ser leitor de si mesmo, por não se conformar com seu próprio pensamento, por desacreditar no método único e no sistema monológico. Bachelard e Nietzsche poderiam ter

⁶ Bachelard, Gaston. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 22. Grifo do autor.

⁷ Conforme podemos observar no § 2 (Nietzsche, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 10-12.)

dito: “Só o filósofo que não se relê não se reescreve”. Este é o sentido expresso neste trecho do capítulo “Fragmento de um diário do homem”, presente na coletânea póstuma *O direito de sonhar*:

Na ordem do espírito, começar é ter a consciência do direito de recomeçar. A filosofia é uma ciência das origens desejadas. Nessa condição, a filosofia deixa de ser descritiva para se tornar um ato íntimo.

Aliás, como teríamos necessitado de algumas medidas para nada! E do direito a uma longa abertura! Diríamos então simplesmente a alegria de meditar, para assumir perfeita consciência de que a meditação é um ato, a ato filosófico. Então faríamos pura meditação. Faríamos disso o comportamento do sujeito filosofante. Brincaríamos com as belas palavras abstratas. Acreditariamos nelas. E, depois, não mais acreditariamos, felizes por viver outras abstrações. Viver abstrações, que mobilidade!⁸

Brincar com as belas palavras abstratas... Que rasteira no espírito de gravidade, na seriedade ascética do dogmatismo filosófico! Brincar com nossas próprias abstrações é uma recusa do papel de mensageiro de verdades do mundo e uma afirmação da função criativa do filosofar. Diante da precariedade da razão, resta ao filósofo combinar e descombinar belas palavras, que reenviam a si mesmas, que se desdobram em imagens felizes, sem compromisso em refletir as artificiais estabilidades do real. Esta escolha é por construir castelos de areia – vulneráveis à ação do vento e da água – em detrimento das estáveis edificações rigorosamente erguidas. Tais edifícios, a despeito de sua aparente segurança, são postos abaixo pelas idiossincrasias de Bachelard, que nos dão lições de que antes de ser um escritor é preciso ser leitor, como na vida o bem-ouvir é pré-condição para um bom diálogo.

O tema da leitura e da escrita nos remete a algumas questões importantes. Primeiro à apologia da literatura e da arte não somente como objetos de investigação, mas como mediadores plásticos entre o homem e o mundo, e portanto, como instrumentos de mobilização do pensamento, que podem e devem ser absorvidos pelo filósofo como exigência de um

⁸ Bachelard, Gaston *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Pessanha, Jaqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 190-191.

pensamento movente. Mas também como uma compreensão diferente da tradicional sobre as fronteiras que separam as regiões da cultura. A fronteira pode ser vista de dois pontos de vista diferentes: primeiro, como lugar de delimitação, de separação, de *esquizo*, que diz onde começa e onde termina um território. Mas também pode ser lida como lugar de encontro, onde as culturas deslizam umas sobre as outras, onde se fala várias línguas e se transporta valores, dos mais abstratos aos mais materiais, zona mestiça, lugar do indiscernível, zona do heterogêneo, local de onde a filosofia tradicional sempre fugiu, sempre buscou escapar. A crença na morte do mito, a primazia da dialética e da lógica como instrumentos eleitos pela filosofia como aliados na tarefa de fixar um real, fugidio, caótico e em devir nos remete ao papel da linguagem como lugar de dissimulação do real, e não, como pretende, de desvelamento do ser. O especialista na cultura grega Bruno Snell⁹ nos surpreende com o resultado de seus estudos sobre a língua grega, que aponta para as mudanças lingüísticas como impulsionadoras de mudanças mais profundas na mentalidade do povo grego, que levam à chamada “descoberta do espírito”.

Mostrando relação íntima e portanto, a dificuldade em se discernir as fronteiras que separam a língua, a filosofia e a ciência, Bruno Snell¹⁰ afirma categoricamente a necessidade do surgimento, na língua grega, do artigo definido, para o nascimento das ciências naturais e do pensamento filosófico. O artigo definido permite que operemos a substantivação de adjetivos e verbos, o que permite que elaboremos abstrações sobre objetos concretos, como “o cavalo”, “o homem”, que já é uma forma de fixar o universal de forma determinada, já que na origem da língua, em Homero, por exemplo, “o cavalo” nunca se refere ao universal ou ao conceito da cavalo, mas a um cavalo determinado. Mas, além disso e o que é mais relevante, é a possibilidade de construir conceitos de objetos que só existem no pensamento, a partir da transformação de verbos e adjetivos em

⁹ Snell, Bruno. “A formação dos conceitos científicos na língua grega” In *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 229-245.

¹⁰ Snell, Bruno. “A formação dos conceitos científicos na língua grega” In *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 229-245.

substantivos, em objetos de juízos, como por exemplo, o verbo pensar que se converte em “o pensar”, o verbo querer em “o querer” ou o bom em “o bem”. Primitivamente, o abstrato era formado por nomes próprios ou míticos, como é o caso do temor, o medo, que em Homero se apresentava na forma de um demônio “Phóbos”. Logo, estes abstratos ainda não eram concebidos como uma existência totalmente desvinculada do mundo físico, material, por isso sua personificação antropomórfica. Segundo Bruno Snell:

Mas a ciência natural só pode surgir quando o mundo físico esteja nitidamente separado do incorpóreo, quando se estabelece uma distinção entre o que é movido e o que move, entre matéria e força, entre coisa e propriedade. Essas distinções só se estabelecem se a realidade material puder ser designada de modo claro e apropriado: e a forma lingüística adequada é a substantivação das formas verbais e dos adjetivos. As abstrações de Heráclito são, portanto, pressupostos necessários do pensamento científico, embora a meta de Heráclito não sejam as ciências naturais e sua tendência seja mais para captar aquele sentido vital que abrange em si tanto o mundo corpóreo quanto o incorpóreo.¹¹

Logo, o que podemos concluir desta análise de Bruno Snell é que em primeiro lugar, pensamento e língua estão em íntima conexão, em uma relação de reciprocidade e efeito mútuo, a partir de interferências e contaminações impossíveis de serem acompanhadas com clareza, em segundo lugar, que a formação dos conceitos, sejam eles científicos ou filosóficos, é o resultado de um processo de transformação tanto lingüística quanto do universo mental do homem grego, e que conseqüentemente, longe de se tratar de uma descrição ou reflexo do mundo, se constitui enquanto um novo olhar para um mundo que também se renova quando contemplado. Por fim, este acontecimento lingüístico e espiritual, além de revelar uma zona indiscernível em que se encontram várias dimensões da cultura (linguagem, filosofia, ciência, arte), significa uma espécie de mudança na relação das palavras com as coisas, e em última análise, na relação do homem com o mundo, mostrando que o conceito não é uma construção originária do homem, mas derivada, segunda. Porque demonstra que a impossibilidade da língua arcaica de contribuir para a formação conceitual repousa sobre a

¹¹ Snell, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 233.

impossibilidade de discernir objetos corpóreos e incorpóreos, materiais e espirituais e que inicialmente operava uma visada para o particular, para as coisas tomadas em sua singularidade concreta. Novos nomes para falar de um novo mundo, e conseqüentemente, de um novo homem.

Em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, Nietzsche aponta para a motivação da constituição de uma língua, à formulação de conceitos: longe de caracterizar uma busca intelectual e desinteressada à verdade, o homem cria uma linguagem movido pelo instinto de sobrevivência, pela necessidade de pertencimento a uma sociedade que vive de contratos, seja ao determinar o que é uma coisa seja ao determinar o que seja ou não aceitável numa sociedade do ponto de vista da moralidade. Construir uma língua é em última análise escamotear, dissimular esse real fugidio que a língua paradoxalmente pretende revelar, servindo de mediadora entre o homem e o mundo. Se a intenção explícita da elaboração conceitual é nos aproximar das coisas, esta implicitamente trata de nos divorciar do mundo, ao identificar o diverso, unir o múltiplo, ordenar o caótico, fixar o movente. Diz Nietzsche:

Pensamos ainda, em particular, na formação dos conceitos. Toda palavra torna-se logo conceito justamente quando não deve servir, como recordação, para a vivência primitiva, completamente individualizada e única, à qual deve seu surgimento, mas ao mesmo tempo tem de convir a um sem-número de casos, mais ou menos semelhantes, isto é, tomados rigorosamente, nunca iguais, portanto, a casos claramente desiguais. Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além das folhas houvesse algo, que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse sido correto e fidedigno como a cópia fiel da forma primordial¹²

Não seria justamente essa a grande intuição dos sofistas, acusados pela tradição socrático-platônica-aristotélica por se manterem na superfície sem buscar pela profundidade, pelo ser? Não seriam eles os primeiros a questionar o caráter “neuro”, a pretensão da metafísica e mesmo da

¹² Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 5ª edição. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 34.

gramática de refletir, tal como um espelho, todas as dimensões do real, quando sua função já é movida por um recorte, por uma certa forma de visar o mundo, condenando tudo o que ele tem de mais característico, a saber, a superfície, a multiplicidade, a diferença? Estes perspicazes observadores denunciaram o fundamento metafísico de toda linguagem e buscaram as mais inventivas soluções para escapar desta prisão do homem e do mundo, através de outras formas de expressão, para além da lógica predicativa e do uso nada descomprometido da cópula “é”. Segundo Nietzsche, a rede conceitual, ao se desdobrar infinitamente sobre si mesma _ cama: qualquer lugar onde pessoas ou animais possam deitar-se e/ou dormir – qualquer: designa coisa, lugar ou indivíduo indeterminado – lugar: espaço ocupado, sítio etc... – desconecta o homem das coisas que a linguagem havia “prometido” iluminar, descrever. Logo, ao negar o mundo móvel e caótico, da ordem do múltiplo, para fins de determinação, fixação, a linguagem já revela ao menos duas perversões: 1) uma desvalorização do mundo empírico, movida pela escolha por somente uma forma de se relacionar com ele: a forma objetiva, a relação sujeito/objeto 2) se essa é a escolha do homem, pela relação eu-coisa com o mundo, isto não se dá por acaso. É pela necessidade, pela sede de domínio, pela vontade de prever, de controlar um mundo que desde sempre se mostrou hostil, imprevisível ao homem. Pela própria fraqueza do homem, diria Nietzsche, ele enfraquece as coisas, retirando delas sua potência e singularidade, o fato de que este livro é único, de que cada folha que cai de uma árvore que se desnuda em sua volúpia outonal é inédita, como o seu cair, como eu que contemplo o espetáculo gratuito oferecido generosamente pela Natureza. Logo, a gramática, a metafísica, a ciência, resultariam da escolha por parte do homem de uma determinada atitude frente ao mundo, que longe de nos aproximar dele, pressupõe uma tomada de distância; longe de refletir, oculta. Se esta é uma das possibilidades de conexão do homem com as coisas, mediada por uma espécie de linguagem (conceitual, lógica, predicativa), que caminho o homem deixou de percorrer em direção ao mundo? Há outras possibilidades de vivenciar o real? Há outra (s) dimensão (ões) que foram sufocadas, caladas,

tímidas? Qual o elo perdido? Vejamos um poema do poeta pantaneiro Manoel de Barros que nos parece bastante ilustrativo a esse respeito:

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem.

Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina (pré-lógico, instante do devaneio). É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (Memórias inventadas: a infância)¹³

Analisando o poema, é possível tecer algumas considerações sobre as possibilidades de relação do homem com o mundo, a função da língua, a importância da solidão e o espaço da infância como o solo ideal para uma experiência integradora com as forças cósmicas, à luz de importantes teses bachelardianas. Seguindo o conselho bachelardiano, seguiremos o poeta em suas imagens, doadoras de sentidos tal como os conceitos do filósofo francês.

Uma primeira questão diz respeito à frase “Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação”. Esta comunhão ou experiência mais integradora com o mundo nos remete ao universo mítico-religioso da Grécia, que antes do século VIII não dispunha de um alfabeto ordinário¹⁴. A poesia, considerada pela cultura e filosofia tradicional lugar da mentira, do falso¹⁵,

¹³ Barros, Manoel de . *Memórias inventadas: A infância*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Planeta, 2003, s/nº de pág.

¹⁴ Boardman, John. *Pre-classical: from Crete to archaic Greece*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978, p. 88.

¹⁵ Trata-se de forte tendência o tratamento do discurso poético em oposição ao discurso portador da verdade. Podemos considerar o pensamento platônico como importante paradigma para esta concepção sobretudo a partir do conceito de *mimese*, como algo que produz coisas afastadas três

era a grande forma de conexão do homem com o mundo, com sua cultura e com o passado de seus ancestrais. A palavra cantada e encantada pelos *aedos* e rapsodos, poetas nômades e itinerantes, narram mitos que enviam a uma outra temporalidade e presentificam vivências que formam uma memória coletiva, resultante da tradição oral tradicional¹⁶. A oralidade possibilita uma relação diferente com a verdade, a memória, a exterioridade, o tempo. Segundo Bruno Snell¹⁷, a palavra falada é pré-objetiva, já que o som penetra em nosso corpo sem que fique estabelecida uma “separação” do que somos nós e disso que nos penetra por inteiro. Somos um com as narrativas, introjetamos as vivências, experimentamos intensamente a cultura. A escrita nos coloca diante de um objeto que não se confunde com nossa própria realidade. Quando lemos um livro somos o sujeito que lê o livro, criamos um contorno definido entre nós e as coisas. Ao constituirmos o mundo como objeto, nos constituímos como sujeitos. Diferente de quando ouvimos uma música, ou quando alguém nos conta uma história. Daí a tendência de tantos filósofos, como Schopenhauer¹⁸ e Nietzsche¹⁹, de vincular a música a uma dimensão ontologicamente privilegiada do real, a uma instância pré-subjetiva.

A poesia mítica não é produção individual, racional. Antes, se trata de uma atividade promovida pela intervenção divina, mediante uma forma de possessão e delírio divinos, no que difere completamente da filosofia que nasce posteriormente, orgulhosa por ser produzida exclusivamente pelo uso da razão individual. Há duas personagens cujo olhar se lança para um além das capacidades dos simples mortais, para temporalidades intangíveis para o

graus da realidade. Conforme: Platão. *A república*. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, Livro X.

¹⁶ O mundo narrado oralmente pelos *aedos* é um mundo compartilhado em comunidade, sua voz é uma voz coletiva, tecida mediante outras vozes provenientes de tempos anteriores, já que o *epikós* de que está carregado o poema, designa toda uma tradição oral que deita raízes sobre realizações culturais pré-existentes. Diferentemente do mundo solitário da escrita e da leitura, a poesia oral estava permeada por elementos narrativos mesclados de várias temporalidades, e só tinha sentido se este conteúdo fosse transmitido de geração para geração, o que propicia a formação de uma memória coletiva e não meramente individual ou singular.

¹⁷ Snell, Bruno. *A descoberta do espírito*. Col. Perfil, Lisboa; Edições 70, 2003, 2ª edição.

¹⁸ Schopenhauer, Arthur. *O mundo como vontade e representação (III Parte)*. Col. Os pensadores. Tradução Wolfgang Leo Maar, São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 20-114.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 32-35; 48-51; 112-120.

homem comum. Vidente do invisível, o adivinho, intérprete de Apolo, vê o futuro, enquanto os *aedos*, intérpretes da deusa *Mnemosýne*, vêem o passado. Longe de simplesmente recordar as aventuras heróicas do passado, o poeta tem o poder de estar presente no passado, num tempo primordial, originário, para além da linearidade e da duração homogênea. Trata-se de um passado rítmico, visto pessoal e diretamente pelo poeta, transportado pela memória ao coração dos acontecimentos antigos.

Se as transformações lingüísticas, a formação conceitual assim como uma série de mudanças no panorama mental do homem grego confluíram na constituição de um tipo de homem, podemos dizer que este tipo se baseia no paradigma da razão e leva este homem a um movimento de “descolamento” do fundo do real, da natureza compreendida como *physis* em que os elementos materiais e espirituais, abstratos e concretos, humanos e divinos ainda eram indissociáveis e conseqüentemente, não se estruturavam hierarquicamente. O mundo ainda não era objeto de conhecimento, mas espaço de vivência, lugar de encontro. Ao nos descrever a infância como livre e sem “compartamentos”, em que o poeta “tinha mais comunhão com as coisas do que comparação”, Manoel de Barros nos aponta para uma contraposição entre o modelo objetivo, conceitual, racional, que faz comparações, que estabelece hierarquias, que iguala o desigual, e o modelo integrador, em que o homem, encrustado como pedra no solo da natureza, não se sente seu senhor, é corpo entreaberto sempre operando agenciamentos, firmando alianças, se unindo e desunindo com as coisas, se deixando contaminar por elas, afetando e sendo afetado.

Bachelard constata na cultura uma tendência a menosprezar dois elementos que certamente constituem esta visada integradora característica do universo mítico-religioso da Grécia Antiga: a matéria e a imagem. Talvez por isso tenha firmado um pacto inesperado e absolutamente original entre elas. A preeminência do espiritual sobre o material, do abstrato sobre o concreto resultaria da objetivação crescente do mundo, que se distancia, se homogeneiza, remete sempre ao que ele não é, ou seja, a um exemplar perfeito (porque falso). As coisas não são mais suficientes, sua existência

precisa ser pensada, refletida, tal como questionado por Alberto Caeiro, em seu célebre *Há metafísica bastante em não se pensar em nada*, do qual destacamos este trecho:

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
 O único mistério é haver quem pense no mistério.
 Quem está ao sol e fecha os olhos,
 Começa a não saber o que é o sol
 E a pensar muitas cousas cheias de calor.
 Mas abre os olhos e vê o sol,
 E já não pode pensar em nada,
 Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
 De todos os filósofos e de todos os poetas.
 A luz do sol não sabe o que faz
 E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
 A de serem verdes e copadas e de terem ramos
 E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
 A nós, que não sabemos dar por elas.
 Mas que melhor metafísica que a delas,
 Que é a de não saber para que vivem
 Nem saber que o não sabem?²⁰

A objetivação do mundo, sua remissão corrente a um além-de-si, tem como contrapartida uma subjetivação do homem, uma interiorização, já que a unidade do real perseguida exige a criação de uma subjetividade também una, idêntica a si mesma a cada instante, mas esta subjetividade nada parece com a concepção homérica de homem, um homem atravessado por forças do fora, poroso e *entre-ouvert*. Trata-se de uma substância em tudo diferente e superior à matéria do mundo, às forças do concreto. A filosofia, neste sentido, seria uma grande inimiga da matéria, segundo Bachelard, que não se cansa de se referir às filosofias tradicionais como filosofias contemplativas. Não é por acaso que busca diálogo, em uma tentativa de revalorizar a materialidade e as relações entre o homem e o concreto, com a teoria dos quatro elementos de Empédocles²¹, já que o pensamento pré-

²⁰ Pessoa, Fernando. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Presença /Casa Fernando Pessoa., 1994, p. 48.

²¹ Como veremos, ao serem interpretados por Bachelard como arquétipos, os quatro elementos se tornarão o fio condutor entre o psiquismo humano em sua forma mais profunda e originária e os princípios metafísicos do cosmos. Portanto, será este conceito que nos ligará a imagem (enquanto produção psíquica e matéria-prima da produção artística) e a matéria (entendida como essência ou fundamento do real).

socrático, chamado por Nietzsche de filosofia trágica²², por revelar a visão de mundo trágica grega, ainda guarda vestígios importantes do universo mítico-religioso, não tendo atingido o nível de abstração e, portanto, de distanciamento do mundo empírico, tal como podemos observar a partir do pensamento socrático-platônico. A filosofia pré-socrática, assim como o mito, pergunta sobre as origens, sobre como surge a ordem do caos, as singularidades da unidade primordial. Além de afirmar que “tudo que vive é um”, recorrendo à idéia fundamental de uma unidade originária, Empédocles foi responsável por pluralizar a matéria, elegendo-a em todas as suas possibilidades como princípio metafísico, constituição íntima das coisas. Ao apontar para a função de *arqué* de todas as matizes materiais, Empédocles será retomado por toda uma tradição alquímica assim como pela psicanálise das profundezas de Jung, que toma este princípio que dá origem e que serve de fundamento ao real para explicar os fenômenos psíquicos e formula a idéia de arquétipo como importante conector entre o psíquico e o real. Para Bachelard o tema da matéria desconhece as fronteiras estabelecidas pelo próprio filósofo entre epistemologia e poética. Mas uma observação interessante é que a matéria que interessa ao Bachelard do conceito científico não é a matéria objeto de investigação da física. Não é a matéria compreendida como extensão. Antes, é na ciência química que conhece tão bem, que Bachelard encontra o que lhe interessa: não uma matéria geometrizada, matemática, aos moldes cartesianos, mas a matéria que se mescla, que se transforma ao se “contaminar” por outras, que resiste e se transforma em obstáculo aos projetos do homem. Aqui Bachelard parece pretender revivificar a tarefa da física de Leibniz, que “explode” a matéria para conhecê-la mais profundamente. Para além desse mundo de contornos e superfícies, Leibniz procura um mundo dinâmico, ativo, do *conatus* ou esforço, trabalho, o motor e verdadeira essência de tudo o que existe²³. Mesmo em sua epistemologia, Bachelard procura por uma matéria que desconhece ao menos uma propriedade física: a impenetrabilidade. A

²² Nietzsche, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 2002.

²³ Leibniz, Gottfried. *A monadologia*. Tradução de Marilena Chauí. Coleção Os pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 63-73.

matéria resiste, mas convida o homem ao duelo. Ela é simpática às misturas, a entrar em devir. Eis as duas instâncias específicas da matéria anunciadas por Bachelard na obra *O materialismo racional: a resistência e o intermaterialismo*, que respectivamente apontam para a relação da matéria com o homem e para a sua relação com outras matérias.

Segundo Bachelard, a instância da resistência material é completamente negligenciada pela tradição filosófica, por se tratar de “uma instância da realidade que rege o homem dinamizado pelo seu trabalho”²⁴. Trata-se de uma concepção de matéria que em nada se confunde com uma perspectiva geometrizada aos moldes cartesianos, tampouco com a concepção sartriana, seja de ser-em-si, maciço e passivo desenvolvida em *O ser e o Nada*²⁵, seja a matéria que adocece a personagem Roquentin, que não possui os instrumentos para com ela entrar em relação, em *A náusea*²⁶. O que Bachelard pretende é mostrar que não é exclusividade do homem a tomada de iniciativa, a postura ativa frente às coisas. Ao trabalhar o mundo com mãos demiúrgicas, o homem, seja ele padeiro, gravador ou químico, aceita um convite, entra em um face-a-face com a matéria, o que já nos leva a uma ruptura com a tradicional divisão entre sujeito e objeto e que leva ao filósofo a uma aproximação com a visão romântica, que sugere uma espécie de animismo, retomando a visão trágica pré-filosófica do mito e das teorias pré-socráticas, para as quais o universo é um organismo vivo, um todo orgânico do qual o homem é parte. A resistência material revela uma das facetas da matéria, seu caráter de obstáculo que suscita o trabalho do homem. Logo, é a matéria que ao provocar o homem ao trabalho, lhe faz se reconhecer como corpo, tão material quanto as coisas do mundo. Esta faceta da matéria se complementa com outro aspecto de seu caráter dual: sua vocação à mescla, seu poder de transmutação, seu ininterrupto devir-outro: o intermaterialismo. Se para o homem a matéria provoca pela dureza e solidez e o convida a penetrá-la, a matéria também revela um lado menos viril e

²⁴ Bachelard, Gaston. *O materialismo racional*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 68.

²⁵ Sartre, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdígão, Petrópolis: Vozes, 2001, 9ª edição, p. 35-41.

²⁶ Sartre, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p. 25-27.

masculino. A matéria, tal como o homem, não é só *animus*. Ela é *anima*, é feminina, maleável, plástica²⁷. As linhas, os contornos e as superfícies com os quais se contenta o filósofo clássico, seriam somente um instante da matéria, assim como a árvore frondosa é só um momento do ser vegetal, que se enraíza nas profundezas da terra, onde nossos olhos não conseguem alcançar. A intimidade material, seu “dentro”, é algo que nos ensina lições de profundidade e sua capacidade de mistura também nos ensina lições de mestiçagem, hibridismo. Segundo Bachelard, “as matérias trabalhadas, as matérias em trabalho, as matérias apreendidas na ação mesma de sua mescla, eis aí outras tantas lições de intimidade”²⁸. As matérias, assim como as imagens que surgem de nosso contato com elas, parecem escavar o fundo mesmo de nosso ser, desse ser que Bachelard acredita ser um misto de corporeidade e psiquismo. Se os filósofos não gostam da matéria, é exatamente porque ela tem uma forte relação com nossas bases psíquicas, que para Bachelard seriam arquétipos.

Uma questão que norteia as investigações bachelardianas e que parece estar em sintonia com as análises da língua e da função mesma da linguagem tal como vimos se esboçar nos trabalhos de Bruno Snell e Nietzsche, é exatamente a relação da linguagem com o ser e a busca por uma linguagem que longe de constituir uma espécie de biombo que nos separa do que há de mais essencial no mundo, nos fornece a chave de acesso para o universo originário, que longe de ser simplesmente objeto passivo e vulnerável ao saber instrumental, se abre e convida o homem a uma relação mais íntima e profunda.

Uma primeira observação diz respeito à tese bachelardiana que afirma o caráter primitivo e originário da imaginação criadora. Isto significa que para

²⁷ A dupla caracterização da matéria (e do homem) por Bachelard nos remete à interpretação nietzschiana do ódio e do amor em Empédocles, como duas modalidades de movimento: um movimento de repulsão e separação de elementos e um movimento de atração e restabelecimento da primitiva unidade. Para Bachelard, esse duplo movimento é ilustrado pelo caráter masculino (*animus*, resistência, agressão, separação) e feminino (*anima*, mescla, unidade, fusão) da matéria, que, por sua vez, é correlativa a uma dupla postura psíquica do homem (*animus* e *anima*). Para maiores esclarecimentos sobre a interpretação nietzschiana, vide: Nietzsche, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução de Maria Inês de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1995, p. 45 – 48)

²⁸ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 20.

o filósofo francês, antes de perceber, lembrar e formar conceitos, o homem imagina. Diz Bachelard: “As imagens que são forças psíquicas primárias são mais fortes que as idéias, mais fortes que as experiências reais”²⁹. E toda sua pesquisa sobre a imagem e a obra de arte por ela impulsionada se dirige à busca do que Bachelard chama de *a priori onírico*, ou seja, de um inventário do que seja uma instância psíquica comum a todos os homens e que possui certas características passíveis de determinação e classificação, como veremos com mais profundidade na próxima seção que abordará o registro psicológico da poética dos elementos e investigará em detalhes as relações entre a imagem, a percepção, a memória e o conceito, além de apresentar cada elemento em seu dinamismo psíquico próprio. Mas por enquanto, vale ressaltar que quando Bachelard se refere a um *a priori onírico*, usa o termo *a priori* em sentido diverso do kantiano. Para Kant *a priori* designa “independente da experiência”, o que não deve ser confundido com anterior a ela³⁰. Para Bachelard este *a priori onírico* é a experiência mais primária do homem com o mundo – e diríamos que este caráter primário em Bachelard se desdobra em duas dimensões: em primeiro lugar, no âmbito da história e da pré-história do homem, vemos um movimento que caracteriza um gradativo abandono da imagem e o privilégio do texto ou do saber teórico-conceitual. Trata-se do que Vilém Flusser conclama como “a vontade [que] tornada língua cria mundo e mente”³¹, e o que Cioran chama “a ruína da poética em história, tempo e movimento, efeito de uma anomalia”³². Bachelard enfatiza ao longo de sua obra a precedência do *homo ludens* em relação ao *homo faber*. É pela imaginação criadora que o homem se aventura em direção a novas conquistas, na busca por novos horizontes. Por isso a manufatura de ferramentas que possibilitam concretizar os sonhos. Assim, o movimento da cultura em direção à abstração conceitual – do qual se tornam paradigmáticas as atividades científica e filosófica – apresenta

²⁹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, p. 16.

³⁰ Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger, Coleção Os pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 53-54.

³¹ Flusser, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, 3ª edição, p. 160.

³² Cioran, Emil. *Entrevistas*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p. 21.

como desvantagem uma separação entre homem e cosmos e conseqüentemente, apesar da permanência da força da imaginação, esta acaba sendo “empurrada” para instâncias menos privilegiadas da cultura.

Além desta dimensão histórica, Bachelard aponta para uma re-encenação deste movimento por meio da educação de cada indivíduo. A criança aparece na obra de Bachelard como uma personagem conceitual que encarna o papel de materialista *par excellence*. Vejamos o que diz a este respeito o filósofo no capítulo “Imaginação e matéria” da obra *A água e os sonhos*:

Os primeiros interesses psíquicos que deixam traços indeléveis em nossos sonhos são interesses orgânicos. A primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais. Essas primeiras imagens materiais são dinâmicas, ativas; estão ligadas a vontades simples, espantosamente rudimentares. A psicanálise provocou muitas revoltas quando falou da *libido* infantil. Talvez se compreendesse melhor a ação dessa libido se lhe devolvêssemos sua forma confusa e geral, se a ligássemos a todas as funções orgânicas. A *libido* surgiria então como solidária com todos os desejos, todas as necessidades. Seria considerada como uma dinâmica do apetite e encontraria seu apaziguamento em todas as impressões de bem-estar. Uma coisa é certa, em todo caso: o devaneio da criança é um devaneio materialista. A criança é um materialista nato. Seus primeiros sonhos são os sonhos das substâncias orgânicas.³³

Que imaginação diferente da concebida pela tradição nasce na carne, nos órgãos, como que em continuidade com a matéria de que somos feitos! A imaginação material não recebe esta designação somente porque nos conecta com a matéria do cosmos. Em sua própria origem ela é encarnada, modelada como membro na constituição do homem bachelardiano, completo, concreto, integral. Mas desde cedo este homem aprende pela força da cultura a menosprezar seus sonhos corpóreos de criança. E o tema da infância surge na obra de Bachelard como um importante capítulo que nos leva a uma melhor compreensão do papel estratégico da arte (e especialmente da literatura) na retomada de nosso devir-criança.

³³Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 9.

LITERATURA, INFÂNCIA E MATÉRIA

As potencialidades da criança e a importância dos espaços íntimos são trazidas à luz em diversos momentos da obra bachelardiana, sobretudo em sua vertente poética. A criança é considerada, neste pensamento, um materialista nato, um ser que tem o germe da criação e que não reconhece limites em suas aventuras pelo micro-universo de seus espaços felizes. Para o psiquismo humano estes espaços correspondem às demandas da postura introvertida, que busca ensimesmar-se, retornar a si mesmo assim como deseja penetrar no interior das coisas, como Jonas no ventre da baleia. A gruta, o labirinto, o ninho, o útero são imagens da intimidade, assim como a casa, que nos insere em nosso próprio mundo. Tais temas, que ao olhar desatento podem parecer inúteis ou desimportantes, assumem na filosofia bachelardiana fundamental papel, protagonizando reflexões a respeito da psicanálise clássica, da educação, da literatura e da filosofia. Tal como o poeta Manoel de Barros, Bachelard em muitos momentos privilegia as coisas desúteis, gratuitas, ínfimas, desprezadas pela sociedade. Nos parece que o filósofo aplica à filosofia, deusa do ser e da verdade³⁴, temas tão elevados, as sábias palavras do poeta do mínimo, que diz preferir (...) “as palavras obscuras que moram no fundo de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco do que as palavras que moram nos sodalícios – tipo excelência, conspícuo, majestade”³⁵. Apresentaremos algumas matizes destas temáticas, de forma fragmentada, seguindo as trilhas do pensamento assistemático de Bachelard e sobrevoando alguns movimentos da literatura e da filosofia.

É na poética dos elementos onde Bachelard ressalta o caráter essencialmente materialista da criança. A psicanálise freudiana se volta incessantemente à infância, reconhecendo nela uma chave de acesso à

³⁴ É notável que a filosofia, desde seus primeiros movimentos no Ocidente, elege temas grandiosos como objetos de investigação: o ser, o não-ser, a verdade, o conhecimento, a essência da realidade, deixando de lado temas considerados menos fundamentais e relevantes.

³⁵ Barros, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 61.

compreensão de nossos bloqueios psíquicos. Bachelard, crítico feroz das interpretações psicanalíticas, aborda a infância como uma verdadeira explosão de possibilidades, o momento mesmo em que somos donos do mundo sem sair de nosso quintal. É assim que o filósofo se remete àquela fase onde tudo é possível, na obra *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*:

Modelagem! sonho de infância, sonho que nos leva de volta à nossa infância! Foi dito freqüentemente que a criança reunia todas as possibilidades. Crianças, éramos pintor, modelador, botânico, escultor, arquiteto, caçador, explorador. E o que aconteceu com tudo isso?³⁶

Como podemos nós, homens da maturidade, reencontrar a inocente alegria da ausência de limites, a partir da qual podemos construir um mundo em nosso próprio jardim, pintá-lo de cores exuberantes com nossas pequeninas mãos? Bachelard encontra a resposta na literatura, ao mesmo tempo em que justifica seu privilégio em relação a outras configurações artísticas. Podemos escrever a obra pintada, a estátua, as flores. A literatura se apresenta como um caminho privilegiado para o resgate das potências juvenis, para a confiança desmedida em nossas próprias forças, as alegrias das massas de modelar, que nos tornam imediatamente demiurgos da massa primitiva. A construção artesanal de imagens literárias nos devolve todas as nossas artes. Então, todos os sonhos perdidos pelo tempo severo que nos faz amadurecer são retomados, a todas as frustrações diante da régua, do pincel e da pá se substitui o poder integral de tudo fazer, de tudo reinventar.

O homem trabalhador que Bachelard elogia mantém do estado infantil algum traço desta convicção íntima. Não porque acredite ser um com o mundo, mas sobretudo porque seu corpo é vazado, atravessado pelas forças do cosmos material. Este corpo intensivo, afetivo, não-hierárquico, possibilita que sua interação com a concretude do mundo seja originária e não

³⁶ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 76.

derivada, precedente e não secundária³⁷. Um retorno à questão do que pode um corpo. Deleuze, assim como Artaud³⁸, colocam que “os corpos nunca podem ser definidos por seus órgãos ou funções, pelo seu gênero ou espécie mas por aquilo que eles podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação”³⁹. A nossa educação, ascética por excelência, impede as crianças de brincarem, de se sujarem, como se o barro e a areia corrompessem e maculassem a pureza das máscaras sociais que aprendemos a usar desde sempre.

Bachelard recusa as fases de desenvolvimento da função sexual, apresentadas por Freud⁴⁰, e destaca as idades materiais. Segundo ele, a criança tem não somente uma tendência a manipular coisas sujas e moles, mas sobretudo a modelar, a impor uma forma às matérias por mais que esta atividade seja feita de forma desajeitada, como no caso dos bolos de areia. Juliette Boutonier⁴¹ nos fala de uma forma de educar que privilegia a superação das matérias através do trabalho com matérias plásticas, ou seja, utiliza-se a própria matéria para sublimá-la. Há um gradativo endurecimento das matérias, apontando para a existência de diferentes idades materiais cujo amadurecimento parte do mole para o duro, sendo este último relacionado à virilidade e ao masculino, a uma postura mais agressiva. A escala de durezas ou as idades materiais indicadas por Bachelard se relacionam com uma escala de maturidade psicológica e dela fazem parte progressivamente as idades da massa, da madeira, da pedra e do ferro. Os buracos na areia seguidos por buracos na areia movediça seriam um trabalho necessário ao psiquismo infantil. Para Bachelard “a criança precisa viver a idade da areia. Vivê-la é a melhor maneira de superá-la”⁴².

³⁷ “Se o vivo se assemelha ao mundo, é, ao contrário, na medida em que se abre sobre a abertura do mundo; se é um todo é a na medida em que o todo, o do mundo como o do vivo, está sempre se fazendo, produzindo-se ou progredindo, inscrevendo-se numa dimensão temporal irredutível e não-fechada”. (Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 127).

³⁸ Esslin, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado, São Paulo: Cultrix, 1978, p. 98.

³⁹ Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pélibart, Rio de Janeiro: Editora 34, 1999, pp. 120.

⁴⁰ Gay, Peter (Org). *The Freud reader*. Nova Iorque, Ed. W.W.Norton & Company, 1995, p. 57.

⁴¹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 87.

⁴² Idem, p. 38.

Assim como Freud aponta para casos de regressão às fases primitivas de nossas funções sexuais, denominadas fixações, Bachelard afirma que há casos de infantilismo material, ou seja, em que o indivíduo se mantém em uma das fases sem endurecer materialmente. A psicanálise material tem a função de estimular o amadurecimento material, através do uso de matérias mais duras para tal tarefa. Diz Bachelard, em *A terra e os devaneios da vontade*: “Nessa escala de durezas, o que queríamos demonstrar é que são envolvidos valores psíquicos bem diferentes quando se passa de uma matéria a outras, sobretudo quando se modifica a forma do ataque”⁴³. É certo que o infantilismo material deve ser revertido, que devemos amadurecer psíquica e manualmente a fim de explorarmos matérias duras, resistentes, difíceis de manusear. Mas é a infantil brincadeira com a areia que nos introduz no maravilhoso mundo das interações com o mundo concreto. Uma verdadeira educação material deve compreender que as primeiras interdições e resistências que encontramos na infância não são, como pretendia Freud⁴⁴, de caráter familiar. Elas são materiais e estimular o trabalho com a matéria do mundo é, em última análise, preparar o homem para a confiança, para a força, para a vida.

Em “Instante poético e instante metafísico”, presente na coletânea *O direito de sonhar*, Bachelard reúne a poesia e a juventude. A poesia é jovem porque sua realidade temporal é o instante. Rompendo com a horizontalidade do tempo dos outros, das coisas e da vida, o poeta atinge a referência autossincrônica, o centro de si mesmo e a horizontalidade do tempo contínuo que passa dá lugar à verticalidade do tempo que jorra. O instante poético é complexo porque é essencialmente uma relação harmônica entre contrários, nele as antíteses se contraem em ambivalências, valorações e desvalorações, ascensões e quedas. O tempo do mundo é recusado, já que levá-lo em consideração significaria reduzir a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo. No instante poético encontra-se tudo o que desvaloriza ao mesmo tempo o passado e o futuro. Como exemplo de

⁴³ Idem, p. 39.

⁴⁴ Gay, Peter (Org). *The Freud reader*. Nova Iorque, Ed. W.W.Norton & Company, 1995, p. 80.

um poeta que realiza com facilidade o instante, Bachelard cita Baudelaire e destaca um trecho da obra *Petits poèmes en prose*, onde o poeta vê a hora dos olhos do gato:

No fundo de seus olhos adoráveis, vejo sempre a hora distintamente, sempre a mesma, uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisões de minutos ou de segundos — uma hora imóvel que não é marcada pelos relógios...⁴⁵

O mesmo poeta, na obra *Mon coeur mis à nu* indica a ambivalência característica do instante poético e reúne a juventude do tempo que jorra à sua própria juventude: “Bem criança, eu senti em meu coração dois sentimentos contraditórios: o horror à vida e o êxtase da vida”⁴⁶. Refletindo sobre suas palavras, temos a nítida impressão de que a criança não só desacredita no impossível e nos limites da experiência como desconhece os preceitos tão estimados pelo conjunto da cultura no que diz respeito às armadilhas da lógica binária e do princípio de identidade. Ela ri chorando, ama odiando, briga brincando, voa sem tirar os pés do chão, trabalha se divertindo. Que liberdade perdemos, nós que temos que escolher um dos termos, eleger um elemento e substituí-lo gradativa e sucessivamente por outro...

A literatura, que pode nos enviar ao universo imaginado da casa onírica e que nos insere na realidade do instante, também nos envia ao devir-outra da língua e ao devir-criança. Para Bachelard, a função mesma da literatura e da poesia é subverter a língua, arejar as palavras, de-significar as significâncias, fazer a língua *jazzier*, fazendo proliferar imagens. Tal concepção se aproxima do conceito deleuzeano de literatura menor, que nos remete à emergência de um devir-outra da língua⁴⁷. Tal literatura estrangeira ou minoritária, coloca a língua em estado de delírio e pode ser encontrada em Manoel de Barros, não só na forma como sua poesia é feita mas também em suas definições do poético. Na sétima estrofe de *Uma didática da*

⁴⁵ Op. Cit. *Petits poèmes en prose* in Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Pessanha, Jaqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 186.

⁴⁶ Idem, p. 188.

⁴⁷ Para maiores informações, vide: Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

invenção, Manoel de Barros compara a criança ao poeta e destaca o delírio do verbo:

No descomeço era o verbo
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá
 Onde a criança diz: eu escuto a cor dos
 passarinhos
 A criança não sabe que o verbo escutar não
 Funciona para cor, mas para som
 Então a criança muda a função de um
 verbo, ele delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é voz
 De fazer nascimentos-
 O verbo tem que pegar delírio⁴⁸

Trazendo à luz a relação entre o devir-criança e a poesia, José Gil, que aponta para a proximidade entre as concepções de Fernando Pessoa e Deleuze, ressalta a importância do devir-criança para a emergência dos heterônimos, a partir de um processo de desubjetivação do poeta pelo trânsito entre o passado e o presente. É assim que José Gil descreve este movimento:

Compreende-se que o devir-criança seja, para Fernando Pessoa, a condição de todos os devires; que portanto, a criação de um heterônimo, ou a passagem de um heterônimo a outro, implique sempre um mergulho na infância, um devir-criança muito particular do poeta. Tal como verificamos, (...) o mergulho na infância, ao conectar o presente com o passado, induz um devir-outro, ou seja, uma clivagem do sujeito mas sem efeitos patológicos. Tal como acontece com a criança que brinca: o seu eu é ainda inconsistente e plástico para se sentir ameaçado⁴⁹.

O poeta em seu devir-criança, assim como ocorre com qualquer devir, não imita uma criança e muito menos se transforma nela. Trata-se de um encontro entre os termos, algo que se passa entre eles, fora deles, onde ocorre uma dupla captura, um curto-circuito, onde os termos se desterritorializam mutuamente. Devir é se tornar cada vez mais deserto e assim, mais povoado, em uma velocidade absoluta que se passa entre dois,

⁴⁸ Barros, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 17.

⁴⁹ Gil, José. *Diferença e repetição na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 92.

uma linha de fuga⁵⁰. Para Bachelard, a infância não é um momento que se isola no passado. As solidões da infância fazem com que a criança se sinta filha do cosmos. E é essa situação ontológica ou existencial da criança – solidão e cosmicidade – que é continuada pela atividade do poeta. Diz ele:

E é assim que nas suas solidões, desde que torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância?⁵¹

E mesmo no devaneio comum, que não chega a se tornar obra escrita, somos levados àquela situação ontológica, que segundo Bachelard⁵² se dá porque há a permanência em cada um de nós, de um “núcleo da infância”, de um centro atemporal que se enraíza como um arquétipo de nosso psiquismo. A despeito de todo o trabalho da cultura com o objetivo de nos tornar adultos, retomamos a liberdade da infância cada vez que nos entregamos sem reserva à experiência abissal do devaneio, que para o poeta se torna obra de arte, comunicável exatamente por esta espécie de *a priori* que nos reúne a todos, homens comuns e artistas, leitores e escritores, numa comunidade onírica. E é a linguagem livre e aberta da poesia que minimiza os efeitos nocivos da predominância da razão em relação à imaginação: a desvalorização do corpo, o primado dos projetos da vida adulta, o desencontro com o cosmos.

⁵⁰ Para maiores clarificações do conceito primeiro de devir podemos retomar Heráclito e duas leituras contemporâneas da noção de devir. Carneiro Leão, Emmanuel.(Org.) *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides e Heráclito*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski., Petrópolis: Ed. Vozes, 1998, p. 58-93; Nietzsche, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade, Rio de Janeiro: Elfos, 1995, p. 39-57; Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Antônio M. Magalhães, Porto: Rés Editora, s/d, p. 37-40.

⁵¹ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 94.

⁵² *Ibidem*, p. 95.

A LEITURA IMAGÉTICA DO TEXTO FILOSÓFICO

A força das imagens arquetípicas se faz exercer sobre um amplo espectro textual e não somente sobre os textos literários propriamente ditos. Textos científicos e obras filosóficas também podem ser povoadas por imagens, e mesmo as obras de literatura podem ser lidas em busca de uma compreensão seja do drama ou da história que elas apresentam, como também podem ser lidas numa busca pelas imagens que elas desenham, o que faz com que Bachelard aponte para a existência de dois tipos de leitura, de acordo com sua “intencionalidade”: a leitura imagética, “onde resistimos o mais que podemos à sedução das histórias”⁵³ e a leitura interpretativa ou conceitual. Empreendendo o primeiro tipo de leitura Bachelard analisa o texto nietzschiano para reconhecer nele o elemento arquetípico predominante de sua paisagem imagética, que reconhece como sendo o elemento aéreo, expresso por imagens de ascensão, por uma imaginação simultaneamente marcada pela materialidade e pelo dinamismo. O ar é o elemento da liberdade, da abertura, do convite à viagem, à ascensão. Conforme diz Bachelard, “ao dito profundo de Paul Valéry: “O verdadeiro poeta é aquele que nos inspira’, tentaremos dar seu justo pluralismo. O poeta do fogo, do ar e o da terra não transmitem a mesma inspiração que o poeta do ar”⁵⁴. O elemento aéreo vincula-se ao que Bachelard denomina *imaginação dinâmica* ou do movimento, trabalhada em sua obra *O ar e os sonhos*. É nesta obra que nosso autor destaca a mobilidade das imagens, negligenciada pela psicologia da imaginação, que dá destaque ao caráter de constituição das imagens, o oposto do movimento. Se é possível estudar a mobilidade das imagens, é porque esta não é indeterminada e pela imagem literária, o poetas nos convidam a uma verdadeira viagem ao país do imaginário, que longe de constituir mera descrição do real, é o reino do infinito. Vejamos como Bachelard define esse terreno autônomo dos domínios do imaginário:

⁵³ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 4.

⁵⁴ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, p. 4.

No reino da imaginação, o infinito é a região em que a imaginação se afirma como imaginação pura, em que ela está livre e só, vencida e vitoriosa, orgulhosa e trêmula. Então as imagens irrompem e se perdem, elevam-se e aniquilam-se em sua própria altura. Então se impõe o realismo da irrealidade.⁵⁵

A possibilidade de promover uma leitura imagética de obras filosóficas, que portanto apontaria para a ação da imaginação material em sua constituição, será empreendida pelo filósofo francês especialmente no capítulo “Nietzsche e o psiquismo ascensional”, da obra *O ar e os sonhos* e no capítulo “A água violenta”, de *A água e os sonhos*. Vemos nestes capítulos que o filósofo preferido das análises imagéticas bachelardianas é Nietzsche. Se é possível a Bachelard classificar a obra de um filósofo utilizando-se das mesmas categorias que servem à leitura dos poetas, há algumas razões que gostaríamos de anunciar, antes de apresentar as considerações de Bachelard sobre dois tipos de luta literária. Em primeiro lugar, o acento poético da obra nietzschiana, que inclusive leva Roberto Machado a considerar Zaratustra como uma tragédia do filósofo alemão⁵⁶. Nietzsche, em sua tentativa de compatibilizar a forma e o conteúdo de sua obra, teria tematizado o trágico não mais conceitualmente – como o fez em *O nascimento da tragédia* – mas tragicamente, recorrendo à linguagem ambígua e imagética da tragédia. Em segundo lugar, e aqui se trata de uma consideração sobre a obra de Bachelard e não de Nietzsche, o poder das forças imaginantes é tão grande que não se contenta em dar corpo a obras de arte. Por se enraizarem em camadas profundas do psiquismo humano – como veremos de forma mais aprofundada na próxima seção da tese – os arquétipos, matéria do devaneio e da obra de arte, se impõem em todas as manifestações da cultura, mesmo quando sua atuação resulta em insucessos e perturbações (como no caso da presença de imagens na prática científica). Logo, as imagens materiais são para Bachelard um *a priori* em vários registros: no registro cultural, já que a ação destas se revela em todos os âmbitos da cultura, no registro estético, já que por um lado a obra de arte se

⁵⁵ Idem, p. 6.

⁵⁶ Machado, Roberto. *Zaratustra: uma tragédia nietzschiana*. São Paulo: Editora Zahar, 2ª edição, 1999.

edifica sobre elas, que lhe fornecem material e consistência e por outro lado, a arte surge como um instrumento de desvelamento da materialidade cósmica. Um registro psicológico, pelo enraizamento dos arquétipos⁵⁷ no inconsciente⁵⁸ coletivo e pela sua ação na promoção de psiquismos saudáveis. Por último, um registro ontológico-cosmológico, pois as imagens materiais são presentes tanto no psiquismo humano (enquanto arquétipos) como na própria efetividade do real (enquanto *arqué* ou princípio essencial para a constituição do Universo). É assim que Wunenburger, grande estudioso de Bachelard e da imaginação, nos fala da indissociabilidade de nossas imagens com as imagens do mundo:

Essa convivência entre a imaginação e o mundo deixa pensar que as imagens não são puras produções da subjetividade pessoal, mas já estão em latência na natureza. Neste caso, o imaginário poderia ser comparado a uma superfície de face dupla, uma voltada para a vida psicológica, a outra orientada para a vida cósmica. Nossas imagens seriam talvez também as imagens do mundo, o que explicaria que elas tenham a capacidade de instaurar uma simpatia entre o homem e as coisas.⁵⁹

Assim, no que diz respeito às produções da cultura, a filosofia não escapa ao poder da imaginação material e da mesma forma que qualquer produção textual, pode ser lida através de uma leitura imagética ou através de uma leitura conceitual. Permanece obscuro na obra bachelardiana se podemos detectar a presença de imagens materiais em toda a produção filosófica, mesmo que se trate de obras de pensadores contemplativos, formalistas, como aqueles tão criticados pelo filósofo francês. A única direção que temos para guiar este questionamento é refletir sobre a relação entre linguagem e imagem, além é claro, de seguirmos a trilha dos filósofos eleitos por Bachelard como objeto de estudos, o que nos fornece alguns elementos para compreender como nosso filósofo esboçou ou orientou a possibilidade

⁵⁷ Segundo Bachelard, “o arquétipo é uma imagem que tem sua raiz no mais longínquo inconsciente, uma imagem que vem de uma vida que não é a nossa vida pessoal e que só podemos estudar no que se refere a uma arqueologia psicológica.” Apud Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. In Elyana Barbosa. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 27.

⁵⁸ “Como inconsciente, pode-se entender(...) o espaço próprio e primitivo da onde manam às pulsões mais primevas e intrínsecas a todo e qualquer ente.”(Mora, José Ferrater, *Dicionário de filosofia: tomo 2, E-J*, São Paulo: Loyola, 2001, p.144). Logo, habilita-se o Inconsciente como o seio originário e resguardo terminal às Imagens.

⁵⁹ Wunenburger, Jean-Jacques. *La vie des images*. Grenoble, PUG, 2002, p. 107.

de uma interpretação sobre a relação entre o texto filosófico e a imagem material.

Uma das poucas indicações que Bachelard nos fornece sobre a presença de imagens materiais na filosofia, além evidentemente do seu exercício de análise das imagens presentes nos textos de Nietzsche e Shelley, aparece em *A água e os sonhos*, logo após sua apresentação do conceito de imaginação material. Diz ele:

E não é à toa que as filosofias primitivas faziam com freqüência, nesse caminho, uma opção decisiva. Associavam a seus princípios formais um dos quatro elementos fundamentais, que se tornavam assim marcas de *temperamentos filosóficos*. Nesses sistemas filosóficos, o pensamento erudito está ligado a um devaneio material primitivo, a sabedoria tranqüila e permanente se enraíza numa constância substancial. E, se essas filosofias simples e poderosas conservam ainda fontes de convicção, é porque ao estudá-las encontramos forças imaginantes totalmente naturais. É sempre a mesma coisa: na ordem da filosofia, só se persuade bem sugerindo devaneios fundamentais, restituindo aos pensamentos sua avenida de sonhos. Mais ainda que os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais.⁶⁰

Acreditamos poder dividir este trecho em quatro momentos, a fim de explorar todas as matizes com que Bachelard aborda, de forma enigmática, a relação entre filosofia e imaginação material. O primeiro momento do trecho parece apontar para a presença de uma filiação material nas filosofias primitivas, ou seja, há uma aliança, nos primeiros movimentos da filosofia, entre o pensamento erudito e os devaneios naturais. Não fica claro no trecho se para Bachelard isto se deve à forte relação que as filosofias primitivas mantinham com importantes traços do pensamento mítico-religioso e que portanto, com o amadurecimento da filosofia e sua “emancipação” diante dos outros domínios da cultura, esta filiação aos elementos teria seu sentido esvaziado e as fronteiras que separam o pensamento positivo⁶¹ dos caminhos inebriantes do devaneio teriam se definido com maior precisão.

O segundo momento do trecho se refere a uma convicção permanente, associada a estas filosofias, que encontraria sua justificativa no

⁶⁰ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 4.

⁶¹ Guiado pelas regras e princípios da racionalidade.

fato de que ao estudá-las, nos encontraríamos com os devaneios naturais, com as raízes de nossa imaginação, o que parece apontar para a idéia de que a força arrebatadora das imagens materiais não teria sido neutralizada pela soberania da filosofia e das formas culturais que vem a substituir um tipo de pensamento onde a imagem e a natureza ocupam papel central. Tal possibilidade interpretativa nos levaria a afirmar a *atemporalidade* dos arquétipos e sua inquebrantável força que acabam apresentando o caráter também atemporal das primeiras produções filosóficas.

O terceiro momento do trecho nos parece conter uma tese tão mais profunda como menos enigmática do que as outras duas. Aqui, Bachelard abandona o tom obscuro de seu discurso para atingir uma fala transparente e reveladora. Nos permitimos repetir este extrato, que indubitavelmente ilustra a aparente leviandade com que Bachelard apresenta teses polêmicas e graves. Tamanha leveza nos leva em vários momentos a deixar de perceber na leitura apontamentos fundamentais para a compreensão da obra, mas que são displicentemente como que “lançados” junto a trechos que parecem não ter grandes conteúdos a serem interpretados. Diz Bachelard: “É sempre a mesma coisa: na ordem da filosofia, só se persuade bem sugerindo devaneios fundamentais, restituindo aos pensamentos sua avenida de sonhos.”. A persuasão, que a filosofia pretende vincular com o discurso portador da verdade e que para tanto, necessita respeitar certas regras (e que portanto, projeta as regras da lógica na ontológica ou que projeta as regras do pensamento ao ser) surge em Bachelard com outro par, não mais lógico, agora para além (ou aquém) de todas as regras que garantem a legitimidade e a validade do discurso: o retorno ao devaneio. Assim, a filosofia persuade (ou persuade bem), encontra adeptos, se projeta, quando toma para si este papel estratégico de restituir ao pensamento sua avenida de sonhos, religar o racional e o imagético. Ora, não é essa a duplicidade que Bachelard enxerga no próprio homem? Não é esta a característica humana por excelência? Ser ao mesmo tempo razão e imaginação? A boa persuasão que Bachelard reconhece em alguns filósofos seria então aquela que corrobora para a reconstrução de um homem trágico, porque se

reconhece como morada da medida das idéias e da insensatez das imagens. Vemos pela eleição de Bachelard por alguns pensadores em sua obra poética que não é entregue ao arbitrário sua escolha. Esta seleção de representantes da história do pensamento parece se orientar por um critério: a atribuição de poder ao reino da *desrazão*, do corpo e da natureza - elementos que compõem sua paisagem conceitual e que Bachelard encontra nas filosofias pré-socráticas, no romantismo e nos pensamentos de Schopenhauer e Nietzsche, que povoam a obra do filósofo em harmonia com as idéias alquímicas e as imagens dos poetas. No fim do trecho que nos propusemos a analisar, aparece então, como que para matizar a tese forte do extrato que acabamos de comentar, a primazia dos sonhos sobre as produções conscientes e o pensamento positivo, ao menos no que tange à presença dos elementos materiais.

A primazia do sonho – e quando Bachelard fala aqui de sonho quer dizer devaneio e não o sonho noturno – sobre o pensamento (entendido como o domínio da racionalidade), pode ser compreendida pela diferença apontada pelo filósofo francês entre a imagem e o conceito: “As imagens não são conceitos. Não se isolam em sua significação. Tendem precisamente a ultrapassar sua significação. A imaginação nesse caso é multifuncional.”⁶²

⁶² Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, p. 2.

A POESIA COMO ALTERNATIVA À LINGUAGEM CONCEITUAL

Se a linguagem conceitual não é suficiente para expressar o dinamismo e a riqueza do cosmos, seria exatamente pela característica que é tão cara aos filósofos criticados por Bachelard: a clareza e a distinção. O fato de que o conceito se encerra em uma única significação, o que o torna instrumento deficitário quando se trata de expressar as ambigüidades que caracterizam o mundo material e as imagens que a eles se vinculam. Daí a escolha bachelardiana pela literatura e pela poesia como instrumentos privilegiados para expressar todas as matizes do cosmos, por seu poder de pluralizar a língua, de mudar seus sentidos, de povoar a língua com imagens renovadoras. Ao escolher a poesia, Bachelard opera uma espécie de retorno ao universo mental e lingüístico da Grécia Arcaica, que prima pela ambigüidade e pela *multi-significação*, numa tentativa de resgatar uma possibilidade de lidar com o mundo que fora “substituída” pelo discurso conceitual.

O discurso conceitual, tem como característica refletir um mundo homogêneo e estável em tudo diferente tanto do mundo percebido pelos sentidos quanto do mundo aberto pelo imaginário criador analisado por Bachelard. Para discutir a relação entre linguagem e mundo, vejamos como o devir-criança ganha relevo em Alberto Caeiro, na primeira estrofe do segundo poema de *O guardador de rebanhos*:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda
 E de vez em quando olhando para trás
 E o que vejo em cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto
 E sei dar por isto muito bem
 Sei ter o pasmo essencial de uma criança
 Que ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do mundo”⁶³

⁶³ Pessoa, Fernando. *Obra poética* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 138.

O olhar inocente, destacado no poema, constata em tudo o signo do ineditismo, assim como a singularidade e a diferença. Esta concepção de olhar inocente, se complementada pela indiscernibilidade infantil dos limites do corpo frente ao mundo, promoveria uma postura diferenciada daquela privilegiada pela tradição filosófica. Muitos acreditam haver um vínculo entre a origem do pensamento filosófico e a admiração e a surpresa de um mundo que se abre à reflexão humana. Mas o ascetismo e a atitude contemplativa característicos da filosofia e diagnosticados por filósofos como Nietzsche⁶⁴ e Bachelard, tornam esta surpresa inicial origem de reflexões passivas, desvalorização dos sentidos, dos afetos e dos corpos, olhar elevado que por sobre um mundo caótico, movente, temporal, em devir, busca sua organização e unidade. Talvez seja realmente mais confortável contemplar um mundo indiferenciado, uma massa homogênea de onde expulsamos o singular, o paradoxo, o caos.

Se a linguagem conceitual foi e é elemento que vem a fortalecer uma imagem descorporificada do mundo, se o texto nos leva a um olhar cada vez mais objetivo do mundo, haveria uma linguagem que nos levasse a percorrer o caminho inverso, não mais de divórcio, mas de regresso às coisas e a nós mesmos? Num primeiro momento pode causar certo estranhamento a relação que Bachelard estabelece entre imagem material e literatura. Se o que está em jogo é um resgate da materialidade do mundo, por que o filósofo não teria privilegiado outras formas de arte, onde o elemento material é efetivamente preponderante, como a pintura, a escultura, a gravura, que embora sejam abordadas em suas obras, nelas não assumem papel central? Logo a poesia, considerada por Hegel a mais espiritual das artes, onde há o desaparecimento do elemento sensível na arte para se tornar o puro signo da interioridade,⁶⁵ será eleita por Bachelard lugar privilegiado para o reconhecimento da ação da imaginação material e dinâmica. O privilégio atribuído às imagens literárias se justifica por estas serem consideradas por

⁶⁴ Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polémica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 87-150.

⁶⁵ Para uma visão sintética e clara desta reflexão hegeliana, vide Ferry, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza, São Paulo: Editora Ensaio, 1994, p. 198-199.

nosso autor detentoras de uma novidade que é “o signo da potência criadora da imaginação”⁶⁶. Bachelard sublinha ao longo de sua poética a função da literatura e da poesia: “reanimar uma linguagem criando novas imagens”⁶⁷. A literatura é responsável por uma verdadeira explosão da linguagem, através dela de simples termos as palavras recebem o estatuto de germe de imagens ramificadas, multiplicadas, potencializadas. Ao atribuir tal função de origem às imagens poéticas, Bachelard elege como objeto de análise centros de poemas cuja matéria remete a convicções poéticas vinculadas a elementos materiais. Ao fazer proliferar imagens materiais, a poesia encontra-se intimamente vinculada à atividade imaginativa. Esta, por sua vez, longe de ligar o homem à sociedade, a projetos, a conceitos, promove uma unidade do ser imaginante com o cosmos, com os elementos materiais do universo.

A abordagem estética de Bachelard o distancia das investigações tradicionais acerca da imaginação, atreladas a contextos psicológicos e gnoseológicos que abordam a imagem sempre através do que ela não é, ou seja, indiretamente. A escolha de Bachelard será a literatura e sobretudo a poesia e sua escolha não é de forma alguma arbitrária pois as imagens literárias renovam os arquétipos inconscientes. Mesmo se explora imagens fundamentais, materiais, a literatura traz a marca da inovação, deve surpreender. Bachelard considera que as imagens literárias dinamizam o psiquismo humano e ao examiná-las descobrimos a ação da imaginação. A poesia livre como o surrealismo, ramifica, explode, subverte a linguagem. Por esse caráter de renovação dos arquétipos e de ramificação da linguagem, as imagens literárias são eminentemente criativas. Nos parece que ao eleger a literatura como configuração artística privilegiada para a expressão do devaneio, Bachelard pretende rivalizar com a tradição no próprio terreno que ela escolheu para formular suas teses anti-materialistas: a linguagem, que como comentamos, pretende desde as origens do discurso positivo⁶⁸, se impor como espelho do real, de um real que para aparentar inteligibilidade e mostrar consonância com nosso próprio *logos*,

⁶⁶ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 4.

⁶⁷ *Idem*, p. 5

⁶⁸ Guiado pelas regras e princípios da racionalidade.

demanda que se tome como pressuposto a desvalorização ontológica, gnoseológica e psicológica do concreto e material. A linguagem conceitual, surge portanto, como formalizadora de um mundo espacializado e seus elementos sensíveis devem ser escamoteados, tal como opera o método dos geômetras: por uma redução da complexidade que lhe é característica para a depuração geométrica que torna o mundo um conjunto de linhas, contornos e superfícies.

A imaginação literária⁶⁹ se liberta da realidade porque sua linguagem é viva, dinâmica e livre.⁷⁰ Pelas imagens literárias novas, a literatura recebe o estatuto de categoria da imaginação criadora e a palavra se revela como o devir do psiquismo humano. O imaginário⁷¹, isto é, a incessante necessidade da imaginação de se abrir e renovar, cria imagens, mas sempre as ultrapassa. O poema se caracteriza por uma sede de imagens sempre novas e compreende a necessidade de novidade do próprio psiquismo humano.⁷² Portanto, é na literatura e sobretudo nos centros do poemas onde Bachelard busca exemplos de experiências positivas no terreno do devaneio material a fim de desvelar os poemas do tato, “os poemas da mão que amassa”⁷³. Se a literatura possui papel tão importante em suas investigações é porque “ a imaginação literária não é uma imaginação de segunda posição, vindo depois de imagens visuais registradas pela percepção”⁷⁴. Em *A poética do devaneio*, Bachelard afirma ser o devaneio a matéria-prima das obras poéticas. Tendo como objeto o centro das obras literárias, nosso autor se lança na tarefa de classificar as

⁶⁹ “É que, a nosso ver, toda psicologia da imaginação não se pode esclarecer *atualmente* senão pelos poemas que ela inspira.” (Bachelard, Gaston, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, trad.: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.17.

⁷⁰ Mas para Bachelard nem toda poesia ou obra literária renova. Algumas contentam-se em reproduzir, copiar, em manter imagens clichês e convencionais. Para corroboração, vide: Bachelard, Gaston, *A água e os sonhos*, p.41.

⁷¹ Bachelard se vale dos termos *imaginário* e *imaginação* com a mesma acepção e sentido ao longo de sua obra.

⁷² Deleuze, em sua obra *Diálogos*, nos fala de uma literatura em que se é estrangeiro ou gago dentro de sua própria linguagem. É assim que o filósofo define o estilo: “os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira”. É como a criação de uma nova língua no interior mesmo da língua corrente, que a faz delirar, tremer, sair dos eixos, se evadir. Acreditamos que é no sentido de um delírio da língua que Bachelard se refere à literatura e à poesia como abertura ao devir. Cf. Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 12-13.

⁷³ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 66.

⁷⁴ Idem, p. 6.

imagens primordiais que emergem dos poemas sob o signo da imaginação material e da imaginação dinâmica⁷⁵, trazendo temperamentos específicos de acordo com sua filiação a cada um dos quatro elementos materiais do universo: a água, o fogo, a terra e o ar.

A filosofia do trabalho de Bachelard advoga a complementariedade entre a inocência infantil que nada sabe e a ignorância lúdica que tudo pode, porque não conhece limites. Bela mola propulsora de novas criações, interações e sobretudo intervenções em todos os domínios em que o homem pode se exercer. Neste sentido, a criação torna-se um movimento incessante do devir-criança. O homem trabalhador de Bachelard que desde criança mexe com a terra para conhecer o interior das coisas, não reconhece a homogeneidade e indiferenciação do mundo. Para ele, cada matéria é singular. Sua dureza ou moleza, maleabilidade ou resistência em todos os graus, demandam posturas também singulares e diferenciadas. Portanto, a mera contemplação de um mundo compacto não faz sentido.

Bachelard nos mostra que a filosofia não deve partir da reflexão desinteressada sobre um mundo indiferenciado, massificado, mas dos afetos, da ação das forças do mundo sobre o corpo de quem se põe a pensar. O pensamento, longe de ser uma atividade ascética e neutra, é necessidade de pensar o impensável, de convidar os problemas ao duelo, como diz Nietzsche:

Outra coisa é a guerra. Sou por natureza guerreiro. Agredir é parte de meus instintos. Poder ser inimigo, ser inimigo – isso pressupõe talvez uma natureza forte, é em todo caso condição de toda natureza forte. Ela necessita de resistências, portanto busca resistências (...) A força do agressor tem na oposição de que precisa uma espécie de medida; todo crescimento se revela na procura de um poderoso adversário – ou problema: pois um filósofo guerreiro provoca também os problemas ao duelo.⁷⁶

⁷⁵ Para uma definição de “imaginação material” e “imaginação dinâmica”, vide a seção seguinte onde tais conceitos serão mais aprofundados.

⁷⁶ “Porque sou tão sábio”. §7. (Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 2ª edição, p. 31-32.

A PINTURA

Apesar do privilégio concedido por Bachelard à literatura em seus estudos sobre a imagem e a arte, o filósofo nos deixou, em alguns textos reunidos na coletânea póstuma *O direito de sonhar*, importantes notas sobre as artes plásticas e demonstrou que não somente na imagem poética, mas também na imagem pictórica, apesar de sua vinculação tradicional ao distanciamento do olhar, se manifesta a potência da imaginação. Criadora, porque não pretende ser duplo de um real dado. Material, porque recusa a retratar contornos e superfícies, quer profundidade, substância, matéria. A abordagem bachelardiana das artes plásticas, assim como de todas as expressões artísticas, não se restringe a uma teoria estética, à filosofia da arte, mas assume contornos metafísicos, na medida em que concebe a obra de arte em sua função estratégica de eternizar o devaneio cósmico e instantâneo, que conecta o homem ao universo.

Para o filósofo, a pintura, assim como toda forma de arte, tem como ponto de partida o devaneio criante, as forças inebriantes do imaginário. O caráter criativo da imaginação, sua função de irreal, é uma das apostas permanentes da obra bachelardiana, para quem “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade, ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade. Ela é uma faculdade de sobre-humanidade”⁷⁷. A análise do sentido deste ultrapassamento do real pela atividade imagética, sua sobre-humanidade, nos ajuda a compreender os contornos metafísicos que a abordagem bachelardiana das artes plásticas assume.

A relação entre a arte e o real é tema recorrente no panorama filosófico ocidental, que desde Platão questiona a vocação da obra de arte em espelhar a essência das coisas⁷⁸. É justamente o papel representacional da obra que vem sendo interpretada como o grande diferencial entre a arte

⁷⁷ Bachelard, Gaston, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 17-18.

⁷⁸ Vide Platão. *A república*. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

moderna e arte clássica Este é um dos temas abordados por Merleau Ponty, que em pretende desmistificar tal interpretação, não a fim de negar que se trata de duas formas distintas de pintura, mas para indicar uma outra diferença, que não se dirige à questão representacional. Segundo Merleau-Ponty, “tudo mostra que a pintura clássica na Europa se concebe como a representação dos objetos e dos homens em seu funcionamento natural.”⁷⁹ A leitura corrente dos movimentos históricos da arte indica que todos os elementos que compõem a técnica de pintura clássica, desde a predileção pela pintura à óleo à busca de signos que criem a ilusão de profundidade e volume, o jogo de cores, propiciariam ao pintor o alcance da própria coisa, do próprio homem, de forma indiscutível. A comunicação entre pintor e seu público se ergueria sobre a evidência mesma das coisas, que se revelariam tal e qual observadas num mundo pronto, acabado. Contrariando esse pacto entre a pintura clássica e o real, Merleau Ponty mostra como a lei da perspectiva, recurso privilegiado neste período, longe de representar o mundo em si mesmo, é criação da cultura, uma das maneiras do homem projetar diante de si o mundo. A perspectiva geométrica seria então, uma das formas de olhar o mundo e não necessariamente a melhor, assim como o retrato seria apenas uma das formas de olhar para o homem. Logo, pintar é, independentemente da escolha pela arte figurativa ou abstrata, a emergência de uma irrealidade, é esboçar um mundo que não é espelho do mundo percebido, aberto ao olhar espontâneo.

O poeta pantaneiro Manoel de Barros nos apresenta uma outra interpretação da irrealidade da arte, no *Livro sobre nada*:

Arte não tem pensa:
o olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar - como em Chagall.⁸⁰

⁷⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 75.

⁸⁰ Barros, Manoel de. *Livro sobre nada*. Record, 1996, p. 30.

O poema manoelino coloca um acento na insubordinação da arte ao conceito, à percepção e às lembranças do real vivido. Logo, coloca em destaque o papel da arte de fazer delirar os sentidos e significâncias desse mundo que se oferece a nós diariamente, cujas leis acreditamos conhecer, e que pretendemos fixar pela linguagem. Mundo pretensamente apreendido “em-si-mesmo” pelo olhar, controlado pela razão. Para o poeta pantaneiro, o “transver” da arte indica que o mundo aberto por ela é novo, que liberta das amarras do real, torna visível o invisível. Libertada das amarras do ontem, nos prepara um amanhã. Ela, a arte, é um futuro.

Bachelard aposta na autonomia da imaginação e em sua função de irreal, que longe de nos adaptar à sociedade e aos grandes projetos do espírito, nos refugia na solidão criadora, nos devaneios crianceiros, na verticalidade do instante, jovem, fresco, primaveril. Mas em Manoel de Barros, assim como em Bachelard, além dessa apologia à arte do amanhã, vemos um outro aspecto que somente seria considerado contraditório com a celebração da autonomia da arte ao olhar claro e distinto do fi-lógico. Trata-se da vocação – que é de Bachelard e de Manoel de Barros - em expressar imagética ou conceitualmente, contágios entre o artista e as forças do cosmos material, revelando uma fragilidade nas fronteiras entre o homem e o universo, como ilustra seu “Anti-salmo por um desherói”.

A boca da pedra o levava a cacto
 A praça o relvava de passarinhos cantando
 Ele tinha o dom da árvore
 Ele assumia o peixe em sua solidão
 Seu amor o levava a pedra
 Estava estropiado de árvore e sol
 Estropiado até a pedra
 Até o canto
 Estropiado no seu melhor azul
 procurava-se na palavra rebotalho
 por cima do lábio era só lenda
 comia o ínfimo com farinha
 o chão viçava no olho
 cada pássaro governava sua árvore
 Deus ordenara nele a borra

o rosto e os livros com erva
andorinhas enferrujadas.⁸¹

Diante de nós por alguns instantes desaparece a fissura que nos divorcia da natureza, somem personagens que protagonizam a grande ficção do ocidente, o primado da racionalidade: o sujeito e o objeto. Suspensão da objetividade, da relação eu-isso, para utilizar a terminologia buberiana⁸². No centro do palco surge um homem, encrustado como pedra no solo da natureza, da qual não se sente senhor mas corpo entreaberto sempre operando agenciamentos, firmando alianças, se unindo e desunindo com as coisas, se deixando contaminar por elas, afetando e sendo afetado.

Nos aproximamos aqui da concepção bachelardiana. Ao tratar da questão da irrealidade, Bachelard pretende afirmar a autonomia da arte e da imaginação, sem porém compreender que a arte “retire da natureza as naturalidades”. Se o irreal é compreendido como o nascer de algo que não está no mundo percebido isto se dá exatamente porque a obra de arte, movida pelo imaginário, opera o desvelamento de uma dimensão do mundo que a percepção, a memória e o conceito ocultam, em sua tomada de distância, em sua visada geometrizada. Não se trata de desnaturalizar a natureza, mas de desnaturalizar nosso olhar para ela, ou de denunciar nosso olhar como condicionado pelas demandas da representação e da formulação conceitual. . Assim, longe de ser ficção, fantasia, lugar do falso, a arte seria lugar de desdobramento da verdade, onde atingimos uma dimensão pré-objetiva de um real mais próximo. Isto se dá pois para Bachelard o psiquismo humano se configura primitivamente por imagens e antes de perceber, lembrar e formular conceitos, o homem imagina. Antes de ser espetáculo consciente, toda paisagem é já uma experiência onírica, um fato estético. Logo, a irrealidade da arte pode também ser compreendida como uma espécie de retorno a uma instância pré-cognitiva em que se abandona a maneira ordinária de visar o real para atingirmos um contato mais direto com

⁸¹ Barros, M. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

⁸² Buber, Martin. *Je et tu*, prefácio: Gaston Bachelard, Paris: Aubier, 1992.

o universo. Não cabe a pergunta sobre o caráter mimético da arte, já que seu “modelo”, ou seu condutor, não é o objeto de nossas percepções, condicionado pelo tempo, espaço e pelas relações causais. Também não é estático, fixo, como pretende capturar o conceito. É dinâmico, é jogo de forças entre os elementos materiais, inatingível ao nível óptico, somente alcançável por uma subjetividade mesclada, pela indissociabilidade entre o imaginário e o corpo. É o contato deste corpo mestiço com os elementos materiais que configuram o real (ar, fogo, terra e água) que fomenta a conexão entre o psiquismo e a natureza, entre o indivíduo e o cosmos. Enquanto nossa percepção, assim como o olhar científico sobre a natureza, implica seleção, recorte, limitação dos fenômenos, o devaneio ama o grande, o infinito, o ilimitado, o que faz dele o recurso privilegiado do homem que pretende experimentar o pertencimento à totalidade do universo.

Chegamos no ponto central da concepção estética de Bachelard: a inusitada aliança que o filósofo firmará entre imagem e matéria, desenvolvida em sua poética dos elementos. Bachelard se recusa em apresentar uma teoria geral da imaginação, ao que prefere contrapor dois modelos ou paradigmas, a saber, a imaginação material e formal. A imaginação formal é tributária da visão, restrita aos caracteres superficiais do mundo, a seus contornos e formas, ou seja, a uma espécie de visada geométrica do mundo. Já a imaginação material produz imagens de profundidade, porque vinculadas aos arquétipos do inconsciente coletivo, que Bachelard identifica com os quatro elementos das intuições primitivas de Empédocles, retomadas pelas práticas alquímicas. A imaginação material não se confunde com o devaneio inerte, passivo, desenergizado concebido pela tradição. O sonhador bachelardiano é engajado, comprometido com as matérias do mundo. Os arquétipos são uma espécie de imagem da matéria enquanto a matéria é uma condutora da produção de imagens.

O caráter geométrico apontado por Merleau-Ponty como uma das possibilidades de olhar para o mundo se aproxima do conceito de imaginação formal proposto por Bachelard e se contrapõe ao que Deleuze e Guattari concebem como “háptico”, quando em *Mil Platôs*, se referem à arte

nômade⁸³. Esta arte poderia ser definida por múltiplos aspectos, dentre os quais o fato de tratar-se de uma visão aproximada, em oposição à visão distanciada. Dizem os filósofos: “É também o “espaço tátil”, ou antes o “espaço háptico”, por diferença ao espaço óptico.” O privilégio pelo termo háptico em relação a tátil se dá porque as funções dos órgãos dos sentidos se embaralham, podendo o olho exercer função tátil e a mão, função óptica. Ainda segundo Deleuze e Guattari, “Cézanne falava da necessidade de *já não ver* o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso”⁸⁴.

Perder-se sem referência, atingir uma zona de indiscernibilidade entre o artista e o modelo, entre o homem e as coisas. Talvez seja por se situar nesse lugar de comunhão que Cézanne renuncia à perspectiva planimétrica durante uma boa parte de sua carreira. Merleau-Ponty acredita que Cézanne exprime pela cor, porque a riqueza expressiva de uma maçã a faz transbordar de seus contornos e ele não pode contentar-se com o espaço que estes lhes prescrevem: “Os objetos da pintura moderna ‘sangram’, espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põem à prova o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo”⁸⁵.

⁸³ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5, São Paulo: Ed. 34, p. 202.

⁸⁴ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5, São Paulo: Ed. 34, p. 204.

⁸⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 188.

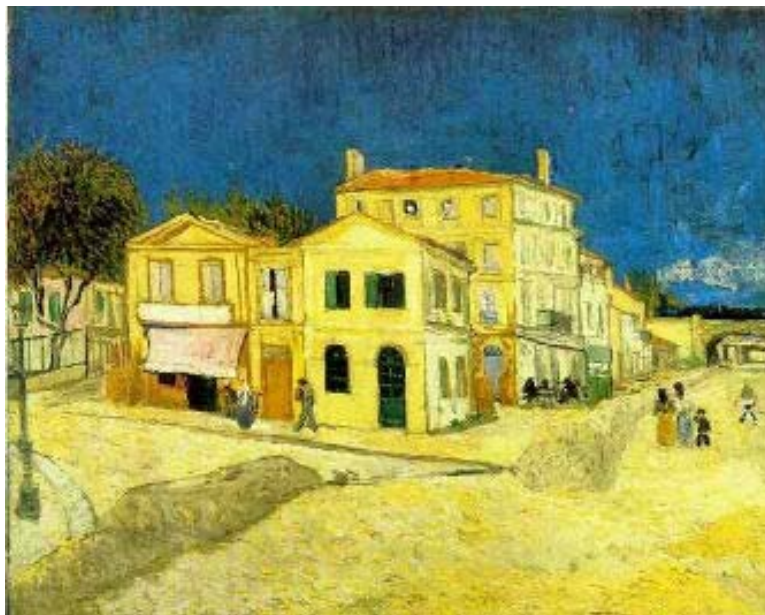


"Maçãs e Laranjas" (Cézanne, 1900-1905)

De onde Cézanne pinta, não contempla um mundo geométrico, o que leva o pintor à necessidade de também negar o recurso planimétrico, matemático, para revelar esse mundo da substância pela cor transbordante, que não se deixa aprisionar pelos contornos e superfícies. É este outro mundo que Bachelard acredita ser revelado pela pintura de Van Gogh. Segundo ele:

Um amarelo de Van Gogh é um ouro alquímico, ouro colhido de mil flores, elaborado como um mel solar. Não é nunca simplesmente o ouro do trigo, da chama ou da cadeira de palha: é um ouro para sempre individualizado pelos intermináveis sonhos do gênio. Não pertence mais ao mundo, é antes o bem de um homem, o coração de um homem, a verdade elementar encontrada na contemplação de toda uma vida.⁸⁶

⁸⁶ Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*, p. 27.



Logo, trata-se aqui de uma forma peculiar de irrealidade, diferente de um rearranjo inusitado entre as coisas e suas propriedades. A irrealidade a qual se refere Bachelard denuncia exatamente a percepção como lugar do falso, da ficção, já que dissimula uma dimensão do real que Van Gogh e Cézanne se põem a desvelar ao firmar núpcias com a substância, elo perdido pelo distanciamento do olhar eleito pela cultura ocidental como a melhor maneira de conexão com o universo. Para Bachelard não é mera metáfora chamar de ouro alquímico o amarelo de Van Gogh porque o filósofo acredita que nunca o homem pertenceu com tanta sinceridade ao mundo como nos tempos dos sonhos alquímicos em que uma matéria era suficiente para colocar o sonhador no fundo do mundo. A matéria conduz devaneios cósmicos, solicita do sonhador artista a adesão total à vida do universo. A contemplação do artista amante da substância é *háptica*, na medida em que mergulha na profundidade do universo e testemunha a sua realidade elementar, o jogo de forças inter-material. Diz Bachelard:

Assim, os elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, que durante tanto tempo serviram aos filósofos para pensar magnificamente o universo, permanecem princípios da criação artística. Sua ação sobre a imaginação pode parecer longínqua, pode parecer metafórica. É, todavia, desde que se encontrou o justo pertencimento de uma obra de arte a uma força cósmica elementar, tem-se a impressão de que se descobriu uma razão de unidade que reforça a unidade das obras mais bem compostas. Com

efeito, aceitando a solicitação da imaginação dos elementos, o pintor recebe o germe natural de uma criação.⁸⁷

Buscando uma espécie de *a priori* de nossas produções imaginárias e artísticas, Bachelard propõe uma análise da obra que não leve em conta questões históricas, biográficas ou formais, mas que descubra o temperamento artístico da obra, sua filiação a cada um dos quatro elementos, fio que conecta nosso psiquismo ao cosmos, devido ao seu caráter arquetípico. Os quatro elementos são princípios cosmológicos, já que configuram dinamicamente o universo, e também princípios psicológicos, já que são motores da produção de imagens. O psiquismo humano renova as contaminações, os devires materiais que configuram e reconfiguram, territorializam e desterritorializam o cosmos. O artista não conhece objetivamente o mundo, mas testemunha sua substância elementar, da qual se apropria e fiel à sua marca, acrescenta uma matéria nova, como que celebrando e renovando a beleza universal.

Assim, para Bachelard a noiva camponesa de Chagall revelaria uma imaginação aérea, ascensional, uma vontade de elevação, de atingir os cumes altos e frescos, característica que marca toda a obra do pintor. Seu cavalo verde expressaria um vegetarianismo imaginário, um verdejar do animal que assume a dimensão cósmica da árvore, que tanto aponta para o céu como finca suas raízes no mundo subterrâneo e obscuro, misto de leveza e peso.

⁸⁷ Idem, p. 29-30.



A obra de Monet é abordada em dois textos de *O direito de sonhar*, e analisada em seus múltiplos sonhos elementares, aquáticos, aéreos e terrestres. A série *As ninféias* é conduzida pela imaginação aquática, pelo elemento mais feminino, uniforme e constante, que reflete uma intimidade peculiar e que na dialética do espelho e das profundezas, transmuta em paisagem exuberante e bela a dor abissal do fundo do lago: “Algumas vezes, do fundo do abismo sobe uma bolha singular: no diálogo da superfície. Essa bolha balbucia, a planta suspira, o lago geme. E o sonhador que pinta é induzido a ter piedade da infelicidade cósmica”⁸⁸.



"As ninféias" (Monet)

Já dois quadros da série sobre a catedral de Rouen revelam respectivamente uma inclinação aérea e um temperamento terrestre. Na primeira ("A Catedral de Rouen" - Monet, 1892/1893), a catedral rouba da

⁸⁸ Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*, p. 6.

bruma azulada a matéria azul que a própria bruma havia roubado do céu azul. O transbordamento do azul desobedece ao rigor geométrico das linhas. A catedral ganha asas:



Na segunda, o sonho elementar de Monet pretende que a catedral se torne esponja de luz, se torne um astro doce e ruivo, próximo da terra, morno como um homem diante da lareira.



“A Catedral de Rouen, o portal e a torre em pleno sol, harmonia entre azul e ouro” (Monet, 1894)

Ao se referir a uma famosa anedota feita por um hoteleiro que via Renoir pintar mulheres nuas no riacho das Lavadeiras enquanto estava

diante do mar, Merleau-Ponty parece se aproximar das análises materiais da arte, empreendidas por Bachelard:

O azul do mar havia se tornado o riacho das Lavadeiras (...) Sua visão era menos uma maneira de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia essa profundidade de azul que ele retomava na imensidão." Mas justamente, por que o azul do mar pertencia ao mundo da pintura de Renoir? Como podia ensinar-lhe alguma coisa acerca do riacho das Lavadeiras? É que cada fragmento do mundo, e especialmente o mar, ora crivado de turbilhões, de cristas e de rugas, ora maciço, espesso e imóvel nele mesmo, desdobra um número ilimitado de figuras do ser, mostra um certo modo que ele tem de responder e de vibrar sob o ataque do olhar, que evoca todo tipo de variantes, e finalmente ensina, além dele mesmo, uma maneira geral de falar. Pode-se pintar mulheres nuas e um riacho de água doce em presença do mar em Cassis, porque não se pede ao mar senão a maneira que ele tem de interpretar a substância líquida, de manifestá-la, de compô-la consigo mesmo para fazê-lo dizer isso e aquilo, em suma, uma tipologia das manifestações da água.⁸⁹



"As lavadeiras" (Renoir, 1889)

Este diálogo entre o pintor e as manifestações dos elementos nos leva ao salto do estético ao ontológico: seguindo o percurso bachelardiano, a obra

⁸⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 89.

de arte teria uma função de minimizar o trágico do divórcio entre homem e cosmos. O devaneio comum, mesmo que vinculado aos arquétipos e se caracterize por um arrebatamento integral do homem, se inscreve numa temporalidade instantânea, ou seja, é, como o homem, marcado pela finitude. Ao mesmo tempo, por mais “material” que seja um devaneio comum, por mais que sonhe profundamente a matéria e não os objetos, ele é um fenômeno único, irrepetível e incomunicável. O que lhe fornece uma certa solidez e possibilita sua comunicabilidade é o substrato artístico, responsável pela concessão de eternidade ao instante da criação. As cores para o pintor, a massa para o artesão, o ferro para o fundidor, são os recursos materiais que o artista acrescenta ao material arquetípico para por meios estéticos sobreviver à finitude humana, criando a ilusão de que o vínculo do homem com o cosmos não foi definitivamente perdido. O instante da criação revela tanto o ser quanto as coisas, num aprofundamento para o interior do homem e para as entranhas do Universo, num duplo movimento de introversão e extroversão. Como afirma Bachelard em *A terra e os devaneios da vontade*:

A imagem material é uma superação do ser imediato, um aprofundamento do ser superficial. E esse aprofundamento abre uma dupla perspectiva: para a intimidade do sujeito atuante e no interior substancial do objeto inerte encontrado pela percepção. Então, no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva; as intimidades do sujeito e do objeto se trocam entre si; nasce assim na alma do trabalhador em ritmo salutar de introversão e de extroversão.⁹⁰

Nisso o artista é criança, considerada por Bachelard um materialista nato. Fomos historicamente divorciados das forças do cosmos, tivemos nossas imagens cósmicas diluídas e intimidadas pela força masculina do conceito e da razão pura. A educação de cada criança seria uma confirmação desta primeira violência, ao mutilar a imaginação infantil, material por excelência e impedir que assumia uma relação mais íntima com a matéria do mundo. A necessidade de inscrever o homem na vida adulta da sociedade implica numa perda das potências da solidão cósmica e criante.

⁹⁰ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 26.

Para Bachelard, a criança quer estabelecer uma relação direta com o mundo material, talvez por ainda não ter aprendido a estranha lição de que seu corpo não faz parte do corpo do mundo, de que sua carne não se encontra ligada à carne íntima do universo. Ela sabe, em suas convicções corporais, que é poeira de estrelas e que quando suas forças se extinguirem enfim, a maternal terra que a convidou para brincar, a receberá e ninará seu sono eterno. O trabalhador, o pintor, o poeta que Bachelard elogia mantém do estado infantil algum traço desta convicção íntima. Portanto, a força imaginante assim como a obra de arte que se deixa por ela conduzir, não é cópia mal-feita de nossas impressões sensíveis. Ela retira o véu do mundo, véu lançado pela nossa ânsia de objetividade e desnuda a carne rósea da Natureza, colorindo seu delicado corpo com as forças colorantes, numa ontologia da cor, num desvelamento do Ser.

O BELO E O SUBLIME EM BACHELARD⁹¹

O BELO

Uma das importantes questões que delineiam o registro estético da poética dos elementos de Bachelard é a questão do belo, um dos temas mais abordados ao longo de toda uma tradição que se debruça sobre a estética e a filosofia da arte. O livro *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, é um importante catalisador dos diálogos entre Bachelard e a tradição filosófica. É nesta obra que o filósofo nos apresenta uma espécie de devaneio material em que, diferentemente do que pretende a longa tradição filosófico-psicológica, o homem não se encontra em estado meditante e descontraído, levado como que passivamente para as aventuras de um sonho que lhe domina, que lhe oferece belas fantasmagorias marcadas pela ausência. Os devaneios ativos de que trata sua bela obra são produzidos pela profícua aliança entre as duas faculdades mais importantes do psiquismo humano: a imaginação e a vontade, que agem conjuntamente na produção de imagens do trabalho, dos devaneios da energia. Diz Bachelard:

Naturalmente, não entra em nossos projetos isolar as faculdades psíquicas. Demonstraremos, pelo contrário, que a imaginação e a vontade, que poderiam, numa visão elementar, passar por antitéticas, são, no fundo, estreitamente interdependentes. Só gostamos daquilo que imaginamos

⁹¹ A temática do belo e do sublime, amplamente discutida pela tradição filosófica e especificamente, na filosofia kantiana, recebe destaque no pensamento bachelardiano, sem que seja levado à cabo, pelo filósofo, debate com os representantes desta tradição. Levando em consideração o tratamento dado por Bachelard aos temas, faz-se necessário esclarecer que a temática do belo em Bachelard será abordada na presente tese sem que seja desenvolvido diálogo entre sua concepção e o estudo realizado por Kant, cuja leitura é, indubitavelmente, importante referencial para uma ampla compreensão do problema do belo. Por outro lado, o tema do sublime exigirá uma retomada do problema do sublime em Kant, já que é claramente possível encontrar ecos da problemática kantiana em Bachelard, ainda que de forma implícita. Faça-se ressalva que no campo terminológico, Bachelard não se serve do arcabouço lingüístico de Kant. Esta retomada da filosofia kantiana não pretende apontar para um neokantismo bachelardiano nem tampouco para um antagonismo entre os dois projetos. Antes, trata-se de reconhecer uma espécie peculiar de sublimidade na poética de Bachelard, que também pode ser compreendida em dois registros: a cosmicidade própria ao devaneio (que poderíamos pensar com o sublime matemático em Kant) e as relações entre o homem e as potências da natureza (que poderíamos pensar com o sublime dinâmico). Uma diferença essencial que apresentaremos é o estatuto da imaginação, que na sublimidade bachelardiana, recebe acento positivo, autônomo e poder ilimitado.

ricamente, daquilo que cobrimos de belezas projetadas. Assim o trabalho energético das matérias duras e das massas amassadas pacientemente é animado por belezas *prometidas*. Vê-se aparecer um pancalismo ativo, um pancalismo que deve prometer, que deve projetar o belo além do útil, logo, um pancalismo que deve *falar*.⁹²

Em primeiro lugar, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre o termo *Pancalismo*, utilizado não somente neste trecho da obra, mas que recorrentemente emerge da escritura bachelardiana, referido em alguns momentos, ao romantismo de Novalis. *Pancalismo* é um termo que tem raízes gregas e designa “Tudo é belo”. É a afirmação de uma beleza universal, tese que Bachelard diz compartilhar com Novalis. O interessante neste elogio ao belo é que no conjunto das obras poéticas de Bachelard o belo cósmico, da Natureza que se deixa revelar, agradecida, pelo artista e pelo escritor, não se confunde com o belo simplesmente visto, contemplado, admirado. E mesmo que parta do olhar para as coisas, esse olhar é movido pela vontade, pela vontade de ver:

A filosofia de Schopenhauer mostrou que a contemplação estética apazigua por um instante a infelicidade do homem ao desprendê-lo do drama da vontade. Essa separação entre a contemplação e a vontade anula uma característica que gostaríamos de sublinhar: a vontade de contemplar. Também a contemplação determina uma vontade. O homem quer ver. Ver é uma necessidade direta.⁹³

O pacto entre contemplação e vontade, tão original da história da filosofia quanto a aliança entre imagem e matéria, parece refletir a preocupação bachelardiana em desmistificar as divisões tradicionais entre sensível e inteligível, matéria e forma, intelecto e corpo, afirmando que a atitude meditativa, observadora e reflexiva, um paradigma da imagem do filósofo e do artista, tem em sua raiz um impulso do homem em direção às coisas, uma espécie de pulsão, que o leva a querer penetrar o mundo. A contemplação da natureza não se desvencilha da faculdade da vontade. Evidentemente que para Bachelard “vontade” não tem o mesmo sentido empregado por Kant em sua análise da razão prática⁹⁴. A vontade

⁹² Bachelard, Gaston, *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 6.

⁹³ Idem. *A água e os sonhos*, p.30.

⁹⁴ Kant, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução de Arthur Mourão, Lisboa: Edições 70, s.d.

bachelardiana é a faculdade psíquica que impulsiona o homem em direção ao mundo, seja pelo conhecimento, já que a ciência é movida por uma vontade de poder, ou pela integração cósmica possibilitada pelo devaneio. Assim, percebemos que em Bachelard o belo, a contemplação sonhadora da natureza cósmica, não pode ser isolado do desejo, da pulsão sem a qual o homem não se lança em direção a um além de si, à *sur-humanité* tão celebrada na poética bachelardiana. Esta pulsão que fornece ao homem vigor para conhecer as coisas por dentro é expressa no seguinte trecho de *A terra e os devaneios do repouso*:

Em *Les secrets de la maturité* (Os segredos da maturidade), Hans Carossa escreve: 'O homem é a única criatura da terra que tem vontade de olhar para o interior de outra' A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão aguçada, a visão penetrante. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas.⁹⁵

Para designar esta visão, Bachelard multiplica seus adjetivos: “visão penetrante”, “visão aguçada”, “visão ativa”. A criança expressa essa curiosidade agressiva, pela vontade incontável de destruir os brinquedos para conhecê-los por dentro. Esta curiosidade agressiva, esse olhar ativo, que provoca devaneios tensos, pretende se lançar do visível em direção ao invisível⁹⁶, mas não de um invisível espiritual, incorpóreo, transcendente. Um invisível provisório, que se revela tão logo o homem desafie violar as superfícies herméticas que o escondem. A busca é pela profundidade, por algo que o objeto não é capaz de oferecer e que força, portanto, o homem, a buscar, o que demanda algo mais que o puro olhar. Entregue a esses devaneios ativos, o homem que sonha é levado a retomar o animismo característico do pensamento mítico e alquímico e recusar ao mundo a passividade que as teorias do conhecimento tem insistido em afirmar. O

⁹⁵ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, p. 7.

⁹⁶ Já em *A água e os sonhos*, Bachelard se refere à relação entre poesia e invisível da seguinte maneira: “A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver visões. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios. Como diz D’Annunzio: ‘Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível’. Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo.” Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 18.

mundo é visto, mas o mundo também vê. O mundo é belo e quer ser visto, admirado, contemplado. Em vários momentos da obra Bachelard faz referências explícitas ao caráter anímico da própria natureza, sem no entanto esclarecer se o que é animada é a natureza propriamente ou se se trata da natureza imaginada, objeto de nossos devaneios. Mas ao afirmar a tese de que a imaginação é a faculdade ou a dimensão mais originária do homem (do ponto de vista estético, psicológico e ontológico), não cabe tomar como referência do que seja o mundo real ou verdadeiro nossa experiência perceptiva do mundo e tampouco nossas elaborações conceituais. A imaginação e a arte nela enraizada não possuem nenhum compromisso com a verdade, tampouco podem ser acusadas de falsas ou enganosas. A literatura (e a arte em geral) é rica pela riqueza de suas imagens e as imagens são o ponto de contato mais direto, mais imediato com o cosmos. Essa vida que a imaginação abre é uma vida nova (se comparada à experiência ordinária do homem com as coisas e porque a arte possui a função de renovar os arquétipos enraizados no psiquismo humano) mas ao mesmo tempo, remete ao que há de mais primitivo em nós: o poder de sonhar. Em *O ar e os sonhos*, contrariando as teses que afirmam a falsidade e o engano da arte, Bachelard diz:

Uma vida imaginária – a verdadeira vida! – se anima em torno de uma imagem literária pura. É para a imagem literária que se deve dizer, com O. de Milosz (...): Mas estas são coisas cujo nome não é nem som nem silêncio”.⁹⁷

Comentando um trecho da obra de Eugenio d’Ors em que este critica ferozmente a reversibilidade das paisagens aéreas e aquáticas na série *As Ninféias* de Monet, diz Bachelard, afirmando a potência do falso característica do devaneio e da produção artística:

Com que prazer acolheremos, ao contrário de Eugenio d’Ors, uma obra de arte que dê uma ilusão de mobilidade, que nos engane mesmo, se esse

⁹⁷ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, p. 262.

erro nos abrir caminho para um devaneio! É exatamente isso o que sentimos diante das *Ninféias*.⁹⁸

Para Bachelard a contemplação não se opõe à vontade. Antes, se caracteriza como uma de suas manifestações, a saber, a vontade do belo, um dos elementos da vontade geral. Mas além da vontade de ver apontada por Bachelard como uma característica humana, há ainda, reforçando suas teses animistas, em primeiro lugar, uma Natureza que vê. E em segundo lugar, a vontade da Natureza de ser vista. Analisemos inicialmente a concepção de uma Natureza que não somente é contemplada, mas que também contempla. Nossas primeiras intuições sobre esta questão nos remetem à concepção antiga de olhar, que ainda desconhece a separação entre sujeito e objeto⁹⁹. Diferentemente da ótica moderna, que com suas descobertas anatômicas e das propriedades da luz, se torna uma disciplina independente dos desenvolvimentos filosóficos, a ótica antiga, como todas as disciplinas da Antigüidade, eram dependentes da filosofia. A concepção antiga era centrada na idéia de fogo visual, compreendido como o fogo do olhar que se projeta da alma para fora do corpo. O raio visual é luminoso porque o fogo do olhar torna as coisas visíveis. Da mesma forma que o olhar ilumina as coisas, os corpos celestes podem ver, já que toda fonte luminosa possui esta capacidade. Assim, percebemos que a distinção entre o subjetivo e o objetivo ainda não estava presente.

Se o fogo interior possibilita a visão é por uma relação de causalidade analógica segundo a qual todo semelhante pode agir sobre o semelhante, há similitude entre o agente e o paciente e assim, a oposição cartesiana entre sujeito e objeto, perceber e ser percebido, ver e ser visto, não faz sentido. Em sua obra *Timeu*¹⁰⁰, Platão descreve os olhos como porta-luzes e o raio visual é por ele concebido como um órgão corporal resultante da combinação entre a luz da chama e o fogo orgânico saído do olho. Isto quer

⁹⁸ Idem, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 30.

⁹⁹ Quinet, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 19-25.

¹⁰⁰ *Timeu* – 45 C (PLATÃO, *Plato in twelve volumes*, Londres: William Heineman Ltd., 1925, vol. 9, p.38) .

dizer que a visão se dá através da mistura entre eflúvios emanados das coisas e os raios que se projetam dos olhos. Aqui, o olho anatômica e funcionalmente não recebia a menor importância, a vista era considerada simplesmente o que faz ver, o olhar, que simultaneamente faz ver e torna as coisas visíveis.

Em Bachelard, se multiplicam imagens onde a natureza em suas mais variadas manifestações, possui a capacidade de ver. Assim, o pavão pode ver com os cem olhos de suas penas, a violeta contempla o céu azulado até que sua cor se assemelhe a dele. Bastante ilustrativa é a abordagem da questão do belo que emerge das análises bachelardianas sobre a imagem literária de Narciso, no capítulo “As águas claras, as águas primaveris e as águas correntes. As condições objetivas do narcisismo. As águas amorosas.”, primeiro capítulo da obra *A água e os sonhos*. É neste momento da obra em que Bachelard se refere a um *narcisismo cósmico*, que difere de forma significativa da interpretação psicológica tradicional da imagem mítica de Narciso. Para o filósofo francês, Narciso não vê somente a si mesmo, não contempla somente sua própria imagem refletida no espelho do lago: “Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem”.¹⁰¹

O lago aparece como um pintor natural, como um catalisador da vontade do céu e das nuvens de se verem refletidos. Narciso admira sua imagem refletida no espelho natural das águas, já que os espelhos “culturais” são, segundo Bachelard, “objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica.”¹⁰² Diferentemente do espelho da cultura, resistente e aprisionador, o espelho da fonte é um caminho aberto, propício para a atividade de uma imaginação também caracterizada pela abertura. Aqui o filósofo contrapõe uma imagem apoiada em valores da cultura, artificiais – o espelho dá uma imagem estável demais,

¹⁰¹ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 26-27.

¹⁰² Idem, p. 24.

dá a impressão de uma beleza concluída e não continuada, em um reflexo vago e pálido – a uma imagem como elemento de um sonho natural, mais apropriada a um exercício de integração do homem sonhador com o cosmos material. Sobre este ponto, é interessante abordar um tema importante presente na poética bachelardiana, a questão da função de irreal, atribuída pelo filósofo francês às produções imagéticas. A princípio, esta idéia do sonho natural poderia nos levar a questionar como o filósofo compatibiliza a contemplação da natureza (que pode proporcionar ao sonhador devaneios fecundos) e a irrealidade que caracteriza o imaginário. Segundo Bachelard, diferentemente da percepção, da memória e da formulação conceitual, que integram o homem compreendido como espírito aos projetos da sociedade, a uma função de real, a imaginação possui como função primordial a remissão do homem a uma dimensão de irrealidade. Vejamos como o filósofo se refere a esta função própria da atividade da imaginação:

Entretanto, vamos empregar a presente obra em (...) estabelecer uma tese que afirma o caráter psicologicamente fundamental da imaginação criadora. Em outras palavras, para nós, a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria preciso uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*. Tudo aquilo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à imaginação e à memória. A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa *função de irreal* que é psicologicamente tão útil como a *função do real* evocada com tanta frequência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada. Esta função de irreal irá reconhecer, precisamente, valores de solidão. O devaneio comum é um de seus aspectos mais simples.¹⁰³

Portanto, para Bachelard, a imagem produzida não é um resíduo das experiências perceptivas do homem, o que seria o paradigma clássico e moderno da imaginação reprodutora, mas antes, seria uma criação que não corrobora para uma adaptação do homem na realidade em que ele se encontra inserido. Mas é evidente que neste trecho ainda estamos longe de encontrar a caracterização precisa do que seria a função de irreal ou de irrealidade frequentemente evocada por Bachelard. Aqui temos apenas uma

¹⁰³ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade; ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 3.

espécie de definição negativa, ou seja, sabemos o que a imagem não é, e qual função não lhe cabe exercer no psiquismo humano. Fica então marcada a diferença entre a imaginação e as demais faculdades, a saber, a percepção e a memória. Ainda nesta página Bachelard recorre ao auxílio de Novalis para reforçar o papel que atribui à imaginação e para relacionar a irrealidade da imagem ao seu caráter arquetípico:

Para nós, o debate que queremos encetar sobre a primitividade da imagem é imediatamente decisivo, pois vinculamos a vida própria das imagens aos arquétipos cuja atividade foi mostrada pela psicanálise. As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade.¹⁰⁴

Acreditamos ser na obra *O ar e os sonhos* onde Bachelard torna mais explícito o alcance e o sentido preciso da irrealidade própria à imaginação, que somente se deixa desvelar se atentarmos para a ambigüidade que marca a concepção bachelardiana de imaginação e que se expressa das mais variadas maneiras. Em *O ar e os sonhos*, Bachelard aponta para a imagem literária nova como renovadora do ser, como possibilitadora da identidade entre ser e palavra. A palavra, o verbo literário, assume o papel de sujeito mesmo que imagina, o que só pode ser alcançado se se trata de uma literatura que renova imagens, e que não se contenta em repetir imagens já tornadas clichês pela tradição. Essa abertura e essa mobilidade que conferem à imaginação atmosfera sempre fresca e primaveril, e que transportam o homem (o simples sonhador ou o leitor das imagens literárias) a um outro mundo, não pode se confundir com uma evasão, com uma viagem sem roteiro e sem mapas, como um perder-se, um fuidificar-se. O poeta que nos deixa como que “à deriva” não é o verdadeiro poeta aos olhos de Bachelard. O verdadeiro poeta coloca em jogo uma imaginação ao mesmo tempo móvel e regular, de modo que ele nos leva a um âmbito próprio do imaginário mas sua filiação a um elemento material possibilita que haja uma espécie de consistência em seus blocos de imagens, impedindo que a seqüência de imagens desemboque em devaneios fugidios e

¹⁰⁴ Ibidem.

evanescentes. Assim, o elemento material funciona como um condutor do devaneio poético, o que fornece à imaginação um relativo determinismo, uma parcial regularidade, sem que isso comprometa a inventividade e a novidade que devem caracterizar a poesia elogiada por Bachelard.

Retomando o tema do narcisismo cósmico, o lago aparece como um grande espelho que possui a função de refletir as imagens do mundo, função compartilhada pelo artista, que expressa a beleza universal, como que fazendo uma caridade com o belo. É Monet um representante desta função da arte, de uma arte que se coloca à serviço das forças cósmicas. É assim que Bachelard revela o pascalismo da Natureza e a função do artista em revelar sua beleza:

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranqüilas olhava as flores que se abriam. E é nesse reflexo – quem dirá o contrário? – que o mundo tomou, pela primeira vez, consciência de sua beleza. Do mesmo modo, desde que Claude Monet olhou as ninféias, as ninféias da Ile-de-France são mais belas e maiores. Flutuam sobre nossos riachos com mais folhas, mais tranqüilamente, comportadas como imagens de Lótus-criança (...) Em suma, em todos os atos de sua vida, em todos os esforços de sua arte, Claude Monet foi um servidor e um guia das forças de beleza que conduzem o mundo.¹⁰⁵

A beleza cósmica não se desvela com os olhos, ou ao menos, não somente com eles. Trata-se de um comprometimento da totalidade do homem na experiência do encontro com o belo. Nada desinteressada, essa vivência coloca em atividade todas as dimensões humanas: o psiquismo, o físico, o afetivo. E afeta todo o espectro sensorial do homem, não somente o sentido visual. Um exemplo está num dos valores assumidos pela poética das águas, o frescor, adjetivo da água. É um privilégio do elemento aquático o caráter primaveril, fresco, matinal. O frescor, como os outros valores dos elementos, remeteria não mais ao domínio das sensações, mas ao que Bachelard denomina “valores sensuais”, vinculados a cada matéria, a cada substância. O frescor, um valor sensual característico das águas, se enraíza numa água primitiva, por uma “água carnal”, elemento universal.

¹⁰⁵ Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*, p. 6-7.

Vejamos mais algumas considerações bachelardianas sobre o tema da beleza, tema clássico das investigações da estética e da teoria da arte, desde o pensamento clássico platônico passando pelas considerações de Kant e Hegel. Um caminho possível para a análise do tema do belo na poética bachelardiana tem como ponto de partida a apresentação, inédita na história do pensamento, de duas formas diferentes de imaginação – vale ressaltar que sua diferença não caracteriza sua indissociabilidade – a imaginação material e a imaginação formal.

É na obra *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, que Bachelard traz à luz pela primeira vez esta distinção que marcará toda sua produção poética da década de 1940 e que marcará a diferença entre esses textos e aqueles primeiros movimentos do filósofo diante do estudo das imagens (*A formação do espírito científico* e *A poética do fogo*). Aqui o filósofo nos mostra mais uma ambigüidade do homem: além de se dividir entre os reinos do intelecto e do imaginário, o homem (seja ele artista, fruidor da obra de arte e mesmo o homem comum, que com maior ou menor constância, se lança no mundo abissal do devaneio acordado), tem duas formas de imaginar, ou podemos dizer que a faculdade da imaginação trabalha em dois sentidos: uma imaginação das formas e uma imaginação das profundidades. Dizer isso, a nosso ver, não significa somente que o homem pode produzir imagens geométricas, formar linhas e contornos, por um lado, e por outro lado, que ele pode imaginar o interior dos objetos, seu próprio interior, os espaços subterrâneos, etc. Nossa hipótese é de que Bachelard pretende nos remeter a uma dupla postura do homem diante do mundo, no que isso pode ter não somente de desdobramentos estéticos, mas também ontológicos ou existenciais: uma postura contemplativa, valorizada pela tradição filosófica, e uma postura ativista, um lançar-se no mundo com mais ardor, uma relação que poderíamos chamar de voluptuosa, em direção ao não-ser, a tudo aquilo que o homem não é. Esta postura, essa forma de ser do homem, seria a possibilitadora de uma relação mais íntima, de trabalho com a materialidade cósmica, esta instância que assume contornos ontológicos na obra de Bachelard, como pretendemos demonstrar

ao longo desta tese. É esse comprometimento – que em Bachelard, assumirá características ora extrovertidas ora introvertidas – que leva o homem, desde o mais comum trabalhador até o artista consagrado (que Bachelard trata com a mesma atenção) a formar imagens materiais. E é a produção de imagens materiais (paradoxalmente novas e arcaicas, porque renovadas pela ação do imaginário dinâmico e povoadas de arquétipos enraizados no inconsciente coletivo) que leva o homem a atingir uma zona do real que não podemos apreender com a mera contemplação das superfícies, com um mundo-paisagem. Trabalhar as matérias nos leva a ativar a imaginação material e a imagem material nos leva a querer trabalhar as matérias.

As duas espécies de imaginação são duas “causas” da produção artística, sendo impossível que as dissociemos de forma absoluta. Isto porque segundo Bachelard:

Sem dúvida, há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente. O devaneio mais móvel, mais totalmente metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal.

Em vista dessa necessidade de seduzir, a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria – ou pelo menos onde vai uma alegria! –, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície. Ela deserta a profundidade, a intimidade substancial, o volume.¹⁰⁶

Vemos neste trecho que as duas espécies de imaginação são princípios de criação artística. Há obras de arte – Bachelard se refere mais freqüentemente à literatura – que se configuram tanto pelas imagens da beleza superficial quanto pelas imagens das raízes profundas. Mas não devemos nos precipitar em apontar para uma simetria entre estas duas forças imaginantes, na obra bachelardiana. Principalmente se lemos com atenção os primeiros movimentos da “Introdução” de *A água e os sonhos*,

¹⁰⁶ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 2.

onde o filósofo se refere à imaginação material apontando tanto para sua primazia do ponto de vista da configuração artística (registro estético) quanto para sua primazia em relação ao seu alcance ontológico, pelo fato dela acessar um “fundo do ser” inatingível pelas exuberantes imagens formais. Sobre o registro estético da imaginação material, é necessário inicialmente que compreendamos como Bachelard concebe a origem da obra de arte, o dinamismo da configuração artística, ao menos em seus aspectos psicológicos, já que abordaremos em outro momento a origem da obra de arte em sua profundidade ontológica.

A obra de arte se ergue sobre dois elementos: o devaneio ou sonho acordado (que seria a matéria da obra de arte, lhe fornecendo consistência e duração e possibilitando a comunicabilidade entre artista e fruidor da obra de arte) e as formas de expressão de que ao artista pode se servir para dar contornos a esse material. Se por um lado a forma da obra varia, a matéria tem somente uma relativa variabilidade, pois como já vimos, o devaneio se produz pela produção de imagens que emergem de um fundo psíquico comum aos homens e que portanto, apesar de toda a diferença de estilo e de traços de cada artista e de cada sonhador, há imagens que possuem certas características que permitem que sejam classificadas e agrupadas sob determinados arquétipos e que conseqüentemente, produzem em cada um de nós (no que Bachelard chama por vezes psiquismo, alma ou mesmo ser) uma mesma repercussão, despertam em cada um de nós os mesmos impulsos, orientam nossa vontade de forma análoga.¹⁰⁷ Para Bachelard, a

¹⁰⁷ Aqui acreditamos ser possível caracterizar um traço de universalismo na concepção bachelardiana, que apontaria para uma espécie de subjetividade transcendental, visto que as faculdades psíquicas que o filósofo reconhece no “sujeito” são compartilhadas por uma coletividade. Mas o encontro do homem com o cosmos propiciado pelo devaneio é sempre irrepitível, único, singular. E cada um de nós se relaciona com os elementos (ou com as imagens elementares) de forma diferente, o que leva o filósofo a operar uma dupla classificação: o temperamento do elemento e o temperamento do homem do devaneio, seja ele artista ou sonhador. A indissociabilidade entre imaginação e vontade faz com que toda experiência onírica implique necessariamente em valores. Valorizamos ou devalorizamos as matérias e suas imagens desde que aceitamos ou não o convite, o apelo do elemento. Em *A terra e os devaneios do repouso*, encontramos um dos momentos em que Bachelard sinaliza a relação entre a imaginação e a valoração: “Com efeito, a imaginação é tão ardente para odiar as imagens como para estimá-las”. (p. 30) E mais adiante, quando afirma: “Como se vê, certas almas introduzem *valores* nas mais singulares imagens, que deixam indiferente a maioria dos homens. Isso nos prova que toda imagem material adotada sinceramente torna-se imediatamente um valor”.(p. 32). Portanto, esta relação entre imaginação e valorização leva o filósofo francês a um distanciamento relativamente às teses kantianas sobre o caráter desinteressado do juízo estético. A imaginação material demanda do

primazia estética da imaginação material também se revela já que a causa material do devaneio, ou seja, o vínculo do devaneio a um dos elementos materiais daria a ele a consistência necessária para que se torne obra escrita. Aqui fica bastante claro que mesmo em obras onde não é explícita a existência de causa material, ela está presente, o que possibilita a origem da obra de arte. Diz Bachelard:

E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica¹⁰⁸.

Se Bachelard reconhece uma primazia da imaginação no que se refere à origem e configuração mesmas da obra de arte, esta não é a única razão que o leva a formular uma verdadeira apologia à “causa material”. Há ainda, como anunciamos, um segundo motivo, desta vez não meramente estético, mas ontológico. Vejamos como o filósofo apresenta a imaginação material, após ter descrito as características fundamentais da imaginação formal:

As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna¹⁰⁹.

Estas considerações nos levam a conferir à imaginação material uma importância maior do que à imaginação formal, já que somente ela é capaz de situar o homem num fora do tempo, ou ao menos, fora da temporalidade própria ao mundo da representação (veremos como se dá esta concepção

homem um comprometimento, uma adesão às imagens e às matérias amadas que não somente é impossível neutralizar a atuação da vontade quanto é exatamente esta atuação que impede que a vivência onírica pretenda a universalidade e a necessidade. Principalmente porque o homem do devaneio é solitário, abandona a vida social para se refugiar nas maravilhas da imaginação.

¹⁰⁸ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 4.

¹⁰⁹ Idem, p. 1.

bachelardiana, e o quanto esta se aproxima das teses shopenhaurianas, na última seção da tese). O caráter arquetípico das imagens materiais também revelará sua primitividade, já que o arquétipo remete a uma instância impessoal e coletiva, que alcança até mesmo o âmbito pré-humano. As obras de arte povoadas por imagens materiais não seriam, portanto, apenas descritivas das belezas figurativas (no caso da arte clássica) ou das belezas irrealis do abstracionismo moderno. Da mesma forma que o belo apreendido pela simples meditação e admiração da paisagem não corresponde ao belo elogiado por Bachelard em sua poética dos elementos. Daí o papel estratégico da obra de arte em levar o homem a um encontro com a substância de seus sonhos, absolutamente conectada com a substância de que é feito o próprio Universo.

Em sintonia com o status que Bachelard confere à imaginação material, a seqüência do texto de *A água e os sonhos* nos fala que a tarefa do filósofo seria “discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante”¹¹⁰. Ao relacionar os “sufixos de beleza” às imagens de profundidade, Bachelard novamente parece ir de encontro a toda a tradição que pretende abordar o tema do belo, seja ele artístico ou natural. Na seqüência Bachelard afirma: “Quando começamos a meditar sobre a noção de beleza da matéria, ficamos imediatamente impressionados com a carência da *causa material* na filosofia estética”. E prossegue discordando da concepção corrente de que somente a forma teria poderes individualizantes. Haveria, ao contrário, uma individualidade mais profunda, em que a matéria surge como uma totalidade. Além disso, a matéria não carece de forma. Se mantém incólume mesmo disforme, fragmentada, caotizada. Falar de uma beleza material é sem dúvida renunciar à idéia de beleza que atravessa a longa história da estética e da filosofia da arte.

Independentemente das diversas interpretações elaboradas pelos pensadores da arte acerca do belo, um traço comum a estas teorias é a

¹¹⁰ Idem, p. 2.

relação entre o belo e a forma. O povo grego é compreendido pela tradição como sendo promotor de uma cultura que cultua as belas formas, capaz de produzir uma arte apolínea, para usar conceito nietzschiano. A arquitetura e a escultura emergem em toda sua significância artística, religiosa e política, como produções prioritariamente formais. A busca pela simetria, pela medida e pelas relações harmônicas do real também transparece na matemática, na religião e na filosofia e estas manifestações da cultura formam uma espécie de ideal de beleza que passa a ser concebido como um paradigma ainda nas construções teóricas modernas. Em Bachelard, é do encontro concreto entre a vontade do homem de ver e a vontade da natureza de mostrar sua beleza portanto, do encontro de duas vontades, que se produz o juízo do belo. Para Bachelard, a conformidade entre natureza e homem é concreta, já que se dá pela sintonia entre a matéria do mundo e a subjetividade integral, porque reúne um psiquismo já inscrito no cosmos, arquetípico e a ação efetiva do homem-corpo; a relação visceral entre imaginação e vontade faz com que a contemplação do devaneio seja permeada pela atuação da vontade do homem que sonha, o que torna este olhar absolutamente engajado e interessado, impulsionado sim, pela existência concreta dos objetos. A beleza destes objetos, em Bachelard, se deve ao seu caráter cósmico, por oferecerem ao homem uma imagem da totalidade, de um Universo constituído por matérias primitivas.

O SUBLIME¹¹¹

Se o tema da beleza é abordado por Bachelard – ainda que de forma transversal – em sua poética dos elementos, Bachelard não se instrumentaliza do termo “sublime” em sua obra poética. Apesar do silêncio do filósofo recair sobre o termo, nos aventuramos a investigar a existência de um tipo de sublimidade na imaginação bachelardiana, que assume contornos diferentes do sublime kantiano.

Se a filosofia bachelardiana não pretende revisitar explicitamente temas clássicos da estética e da filosofia da arte tradicionais é porque nela a arte apresentada como uma dimensão da cultura que expressa de forma significativa a ação da imaginação, o que leva a aparente filosofia da arte ou estética bachelardiana a delinear de forma profunda uma filosofia da imagem. Esta última, por sua vez, se desdobra, e tentaremos mostrar nesta tese – em uma ontologia. Nossa hipótese é que a análise da obra de arte em Bachelard não é um fim em si mesma, antes busca um além da arte, entendida em seus aspectos formais, históricos ou estilísticos,

Acreditamos que em Kant a discussão sobre o belo e o sublime – e todos os desdobramentos de sua teoria estética – também não se restringe a questões sobre a obra de arte. Antes, esta investigação pretende revelar a existência de uma faculdade autônoma transcendental, a saber, a faculdade do juízo, insubordinada às demais faculdades e que faça o papel de ponte, de intermediária entre as faculdades teórica e prática¹¹². Mas enquanto o juízo de gosto, que se refere ao belo, se volta para um objeto limitado, com formas definidas e consiste no livre jogo entre a imaginação e o

¹¹¹ Como já esclarecemos no início do tópico “O belo e o sublime em Bachelard”, será necessário, em nossa abordagem sobre uma espécie singular de sublimidade que depreendemos da poética dos elementos bachelardiana, estabelecer algumas relações entre sua abordagem e aquela empreendida por Kant. Porém é importante ressaltar a impossibilidade de esgotamento de todas as implicações que tal temática assumirá na obra do filósofo alemão, assim como dimensionar a influência da noção kantiana ao longo das leituras estéticas posteriores.

¹¹² Para maior aprofundamento da questão, vide Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 21-23.

entendimento (concebido aqui como faculdade do conhecimento em geral, sem determinar conceitos), o juízo de sublime se volta para objetos informes, para o ilimitado¹¹³. Aqui, as faculdades que entram em relação são a imaginação e a razão com suas idéias. O que é sublime não é o objeto, mas se encontra encerrado no ânimo do sujeito, encontrando no objeto, portanto, apenas uma mola propulsora. A distinção kantiana entre o sublime-matemático e o sublime-dinâmico permite que o filósofo analise a sublimidade relativa ao absolutamente grande (sublime-matemático) e à potência (sublime dinâmico), ambos apontando para vivências que fogem do domínio da experiência empírica e que portanto, impedem que o sujeito consiga por meio da imaginação, apresentar uma intuição que lhes corresponda. O que estamos querendo ressaltar neste ponto é que tanto numa espécie de sublimidade quanto em outra, o que emerge da análise kantiana é a impotência da imaginação, seu fracasso diante da capacidade da razão de abrir caminhos para um mundo supra-sensível, por meio de suas idéias. Cabe ressaltar também que esta é uma espécie de contraponto às conclusões da analítica do belo, em que Kant concebe a imaginação em sua insubordinação ao enquadramento conceitual do entendimento, já que ela não se deixa determinar por conceitos no juízo estético do belo.

Em relação ao sublime, o incomparável, aquilo que está acima de qualquer comparação, é algo que foge ao campo experimental. Tudo o que experimentamos empiricamente somente pode ser dimensionado de forma relativa: “A Terra é maior que a bola de golfe” ou “A flor é maior que o espinho”. Quando se trata de sentir algo como grande absolutamente, o que entra em jogo é o trágico desafio de apresentar o inapresentável, apreender o intangível. E é este desafio que a imaginação, como que ignorante de sua própria incapacidade, aceita na tentativa de aspirar a um progresso infinito a fim de abarcar este “absoluto”. A razão, esta sim, não faz progressos gradativos, mas tem a pretensão de totalidade. As idéias da razão nada mais

¹¹³ Todos os debates, referências e conceituações sobre o belo e o sublime em Kant tiveram como referência a obra Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 7-200.

são do que o resultado desta pretensão: remeter as unidades do conceito a totalidades que se são a porta de acesso ao mundo do *númeno*, por outro lado, não se enquadram nos domínios restritos da razão teórica. Logo, embora as idéias possam ser pensadas, não podem ser conhecidas. O sublime matemático revela a supremacia da razão em relação à imaginação, já que somente a idéia da razão é capaz de pensar o absolutamente grande. E paradoxalmente, é o fracasso de nossa faculdade de apresentação que permite que reconheçamos a existência em nós de uma faculdade do ilimitado, chave de acesso ao mundo supra-sensível, a razão. Portanto, enquanto no juízo do belo o sentimento de prazer é despertado pela harmonia do livre jogo entre a imaginação e o entendimento, no juízo do sublime inicialmente sentimos um prazer negativo, entendido por Kant como admiração ou respeito. Temos um prazer em dialética com o desprazer causado pela inadequação das faculdades. Mas é esta inadequação, é este desprazer, condição para o sentimento de plenitude e expansão da vida, ao revelar a existência de uma faculdade superior cuja essência mesma é a liberdade.

O sublime dinâmico, por sua vez, se dá quando estamos face-a-face com algo cuja força e potência excede infinitamente a nossa própria força, a nossa própria potência. Neste caso, também se verifica a impotência da imaginação, e também se constata o poder da razão. Desta vez tal poder se expressa pelo fato de que o homem domina o medo suscitado pela natureza (já que se tem medo, é incapaz de julgar o sublime) e se mostra superior à potência da natureza, já que é duplo: sensível e supra-sensível. Se somos fisicamente impotentes para resistir às ameaças de uma natureza potente, é novamente tal impotência que nos leva ao reconhecimento de uma faculdade superior a ela. Superior seja porque torna o homem capaz de superar o medo seja porque o torna capaz de se colocar em segurança diante do espetáculo perigoso. Após estas notas sobre o sublime kantiano, nos resta perguntar qual a relação entre suas teses e a poética dos elementos bachelardiana, já que como nós ressaltamos, Bachelard não aborda explicitamente o tema da sublimidade (ou seja, não se utiliza deste termo)

nem nestas nem no conjunto de sua obra poética. Apesar desta ausência, acreditamos que o tema do absolutamente grande, do ilimitado que orienta a tese kantiana do sublime matemático e o tema da potência da natureza que direciona a tese kantiana do sublime dinâmico, são abordados na obra de Bachelard, também revelando uma relação entre as faculdades humanas, mas que ao contrário do que inferimos das conclusões de Kant (advogando a impotência da imaginação relativamente à razão), se guia pela superioridade da imaginação dentre todas as faculdades psíquicas, em particular, em relação à percepção e à elaboração conceitual ou racional.

O tema do absolutamente grande emerge da obra bachelardiana através de sua concepção de cosmicidade. A cosmicidade é uma atribuição, uma característica atribuída pelo filósofo francês às imagens materiais. O capítulo “Devaneio e cosmos”, presente na obra *A poética do devaneio* nos fornece importantes esclarecimentos sobre esta questão. É nele onde Bachelard se refere mais explicitamente – embora a cosmicidade da imagem material seja tema recorrente ao longo de sua obra – ao domínio do devaneio em sua relação com a grandeza absoluta do mundo sonhado. Segundo ele, ao sonhar com o mundo, distante das preocupações da vida cotidiana, quando o sonhador se torna “autor de sua solidão”, há uma dupla abertura: do seu ser e do ser do mundo. Este mundo que se lhe abre é escrito em letra maiúscula: “As palavras do sonhador tornam-se nomes do Mundo. Ascendem à maiúscula. Então o mundo é grande e o homem que sonha é uma Grandeza. Essa grandeza na imagem constitui quase sempre uma objeção para um homem de razão.¹¹⁴”. Aqui já fica claro o quanto a imaginação é superior à razão conceitual e como esclarecerá Bachelard logo adiante, à percepção, o que nos leva a compreender que em sua poética, a contemplação do devaneio não se confunde com o olhar perceptivo, com a visão ordinária. Diz o filósofo:

Contemplar sonhando é *conhecer*? É *compreender*? Não é, decerto, *perceber*. O olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão. Essa visão não se constitui com “restos”. O devaneio cósmico nos leva a

¹¹⁴ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 166.

viver num estado que bem pode se designar como anteperceptivo. A comunicação do sonhador com o seu mundo é, no devaneio da solidão, muito próxima, carece de “distância”, dessa distância que assinala o mundo percebido, o mundo fragmentado pelas percepções¹¹⁵.

Aqui mais uma vez Bachelard insiste sobre o caráter não-reprodutor da imaginação, ao afirmar que longe de se tratar de uma composição de resíduos das impressões sensíveis, se trata de uma antepercepção, sendo o prefixo “ante” referente não a uma contraposição, como quando dizemos antítese, mas “ante” como anterior, como primeiro, como uma experiência mais imediata com o mundo do que a experiência perceptiva. Tal vivência ante-perceptiva não somente é mais próxima que o puro ver mas também se caracteriza pela *immediatez*. Enquanto a percepção do mundo e a reflexão racional sobre ele se dão gradativamente, por um trabalho de construção, a imaginação é direta. A imagem do devaneio se dá imediatamente. Imediatamente em dois sentidos: num primeiro, porque é instantânea e não gradual. Num segundo, porque não é mediatizada nem pelos sentidos nem pelos conceitos. É aqui que podemos abrir um diálogo com a tese kantiana do absolutamente grande do sublime matemático. Em primeiro lugar, cabe especificar o sentido dado por Bachelard aos termos imaginação e razão, já que se tratam de concepções diversas daquelas instrumentalizadas por Kant. Para Kant a imaginação é a faculdade de apresentação. É ela que prepara um esquema com o múltiplo sensível nos fornecendo intuições. A razão, por sua vez, é a faculdade de produção de idéias, compreendidas como unidades totalizadoras para além da experiência e de qualquer intuição. Para Bachelard, a imaginação não faz esquemas de nossas percepções, mas antecede toda e qualquer percepção. Logo, ela não se vê limitada pelo campo da experiência empírica. Daí sua vocação para o acesso ao ilimitado, ao absoluto. A razão é a faculdade de produzir conceitos e muito embora a ciência contemporânea tenha para o filósofo rompido com as primeiras experiências diante do real, ela não é capaz de nos dar a totalidade. Recorta

¹¹⁵ Idem, p. 167.

o real em regiões e se remete a objetos que mesmo que construídos pela aliança entre teoria e técnica, se restringem a cada região particular, quer se trate de macro ou micro-fenômenos. Somente a imaginação é capaz de nos fornecer um encontro com o Universo (que para Kant, tem uma idéia produzida pela Razão, assim como a idéia de alma ou de Deus). É nestes termos que Bachelard explicita sua tese sobre a imediatez da imaginação:

Tocamos aqui num dos paradoxos da imaginação: enquanto os pensadores que reconstróem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, *a imagem cósmica é imediata*. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. Contém o universo por um de seus signos. Uma única imagem invade todo o universo.¹¹⁶

É assim que os poetas nos brindam com imagens como a da taça cósmica, citada por Bachelard e extraída do poema de Pierre Chappuis:

Em minha taça orlada de horizonte
Repleta até as bordas
Bebo um simples gole de sol
Pálido e gelado.¹¹⁷

Da mesma forma que Jean Cayrol nos fornece a imagem dos astros-fruta:

Ó silêncio redondo como a Terra
Movimentos do Astro mudo
Gravitação do fruto em torno de um núcleo de argila¹¹⁸

Para Bachelard todas as imagens materiais nos apresentam os quatro elementos como imagens de totalidade, como princípios que regem o Universo inteiro. O fogo é o motor de um Universo mutável como a chama de uma vela. Ao contemplarmos sonhando a chama de uma única vela, é todo o Mundo ígneo que se abre, com suas mutações coloridas, com seu devir potente. A água que contemplamos sonhando não é a gota deste rio, não é a onda deste Oceano. É o sangue da terra, assim como a raiz não pertence a

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 166.

¹¹⁸ Ibidem.

uma árvore, mas se enreda nas tramas de todo o mundo subterrâneo, ao mesmo tempo em que serve de base para as composições com o céu e os ventos crianceiros que movem as folhas e galhos.

Logo, para Bachelard é a imaginação a faculdade das faculdades, aquela que nos leva a habitar um mundo que não conhece fragmentações, que permite ao sonhador reencontrar a unidade do cosmos e ao mesmo tempo reconhecer-se como uma unidade, como um Ser total. Em *A terra e os devaneios do repouso* Bachelard nos apresenta o que ele designa como um “postulado” da imaginação e mostra como a imaginação desconhece as limitações ditadas pela percepção e pela razão relativamente às dimensões espaciais. Diz ele: “As coisas sonhadas jamais conservam suas dimensões, não se estabilizam em nenhuma dimensão”.¹¹⁹ Bachelard classifica as várias perspectivas encontradas em imagens do interior dos objetos, imagens introvertidas, e nos apresenta a perspectiva dialética, bastante ilustrativa a esse respeito. A primeira “dialética” reconhecida por Bachelard é a função de miniaturização do imaginário. O sonhador detém o poder de se miniaturizar para habitar uma maçã e qualquer objeto imaginado em miniatura é grande em seu interior. Trata-se do aspecto cósmico dos fenômenos infinitamente pequenos. A possibilidade de habitar nos objetos é tamanha a ponto de permitir que o próprio sonhador entre em si mesmo. Este ensimesmamento, este encontro com o nosso íntimo é completamente diferente, para Bachelard, da postura dos filósofos, quando se colocam em estado de concentração sobre sua própria interioridade. Enquanto o filósofo assume uma postura séria e grave em seu exercício de conexão com sua intimidade, o homem do devaneio se distrai em sua morada, o refúgio de sua profundidade é motivo de diversão e alegria e é exatamente essa leveza que permite que esta viagem para dentro de si se torne uma vivência mais completa, mais plena do que aquela do filósofo.

Quanto ao sublime-dinâmico tematizado por Kant, também há algumas considerações a fazer, já que esta espécie de sublimidade se volta

¹¹⁹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, p. 11.

para a potência da natureza, infinita, em relação às nossas próprias forças. Sobre este tema se multiplicam referências na obra bachelardiana, embora em nenhum momento estas sejam referidas ao conceito de sublime kantiano. Cabe ressaltar que estes momentos da obra poética de Bachelard revelam um movimento psíquico diferente daquele apresentado sobretudo na obra *A terra e os devaneios do repouso*. As imagens da intimidade, que abordamos ao tratar da liberdade da imaginação em transfigurar as dimensões dos objetos, são vinculadas a uma dinâmica psíquica introvertida, o que significa que além de expressarem uma vontade de conhecer a intimidade das coisas e do próprio sonhador, formam devaneios mais tranquilos e apaziguadores. Quando Bachelard evoca a potência da natureza e correlativamente, a vontade incisiva e viril do sonhador, entra no domínio da *extroversão*, que além de formar devaneios de trabalho contra as matérias, estimulam e excitam a vontade humana. Enquanto o devaneio do repouso se expressa pela preposição “dentro”, o devaneio da vontade se exprime pela preposição “contra”. Mas é importante considerarmos a ambigüidade que caracteriza a imagem em todos os níveis – que serão abordados no segundo capítulo desta tese - e que leva o filósofo francês a nos advertir sobre a impossibilidade de separar definitivamente a introversão da extroversão, assim como a impossibilidade de se isolar completamente a imaginação formal e a imaginação material. No capítulo “A água violenta”, presente no livro *A água e os sonhos*, Bachelard apresenta a seguinte tese:

Quando se atribui à psicologia dinâmica seu papel certo, quando se começa a distinguir – como tentamos fazer nas considerações sobre a composição da água e da terra – todas as matérias segundo o trabalho humano que elas provocam ou exigem, logo se compreende que a *realidade* só pode ser verdadeiramente constituída aos olhos do homem quando a atividade humana é suficientemente ofensiva, inteligentemente ofensiva. Então todos os objetos do mundo recebem seu justo *coeficiente de adversidade*.¹²⁰

Corroborando nossa hipótese de que o devir materialista bachelardiano ultrapassa as fronteiras que dividem à sua obra em suas dimensões epistemológica e estética, Bachelard se refere ao que designa o

¹²⁰ Idem, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 165. Grifo do autor.

coeficiente de adversidade que deve ser avaliado e atribuído a cada objeto do mundo, da mesma forma em que afirma na obra epistemológica *O materialismo racional* que a resistência é a primeira instância da matéria, responsável por uma espécie de pedagogia do homem da razão, já que lhe desperta uma consciência obstinada e de trabalho e, em última análise, faz com que ele se reconheça como corpo-vontade.¹²¹ As críticas à fenomenologia clássica se fazem presentes nas duas obras e sempre se direcionam à concepção fenomenológica de objeto e à intencionalidade, que segundo ele é excessivamente formal e *intelectualista*. É neste sentido que o filósofo nos apresenta, na obra poética *A água e os sonhos* o que seria necessário para uma intencionalidade completa, que não deixe de levar em conta a dimensão material do mundo objetivo. À intenção formal se acrescentaria uma intenção dinâmica e uma intenção material e somente através desta tripla intencionalidade seria possível atingir uma compreensão do objeto em sua totalidade. Vemos então que não somente em sua fase dita “fenomenológica” que os estudiosos acreditam ser constituída pelas obras *A poética do devaneio* e *A poética do espaço*, Bachelard propõe uma fenomenologia, que evidentemente, assumirá no conjunto de sua obra contornos pouco ortodoxos. Esta proposta bachelardiana de três tipos de intencionalidade nos leva a admitir que a poética dos elementos, tomada em seu conjunto, seria um projeto fenomenológico, já que nela a imaginação é apresentada como uma forma não-conceitual de compreender o mundo, de apreender seu sentido mais próprio através de uma tripla intenção: uma intenção formal – já que Bachelard admite a existência de uma imaginação formal que juntamente com a imaginação material faz surgir a obra de arte – uma intenção dinâmica – já que a obra *O ar e os sonhos* pretende apreender a formação de imagens em seu movimento próprio, reconhecendo que o

¹²¹ Na terceira e última seção desta tese, onde será apresentada e desenvolvida nossa hipótese central segundo a qual o duplo materialismo bachelardiano – em seus movimentos epistemológico e poético - longe de caracterizar uma contradição, já que aponta para a dupla tendência do homem, revelaria o aspecto trágico tanto da própria configuração psíquica do homem quanto de sua relação com o cosmos material. Ainda segundo nossa hipótese, o dilema da divisão da obra tão celebrado e debatido pelos estudiosos da filosofia de Bachelard, é uma exigência da própria paisagem conceitual bachelardiana e o caráter pessoal e afetivo de sua estilística seria já um comprometimento do filósofo com seu objeto de estudos. Ao abordar o trágico do homem, o homem Bachelard se mostra sem pudores em sua divisão, em sua própria tragicidade.

elemento aéreo é aquele que mais dinamismo fornece ao psiquismo humano – e uma intenção material – expressa explicitamente a partir da obra *A água e os sonhos*, onde pela primeira vez Bachelard apresenta seu conceito de imaginação material, e esboçada já em sua obra *A psicanálise do fogo*.

Segundo esta intenção material, o mundo é concebido não mais aos moldes schopenhauerianos, como minha representação, mas como minha provocação e cada um dos elementos materiais seria um tipo de cólera específico. Esta cólera anima o homem em direção ao embate com o material e este trabalho é compreendido como uma conquista, como a vitória do homem sobre os elementos. Trata-se do que Bachelard algumas vezes designou por *cosmodrama*:

Para exprimir essa luta primeira, essa luta essencial, esse combate antropocósmico, propusemos recentemente a palavra: o *cosmodrama*, no sentido em que a psicanálise recorre aos *sociodramas* para analisar as rivalidades humanas. Sem dúvida, é sobretudo na vida social, no intercâmbio das paixões, que o homem se choca com as contradições de seu destino. Mas a natureza está aí também para nos chocar. Mesmo sua beleza não é plácida. Para quem se engaja num cosmodrama, o mundo não é mais um teatro aberto a todos os ventos, a paisagem não é mais um cenário para passeadores, um fundo de fotógrafo no qual o herói faz ressaltar sua postura. O homem, se deseja saborear o enorme fruto que é o universo, deve se sonhar como seu dono. Eis aí seu drama cósmico...¹²²

Os exemplos escolhidos por Bachelard para ilustrar este combate são exemplos literários, em coerência com sua investigação das imagens materiais encontradas na literatura: estes “heróis literários” são Nietzsche, o caminhante e Swinburne, o nadador, que respectivamente apresentam em suas obras imagens da luta do homem contra o vento e contra a água.

Além de sua apologia biográfica às caminhadas sobretudo às que nos levam a altas e frescas montanhas e que definem Nietzsche como um filósofo que só dá crédito a pensamentos que nascem de movimentos livres, Bachelard reconhece nas imagens da literatura nietzschiana, e sobretudo em seu Zaratustra, traços deste combate, sempre vitorioso contra os ventos, o que caracterizaria a obra de Nietzsche como filiada ao elemento aéreo.

¹²² Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*, p. 56. Grifo do autor.

O que nos diz Bachelard sobre o caminhante contra o vento de Nietzsche e sobre o nadador cuja imagem ele buscará na literatura de Swinburne se refere aos devaneios de poder. Vê-se pela própria concepção de *cosmodrama* que tais devaneios de poder, que geram as alegrias de comandar o mundo, não são vitórias do homem no campo da cultura e da sociedade. Não são vitórias do homem sobre os outros homens. São devaneios de poder material, em que o homem entra em combate com os elementos, pois para nosso autor as vitórias sobre os quatro elementos materiais são todas particularmente saudáveis, tonificantes, renovadoras. O que conclui Bachelard das análises da imagem do caminhante ao vento? Em primeiro lugar, que este combate termina quase sempre com a vitória do homem, pois seria ridículo imaginar um herói do vento derrubado por uma rajada. Diferentemente do caniço, que se curva e não quebra, o caminhante vai ao encontro do vento, se curva contra o vento, aceitando sem receios a sua provocação, convencido de sua superioridade. Enquanto para Kant o sublime-dinâmico revela a impotência do homem enquanto ser sensível, mas sua máxima potência e superioridade diante da natureza enquanto ser inteligível, Bachelard nos traz uma concepção de imaginação em que ela atua sobre a coragem do homem, como que contrariando a tendência da própria cultura em neutralizar nossas forças, em reprimir nossa ousadia, nos tornar dóceis e plácidos, diante dos outros e diante da própria natureza. Contra o vento rude e incontrolável¹²³, o homem do devaneio caminhante se sente, com toda a convicção de seu íntimo, um adversário à altura, um mais que o vento. É por isso que a teoria bachelardiana ainda se desdobra em uma espécie de terapêutica, já que não são raros os momentos em que o filósofo enfatiza a função de regulador psíquico da imaginação para o homem e credita ao mundo do devaneio o mérito de encorajar o homem para

¹²³ Segundo Agrippa, Ovídio ter-se-ia referido com estas palavras ao vento de Septentrion, violento e ruidoso, que expulsa as nuvens, aquieta o ar e congela a água: "Tendo potência própria; com esta expulso e faço tremer as nuvens tristes e submeto-as ante minha ordem. Derrubo as árvores, congelo os vapores, cubro a terra de granizo. Sou sempre o mesmo, basta que encontre os demais ventos que abaixo a abóbada celeste (pois ali está meu plano); agito-me com tanta ferocidade que ressoa o ar que se encontra no meio destes golpes, gerando relâmpagos na concavidade das nuvens. Sou eu quem, comprimido no âmago da terra, inquieto aos Manes e crio os terremotos."(traduzido a partir de: Agrippa, Heinrich Cornelius. Three books of occult philosophy. Traduzido por John French. Londres: Gregory Moule Edition, 1651, 4ª edição, p.582.

enfrentar a realidade. Portanto, se a realidade não atua no mundo do devaneio (ou ao menos não possui uma função especial), por outro lado, podemos dizer que a imaginação atua de forma direta na vida consciente, na relação do homem com os projetos diurnos:

A marcha contra o vento, a marcha na montanha é sem dúvida o exercício que melhor ajuda a vencer o *complexo de inferioridade*. Reciprocamente, essa marcha que não deseja objetivo, essa *marcha pura* como uma *poesia pura*, proporciona constantes e imediatas impressões de vontade de poder. É a vontade de poder no estado discursivo. Os grandes tímidos são grandes caminhantes; conquistam vitórias simbólicas a cada passo, *compensam* sua timidez a cada cajadada. Longe das cidades longe das mulheres, eles procuram a solidão dos cimos: 'Foge, meu amigo, foge para a tua solidão" (*Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit*). Foge da luta contra os homens para encontrar a *luta pura*, a luta contra os elementos. Vai aprender a luta lutando contra o vento. E Zaratustra termina a estrofe nestes termos: 'Foge lá para cima, onde sopra um vento rude e forte.'¹²⁴

Quando trata do outro exercício de devaneios da vontade de poder, das imagens do nado, Bachelard recorre às páginas de Swinburne, que não somente possui uma biografia marítima, mas que deixa transparecer em sua obra poética a simpatia pelo elemento aquático. Na longa exposição bachelardiana sobre a imagem do nadador quase passa despercebido pelo leitor o exercício fenomenológico empreendido por Bachelard, que coloca em prática a sua teoria de uma intencionalidade completa: dinâmica, formal e material. É como um *complexo de Swinburne* que Bachelard designa a ambivalência trazida pela ação muscular do nado. Embora o tema dos complexos seja desenvolvido por nós no próximo capítulo desta tese, aqui já podemos adiantar que o complexo surge na obra bachelardiana como a articulação de uma ambivalência, como o lugar de encontro da morte e da vida, da dor e da alegria. A ambigüidade é a grande marca da imaginação em toda a poética dos elementos. A imaginação é formal e material, é regular e dinâmica, leva-nos a valorizar e desvalorizar, aderir e repelir os elementos, assim como nos convida ao combate a ao refúgio do cosmos material.

Essa ação muscular do nado pode ser então revelada em sua tríplice fenomenologia. A intencionalidade dinâmica nos faz vislumbrar a imagem do nado através de um de seus elementos, do movimento corajoso. O mar é

¹²⁴ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 169. Grifo do autor.

apresentado como um inimigo personificado, como um lutador que combate com todos os membros, como um corpo. Mas mais do que um corpo, o mar é um meio dinâmico, segundo Bachelard. É precisamente o coeficiente de força que se dirige contra o coeficiente de força do lutador. Mais do que um lutador personificado, o nado nos fornece a imagem de uma luta em si, em que o adversário não pode ser visto. Um nadador que se lança corajosamente ao mar não poderia conceber o mundo objetivo a não ser como matéria dinâmica. Nunca como paisagem, seja ela bela ou sublime. Prazerosa ou pavorosa. Aliás, o mundo do *cosmodrama* é tudo isso: belo e sublime, prazeroso e hostil. Mas nunca desperta no sonhador a consciência de uma impotência, seja ela do corpo ou do imaginário. Sempre leva o homem a um *ultrapassamento* de seus limites definidos pela vida ordinária. A paisagem do sonhador do devaneio ativo é dramática, tem vida. Nos convida a penetrar em sua intimidade ou a lutar e vencer.

A intenção formal da imagem do nado é trazida pela exigência de que os complexos ou as concentrações de imagens primitivas, arcaicas, porque materiais recebam os elementos característicos da imaginação formal: o pitoresco, o exuberante, a beleza. Não seria possível tornar estética a imagem do nado se não fosse escolhido um cenário à altura do herói do nado. Para Bachelard, seria simplesmente ridículo situar o nadador na água de uma piscina. Até porque para atingir a plenitude do devaneio material estético, é necessário que haja dois caracteres fundamentais: uma imagem que se amplie para o cosmos, por isso a escolha das imagens naturais; a solidão, experiência quase impossível se as imagens remeterem ao universo da cultura.

Já a intenção material da imagem do nado se revela pelo engajamento do homem, pela eleição de um elemento como o elemento amado. É uma exigência do imaginário material este comprometimento, um pacto estabelecido entre o homem e a matéria escolhida. É este apelo do elemento e o aceite do sonhador que dão partida para devaneios constantes e consistentes, e que fazem surgir a obra de arte, onde o artista expressa materialmente seu temperamento. É assim que Paul de Reul expressa em

versos seu amor por um elemento: “Nada do que nasceu sobre a terra me é mais caro que o mar, o vento alegre, o céu e o ar vivo. Ó mar, tu me és mais caro que os próprios anseios do amor, é para mim uma mãe.¹²⁵”. E Bachelard, reconhecendo a intenção material destes versos, a verbalização de uma resposta do escritor ao apelo do elemento, nos mostra o quanto esta intenção remete a um mundo muito mais profundo do que aquele fornecido pela percepção e pela imaginação formal:

Como dizer melhor que as coisas, os objetos, as formas, todo o pitoresco variegado da natureza se dispersam e se apagam quando repercute o *apelo do elemento*? O apelo da água exige de certa forma uma doação total, uma doação íntima. A água quer um habitante. Ela chama como uma pátria.¹²⁶

Mas a potência do elemento natural, que na estética kantiana, nos revela como seres inteligíveis, na obra bachelardiana nos revela como corpo que quer. Quer comandar o mundo, fazer agitar os mares, provocar a cólera das tempestades. É essa cólera que animará a nossa própria cólera, dando-lhe movimento e amplitude. Não se trata de um reconhecimento de nossa impotência física, mas de um motor para a amplificação de nossas forças.

¹²⁵ Bachelard, Gaston, *A água e os sonhos*, p.171.

¹²⁶ Idem, p. 171.

ESTÉTICA E ÉTICA: A DIMENSÃO ÉTICA DOS DEVANEIOS DA VONTADE

Como vimos anteriormente, o foco da apologia de Bachelard à matéria em sua vertente poética é a original distinção entre imaginação material e imaginação formal, distinção que se soma à sua concepção de imaginação produtora ou criativa, que se contrapõem à hegemônica correspondência entre a imagem e um simulacro das impressões perceptivas, cópia de segundo nível e, portanto, hierarquicamente inferior aos dados da percepção. Avesso às concepções tradicionais de uma imaginação *descorporificada* e abstrata¹²⁷, Bachelard procura demonstrar como a imaginação material, atrelada à *manualidade* humana em combate com as resistências materiais do mundo, atua em complementaridade com a vontade de um homem-corpo. Tal imaginação, movida pela vontade, coloca o homem em uma postura ativa e agressiva contra as matérias, instrumentalizado por ferramentas que enfrentam a adversidade da cosmicidade material. Portanto, podemos dizer que o foco de sua trama conceitual recai sobre a relação do homem que mergulhado em seus devaneios materiais encontra paradoxalmente na solidão sonhadora a cosmicidade dos elementos materiais. Como seria possível encontrar neste plano uma dimensão ética, se o homem inserido na dinâmica do devaneio está só? No universo diurno, no âmbito próprio da cientificidade e da razão, as verdades emergem da dialógica, o sujeito da ciência é múltiplo e a comunidade científica constrói seu arcabouço técnico-racional a partir da incessante troca de conhecimentos. Trata-se da ética epistemológica, onde um homem solitário é uma péssima companhia e o *cogito* solipsista cartesiano é substituído por um *cogitamus*, plural e aberto ao debate. Mas como conectar a solidão do devaneio à dimensão própria à eticidade? Acreditamos que se há uma dimensão ética neste devaneio manual, isto se dá devido à importância da imaginação para o psiquismo

¹²⁷ Para a corroboração deste estatuto tradicional da imaginação como *descorporificada* e abstrata, vide a primitiva origem etimológica e genérica do verbete: “Imago – fantasma; visão; aparência (em oposição à realidade); parecnça; eco. Torrinha, Francisco. *Dicionário latino—português*. Porto: Gráficos Reunidos, 7ª edição, s/d, p. 395.

humano. As imagens materiais fornecem verdadeiras lições de caráter, transfigurando-se em valores humanos. O homem, movido por tais imagens, fundido com o cosmos material, ao manusear com mãos demiúrgicas a plasticidade íntima do universo, recebe lições profundas de como apertar francamente as mãos de seu outro, propiciando a abertura do eu para o tu.

Sob a influência significativa da psicanálise das profundezas de Jung, Bachelard abraça o conceito de arquétipos inconscientes e considera que sua renovação é possibilitada pela imersão do homem nos domínios sedutores dos devaneios poéticos, das imagens da vida feliz. Os devaneios do elemento terra nos convidam a penetrar no interior das coisas, na intimidade das matérias e possuem dois movimentos distintos que correspondem às duas atitudes do psiquismo humano apresentadas pela psicanálise de Jung: a *introversão* e a *extroversão*. Em sua obra *A terra e os devaneios da vontade*, Bachelard nos fala dos devaneios terrestres extrovertidos, devaneios ativos que nos seduzem a agir sobre a matéria, a domar sua hostilidade. Já em *A terra e os devaneios do repouso*, sua análise poética se detém nas imagens da intimidade, como a casa, a caverna, a gruta, em um movimento involutivo que nos devolve aos nossos primeiros refúgios, ao repouso, ao ensimesmamento concreto que leva o homem-corpo a tocar a si mesmo.

É no quarto capítulo de *A terra e os devaneios da vontade*, obra que trata dos devaneios extrovertidos do elemento terrestre, que Bachelard efetua suas análises sobre os devaneios da massa, devaneios mesomorfos, já que a massa seria um intermediário entre a água e a terra e encontrar-se-ia em um domínio onde a cooperação inter-material daria lugar constantemente a uma verdadeira luta entre os elementos, a uma constante vontade de sobreposição de um sobre o outro. Haveria um protótipo da massa imaginária no reino da imaginação material, massa ideal, em perfeito equilíbrio entre a resistência e a maleabilidade cujo devaneio primitivo possui tamanha potência que nos permitiria afirmar um cogito amassador. Diz Bachelard:

Todo sonhador da massa conhece essa *massa perfeita* tão evidente para a mão como o *sólido perfeito* o é aos olhos do geômetra (...) A massa perfeita é então o elemento material primordial do materialismo, como o sólido perfeito é o elemento formal primordial do geometrismo. Todo filósofo que recusa essa primitividade não entra verdadeiramente na filosofia materialista. A intimidade de tal sonho de uma massa perfeita vai tão longe, as convicções que ele proporciona são tão profundas, que se pode falar de um *cogito* amassador. Os filósofos nos ensinaram a estender a outras experiências que não o pensamento o *cogito* cartesiano. Falamos particularmente do *cogito* biraniano no qual o ser encontra a prova de sua existência no próprio ato de seu esforço. A consciência da atividade para um Maine de Biran é tão direta como a consciência de ser um ser pensante. Mas as mais belas experiências, será preciso obtê-las nos esforços bem sucedidos. A fenomenologia do *contra* é uma daquelas que nos fazem melhor compreender os envoltórios do sujeito e do objeto. Contudo, não concede o esforço as suas exigências mais convincentes, as suas evidências de algum modo redobradas, quando o ser age sobre si? E eis então, em sua mais estreita conexão, o *cogito* amassador: há uma maneira de apertar o punho para que nossa própria carne se revele como essa massa primordial, essa massa perfeita que resiste e cede ao mesmo tempo. (...) Assim, encontrando sei lá que massa primordial em minhas mãos vazias, todo o meu sonho manual, murmuro: 'Tudo me é massa, eu sou massa de mim mesmo, meu devir é minha própria matéria, minha própria matéria é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial.¹²⁸

A comparação entre o protótipo da massa perfeita do materialista e o sólido perfeito do geômetra é uma explícita provocação às filosofias contemplativas, que negligenciam a importância da matéria e se contentam com a superficialidade das formas e a abstração das linhas. Correlativamente, esta negação da profundidade das coisas revela o privilégio de uma certa concepção de homem, *descorporificado*, puro pensar. Tal homem pensa sem agir, contempla sem tocar, sem entrar em uma relação de reciprocidade com as forças materiais e concretas do mundo. Lançado aí, no mundo, não participa ativamente das trocas corpóreas que ativam o universo. A *fenomenologia do contra* a qual Bachelard se refere diz respeito exatamente ao homem que não está no mundo, mas ataca as coisas, com a vontade agressiva de quem deseja possuí-las intimamente. As lições que a *fenomenologia do contra* traz são lições que consideram a contemplação um modo enfraquecido do homem se posicionar no mundo e apresentam o trabalho manual e obreiro como a forma do homem forte e

¹²⁸ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. p. 65-66. Grifo do autor.

potente se apoderar da matéria íntima do universo, recebendo das coisas um destino de vida feliz.

Ao invés de vincularem-se ao cogito do eu solipsista e passivo, os devaneios relativos à massa perfeita nos remetem a um cogito amassador. Nele, a relação entre sujeito e objeto se converte em um confronto entre mão e matéria. Tal relação, eminentemente ativa, nos fornece uma dimensão de ser-devir pois concebemos a nós mesmos como massa, que pode vir a ser a partir desta dinâmica de trabalho. A primitividade de imagens como a massa ou barro primitivo é freqüentemente convertida em conceito e segundo Bachelard, “é este o destino de todas as imagens fundamentais. E o conceito de uma massa que se *deforma* sob nossos olhos é tão claro e tão geral que torna inútil a participação na imagem dinâmica primitiva. As imagens visuais recuperam então sua primazia. O olho – esse inspetor – vem nos impedir de trabalhar.”¹²⁹ Com esta afirmação, Bachelard procura demonstrar o quanto a passagem da imagem para o conceito constitui uma degradação, contrariamente ao que podemos encontrar no tradicional tratamento das imagens, que sempre prima pela sua conversão ao domínio conceitual, como a um nível hierarquicamente superior, ontologicamente privilegiado.

No que diz respeito à dimensão ética da *manualidade*, encontramos no livro de Jean Brun intitulado *A mão e o espírito* a afirmação da primazia da mão no que diz respeito às relações humanas, apontando para a reciprocidade do tocar, para o privilégio da mão do homem na experiência do encontro com o outro. Tal privilégio conferido à mão que toca se baseia sobretudo no fato desta deter o poder de tocar e ser tocada simultaneamente, “partindo à aventura para sondar a dimensão que separa cada um de nós do que não é”.¹³⁰ Também ele faz referências a Maine de Biran, que em seu livro *Mémoire sur la décomposition de la pensée*¹³¹, destaca o papel da mão em seu tocar ativo, no tocar onde este sentido se

¹²⁹ Idem, p. 65.

¹³⁰ Brun, Jean. *A mão e o espírito*. Tradução de Mário Rui Almeida Matos. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 124.

¹³¹ Biran, Maine de, *Oeuvres*, Paris: Tisserand, 1924, tomo IV, p. 99 – 116.

apresenta como o mais importante. É ela, a mão, quem nos concede a possibilidade de conhecer nossos próprios limites, quem nos envia ao mundo exterior e paralelamente promove uma reflexão sobre nós mesmos, um regresso ao nosso íntimo. Diferentemente dos outros sentidos, o tato não surpreende, não fere nossos órgãos, pois não se trata de uma manifestação de impressões, que traz a marca da passividade, mas de pura ação. A mão, portanto, recebe de Maine de Biran a definição de "termo de desvendamento da vontade", o que se aproxima da concepção bachelardiana, para quem a imaginação em complementaridade com a vontade impulsiona a mão do homem a entrar em confronto com as matérias do universo, embora o que Jean Brun tente ressaltar ao se referir ao cogito biraniano é o toque e Bachelard, o confronto com a matéria, isto é, uma postura mais agressiva. Porém, a abertura que a experiência do confronto com a matéria concede no sentido de uma abertura à alteridade, nos permite operar aproximação, já que o encontro com o outro proporcionado pelo cogito da massa encerra confrontos, abole as divergências e opera uma fusão entre os homens, conforme tentaremos demonstrar.

O trecho de *A terra e os devaneios da vontade* que aponta mais explicitamente para o que Bachelard denomina uma metafísica do eu-tu, tomada aqui no sentido de uma abertura à dimensão relacional entre os homens, refere-se à análise do célebre livro de Melville, *Moby Dick*, no capítulo intitulado "Um aperto de mão". Para Bachelard, trata-se de um exemplo de experiência positiva da amassadura, do trabalho ativo da mão feliz contra a matéria a ser dominada. Nestas páginas Melville descreve a felicidade do personagem amassador quando ele, ao esmagar grumos, sente não só as mãos mas sua alma, seu ser, sendo banhado por aquelas matérias moles e untuosas. Tal atividade liberta-o de sua impaciência, de sua malícia e ele se percebe fundido no próprio fluido, após toda uma manhã de trabalho. Eis a descrição desta experiência:

(...) ao banhar-me naquele banho, senti-me divinamente liberto de toda a malevolência, rabugice ou maldade, de qualquer tipo que fossem.

Espremer! Espremer! Espremer durante toda a manhã, espremi aquele espermacete até uma estranha espécie de insânia acometer-me, e eu dar comigo a apertar sem querer as mãos de meus colaboradores dentro da cetina, errando como se as mãos fossem os brandos glóbulos. Esse serviço gera tão abundante sentimento de afeto, amizade e carinho, que por fim eu estava a apertar-lhes continuamente as mãos e a olhar-lhes dentro dos olhos sentimentalmente, como se quisesse dizer: 'Oh! Meus caros companheiros, porque devemos continuar a nutrir quaisquer asperezas em nosso convívio, ou conhecer o mais leve mau humor ou inveja! Vamos: apertemos as mãos em roda: mais ainda, espremamo-nos uns aos outros, espremamo-nos universalmente, até nos fazermos o próprio leite e espermacete da bondade!'.

Pudesse eu continuar a espremer espermacete para sempre!¹³²

De uma dimensão homem/matéria o personagem se abre para uma dimensão ética, intersubjetiva, inscrita em um plano humano, na medida em que o apertar da massa desperta uma vontade incontrollável de apertar as mãos de seus companheiros de navio, de convidar todos a uma simbiose, a uma unidade, para que se tornem eles mesmos a matéria fluida, psicanalizando naturalmente qualquer dificuldade em suas relações humanas. Diz Bachelard, sobre a abertura de uma metafísica eu-tu proporcionada pela manipulação da massa:

Guiados pelo sono de Melville, poderemos levar o *cogito* da massa não somente ao nível da consciência de um universo, mas também ao de uma metafísica do eu-tu. A massa trabalhada a dois nos revela irmãos de trabalho. Na solidão, *a massa já nos apertou a mão*, ensinou-nos como se deve apertar uma mão, sem moleza, sem rudeza, francamente¹³³.

Ao nos falar de um cogito da massa, Bachelard demonstra seu anticartesianismo, através da negação de uma subjetividade hermética e auto-suficiente, pensamento puro para quem não é evidente a realidade objetiva do mundo exterior. Se o modelo de subjetividade proposto pelo pensar cartesiano pode colocar em dúvida a existência das coisas é porque não é concebida desde sempre como um ser no mundo, como um ser que originariamente é lançado entre as coisas. Por outro lado, se Bachelard nos fala de um cogito da massa não é, como já ressaltamos, porque aceite as soluções anticartesianas aos moldes de Heidegger ou Sartre, que negam um

¹³² Melville, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Abril Cultural, 2002, p. 395-396.

¹³³ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 68. Grifo do autor.

solipsismo originário do sujeito do qual a relação com o mundo seja derivada, privilegiando a diretriz segundo a qual "a explicitação do ser-no-mundo mostrou que um puro sujeito sem o mundo não é, e que nunca pode ser dado em primeiro lugar"¹³⁴. Bachelard privilegia a noção de ser-contra-as-coisas, de um homem que interage com o concreto e realiza na matéria seus desejos criadores.

Quanto à expressão *metafísica do eu-tu*, podemos trazer à tona, a fim de investigar possíveis pontos de ressonância, a ontologia relacional de Martin Buber¹³⁵, para quem é endereçada a seguinte descrição de Bachelard: "É necessário ter encontrado Martin Buber para compreender, no tempo de um olhar, *a filosofia do encontro*, esta síntese do evento e da eternidade"¹³⁶. Bachelard, em seu prefácio à primeira edição francesa da célebre obra buberiana *Eu e tu*, nos diz que o encontro nos cria e não seríamos nada, a não ser coisas, antes de estarmos reunidos. Em sua ontologia, Buber apresenta a palavra como portadora do ser. É a partir dela que o homem se introduz na existência e nela é mantido e atualizado. Enquanto fundamento da existência humana, a palavra é princípio. Compreendendo a relação, o "entre", como o fato primitivo, como o fundamento da existência humana, Buber trata das relações do homem com a natureza, com outros homens e com os seres espirituais em sua obra *Eu e tu*.

Para Buber, apesar da multiplicidade de atitudes do homem em sua relação com o mundo, estas são atualizadas por duas palavras-princípio: eu-tu e eu-isso. Eu-tu é a atitude essencial do homem, aquela do encontro recíproco, ontológica. Eu-isso, atitude cognoscente, é essencialmente objetivante e utilitária. Na perspectiva buberiana, o eu que profere a palavra-princípio eu-tu não traduz a mesma possibilidade de existência do eu que

¹³⁴ Heidegger, Martin. *Sein und zeit*. Ed. Neomarius, p. 116. Op. cit. Bornheim, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, 3ª edição, p. 18.

¹³⁵ Buber, Martin, *Je et tu*, Paris: Aubier, 1992.

¹³⁶ Bachelard, Gaston, in Buber, Martin, *Je et tu, Preface*. Paris: Aubier, 1992, p. 7. "Il faut avoir rencontré Martin Buber pour comprendre, dans le temps d'un regard, la philosophie de la rencontre, cette synthèse de l'événement et de l'éternité." Grifo do autor. Tradução nossa.

profere eu-isso. O primordial é o tu, fonte de onde provêm o isso, as coisas. Trata-se aqui do primado do metafísico sobre o gnoseológico ou cognitivo.

Assim como é possível tratar outros homens como Isso, objeto de uso, de experiência, de conhecimento de um eu, o Tu pode ser qualquer ser presente em um face-a-face: um homem, Deus, uma obra de arte, uma pedra, uma flor. Guardando as peculiaridades dos terrenos problemáticos de cada autor, com seus respectivos matizes, nos deteremos em demonstrar como duas importantes características da relação eu-tu tal como esta é apresentada por Buber, a reciprocidade e a totalidade, se apresentam na abordagem bachelardiana na medida em que movido pelos devaneios materiais, o homem estabelece com o mundo e com seu outro uma efetiva relação eu-tu possibilitada pelo que denominamos uma *ética da manualidade*.

Segundo a ontologia relacional de Buber, relação é reciprocidade. Para Bachelard, o conhecimento dinâmico da matéria tem como correlativo o conhecimento dos valores dinâmicos de nosso ser. As características múltiplas das matérias, que demandam de nós, quando estabelecida a relação, respostas também múltiplas, devolvem-nos nosso próprio ser, ou melhor, nosso próprio devir, ou seja, nossas infinitas possibilidades de ação junto ao mundo, revelam nossas forças, a eficácia de nossa vontade. Segundo Novalis, "em cada contato engendra-se uma substância, cada efeito dura por todo o tempo que durar o toque."¹³⁷, o que na interpretação bachelardiana equivale a dizer que as coisas detêm o poder de nos tocar, assim como as tocamos, dura ou suavemente. Ao buscarmos estabelecer um face-a-face com a carne íntima do mundo, é nossa própria carne, manipulada, afetada, que nos é devolvida, transformada pelas seduções substanciais do mundo. Acreditamos poder encontrar neste destaque do poder recíproco dos corpos serem afetados uma convergência significativa com o conceito nietzschiano de *vontade de potência*, compreendido por Deleuze como a definição do corpo em devir, em intensidade, como poder de

¹³⁷ Idem, p. 20.

afetar e ser afetado¹³⁸. Se para o idealismo mágico de Novalis é o ser humano que desperta a matéria, através do poder de suas mãos, Bachelard não pretende afirmar iniciativa ao homem ou às coisas, já que a dinâmica desta relação e a vivacidade deste diálogo não podem ser descritos em termos de causa e efeito, mas de ressonâncias multiplicadas, não havendo portanto uma hierarquia na qual o homem se destaque frente ao mundo das coisas. Para Buber, o mundo do isso é o terreno mesmo da causalidade, enquanto na ontológica relação eu e tu os elementos se defrontam um com o outro livremente, numa ação recíproca que não está ligada a nenhuma causalidade e não possui dela o menor matiz: aqui o homem encontra a liberdade de seu ser e do Ser.

Buber afirma que a palavra princípio eu-tu só pode ser proferida pelo ser em sua totalidade. A poética material de Bachelard pretende demonstrar que através da imaginação, todo o ser do homem é mobilizado, o ser imaginante se engaja, se envolve integralmente e todos os objetos têm energia. Este encontro é planificado, rizomático¹³⁹ no sentido deleuzeano¹⁴⁰, já que no lugar de pontos e centros, de onde partiriam as relações, se impõem vetores, linhas que atravessam as partes envolvidas. Nenhum elemento é privilegiado, ou hierarquicamente superior. Os pólos do encontro eu-tu são inseparáveis e interdependentes. A imaginação, que impulsiona as relações, longe de ser gratuita e efêmera, deslocada da força psíquica da vontade humana e da vontade concreta material, abre novas perspectivas à relação do homem consigo mesmo, já que ele passa a se compreender como devir, como massa que se remodela de acordo com a amassadura e como vontade de poder material, já que toma consciência de suas forças e

¹³⁸ Deleuze, Gilles. Tradução de Peter Pal Pelbart. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 149.

¹³⁹ Deleuze, Gilles, *Mil Platôs vol.1*, tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, São Paulo: Editora 34, 1995, p.11-39.

¹⁴⁰ É este sentido rizomático, não-hierárquico, que marca as relações entre os homens e as coisas na poética dos elementos de Bachelard, que nos leva a especular se não se trataria de uma proposta ecológica, no sentido em que há uma ruptura radical com o antropocentrismo característico da modernidade. O homem que imagina, em contato com as matérias, é mais que ele mesmo, mas as super-coisas de que nos fala Bachelard, no encontro, também se redimensionam, atingindo dimensões cósmicas. Aqui nos parece que o homem, o cosmos e toda a humanidade se planificam, a partir de um contato direto e concreto entre o homem e o material. No materialismo racional, assim como em sua epistemologia, de forma geral, o domínio do homem em relação à natureza reforçado por Bachelard não nos permite reconhecer aí algum traço desta “ecologia”.

descobre-se demiurgo de novas configurações do universo. Além disso, o seu confronto com o mundo material fornece importantes lições de como lidar com os homens, levando-o a uma vontade integralizadora em que a humanidade se torna massa, fundida, unificada, total, resgatando o homem da solidão dos devaneios e integrando-o em um cosmos de homens e de coisas, numa harmonia cósmica, concreta, inter-corporal. Nessa nova atitude integralizadora, nenhum ser é tratado como objeto, como coisa sujeita à utilização e experiência de um eu. Ainda sobre a relação eu-tu, relacionada ao reino poético, afirma Bachelard:

O *imaginário*¹⁴¹ não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas *imagens*, a princípio ele tem necessidade de uma *presença* mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. A poesia é sempre um vocativo. É, como diria Martin Buber, da ordem do *Tu*, antes de ser da ordem do *Isto*. Assim como a *Lua*, no reino poético, é matéria antes de ser forma, é um fluido que penetra no sonhador. O homem, em seu estado de poiesis natural e primordial, 'não pensa na lua que vê toda as noites, até a noite em que, no sono ou na vigília, ela vem ao seu encontro, avizinha-se dele, enfeitiça-o com seus gestos ou lhe dá prazer ou dor com suas carícias. O que ele conserva não é a imagem de um disco luminoso ambulante, nem a de um ser demoníaco que se ligaria a esse disco de alguma forma, mas antes de tudo a imagem motriz, a *imagem emotiva* do fluido lunar que atravessa o corpo...¹⁴²

Acreditamos que esta imagem emotiva e fluida que penetra nos corpos seria uma espécie de vitalidade inorgânica e que os corpos que por ela são atravessados poderiam ser caracterizados como afetivos, intensivos, anarquistas, rompendo incessantemente com uma organização hermética. Esta vitalidade que participa do não-orgânico consiste exatamente na relação dos corpos com forças que deles se apoderam e dos quais eles se apossam. Neste sentido, há uma proximidade da idéia bachelardiana com o conceito de corpo-sem-órgãos expresso por Artaud, que advoga um enfrentamento com as forças como com os devires mineral, vegetal e animal. Estes corpos não representam entidades encerradas em si mesmas e que se relacionam com

¹⁴¹ Vale lembrar que para Bachelard se vale dos termos *imaginário* e *imaginação* com a mesma acepção e sentido ao longo de sua obra.

¹⁴² Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 126. Grifo do autor.

as forças a posteriori, mas encontram-se inicialmente em relação, atravessados por forças, subjugando-as e sendo por elas subjugados, devolvendo-as ao mundo e sendo por elas devolvidos a si mesmos¹⁴³. As relações do homem com as matérias são delineadas na obra poética bachelardiana pela idéia de um corpo dotado de uma espécie de porosidade, através da qual este se agencia com os corpos concretos do mundo, em um potente encontro que propicia a abertura do imaginário e introduz o homem em uma unidade com o universo.

A beleza das ressonâncias de Buber e Bachelard aponta para a filosofia do encontro, da relação aberta e dialógica, em uma dinâmica de ser escolhido e escolher, de ação e paixão, onde é necessário o elemento da totalidade, que não é simples soma dos elementos da estrutura relacional, mas se vincula à totalidade do próprio participante do evento. O homem está apto ao encontro na medida em que ele é a totalidade que age. Nesta relação, cada elemento da estrutura considerado isoladamente é pura abstração. Como afirma Buber:

Com efeito, quando o espírito age livremente na vida, ele não é mais espírito "em si", mas espírito no mundo, graças a seu poder de penetrar no mundo e transformá-lo. O espírito não está "consigo" a não ser no face-a-face com o mundo que se lhe abre, mundo ao qual ele se doa, que ele liberta e pelo qual é libertado.¹⁴⁴

Além da metafísica eu-tu apontada por Bachelard, encontramos também três imagens que ilustram as relações entre a poética dos elementos e a eticidade, a saber: o tronco rígido, o martelo operário e o rochedo. A imaginação ocupa lugar privilegiado na atividade humana no capítulo de *A terra e os devaneios da vontade* intitulado "As metáforas da dureza", onde Bachelard afirma a tese segundo a qual, ao contrário do que compreende a hegemonia filosófico-psicológica, é a imaginação que rege a percepção. Para ilustrar esta controvertida tese, a palavra "duro" apresenta-se imbuída de

¹⁴³ Para maior aprofundamento da noção de corpo-sem-órgãos, vide Rey, Jean Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silvano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.13-38.

¹⁴⁴ Buber, Martin. Tradução de Newton Aquiles von Zuben. *Eu e tu*. São Paulo: Ed. Moraes, s/d, p. 59.

singular função, pelo fato desta favorecer no seu simples murmurar a proliferação de imagens e por outro lado ser ela objeto de poucas experiências no campo perceptivo. A palavra duro é concebida pelo filósofo francês como impulsionadora *sui generis* dos devaneios do trabalho ativo.

Além de seu poder de expressar qualidades físicas do real, a palavra duro, em sua função metafórica, evoca valores humanos, morais. Exerce, portanto a tarefa de conversão dos valores objetivos em valores do próprio domínio do caráter humano, pois segundo Bachelard, “é através das metáforas, da imaginação, que a realidade assume seus valores.”¹⁴⁵ Nos domínios dos devaneios da vontade o mundo assume caráter, fornecendo-nos imagens dinâmicas do caráter humano, sendo responsável, portanto, por uma *characterologia objetiva*. Vejamos o que nos diz Bachelard:

Examinando minuciosamente os pontos que ligam a realidade à metáfora, veremos que é através das metáforas, da imaginação, que a realidade assume os seus valores. E esse assumir valores é rápido. Já na intuição mais ingênua, na contemplação mais ociosa, um conselho *direto* de dureza nos faz viver, numa espécie de simpatia pela dureza, com o carvalho nodoso. O mundo assim assumido por um devaneio da vontade tem *caráter*. Oferece-nos belas imagens dinâmicas do *caráter* humano. Uma espécie de *characterologia objetiva* se põe em ordem quando imaginamos atrás das formas a resistência das substâncias.¹⁴⁶

As imagens presentes em algumas páginas do romance *Orlando* de Virgínia Woolf são analisadas por Bachelard delineando a matiz imagética da *characterologia objetiva*. Estas páginas narram um conjunto de objetos que a despeito de suas diferenças formais, mantém uma dureza essencial e nosso autor lê tais imagens no domínio do poder da dureza sobre a imaginação material. A dureza, enquanto imagem material primordial, encerra as mais variadas formas, estende-se sobre os mais diversos objetos. Suas imagens podem funcionar de duas formas: como os conceitos, que vão de uma coisa à outra assim como podem participar da totalidade de um ser particular. As imagens de *Orlando* analisadas por Bachelard atestam a segunda forma de funcionamento da imagem. Quando Orlando, personagem principal do

¹⁴⁵ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 52.

¹⁴⁶ Idem, p. 52. Grifo do autor.

romance, apóia-se no tronco duro do carvalho, seu coração se aquieta, se tranqüiliza. A tranqüilidade da árvore repercute sobre toda a paisagem e sobre o próprio personagem. A dureza e a solidez da árvore tornam-se assim um centro organizador, ordenador da paisagem e assim, a imagem primordial da dureza passa a integrar o romance como mais um de seus personagens. A paz fornecida pelo tronco rígido é uma psicanálise natural, pois a dureza da árvore não é gratuita. Se a árvore é dura, é “para levar ao alto a sua coroa aérea, a sua folhagem alada. Ela proporciona aos homens a grande imagem de um orgulho legítimo. Sua imagem psicanaliza toda a dureza carrancuda, toda dureza inútil, e nos devolve à paz da solidez.”¹⁴⁷. A paisagem, constantemente relacionada à postura contemplativa, quando acionada pelos devaneios da vontade, assume o papel de caráter. Nesta análise podemos constatar o engajamento, o envolvimento do homem que imagina diante de imagens primordiais.

Convencionalmente, atribui-se à imaginação uma gratuidade, uma efemeridade que a apresenta como produção que se esvanece junto com suas imagens. Porém, para Bachelard, para o homem que vive verdadeiramente a tensão de suas imagens primordiais, somente a percepção é ocasional, por não estar vinculada às pulsões profundas de nosso psiquismo. Uma importante característica das imagens fundamentais, arcaicas, como já vimos, é a ambivalência, a possibilidade de se lhe atribuir valores de repulsa e de admiração. Os valores contrários que atribuímos às imagens decorrem de nosso estado de alma.

O capítulo intitulado "O lirismo dinâmico do ferreiro", também presente no livro *A terra e os devaneios da vontade*, se inicia com uma afirmação extremamente curiosa que ao longo das páginas revela um matiz das dimensões éticas dos devaneios da vontade. Diz o seguinte: "A maior conquista moral jamais feita pelo homem é o martelo operário. Pelo martelo operário, a violência que destrói é transformada em potência criadora".¹⁴⁸ Haveria um avanço no sentido moral no desenvolvimento das técnicas de

¹⁴⁷ Idem, p. 57.

¹⁴⁸ Idem, p. 107.

construção de ferramentas, já que às armas utilizadas para a destruição acrescentam-se ferramentas que instrumentalizam a produção humana e sobretudo possibilitam o trabalho do homem contra as matérias, trabalho positivo que leva o homem às virtudes da criação.

Segundo Bachelard, o sentimento de potência se caracteriza por uma ambigüidade, tendo um lado positivo, impulsionador das forças criadoras e um lado negativo, vinculado à vontade de vingança e de destruição. O aspecto negativo da experiência da força "aparece principalmente quando o ferreiro é colocado em rivalidade com outros seres poderosos: o ferreiro ludibria um rei."¹⁴⁹ Este aspecto do ferreiro que ataca outros homens, que constrói armas de vingança, caracterizaria uma regressão, um "infantilismo do martelo". É o trabalho positivo, contra as coisas, que revela-se uma virtude. A destreza no manusear da ferramenta substitui a cólera infantil e a violência efêmera que possuem um sentido inverso àquele dos devaneios do trabalho.

Já no capítulo "O rochedo", da mesma obra, Bachelard apresenta o rochedo como "um enorme moralista". Recorrendo às páginas poéticas de Victor Hugo encontra a imagem dinâmica da luta do mar com o rochedo. Tal luta, para a razão clara e conceitual, tem como provocador o Oceano. Porém, quando se trata do ser imaginante, é o rochedo quem dá início ao combate. Isto se dá pois o ser que imagina, que se deixa inebriar por suas imagens, identifica-se com o rochedo forte, inabalável, invencível. Trata-se aqui de uma lei fundamental da imaginação dinâmica, aquela que advoga o poder de transmutação das forças e possibilita que diante do mar imenso, infinito, poderoso; o rochedo, cravado ao solo, estático, seja o elemento hostil, sob o signo da virilidade. Emerson, em sua obra *Essai sur la nature*, afirma: "Quem pode saber o que o rochedo batido pelo mar ensinou de firmeza ao pescador?"¹⁵⁰ Bachelard interpreta tal afirmação como prova da necessidade dos homens de uma *moral cósmica*, que fornece a coragem fundamental para aquele que leva uma vida de trabalho.

¹⁴⁹ Idem, p. 108.

¹⁵⁰ Emerson, Ralph Waldo, *Nature et autres essais*, Paris: Aubier, 1992, p.69.

A apologia ao rochedo, a parcialidade por uma substância, encontrada em vários documentos literários, atesta a obediência a imagens e indica a existência de devaneios que têm por função educar a vontade, dando-lhe força e confiança em si mesma. Diz Bachelard:

Sonhar granito, como faz Goethe, é não só erigir-se a si mesmo num ser inabalável, mas também prometer-se permanecer intimamente insensível a todos os golpes, a todas as injúrias. Uma alma mole quase não pode imaginar uma matéria dura. A imaginação, numa imagem sinceramente evocada, acarreta a participação profunda do ser.¹⁵¹

Podemos perceber aqui mais um aspecto da dimensão ética aberta pelos devaneios da vontade. A imagem do tronco rígido de Virgínia Wolf aponta para uma rigidez necessária, uma dureza que possibilita a leveza de folhas e galhos aéreos, mostrando a insensatez de uma dureza humana, desnecessária, porque gratuita. O cogito da massa, ilustrado pelas páginas de Melville, favorece a vontade de fusão, de unidade, de simbiose com a matéria e com a humanidade. As imagens do rochedo e do granito, de Victor Hugo e Goethe, corroboram para o fortalecimento, a coragem, a virilidade do homem, pois "os rochedos ensinam a linguagem da dureza"¹⁵². Já o martelo operário remete à conversão do poder destrutivo em pura possibilidade criativa. Apesar das peculiaridades de cada devaneio, podemos compreender que a poética de Bachelard valoriza sua função pedagógica e moralizante, que vem de encontro à concepção corrente de devaneio, que o considera fugidio, efêmero, descontraído, como se este não se traduzisse freqüentemente em valores humanos, transformando a relação do ser imaginante consigo mesmo, com as coisas e com os homens.

A originalidade das dimensões ética, poética, gnoseológica, ontológica abertas pela filosofia materialista bachelardiana encontra-se exatamente no primado da mão, do corpo, do material, assim como na apologia ao reino do devaneio, tão renegado hegemonicamente pela tradição filosófica como uma função inferior ao saber e às atividades consideradas estritamente racionais.

¹⁵¹ Idem, p. 162.

¹⁵² Idem, p. 163.

Na poética de Bachelard a imaginação revela-se chave de acesso às mais variadas interações humanas, sendo o espaço privilegiado ao encontro do homem consigo, com o mundo e com a humanidade. Se a poética das forças de Bachelard afirma as potências do homem, não é o caso de uma afirmação antropocêntrica, na qual o homem age e transforma um mundo passivo e facilmente domesticado. Aqui, o universo humano é, sobretudo, material, já que o homem é corpo e o universo material, por seu turno, revela profundos valores humanos em uma relação de reciprocidade e entrega, de intimidade e hostilidade. Tais ambivalências ultrapassam as fórmulas dicotômicas apresentadas pela tradição *intelectualista* que se recusa a aceitar o sensualismo do corpo e a liberdade daquilo que não se pretende claro e distinto: o reino ilimitado do devaneio.

**SEGUNDA SEÇÃO: A DIMENSÃO PSICOLÓGICA DA POÉTICA DOS
ELEMENTOS DE BACHELARD**

“Ninguém possui tais poderes senão aquele que coabitou com os elementos, venceu a natureza, subiu mais alto do que os céus elevando-se para além dos anjos até o próprio arquétipo, do qual então, se torna cooperador, podendo realizar todas as coisas.”

Agrippa, De Occulta Philosophia II.

APRESENTAÇÃO DA SEÇÃO: UMA PSICOLOGIA DA IMAGINAÇÃO

Na primeira seção de nossa tese desenvolvemos análise acerca da dimensão estética da poética dos elementos de Bachelard. Nosso objetivo foi detalhar os elementos mais superficiais aos quais nos remete a análise bachelardiana das obras de arte e apontar para a existência de temas clássicos dos estudos estéticos tradicionais – como a questão do belo e do sublime – remodelados à luz da problemática bachelardiana. Bachelard privilegia a literatura em seus estudos, embora também se refira à pintura, à gravação e à escultura em seus textos. O objeto imediato da poética dos elementos, aquele que atinge o leitor bachelardiano em uma primeira leitura, é a obra de arte, que recebe do filósofo classificações e atribuições por meio de um sistema de análise desenvolvido pelo autor. Este sistema de análise e classificação das obras de arte atribui temperamentos artísticos às obras e tais temperamentos nos remetem a um plano mais profundo desta poética, que é o plano da imagem. É sobre este plano que nos debruçaremos na presente seção, com o objetivo de apresentar o estatuto da imagem preconizado por Bachelard, sua definição de arquétipos, complexos, conceitos tomados de empréstimo da literatura psicológica e traçar um inventário das faculdades psíquicas tomadas em suas relações mútuas.

A importância de traçar o perfil psicológico do homem é tão grande para nosso autor que ele chega a chamar suas análises de *psicologia da imaginação*, mostrando que seu interesse pela obra de arte não se restringe aos aspectos estéticos, analisados na primeira seção da tese. Mas alguns traços peculiares se evidenciam ao estudarmos a psicologia da imaginação bachelardiana. Em primeiro lugar destacamos seu caráter fragmentado. Bachelard não escreve um sistema. Aliás, o sistema é renegado pelo filósofo francês ao longo de toda sua vasta e complexa obra. Se por um lado a linguagem poética e emocional nos aproxima afetivamente da obra, por outro lado, a arquitetura textual de sua poética poderia ser representada pela

imagem tão privilegiada pelo filósofo: o labirinto. A textualidade da obra é formada por extratos ou camadas, platôs, superpostos, onde podemos encontrar em três planos suas análises da obra literária, onde Bachelard reserva longas citações para trazer à luz trechos de obras literárias movidas cada qual por um elemento; suas teses sobre o psiquismo humano, com destaque ao primado da imaginação dentre todas as funções ou faculdades humanas e suas teses propriamente ontológicas, em que de forma ainda mais obscura Bachelard “salta” do ambiente psicológico para sua conexão com o que seria o ser mesmo do homem e o ser do real que se lhe abre no devaneio instantâneo. A estrutura estratificada do texto faz com que o leitor seja retirado de sua postura passiva e receptiva e passe a erguer juntamente com o autor o edifício conceitual, o que nos leva a vivenciar o caráter aberto da obra.

Outra importante característica da psicologia da imaginação de Bachelard é sua tomada de distância da psicanálise clássica. Quanto a isso, desde já ressaltamos que não será nossa tarefa nessa seção abordar todas as matizes da difícil relação de Bachelard com Freud. Sabemos que há múltiplas interpretações por parte dos especialistas a respeito dos encontros e desencontros entre as duas formas de análise e sabemos ainda que somente este tópico já seria tema de uma tese inteira. Durante nossos estudos sobre a obra poética bachelardiana foi bastante sedutora a idéia de apresentar os aspectos psicológicos da obra à luz de suas proximidades (com Jung e Desoille, sobretudo) e de suas tomadas de distância (de Freud, principalmente). Mas no momento atual de nossa pesquisa, estamos convictos de que é possível e mais frutífero, ousamos dizer, estabelecer uma abordagem direta da psicologia de Bachelard. Isto seja, existe na própria obra uma consistente análise psicológica que a despeito de sua fragmentação, vem sendo muitas vezes sobrevalorizada e até mesmo velada pelo estudo das relações de Bachelard com Freud. Nossa opção por um estudo direto não representa, evidentemente, que passaremos ao largo das volumosas e insistentes críticas voltadas para a psicanálise clássica. Nos

deteremos naquelas que, ao serem estudadas, contribuam significativamente para a compreensão do sentido da psicologia da imaginação de Bachelard. Entendemos ser especialmente profícuo um estudo do estatuto da imagem na obra poética de Bachelard, que nos abrirá caminhos para este importante estrato de nossa tese.

O ESTATUTO E A CLASSIFICAÇÃO DA IMAGEM

Uma das maiores dificuldades do leitor – seja ele leigo ou familiarizado com a filosofia de Bachelard – é lidar com a multiplicidade de sentidos e com a inexatidão de definições que salta aos olhos quando nos propomos a estudar os textos. Dada a centralidade da noção de *imagem* no universo bachelardiano e principalmente no eixo temático de que nos ocupamos, se torna ainda mais problemática a forma imprecisa com que Bachelard a ele faz referência. Não podemos deixar de considerar os múltiplos sentidos que assume o termo “imagem” no seu uso ordinário. Assim como é impossível deixar de registrar o caráter enigmático de alguns conceitos e definições apresentados por Bachelard ao longo de sua obra, independente da fase ou da temática abordada. Além da obscuridade, a definição bachelardiana também possui outra característica: sua pluri-significação. Isso significa dizer que Bachelard apresenta várias definições para um mesmo conceito e que estas definições são apresentadas como um raio: Bachelard não é argumentativo na sua exposição. Não é lógico, não encadeia premissas para daí concluir. Ele apresenta seus conceitos por meio de frases impactantes complementadas por valorizações e desvalorizações, comentários poéticos, análises de obras de arte.

Podemos inicialmente apresentar duas definições bachelardianas de imagem, que corroboram inclusive para a compreensão de sua dupla característica: a substancialidade ou regularidade devida à sua filiação arquetípica e seu dinamismo, fornecido pela literatura assim como pela mobilidade própria da imaginação.¹ A primeira definição afirma que a imagem é sublimação de arquétipos inconscientes e a segunda, que ela é um devir. Esclarecer o sentido destas definições possibilita a compreensão do caráter multifuncional e complexo das imagens, destacado por Bachelard em sua poética material.

¹ A imagem é definida por Bachelard muitas vezes negativamente, ou seja, em oposição explícita ao conceito ou ao símbolo, como poderemos observar ao longo deste trabalho.

A primeira definição já nos lança diretamente sobre um arcabouço terminológico próprio à psicologia, mas reinterpretados à luz do ambiente bachelardiano, estes conceitos nos indicam que a imagem dinamiza, rejuvenesce os arquétipos, que recebem de Bachelard a seguinte definição²:

O arquétipo é uma imagem que tem sua raiz no mais longínquo inconsciente, uma imagem que vem de uma vida que não é a nossa vida pessoal e que só podemos estudar no que se refere a uma arqueologia psicológica.³

A imagem elogiada por Bachelard (criativa, material e dinâmica) daria frescor aos arquétipos enraizados em nosso inconsciente coletivo. Veremos mais adiante de que forma Bachelard concilia o caráter material ao caráter dinâmico das imagens, o que fica claro pelas definições de imagem formuladas pelo filósofo: as imagens podem ao mesmo tempo ter uma regularidade, já que os grupos de imagem são reunidos pelo elemento que o próprio Bachelard denomina “cabeça de série” dos elementos e um movimento, uma novidade essencial que inclusive é propiciada pela literatura. A associação entre palavra e imagem faz com que a estabilidade da imagem arquetípica não se confunda com monotonia, repetição, ou simples reprodução. Isto porque o paradigma ocidental da imagem, em que esta é concebida como reprodução ou cópia de objetos percebidos, é exatamente o modelo repugnado por Bachelard.

O que fica claro quando se trata do estatuto da imagem na obra bachelardiana é que para ele não existe a imagem. Não há um conceito unívoco de imagem. Ou melhor, a crítica do filósofo à razão conceitual

² Não será nosso objetivo, na presente tese, investigar pormenorizadamente as filiações e/ou os distanciamentos de Bachelard em relação à tradição psicológica. Segundo nossa interpretação da filosofia de Bachelard, ao se apropriar de um termo, uma noção ou um conceito proveniente de um projeto filosófico, científico ou psicológico, Bachelard o retira de seu contexto e realiza uma captura em que tal noção, conceito ou termo recebe uma significação singular por parte de Bachelard. Portanto, não caberia realizar uma genealogia dos termos ou conceitos, e sim buscar seu sentido próprio na tessitura filosófica bachelardiana. É esta a tarefa que nos propomos realizar também nesta seção, ao abordar noções como arquétipo, sublimação e complexo, noções provenientes da psicologia e que no próprio ambiente psicológico já são analisadas de forma extremamente controversa, devido aos múltiplos sentidos que recebem mesmo no próprio contexto em que surgem.

³ Apud Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso in Elyana Barbosa. Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*, p. 27.

encontra aqui uma aplicação prática. Ao se referir à imagem, Bachelard se recusa a elaborar dela um conceito, justamente pela incompatibilidade que existe entre a imaginação e a razão conceitual. Em vários momentos da obra, Bachelard marca as diferenças entre a imagem e o conceito, como podemos constatar neste trecho do capítulo “Os cristais. O devaneio cristalino” de *A terra e os devaneios da vontade*: “O conceito caminha passo-a-passo, unindo formas prudentemente vizinhas. A imaginação transpõe extraordinárias diferenças”⁴. Ou neste outro trecho presente no capítulo “O lirismo dinâmico do ferreiro”, integrante da mesma obra: “A imagem, com efeito, é menos social do que o conceito, é mais apropriada para nos revelar o ser solitário, o ser no centro de sua vontade”.⁵ No livro *O ar e os sonhos*, no capítulo “A poética das asas”, nos diz Bachelard:

O devaneio não trabalha, como a conceitualização, formando, com as imagens de múltiplos objetos semelhantes, um retrato compósito segundo o método de Galton, que adiciona numa mesma chapa fotográfica os retratos de toda uma família. Não é vendo as aves mais dispersas no céu e sobre a água que ele provoca essa repentina simpatia pela ave que voa ou que nada. O movimento de vôo se dá imediatamente, numa abstração fulminante, uma imagem dinâmica perfeita, acabada, total.⁶

Aqui podemos observar que Bachelard compreende o processo de formação de conceitos como um resultado da ação da percepção e da memória. Vemos vários objetos que guardam algum traço em comum e reunimos tais objetos sob uma mesma denominação ou idéia. O que ocorre no nosso devaneio é que a imaginação não é processual, não é gradativa e não realiza aproximações progressivas, parciais. Como vimos na primeira seção, ao estudarmos a existência de um tipo de sublimidade na poética bachelardiana, o devaneio não nos dá o espaço localizado da percepção ordinária, assim como não nos dá o tempo cronológico. A imagem ou a composição de imagens se dão no instante fecundo do devaneio poético e o espaço da imagem material é um espaço total, global, ou como prefere chamar nosso filósofo, cósmico. Nossa simpatia por um elemento não se dá

⁴ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 230.

⁵ *Ibidem*, p. 139.

⁶ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 65.

por gradativa e lenta comparação entre cada um deles. Somos arrebatados, num rompante, como na ação de um relâmpago: amamos o elemento, “o elemento que nos é particular”.⁷ Isto não significa que só um elemento “povoa” nosso inconsciente. Mas que não há imaginação sem hierarquia, sem valorizações e desvalorizações. Não há imparcialidade nem tampouco neutralidade na atmosfera onírica⁸. Somos apaixonados, as paixões se expressam de forma radical. Por isso é possível ao estudar as imagens literárias, tarefa árdua aceita pro Bachelard em toda a sua poética, identificar o elemento “cabeça de série” da obra literária. Daí ser possível dizer que Nietzsche e Shelley são poetas do ar, ou que Poe é um poeta das águas profundas.

Mas voltemos à questão de que nos ocupávamos: Por que Bachelard se nega a oferecer ao seu leitor um conceito de imagem? Porque a sua aproximação do que seja a imagem é sempre fragmentada, por vezes indireta, jamais completa e acabada? Acreditamos que este trecho do capítulo “Metalismo e mineralismo”, da obra *A terra e os devaneios da vontade*, abre caminhos para uma compreensão deste traço tão forte na poética de Bachelard, e que tanto dificulta a leitura de sua obra:

Uma obra como a que tentamos realizar, obra que quer destacar e classificar as imagens materiais fundamentais, não pode, como seria de desejar, ser inteiramente objetiva. A imagem material, mais ainda que a imagem das formas e das cores, recusa-se a uma objetividade total, pois reclama antes de mais nada a participação íntima do sujeito.⁹

A idéia de classificação, que em última análise aparece como a tarefa central dos livros da poética, nos remete a uma pretensão de objetividade por parte do autor. Aliás, já é surpreendente, para o leitor, que um filósofo

⁷ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 27.

⁸ E em última análise, também não haveria neutralidade completa na atividade científica, já que os obstáculos epistemológicos provenientes da ação do inconsciente, acabariam por revelar as valorizações e desvalorizações que caracterizam as produções imaginárias. Logo, a neutralidade científica nunca é definitivamente conquistada e se encontra sempre ameaçada pelo próprio psiquismo do cientista.

⁹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 187.

pretenda fazer um inventário de uma experiência tão íntima, fugidia e descorporificada como o devaneio. Principalmente se considerarmos que todos nós, de forma mais ou menos intensa, temos uma concepção de imagem absolutamente influenciada pela tradição. É esta concepção tradicional tão radicalmente criticada por Bachelard, que torna a imagem tão desencarnada e efêmera que seria praticamente impossível abordá-la em suas características e em seu dinamismo próprio, em um estudo aprofundado, como aquele realizado por Bachelard.

A imagem que Bachelard pretende analisar é material e dinâmica, ou seja, nada tem de espiritual e estático. É fomentada por uma imaginação que para Bachelard é praticamente um órgão de nosso corpo, além de ser movimentada e impulsionada pelas forças do concreto, pelos elementos que constituem, como veremos na seção III da tese, o que há de mais essencial na constituição dos entes. Como se não bastasse a caracterização pouco ortodoxa que o filósofo traça sobre a imagem, suas análises recaem sobre o devaneio criador, ou seja, sobre o devaneio que devido à sua constância e consistência, além é claro da ação do artista, é transformado em obra de arte. Logo, a impossibilidade de estudar o devaneio ordinário, instantâneo e efêmero, leva o filósofo francês à necessidade de utilizar como objeto de estudos a imagem lida na literatura. Mas cabe aqui uma advertência: Nem toda imagem, nem toda literatura. As imagens materiais e dinâmicas, encontradas por meio de uma leitura imagética, na obra de *alguns* poetas e escritores. Mas ser objeto de estudos é diferente de ser o objetivo dos estudos. A obra de arte é um objeto privilegiado de análises porque sua matéria-prima é o devaneio, atividade mais originária e primitiva do homem, que o aproxima do que há de mais originário e primitivo no real, desprovido dos véus que caracterizam o mundo em nossa percepção ordinária. E a obra de arte dá ao devaneio concretude, materialidade e o que é ontologicamente significativo, dá eternidade. Por ela, o que é essencial do mundo, os elementos materiais, eternos, porém inacessíveis ao olhar comum, se vêem eternizados em um objeto que passa a não ser mais simplesmente um

correlato da subjetividade que o contempla. A obra de arte é um *medium* para eternizar o ser, tornando-o acessível, tangível, vivível, tornando-o sensível. Mas é evidente que os sentidos que ouvem, tocam e contemplam a obra de arte, já não são os sentidos exclusivamente perceptivos. A imaginação, enquanto faculdade que se sobrepõe em força às demais, toma a dianteira no encontro do homem com a obra.

Quando Bachelard nos diz que “a imagem material, mais ainda que a imagem das formas e das cores, recusa-se a uma objetividade total, pois reclama antes de mais nada a participação íntima do sujeito”¹⁰, ele quer dizer com isso que a imagem material é totalmente arredia a qualquer tipo de conceitualização. Podemos vivenciar a imagem, de forma ativa, íntima, pessoal. Não somos sujeitos voltados para um objeto. E quando Bachelard se propõe a ler as imagens literárias presentes nas obras de alguns poetas e escritores, o que está ocorrendo? Bachelard reserva um capítulo tão belo quanto breve de sua obra *O ar e os sonhos*, para nos falar sobre a imagem literária. Vejamos quais as características exigidas para que uma imagem receba o título de imagem literária: Em primeiro lugar a imagem precisa ser original, o que significa dizer que a palavra que a designa tem que assumir por ela, um novo significado. Como um complemento desta originalidade da palavra, temos que esta palavra nova deve se enriquecer de um onirismo novo. Como diz Bachelard: “Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária”.¹¹ A poesia não seria uma construção da razão ou de qualquer outra faculdade humana que não a própria imaginação. É por ela, pela imaginação, que a palavra poética é enunciada. A autonomia da imaginação é tão amplamente enunciada por Bachelard que em todas as obras de sua poética vemos a afirmação de que a linguagem escrita, ou a imagem literária cria seu próprio universo. Longe de reproduzir ou registrar simplesmente histórias e sensações do real vivido, a imagem literária produz sua própria atmosfera onírica, cria seu próprio

¹⁰ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 187.

¹¹ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 257.

universo imaginário. É neste sentido que Bachelard, ao se referir às imagens da queda imaginária, nos diz: “Minha queda cria o abismo, o abismo está longe de ser a causa da minha queda¹²”. Ou ainda, quando se refere à tese segundo a qual não é o ser que se move, mas é o movimento que cria o ser, uma das teses extraídas de sua psicologia da imagem dinâmica, quando Bachelard afirma categoricamente: “Imagens admiráveis nos fazem compreender que, para a *imaginação voante*, é o *vôo* que arrasta o universo, que mobiliza o universo, que mobiliza o vento, que dá seu ser dinâmico ao ar”.¹³ Ou mesmo para mostrar como esta idéia ocupa lugar central em todas as obras sobre os elementos, podemos citar um trecho de *A terra e os devaneios da vontade*, que diz o seguinte: “Todas essas experiências têm um traço comum: nelas a queda cria o espaço, a queda aprofunda o abismo”. Logo, as referências espaço-temporais do devaneio poético são de uma ordem em tudo diversa do espaço-tempo da experiência, do mundo fenomênico, como veremos em maior detalhe na terceira seção dessa tese. É por essa convicção bachelardiana sobre o primado e a precedência da imaginação sobre a realidade que nos afastamos de forma definitiva do universo favorável às análises e comparações conceituais. Um poeta como Shelley, que segundo Bachelard produziu a literatura mais vasta, espaçosa e engrandecedora de todos os tempos, seria um poeta fiel ao elemento aéreo. E é a partir desta filiação ou fidelidade do autor que podemos compreender como se opera no processo de escrita e de leitura das imagens literárias o que podemos designar por comunicabilidade psíquica. E aqui não deixamos de falar sobretudo de um dos aspectos da crítica bachelardiana à psicanálise clássica. O que há de comum entre o leitor da obra literária e seu autor? Exatamente o que poderíamos chamar de *psiquismo transcendental*, ou seja, tal como Kant admite uma analogia entre a estrutura subjetiva de cada um de nós¹⁴, Bachelard nos apresenta a idéia de que nosso inconsciente é movido

¹² Ibidem, p. 95.

¹³ Ibidem, p. 78.

¹⁴ Para uma exposição, ainda que perfunctória, vide o “Prefácio da tradução portuguesa”, presente em: Kant, Immanuel, “Crítica da razão pura”, tradução e prefácio: Alexandre Fradique Morujão e Manuela Pinto dos Santos, Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994, 4ª ed., p. V – XXVI.

por imagens afetivas, valores e impulsionado por uma vontade. E isto se daria numa instância transcendental, aos moldes kantianos. O que nos diferencia do ponto de vista do psiquismo, seria exatamente, a hierarquia dos arquétipos inconscientes, isto seja, embora cada um de nós tenhamos enraizadas em nosso inconsciente imagens arquetípicas vinculadas a cada um dos elementos, uma das teses que Bachelard mais defende sobre nosso psiquismo seria aquela segundo a qual não há imaginação sem valorização. E onde há valorização há o seu contrário. Isso já demonstraria, a nosso ver, uma conexão indestrutível entre a imaginação e a vontade. Não imaginamos isto ou aquilo aleatoriamente. Não nos repugna esta ou aquela imagem sem um motivo. Amamos ou odiamos as imagens movidos por um querer, que nos leva a aderir a este ou àquele ambiente onírico elementar. Esta hierarquia possibilitaria a classificação das imagens literárias de acordo com o privilégio do elemento aéreo, terrestre, ígneo e aquático e a predominância de um destes elementos (que como veremos em outro momento não se restringe a uma escolha temática) daria traços específicos a uma obra de arte, no caso às obras literárias. Mas o que nos ajuda ainda mais a compreender a relação entre autor e leitor das imagens literárias é exatamente a continuidade entre sonho noturno e vigília. O sonho noturno, grande tema da psicanálise, aparece na obra de Bachelard como uma experiência vivenciada por todos nós, que é origem de devaneios diurnos e não, como pretenderia Freud¹⁵, um resíduo das experiências da vida diurna. Em *O ar e os sonhos*, Bachelard nos diz: “Nosso ser onírico é uma continuidade do sonho e do devaneio. Continua no próprio dia a experiência da noite”.¹⁶ “O sonho não é um produto da vida acordada. É o estado subjetivo fundamental. Um metafísico poderá ver aí em ação uma espécie de revolução copernicana da imaginação”¹⁷ E diz ainda:

“O homem entregue à vida desperta racionaliza os seus sonhos com os conceitos da vida usual. Lembra-se vagamente das imagens do sonho e as deformará ao exprimi-las na linguagem da vida acordada. Não percebe que o sonho, sob a sua forma pura,

¹⁵ Gay, Peter(Org.), *Freud reader*, Nova Iorque, Ed. W.W.Norton & Company, 1995, pp.129 -172.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 101.

nos entrega totalmente à imaginação material e à imaginação dinâmica, e que, em contrapartida, o sonho, sob sua forma pura, nos liberta da imaginação formal... Para dormir, é preciso não falar mais nem ver mais. É preciso entregar-se à vida elementar".¹⁸

Com efeito, em muitos momentos de sua obra, Bachelard mostra sua preferência pelo devaneio em relação ao sonho noturno, já que no sonho noturno somos passivos espectadores, não poderíamos anunciar o cogito. Mas ao mesmo tempo, para Bachelard, o devaneio que fornece material para a criação artística é uma continuidade do sonho noturno. E a revolução copernicana proclamada pelo filósofo pretende que não mais interpretemos as imagens do sonho com base nas nossas experiências de vigília, mas que compreendamos a instância originária do onirismo, um onirismo tão forte que se estende do sono até o devaneio ativo. O caráter transcendental de nosso psiquismo e de suas imagens nos leva a igualmente experimentar a instância do sonho. O que Bachelard pretende ressaltar para além desta identidade onírica que nos reuniria em uma comunidade onírica é que há indivíduos que se deixam embriagar pelo universo onírico. Assim são as crianças, os poetas, os pintores, os trabalhadores da modelagem e da forja, personagens das obras bachelardianas. É tarefa da psicologia da imaginação proposta pelo filósofo examinar estes psiquismos, através da apreciação das imagens encontradas nas obras de arte. O sonho, que é continuado pelo devaneio, também nos retira dos domínios da imagem formal. Mas o que é imagem formal? Bachelard designa de formal as imagens apreendidas pelo sentido da visão, ou seja, os objetos ou fenômenos que vemos na vivência ordinária. Mas também é imagem formal aquela imagem mal imaginada, formada por um imaginário enfraquecido seja pela ação da razão seja pela ação da cultura. Quando não nos entregamos à ação dos elementos imaginários, muitas vezes terminamos por racionalizar nossa experiência onírica. Da mesma forma que a própria cultura com o tempo tem o poder de enfraquecer certas imagens, retirando seu potencial imagético, transformando imagens que preenchem e revitalizam nosso psiquismo em clichês, tornando improfícuo o papel metafórico da palavra poética. Logo, há na poética

¹⁸ Ibidem, p. 27.

bachelardiana a equiparação entre a imagem mental e a imagem concreta, o que nos leva a constatar que a classificação entre as imagens não se dá através do corte realidade/imaginação, mundo/mente, mas entre imagens de profundidade e imagens de superfície, sejam elas resultado de experiências oníricas ou perceptivas. Segundo Bachelard somente são capazes de trazer benefícios psíquicos as imagens profundas (que serão chamadas pelo filósofo imagens materiais). Enquanto as imagens formais são compradas, clichês despotencializados (quando aparecem na obra de arte – registro estético da imagem formal), experiências oníricas difusas, exuberantes e que não tocam nosso ser (quando são a matéria de nossos sonhos e devaneios – registro psicológico da imagem formal) e imagens da realidade fenomênica (do mundo visto em suas formas e superfícies – registro ontológico da imagem formal). As imagens materiais, por seu turno, são imagens profundas em três registros: na obra de arte, são responsáveis pela comunicabilidade entre o psiquismo do artista e do fruidor da obra (por seu caráter arquetípico, encontra ressonâncias no inconsciente de quem faz e de quem frui a obra – registro estético da imagem material), no sonho e no devaneio (são capazes de trazer benefícios psíquicos ao homem, por mobilizar e rejuvenescer arquétipos de nosso inconsciente – registro psicológico da imagem material) e em nossa vivência com o *real* a imagem material permite que nossos sentidos, comandados pela imaginação e pela vontade, nos levem a deixar de lado os objetos e nos encontrar com as matérias mais elementares do mundo, onde temos um encontro íntimo que dissolve as fronteiras sujeito-objeto e nos coloca na instantaneidade do tempo e no absoluto cósmico do espaço (registro ontológico da imagem material, que será melhor analisado na terceira seção desta tese). Temos o seguinte quadro da imagem formal e da imagem material:

	Imagem Formal	Imagem Material
Registro Estético	Clichês despotencializados presentes na obra de arte	Fornece temperamentos à obra de arte e permite a comunicabilidade entre artista e público
Registro Psicológico	Experiências oníricas difusas, exuberantes e que não tocam o nosso ser	Equilibram o psiquismo do homem, por rejuvenescerem os arquétipos inconscientes
Registro Ontológico	Imagens superficiais do real fenomênico (conjunto de objetos)	Levam o homem a um encontro mais íntimo com a matéria do mundo

Diante destas teses de Bachelard, nos parece mais compreensível o motivo que o leva a tomar como ponto de partida de seus estudos sobre a imaginação a análise da obra de arte. Isto se dá porque para Bachelard a obra de arte é composta a partir do devaneio criador aliado ao material próprio de cada configuração artística (tintas, palavra poética, ferro, argila etc.) O devaneio acordado leva o indivíduo à formação de imagens que podem ser agrupadas de acordo com certas características. Tais grupos são vinculados por Bachelard aos arquétipos privilegiados pelo filósofo: os quatro elementos. Tais arquétipos seriam os elementos utilizados como critério para a classificação de imagens. Estas imagens, vinculadas aos elementos, serão chamadas por Bachelard *imagens materiais* que o autor contrapõe ao que ele denomina *imagem formal*. Uma outra característica da imagem pesquisada por Bachelard é seu caráter dinâmico. Isto significa que Bachelard pretende ressaltar a ambigüidade que caracteriza a imagem que mobiliza e renova o psiquismo humano: sua regularidade (resultado do

vínculo da imaginação com a matéria, atribuído sobretudo aos quatro elementos compreendidos como arquétipos) e seu dinamismo (mobilidade que resulta de dois fatores que se conjugam: Em primeiro lugar, Bachelard aponta para a ação do elemento aéreo, que impulsiona devaneios ascensionais povoados por imagens onde prevalecem o movimento em relação à forma. Na verdade, para Bachelard, toda imagem material é *dinâmica* e não só aquelas vinculadas ao elemento aéreo. A imaginação dinâmica se contrapõe à imaginação formal. Mas além do dinamismo próprio às imagens aéreas, a própria literatura é considerada a configuração artística privilegiada para a renovação das imagens arquetípicas. Em certas obras literárias, as imagens materiais e dinâmicas seriam diretamente apresentadas e seriam reveladas por palavras plenas de seu poder metafórico. Palavras que somente por serem pronunciadas, nos mergulhariam na atmosfera, na paisagem concreta e dinâmica do cosmos elementar:

“A imaginação material é realmente o mediador plástico que une as imagens literárias e as substâncias. Exprimindo-nos materialmente, podemos colocar toda a vida em poemas¹⁹”.

Mas retomemos a questão sobre o que se dá no encontro do leitor com o escritor indo um pouco além para entender porque o texto de Bachelard é totalmente movido por estas relações. Lembremos: ele nos diz da impossibilidade de fornecer um conceito ou uma definição unívoca do que seja a imagem e o imaginário. Vemos ao longo da obra uma mistura de discurso poético, fragmentos conceituais inacabados, trechos de obras literárias trazidas como objetos de análise e classificação das imagens. O que esse caráter precário e inacabado tem a ver com a relação entre autor e leitor? Se nos detivermos em nosso objeto mais imediato de estudos – a poética dos elementos – constatamos que os papéis do leitor e do autor são a todo momento, deslocados, justapostos, indelimitáveis. Ao ler, somos leitores de um autor-leitor. A obra de Bachelard é um meta-discurso na

¹⁹ Bachelard, Gaston, *O ar e os sonhos*, p.38.

medida em que nos fala sobre a experiência íntima da leitura de imagens, nos convida a empreender uma leitura não-racional das imagens literárias e generosamente, ele já demonstra como esse arrebatamento é possível. Como a comunicabilidade entre escritor e leitor pode ser profunda, muito mais do que a comunicabilidade teórica dos textos filosóficos, ou erudita daqueles que pretendem tratar sua cultura como objeto de culto. O texto de Bachelard é o diário de sua leitura feliz. É evidente que não consideramos Bachelard um leitor ingênuo. Na verdade a inocência da leitura é uma conquista para ele, que talvez nunca tenha sido totalmente alcançada (chegando, talvez mais perto dela na fase fenomenológica da poética). Mas um dos grandes desafios de Bachelard é exatamente conciliar suas vocações: cientista, poeta, filósofo. Quando pretende ser psicólogo ou fenomenólogo de imagens, percebemos nas duas tentativas já uma busca por tomar distância da imagem clássica do homem positivo, seja ele da ciência ou da filosofia. Mas Bachelard nunca deixou de ser filósofo e de se dividir por todos estes domínios, com maior ou menor afinidade com eles a cada momento de seu percurso. Mas o que queremos dizer sobre este papel difuso do leitor e do autor é que Bachelard nos fala de uma experiência que ao ser dita já é realizada. Quando ele nos diz que é possível promover o encontro com os elementos, um encontro com a nossa profundidade e com a profundidade do mundo e que isso passa pelo *medium* da obra de arte, ele está realizando este encontro. Por isso o caráter tão pessoal da obra e a sua incompatibilidade sempre sentida com uma análise objetiva do seu tema de estudos. A personalidade da obra bachelardiana nos leva a compactuar com a frase nietzschiana: “Gradualmente foi se revelando para mim o que toda grande filosofia foi até o momento: a confissão pessoal de seu autor, uma espécie de memórias involuntárias e inadvertidas...”²⁰. Quando nos diz que a imagem é diferente do conceito, Bachelard se recusa, para ser coerente, em conceitualizar a imagem. Bachelard nos convida a sonhar e abre o caminho de nossos sonhos narrando os seus, abrindo seu universo imaginário. Este

²⁰ Nietzsche, Friedrich. *Além do bem e do mal*, p. 12.

universo imaginário se complementa com uma curiosidade epistemológica fundamental. O filósofo se entrega inteiramente à experiência poética, mas ao mesmo tempo busca uma forma de capturá-la, de registrá-la, de detalhar suas matizes, e desta busca positiva surgem suas teses gerais sobre a imaginação, sua classificação das imagens, sua concepção do psiquismo humano e suas parcerias emotivas com os artistas que melhor realizariam a função de abrir nosso ser para o que há de mais originário no universo e no homem: o cosmos material.

A análise bachelardiana recai sobre as narrativas de sonhos e devaneios selecionados nas obras literárias. Segundo Bachelard, “o cérebro não existe para o sonhador. Por outro lado, a teleologia atribuída ao sonho é uma construção inerente à narrativa de sonho”²¹.

É certo que o sonho contado já seria uma racionalização, em que o analisando reúne e sintetiza momentos, edita imagens, preenche lacunas com sua imaginação. Bachelard acredita que há narrativas de sonho e de devaneio em algumas obras literárias de onde emergem imagens diretas, que não passaram por nenhum processo de racionalização e que apresentam vínculo com arquétipos, com um padrão e dinamismo peculiares e que correspondem a cada um dos elementos isolados ou em composição com outros.

²¹ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 33.

MEMÓRIA

Quando se trata de narrar sonhos, evidentemente entra em ação a memória, mas para Bachelard as faculdades do psiquismo – razão, memória, imaginação, percepção – são sempre relativas à função que exercem. Isto quer dizer que para Bachelard não existe a memória, do mesmo jeito que não existe a imagem. A memória que se liga às nossas percepções não é a mesma daquela que resgata nossa vida onírica, nossa experiência em devaneio. A memória ou lembrança onírica não edita ou compara fatos, não nos remete a uma temporalidade do tipo cronológico ou a um espaço tridimensional. Esta memória nos mergulha de uma só vez, sem gradações ou processos, a um estado de alma, sem data ou local definidos. Se a memória se associa a um devaneio de tipo aéreo, à imaginação aérea e dinâmica, por exemplo, o estado que será trazido é o estado da leveza, do alívio, da elevação. Diz Bachelard:

Para dormir bem é necessário reencontrar o elemento de base do inconsciente , precisamos dormir *em nosso próprio elemento*. No sono, somos o ser de um Cosmos, somos embalados pela água, somos transportados nos ares, pelo ar, pelo ar em que respiramos, segundo o ritmo de nossa respiração.

Para Bachelard existem dois tipos de memória. A memória que se associa à imaginação será chamada “memória de *anima*”, enquanto a memória que reapresenta a experiência perceptiva seria a “memória de *animus*”. Uma das imagens de intimidade privilegiada pelo filósofo francês é a imagem arquetípica da casa. Esta é uma imagem que nos mostra o modo duplo de funcionamento da memória. Isto porque temos duas imagens de casa: a imagem da casa natal e a imagem da casa onírica. A imagem da casa natal, da casa vivida em nossa infância, se edifica sobre uma imagem mais primitiva e originária: a imagem da casa onírica. Enquanto a casa natal nos remete a objetos e a histórias lá vividas, a casa onírica é um abrigo tal qual o ventre, a gruta, a caverna: são imagens isomórficas, que nos dão

proteção absoluta. A casa onírica nos protege à noite, do mundo lá fora, agressivo, masculino, mundo do *animus*. As suas janelas são olhos que se mantêm em vigília enquanto dormimos em paz. A maioria de nós já não vive em nossa casa natal. Tantos de nós migraram, não se fixam em nenhum refúgio... Não vivem numa casa tempo o suficiente para nela fixar raízes. Mas a casa onírica ainda vive em cada um de nós. Nela ainda revivemos, sobretudo ao mergulharmos pela leitura, nos devaneios da infância dos poetas. É como se nossas crianças interiores conversassem então. A casa onírica tem no porão não somente o local utilitário da vida ordinária: local de guardar aquilo que não serve para ter a visibilidade da sala de visitas. O porão é onde a casa se enraíza na terra e o mundo de objetos antigos e empoeirados, desúteis para aqueles que habitam o platô principal da casa, nos transmitem estados de alma. O porão da casa nos faz descer as escadas de nosso porão psíquico, onde também encontramos raízes, imagens enraizadas em nosso inconsciente. Tantas destas raízes vivem por anos empoeiradas, intocáveis, como se em analogia ao porão onírico, também não fossem merecedoras de alcançar o cômodo onde nos reunimos com os outros. Enquanto o porão é a raiz da casa, o sótão é a parte leve e aérea da árvore-casa.

As análises bachelardianas da casa onírica nos levam a entender que a casa revisitada hoje ou em algum instante de devaneio por nós não é exatamente igual àquela onde realmente vivemos em nossa infância. Não se trata de simplesmente lembrar. Aqui a lembrança imagina e a imaginação se lembra. Aliás, como poderíamos nos lembrar da casa percebida? Quando lembramos de nossa infância, não nos vem uma imagem unívoca de nossa meninice. As imagens são variadas. A unidade da nossa infância, tal qual a unidade do sonho noturno, só se realiza quando há narrativa. Alguém nos conta como éramos, como sempre fomos. Nossas histórias, nossos micro-dramas, as relações familiares e sociais... Tudo isso é da ordem da memória de *animus*. Nela uma gaveta é um lugar de guardar objetos. Para a memória

de *anima*, a gaveta guarda nossos maiores sonhos, revela e oculta os maiores segredos.

Como já comentamos na primeira seção desta tese e retomaremos na terceira seção, uma das teses ontológicas bachelardianas atesta a existência e a resistência de um núcleo de infância em cada um de nós. Este núcleo, que vive em nossa alma, se comunicaria com a infância do poeta, que nada mais é do que o *continuador* dos devaneios solitários da infância. Vejamos o que diz Bachelard no capítulo de *A poética do devaneio*, intitulado “Os devaneios voltados para a infância”: “Reencontrar nossa infância em nossos devaneios, mais do que em sua realidade, nos permite a revivermos em suas possibilidades.²²” Isto significa que há uma diferença entre a memória da realidade vivida e a memória do devaneio vivido. A memória do devaneio não é menos efetiva. Ela é uma forma de reviver nossos devaneios infantis, retomando o que há de mais peculiar ao universo do devaneio: a cosmicidade. O mundo do devaneio infantil não guarda as mesmas proporções geométricas do mundo da percepção adulta. Nela tudo se amplia, ganha profundidade.

Esse passado retomado pela memória da *anima* não tem estabilidade, mas é revelado sob nova luz: sob a luz da intimidade, que projeta sobre os objetos, as paisagens e os desejos, uma rede de valores humanos, onde tudo é interpretado em relação com nossos afetos. Para Bachelard, essa união ou dialética entre memória e imaginação só é possível quando um devaneio unifica a alma (*anima*) e o espírito (*animus*). E Bachelard é ainda mais explícito ao anunciar que primitivamente a imaginação e a memória vivem em um complexo indissolúvel. Esta tese certamente nos leva a questionar sobre o que teria levado a um desprendimento entre memória e imaginação. O que teria rompido a aliança entre alma e espírito²³? O que teria levado o homem a reter prioritariamente suas vivências voltadas para a realidade fenomênica e não para o universo cósmico do devaneio? Aqui nos

²² Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 56.

²³ Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção *Os pensadores*. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal, São Paulo: Abril Cultural, p. 185 – 187.

reportamos a uma questão que trabalhamos na primeira seção de nossa tese, a respeito de uma espécie de divórcio que teria acontecido entre o homem e o cosmos, divórcio que embora tenha cooperado para um aprofundamento do homem, no sentido da invenção de uma interioridade, sobretudo com o conceito de alma, mas que não comporta um aprofundamento do mundo. Ampliamos nosso próprio ser, criamos um universo interior rico em nós às custas de um “achatamento” do mundo. Nos tornamos sujeitos de conhecimento ao mesmo tempo em que o mundo se tornou objetivo. E a objetividade que ganha o mundo faz com que o caracterizemos por suas características superficiais, com que nos conformemos em defini-lo por suas formas e superfícies. Dissemos na primeira seção que Bachelard dá voz a dois elementos fartamente criticados pela tradição ocidental: a imagem e a matéria. E Bachelard não só denuncia esta tendência como firma um pacto inovador entre matéria e imagem. Este pacto toma seu impulso a partir do conceito de imaginação material. Dissemos também que a linguagem “positiva” que surge com o processo de elaboração de conceitos, separa de forma definitiva o homem do mundo material, concreto. A linguagem cria redes de palavras em que uma remete a outra. E o que perdemos com essa operação é exatamente aquilo que tanto a motivou: uma aproximação do mundo, pelo conhecimento. Mas dizemos também que o mito nos dava um modelo de palavra em tudo diferente do paradigma do pensamento positivo. Qual seria o estatuto da palavra mítica? Uma palavra pré-lógica, ambígua, na medida em que desconhece os limites gramaticais, sintáticos, as incompatibilidades dialéticas. É a palavra em estado andrógono, ainda desnuda da roupagem cristalizadora e da exigência unívoca da cultura. Segundo Marcel Detienne em sua obra *Os mestres da verdade*, a palavra da poesia mítica possui características que a distinguem da palavra argumentativa e lógica. A palavra poética cantada é inseparável da memória. Mas temos que ressaltar que esta memória própria da narrativa mítica não se confunde com a memória do homem comum. Diz Detienne:

Mas a memória dos poetas é uma função psicológica orientada como a nossa? As pesquisas de J-P. Vernant permitem afirmar que a memória

divinizada dos gregos não responde, de modo algum, aos mesmos fins que a nossa; ela não visa, em absoluto, reconstruir o passado segundo uma perspectiva temporal. A memória sacralizada é, em primeiro lugar, um privilégio de alguns grupos de homens organizados em confrarias: assim sendo, ela se diferencia radicalmente do poder de se recordar que possuem os outros indivíduos. Nesses meios de poetas inspirados, a Memória é uma onisciência de caráter adivinhatório; define-se como o poder mântico, pela fórmula 'o que é, o que será, o que foi'. Através de sua memória, o poeta sem acesso direto, mediante uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com o outro mundo²⁴.

Tomamos a liberdade de citar tão longo trecho por acreditarmos haver uma familiaridade entre essa memória, tão bem descrita nos estudos de Vernant e Detienne, e a memória do devaneio ou da *anima* apresentada por Bachelard em sua poética dos elementos. Não se trata de uma retomada, de uma reconstrução temporal dos acontecimentos passados. Inclusive, para que se efetue tal reconstrução seria já necessário haver uma consciência histórica da continuidade, o que segundo Bruno Snell não havia no pensamento mítico grego: “Um abismo separa o cantor do objeto de seu canto. O tempo antigo se contrapõe, em todo o seu esplendor, ao presente”²⁵. Para o grego mítico, o presente não se insere num *continuum* temporal dotado de sentido. Embora Hesíodo já opere uma sistematização dos elementos míticos comparativamente a Homero, nele ainda não pode ser vislumbrada consciência histórica. E isto não só porque o mito hesiódico narra a vida de personagens que não são homens “reais” mas porque a relação com o presente é mítica: o passado mítico é evocado para iluminar a vida presente, sem que se estabeleça uma relação determinante de causalidade em que pudesse se definir uma continuidade entre o passado e o presente. Em Bachelard podemos dizer que a memória ordinária ou de *animus* é condicionada por uma temporalidade específica, que não pode ser encontrada no devaneio: o tempo do *animus* é horizontal. Nele há duração, causalidade, progressão, os antagonismos se sucedem, não sendo portanto, simultâneos. O tempo do devaneio é vertical, instantâneo, aceita e vive mesmo da ambigüidade, onde os antagonismos se dão um jato de instante.

²⁴ Detienne, Marcel. *Os mestres da verdade*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 1988, p.17.

²⁵ Snell, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, p. 152.

Esta característica apontada por Bachelard como própria da palavra poética, a ambigüidade, é outra que Marcel Detienne reconhece na palavra poética e mítica grega. Ela é realizadora e eficiente; não se distingue da ação; não se submete à temporalidade e é ambígua. *Peithó*, divindade todo-poderosa, indissociável da *Alethéia*, é uma potência dupla, positiva e negativa: “ao lado da boa *Peithó* (persuasão) que acompanha os Reis sábios, existe uma outra, que ‘faz violência’; esta é a ‘odiosa filha do Desregramento” de *Áte*, que ‘carinhosa e doce’ confunde com suas indicações²⁶”. A ambigüidade caracterizaria uma palavra que desconhece as exigências lógicas e mais especificamente ignora o princípio de não-contradição. Tal palavra se coaduna a uma concepção de *Alethéia* em que a Verdade não se contrapõe à mentira ou à falsidade, mas ao Esquecimento (*Léthe*). *Alethéia*, a verdade que merece ser lembrada, iluminada, nem mesmo se contrapõe à *Léthe*, mas entre elas haveria uma zona intermediária que permitiria um deslocamento de uma a outra, o que significa dizer que não existe Luz sem Sombras, Memória sem esquecimento, desvelamento sem véu. Ao dizerem da verdade do que foi é e será, as Musas “anunciam ao mesmo tempo o esquecimento das desgraças, a trégua às preocupações, sob o efeito do seu charme, do prazer que elas provocam, o mortal foge do tempo cotidiano, o tempo das misérias e das balbúrdias²⁷”. Não é á toa que as Sereias são irmãs das Musas: seu canto é como a palavra do poeta: tem o poder de nos desligar da vida comum. Da mesma forma, para Bachelard, a imagem poética tem a função de nos lançar na irrealidade, para longe dos projetos, das tristezas e das dores do homem. A dor e a tristeza que cabem na imagem poética material são cósmicas, tais como a imagem apresentada pelo filósofo no texto “As ninféias”, presente na coletânea *O direito de sonhar*:

Algumas vezes, no fundo do abismo sobe uma bolha singular: no silêncio da superfície, essa bolha balbucia, a planta suspira, o lago geme. E o sonhador que pinta é induzido a ter piedade da infelicidade cósmica. Um mal profundo habita sob este Éden de flores? É necessário lembrar, com Jules Laforgue, do mal das *Ofélias* floridas: ‘Et des nymphéas blancs des

²⁶ Detienne, Marcel. *Os mestres da verdade*, p.33.

²⁷ Detienne, Marcel. *Os mestres da verdade*, p. 40.

lacs ou dort Gomorrhe.'. Sim, a água mais sorridente, mais florida, na mais clara manhã, encobre algo de grave.²⁸

O motivo da dor do lago é silenciado por Bachelard e marca mais um dos silêncios do filósofo francês. Analisaremos o drama cósmico ou cosmodrama na terceira seção desta tese, onde mostraremos o desinteresse de Bachelard pelos dramas sociais e humanos e o privilégio concedido pelo filósofo ao drama que emergiria da própria natureza, sem dúvida uma natureza que não se contenta com o papel de paisagem, de continente das histórias vividas por personagens humanas.

²⁸ Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*, p. 6.

O MITO

Estes dramas naturais e nossas observações sobre a familiaridade entre a memória de *anima* e a memória da palavra mítica nos leva a um tema importante da poética dos elementos bachelardiana: o mito. Em primeiro lugar, Bachelard busca a imagem na literatura e sobretudo na poesia, configuração artística em que, segundo ele, predomina a matéria sobre a forma. Daí as características da poesia por ele analisada e classificada por guardar semelhanças com a poesia cantada pelos *aedos* e estudada por Detienne. Em qualquer época, a poesia se move por outros caminhos que aqueles celebrados pela palavra “positiva” da filosofia e da ciência. Mas o que dizer sobre os mitos? *Mithos* significa contar, narrar, dizer algo a alguém e estas narrativas trazem uma visão de mundo antropomórfica, ou seja, uma visão que anima tudo que existe e projeta no mundo inanimado as peculiaridades do homem. Embora Bachelard apresente inúmeros mitos em sua poética dos elementos, não deixa de lançar sobre sua interpretação uma forte crítica. É o *evemerismo* característico da interpretação ordinária dos mitos o alvo das críticas bachelardiana. O *evemerismo* é uma doutrina criada por Evêmero, mitógrafo grego que concebia os heróis narrados nos mitos como seres humanos que por sua excelência, teriam recebido honras divinas após a morte. Vejamos de que forma esta crítica se desdobra. A interpretação psicanalítica de narrativas míticas como o mito de Édipo, Electra e Sísifo, seriam um exemplo do que Bachelard denomina *evemerismo da psicanálise*, que consiste na sua tendência a traduzir tudo em sua interpretação social. Mas nos adverte Bachelard:

Mas isso é esquecer um componente das imagens, apresentar somente seus aspectos instintuais e seus aspectos sociais. É desse esquecimento que provém o *evemerismo da psicanálise*, que lhe faz designar todos os seus complexos pelo nome de heróis legendários. Pelo contrário, uma doutrina da imaginação material e da imaginação dinâmica deve apreender o homem no mundo das matérias e das forças. A luta contra o real é a mais direta das lutas, a mais franca.²⁹

²⁹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p.31.

Portanto, a crítica de Bachelard não se lança exatamente contra o mito, como faz Platão, por considerá-lo uma ameaça para a *Paidéia* da cidade, pelo seu poder falsificador. A crítica em Bachelard tem um alvo certo: a leitura do mito que foi empreendida pela tradição, sobretudo psicanalítica. A racionalização das narrativas é exemplificada pela imagem do sonho de vôo. No século XIX, Charles Nodier³⁰ se refere ao antigo sonho do homem de voar e se refere ao aeróstato, correspondente ao avião na época e que retiraria a crosta de absurdo de tão grande pretensão humana. É a partir da inspiração de uma experiência objetiva (o aeróstato) que Nodier prevê o nascimento do homem ressurrecional, que terá o torso engrandecido, vasto e sólido. Segundo Bachelard, trata-se de um exemplo de imagem racionalizada, artificializada e a própria imagem da asa, que orienta a imagem mitológica de Ícaro, já seria uma forma de leitura racional dos devaneios e sonhos. O vôo onírico não usa asas. Para introduzir a asa no vôo é já necessário pensar, relacionar causas com efeitos, prever possibilidades. No mundo irreal do devaneio, tudo é possível e por isso o homem não necessita de nenhum instrumento para empreender sua tarefa. Em seus estudos sobre as imagens terrestres, um dos temas privilegiados por Bachelard é o rochedo, imagem que também guiará críticas ao evemerismo. É neste capítulo da obra *A terra e os devaneios da vontade* onde Bachelard nos apresenta uma importante distinção entre a mitologia imediata e a mitologia tradicional. Por imediata Bachelard quer dizer natural, originária, ainda não contaminada pelas interpretações racionais da cultura. Essa busca do sentido natural na leitura dos mitos revelaria mais uma das facetas de Bachelard ao se aventurar no lido e relido universo mítico. Mas nos leva também a compreender a análise de Michel Serres em sua obra *Comunicação: Hermes*. Em alguns momentos de sua obra, Michel Serres critica a “esquizofrenia” bachelardiana, caracterizada pela sua tendência a

³⁰ Vide o seguinte e, clássico, estudo sobre Charles Nodier para maiores informações: Setbon, Raymond, *Libertes d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève: Editions Slatkine, 1979, p. 78.

dividir e isolar os conteúdos da cultura³¹. Mas em *Comunicação: Hermes* Michel Serres elege Bachelard como personagem central de uma narrativa que parte já de uma distinção entre duas formas de se abordar os conteúdos da cultura: o classicismo e o romantismo. O classicismo revelaria tendência a colocar a cultura de lado em benefício da razão. Neste abandono da cultura, o problema clássico se delimitaria como o problema da verdade. O romantismo, por seu turno, buscaria a assumpção do campo cultural por si só insubordinado às exigências racionais e por isso seu problema central não seria o da verdade, mas o do sentido. Estas distinções – classicismo/romantismo, verdade/sentido – ainda se desdobrariam em mais uma, desta vez, relativa ao método adotado por cada uma destas tendências: se o classicismo elegeu para si o método da ordem (deduções, temas, condições, critérios) o romantismo recorre em suas abordagens ao símbolo. Se o classicismo escolhe como arquétipo (no sentido de modelo eminente) as ciências rigorosas, o romantismo busca a obscuridade do sentido – e não mais a clareza da verdade – através de um novo arquétipo ou de novos arquétipos de referência. Diz Michel Serres:

O domínio do sentido já não imita nenhum arquétipo rigoroso ou ordenado, nenhum modelo nasce armado da pura razão. É então necessário escolher um arquétipo no próprio domínio do sentido e projetar nele toda a essência do conteúdo cultural analisado. Em vez de fazer referência a um modelo ideal como a um índice normativo, é preciso construir um modelo concreto no próprio interior do campo analisado e fazer referência mais ao conteúdo do que à sua ordem.

Podemos perceber que o papel do romantismo é reinventado por ele, ou seja, não é possível a ele simplesmente adaptar o modelo clássico. É preciso criar sua própria abordagem. E esta criação tem como referencial a história dos mitos, só restando a cada teórico escolher onde escolher o arquétipo, no conjunto vasto de histórias míticas que formam a base simbólica do ocidente.

³¹ Vide "(...) Bachelard consumava a ruptura à qual nos referimos, entre as ciências e as humanidades: espírito em vigília e que trabalha, por um lado, por outro, imaginação material que dorme e sonha, tradicional e definitiva maneira de enterrar as humanidades no sono da razão, de submergi-las, de considerá-las puro vento, de queimá-las. Uma maneira deontológica e moralista, até: preguiça noturna, de um lado, atividade lúdica, de outro. (Serres, Michel. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo:Unimarco Editora, 1999, p. 43).

Freud, Nietzsche e Hegel são exemplos de algumas destas escolhas: Apolo, Dioniso, Ariadne, Zarathustra, Electra, Édipo, Antígona, etc. Estes arquétipos seriam reintegrados à história, servindo de base para teorias explicativas da sociedade, do psiquismo, da história da cultura. Que diferenças marcariam esta escolha em relação ao modelo clássico? Enquanto a busca clássica pela verdade se ergue com a idéia de clareza, de esclarecimento, de luzes, a busca romântica pelo sentido se edifica sobre a obscuridade. Agora também não cabe mais a busca pela origem transcendente, mas a busca pelo que há de mais originário. Mas o que toda esta abordagem do romantismo teria a ver com Bachelard? Bom, segundo Michel Serres, em Bachelard o modelo romântico teria encontrado seu último momento. Diz ele:

Neste sentido, ele é o último analista simbólico, o último crítico 'romântico'. E isto pela razão elementar que ele executou a última variação na escolha possível dos arquétipos de referência. Nele vemos que terra, fogo, ar e água substituem Apolo ou Édipo, que o arquétipo-elemento substitui o arquétipo-herói; e se Empédocles ou Ofélia aparecem por vezes na sua escrita é de uma forma subordinada: Empédocles é apenas uma espécie do gênero fogo e Ofélia uma espécie do gênero aquático. *A tipologia engendrada pela história mítica é subordinada à tipologia engendrada pela história natural mítica*.³²

E o que seria segundo Michel Serres um “curto-circuito deslumbrante”, esses arquétipos também seriam designados por Bachelard como um duplo original: o original dos modelos científicos claros, revelados pela psicanálise dos conhecimentos objetivos e como original dos arquétipos simbólicos culturais, numa psicanálise da imaginação material significativa. A pergunta seria então: dentro do universo imemorial do mito, o que há de mais primitivo e originário do que os arquétipos naturais, do que os quatro elementos que persistem na base do psiquismo humano do homem há tantos séculos? Este passo de Bachelard rumo à matéria natural seria uma variação da tendência romântica do século XIX, mas tal variação pretende denunciar que mesmo a leitura antiga dos mitos, representada por ele pelo *evemerismo* comum à interpretação psicanalítica, já se encontra contaminada pela ambição

³² Serres, Michel. *Hermès. Vol 1. La Communication*. Paris: Editions de Minuit, 1984, p. 18, grifo do autor.

racionalista. Na poética dos elementos de Bachelard as personagens míticas não são propriamente os seres humanos ou os heróis lendários. A protagonista é a Natureza. Não uma natureza tida como o conjunto de entes geométricos que se submetem à causalidade da necessidade, com leis fixas, universais e necessárias. Mas uma natureza dramática, provocadora, contra a qual o homem extrovertido tende e para a qual o homem introvertido se aprofunda.

A crítica bachelardiana não se volta somente contra os teóricos modernos, mas mostra a antiguidade da tendência a interpretar as produções imaginárias à maneira clássica, ou seja, tendo como diretriz a razão. E a racionalização dos conteúdos míticos da cultura não é certamente uma vocação exclusivamente moderna. A própria cultura grega já teria sofrido um processo gradativo de “decadência”, de acordo com a denúncia nietzschiana. Não somente Nietzsche, mas os estudos de Junito Brandão³³ sobre a origem da tragédia e seu desenvolvimento apontam para o que seria a “desdionização” da tragédia, que corresponde à apolinização da cultura grega que marcaria uma perda para o homem, segundo Nietzsche³⁴. Na origem da tragédia estaria o ditirambo, seguido pelo drama satírico, composto por um coro formado pelos eternos companheiros de Dioniso, os sátiros³⁵. Nesta origem podemos constatar que as honras eram prestadas exclusivamente a Dioniso e gradativamente foram introduzidos novos elementos e rituais que retiram a exclusividade de Dioniso, já que surge no panorama da tragédia uma série de outras divindades, assim como os dramas apresentados provém de um outro campo da cultura grega, o mito dos heróis. O enfraquecimento do coro até sua retirada e a dialética que contamina os textos trágicos, onde as personagens debatem com os deuses sobre os rumos de seu destino, seriam sinais da racionalização crescente que sofre a arte e o imaginário mítico que herdamos.

³³ Brandão, Junito. *Mitologia grega – vol. 2*, Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p.113 – 141.

³⁴ Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. TA1; 12-15; 19, 23.

³⁵ Brandão, Junito. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 11-14.

Esse mundo cada vez mais claro e racional, nos afasta do que Bachelard denomina mitologia imediata ou natural, em que as personagens e os dramas humanos não são colocados em destaque. Os mitos estão repletos de elementos naturais, que na leitura clássica não passam de pano de fundo para as histórias e narrativas humanas. Um exemplo claro desta tendência é o mito de Sísifo, que ilustra as teses existencialistas de Camus no livro homônimo, célebre coletânea de textos sobre o absurdo. Diz Camus em seu Mito de Sísifo:

Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. Neste, vê-se simplesmente todo o esforço de um corpo tenso, que se esforça por erguer a enorme pedra, rolá-la e ajudá-la a levar a cabo uma subida cem vezes recomeçada; vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de um ombro que recebe o choque dessa massa coberta de barro, de um pé que a escora, os braços que de novo empurram, a segurança bem humana de duas mãos cheias de terra. No termo desse longo esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a finalidade está atingida. Sísifo vê então a pedra resvalar em poucos instantes para esse mundo inferior de onde será preciso trazê-la de novo para os cimos. E desce outra vez à planície. É durante este regresso, esta pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que sofre tão perto das pedras já é, ele próprio, pedra!³⁶

Segundo Bachelard não nos interessa atualmente o trabalho concreto de uma luta descrita com riqueza de detalhes entre o homem e a pedra exatamente porque não vivemos a pedra, não entramos mais em contato com ela. A pedra não é mais do que um objeto maciço, com tal e tal formato geométrico que serve para tal e qual finalidade, seja ela contemplativa, já que a pedra é paisagem, seja ela instrumental, já que ela pode assumir o papel de utensílio ou mesmo ter algum valor como as pedras preciosas. Não é à toa que tantas pedras recebem do homem denominação e acordo com a sua forma, com a semelhança que seus contornos guardam com um animal, um homem, uma planta. O peso mesmo da pedra, seu roçar na pele, a textura mais ou menos crispada, são dados que passam ao largo da vida do homem moderno. Mas se Camus pode nos dizer que o contato do homem com a pedra é tão íntimo que ele mesmo já é pedra, para Bachelard a recíproca é verdadeira e a pedra já é humana, ou seja, ela é um

³⁶ Camus, Albert. *O mito de sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

complemento direto do esforço do corpo humano, como que uma continuidade de nossa energia, do nosso esforço. Em Bachelard, a imagem do rochedo é uma imagem príncipes, um arquétipo, capaz até mesmo de moralizar o homem, como vimos na primeira seção da tese. Vejamos como o poeta Manoel de Barros apresenta a fusão homem-pedra a partir de uma contaminação completa do estado de pedra no homem. Nele, o homem devém pedra:

A Pedra (Manoel de Barros)

Pedra sendo
Eu tenho gosto de jazer no chão.
Só privo com lagarto e borboletas.
Certas conchas se abrigam em mim.
De meus interstícios crescem musgos.
Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
Às vezes uma garça me ocupa de dia.
Fico louvoso.
Há outros privilégios de ser pedra:
a - Eu irrito o silêncio dos insetos.
b - Sou batido de luar nas solitudes.
c - Tomo banho de orvalho de manhã.
d - E o sol me cumprimenta por primeiro.

PERCEPÇÃO

“...tanto para a filosofia realista como para o comum dos psicólogos, é a percepção das imagens que determina os processos da imaginação. Para eles, vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois; combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido, mas não poderíamos atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora. Para combinar ricamente, é mister ter visto muito. O conselho de bem ver, que forma o fundo da cultura realista, domina sem dificuldade o nosso paradoxal conselho de bem sonhar, de sonhar permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano.”³⁷

O sonho e o devaneio, assim como sua materialização artística, vem sendo considerados, desde a Antiguidade, ora perigosos (por seu caráter deseducador da alma, como em Platão), ora enganosos (como em Descartes que usa a hipótese do sonho para aprofundar o exercício da dúvida metódica), mas na pior das hipóteses estes domínios foram disciplinados³⁸. Desde os tempos modernos, a arte vem sendo enquadrada na função de entreter e segundo a interpretação de Hannah Arendt³⁹, o entretenimento difere do lazer. Enquanto este último seria mais livre, o primeiro é aquela pausa no trabalho indispensável para que ao voltar, trabalhemos melhor. Daí a relação entre arte e divertimento, descontração, um esvaziar de mentes, um não querer pensar em nada e por isso a cultura de massa se caracteriza por esta superficialidade. Somos a todo momento colocados em situação de tensão física e mental e portanto, em alguns momentos o melhor é fazer uma economia de si, de nossos corpos – passivos espectadores e o que é mais grave – de nossas mentes, que só devem se importar com o que realmente importa. Mas é claro que nem toda arte se presta à função de entreter. Existem ainda artes que nos colocam em situação de onirismo ativo. Se pensarmos mesmo independentemente do tipo de arte, no espaço e no tempo da arte, veremos sem dificuldade que entrar em uma sala de cinema

³⁷ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 2.

³⁸ Para uma exposição da questão onírica tanto em Platão como em Descartes, vide: Flanagan, Owen, *Dreaming souls: sleep, dreams and the evolution of the conscious mind*, col.: *Philosophy of mind*, Nova Iorque: Oxford University Press, p. 163 – 184.

³⁹ Arendt, Hannah, Trabalho, obra e ação in *Cadernos de ética e filosofia política* 7, 2/2006, p.175-201.

ou em um teatro é mergulhar numa dimensão paralela. Ali, como na biblioteca, não devemos pensar em nada que não seja na arte – na cena, no passo, no drama – estamos em situação propícia às demandas do imaginário. Nos encaminhamos para o tempo da arte (seja no século XIII na Europa, ou no século XXX, em outro planeta). A data certa, o horário, muitas vezes permanece indefinido. O que capturamos fundamentalmente é a aura, o ambiente, a atmosfera.. Mas mesmo com essa idéia de uma saída da realidade própria da fruição da obra de arte, podemos ainda objetar que embora não saibamos a época, na criação do autor essa época é prevista e determinada. Ou que mesmo que a história se passe no futuro (inexistente) ou nos proponha a experiência de viagem no tempo (impossível), essas produções imaginárias não seriam totalmente desprovidas de um vínculo com a realidade. E quando falamos em realidade, nos referimos à realidade percebida. A crítica filosófica à arte na maioria das vezes aparece como complemento de uma crítica a esta realidade que ordinariamente forma o que por hábito denominamos mundo, vida real. Se Homero deveria ser expulso da República, é porque segundo Platão a realidade não é aquela que nos aparece. E se a arte somente era explicada por um modelo mimético, temos que a cópia da cópia nos afasta ainda mais da verdade. Em Descartes, vemos que o sonho é acionado a fim de radicalizar a totalidade de nossa experiência sensível, ou seja, a fim de aprofundar o método da dúvida ao seu limite máximo, qual seja: as formas. Vemos que retirando tudo o que experimentamos na vivência (que agora não podemos assegurar se é desperta ou onírica) o que restam são as certezas apodíticas da matemática e da geometria, ou seja, o mundo em suas quantidades e formas. Sonhando ou acordados, a soma de dois mais dois tem como resultado o número quatro, o triângulo tem três lados e a soma dos seus ângulos é igual ao quadrado da hipotenusa. Ora, o mundo das certezas é o mundo superficial, o mundo frio e exato de nossa inteligência intelectual. Mas não vivemos em meio a números e formas, simplesmente. Descartes tem razão quando nos diz que ao percebermos o sol, o calor, sua cor e distância são as idéias

menos garantidas que temos dele. Sua figura certamente é uma idéia segura. Mas quem disse que queremos segurança? Ou ao menos que daremos a todo instante preferência a um mundo seguro, porém frio e desencarnado em detrimento de um mundo cujos perigos são compensados pela riqueza sensorial, imagética, sensual? O método na tradição racionalista e iconoclasta da filosofia, segue um padrão: abandono do sensível, sacrifício do prazer, esforço intelectual em direção a um objetivo preciso e irretocável: seja a idéia ou a certeza científica, nos sacrificamos em busca da verdade, de algo que nosso encarne impossibilita alcançar. Por isso a *paidéia* é efetuada pelo homem mutilado, pelo homem espiritual. O olho que contempla a idéia é o olho da alma. Mas se estamos falando de verdade e do caminho que possibilita seu alcance, quando se trata de Bachelard, já estamos no terreno da insegurança e do perigo, mesmo que se trate de sua vocação epistemológica. Não precisamos nem adentrar no terreno onírico, que leva o filósofo arrebatado a afirmar que “Método... Não sabeis que bebemos do fruto do inconsciente?”⁴⁰ E a nos dizer mais:

Essa falta de simpatia da filosofia contemporânea pela ciência da matéria não passa aliás de um traço a mais do negativismo do método filosófico. Ao adotar *um* método, o filósofo rejeita os outros. Ao instruir-se sobre um tipo de experiência, o filósofo torna-se inerte para outros tipos de experiência.⁴¹

Em Bachelard, as ameaças ao alcance da verdade em ciência vêm de todos os lados. Isso porque em primeiro lugar, Bachelard não tem dúvidas sobre o caráter eminentemente histórico da *démarche* epistemológica, o que o leva a considerar o começo da ciência já como uma ruptura com a pré-ciência. Em segundo lugar, porque Bachelard não tem dúvidas sobre a ruptura do conhecimento científico com o senso comum. E em último lugar, a questão que mais nos interessa neste trabalho, a saber, a interferência constante de um perigo que não se situa nem na história nem na cultura, mas na própria prática científica, na medida em que o cientista não é puro espírito desencarnado, como pretendia toda uma tradição intelectualista. O

⁴⁰ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 1.

⁴¹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 20.

cientista é um homem. E como homem que é, é dotado de sentimentos, afetos, valores e pulsões inconscientes. E o que será definitivo na concepção epistemológica bachelardiana será exatamente a definição dos contornos do psiquismo do homem, para compreender melhor tanto as possibilidades de impedir a influência negativa das imagens inconscientes na prática da ciência, quanto para canalizar estas imagens na construção de um psiquismo mais saudável e equilibrado, que aceita o convite ao devaneio criador. Conforme afirma Bachelard, em *O materialismo racional*:

A arte e a literatura 'realizam' sonhos: a ciência não. O onirismo dos alquimistas é potente. Ao estudá-lo penetramos em camadas profundas do psiquismo humano e todo o psicólogo do inconsciente encontrará uma mina inesgotável de imagens na literatura alquímica. Mas o inconsciente, numa cultura científica, deve ser psicanalisado de um lado ao outro.⁴²

Em Bachelard o próprio conceito clássico de verdade como adequação entre o conteúdo do pensamento e o conteúdo da realidade tem seu estatuto reformulado. A verdade da ciência é resultado de uma construção, tanto teórica quanto técnica. Nos expressando filosoficamente, trata-se de uma construção que liga racionalismo a empirismo. Quando nos fala da nova ciência química, o caráter artificial de suas conquistas é amplamente anunciado como marca, como característica forte. Homogeneização, purificação, ordenamento das matérias na química são todas operações artificiais, segundas, nunca dadas. Reconstruir a história das ciências é reconstruir a história da Verdade: "(...) O historiador das ciências é necessariamente um historiógrafo da Verdade. Os acontecimentos da ciência encadeiam-se numa verdade incessantemente aumentada. É evidente que, por vezes, no progresso da ciência, as verdades aparecem parciais, incompletas, mas porque são absorvidas por verdades maiores, mais claras, mais gerais. A ciência cresce. E é este crescimento que o historiador das ciências deve mostrar."⁴³. Se a verdade é histórica, vemos que ela perde seu caráter absoluto, já que se tornam correções,

⁴² Bachelard, Gaston. *O materialismo racional*, p. 124.

⁴³ *Ibidem*, p. 106.

aproximações, racionalizações que se dão na ordem do tempo. E se podemos falar de uma verdade sempre precária e inacabada, sempre um rascunho, para fazer analogia com a arte do desenho, esta precariedade e abertura certamente não se devem em Bachelard, à instabilidade do real, mas ao aprimoramento da própria razão. Isto quer dizer que não é a realidade que a todo momento se transforma, exigindo portanto, novas teorizações. É a razão humana que se aperfeiçoa e abandona um modelo meramente descritivo das coisas para se arriscar no papel interventor, criador, de um demiurgo. Platão nos descreve o ato do demiurgo de modelar a matéria a partir de um modelo previamente dado: o mundo das idéias. Portanto, a criação do demiurgo platônico não seria completamente livre, mas desde sempre determinado, pela luz da realidade em si. O demiurgo da ciência contemporânea, para Bachelard, constrói um mundo artificial cujas limitações não são dadas a priori por nenhum modelo prévio. O otimismo bachelardiano chega a duvidar da existência de limites para a razão. Talvez o maior limite da razão seja exatamente o poder da imaginação, sedenta e dominadora de todas as faculdades psíquicas do homem.

Mas já podemos afirmar que as doutrinas filosóficas e alquimistas sobre os elementos são doutrinas de imagens e não doutrinas de experiências. A alquimia, repetimos, não prepara, de modo algum, a química: dificulta-a. Para passar de uma a outra, há que operar uma inversão de valores epistemológicos⁴⁴

O que pretendo com essa relação entre a epistemologia e a poética é apontar para duas questões: primeiro, para o fato de que, embora seus estudos sejam o côncavo e o convexo, mostrem o que há de negativo e positivo nas imagens inconscientes, os estudos de Bachelard nos dois campos apresentam uma só concepção da nossa configuração psíquica. E nos dois estudos, vemos um anti-realismo que se refletirá na crítica feita e refeita na obra poética à percepção. Concordamos com Pierre Quillet quando ele situa o animismo como um dos grandes princípios da poética

⁴⁴ Ibidem, p. 72.

bachelardiana. Vejamos como ele concebe o animismo⁴⁵: “Raiz profunda da criação artística, o animismo constitui a ligação primária entre o homem e o mundo. Ele triunfa inicialmente na alquimia, arte de uma ciência a qual Bachelard consagra tantas reflexões.”⁴⁶

E é como uma verdadeira inscrição de amor no coração das coisas que Bachelard se refere ao animismo que dirigia as intuições alquímicas. Este amor, este sentimento que nos leva a uma total adesão com o universo, se diferencia do olhar objetivo e descritivo que lançamos ordinariamente sobre as coisas. Interessante seria observar que o animista atribui a todo que existe no cosmos, seja orgânico ou não, *anima*. *Anima* é o termo latino que designa alma. Aí está a generosidade do animista: ele anima o mundo. Este mundo com alma é o mundo da imaginação. Não é por acaso que Bachelard se preocupa em estabelecer uma curiosa distinção entre alma e espírito, que não só aparece na poética dos elementos, mas que se mantém na sua fase dita fenomenológica, na *Poética do Espaço*:

A consciência associada à alma está mais fundada, menos intencionalizada do que a consciência associada aos fenômenos do espírito. Nos poemas se manifestam forças que não passam pelos circuitos de um saber.⁴⁷

A imaginação não é considerada simplesmente mais uma das faculdades psíquicas do homem, mas o seu centro, seu núcleo, o que há de mais profundo nele. Não é difícil constatar que animar o mundo significa já romper com a distinção sujeito e objeto tal como ela é desenvolvida ao longo da tradição ocidental. Em nossa dissertação reservamos um capítulo inteiro para apresentar as distâncias que separam dois grandes filósofos da imaginação contemporâneos: Bachelard e Sartre. Embora não seja nossa intenção repetir tal análise nesta tese, gostaríamos de confrontar o princípio

⁴⁵ O animismo é apresentado por Bachelard em *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento* como um obstáculo epistemológico. Sabemos que esta obra marca a entrada da imagem como objeto de estudos do filósofo, embora esta abordagem ainda se dê de forma indireta (pela epistemologia) e negativa (como obstáculo a ser superado para viabilizar o progresso da ciência. Cf. Capítulo VIII: “O obstáculo animista”, p. 185-208.

⁴⁶ Quillet, Pierre. *Introdução ao pensamento de Bachelard*, p. 126.

⁴⁷ Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*, p. 186.

bachelardiano do animismo com a concepção sartriana de ser-em-si, para apontar alguns caminhos em busca da crítica bachelardiana ao mundo fornecido pela percepção. A obra sartriana “A imaginação” se inicia com a clássica encenação da folha em branco: a cena revela um olhar para a folha em branco seguida por um “imaginar” a folha em branco. A folha em branco seria a existência-em-si, maciça, inerte, presente, cuja existência independe de sua vontade. Totalmente diferente é a consciência que percebe a folha e que desvia dela o olhar, para revê-la no modo imagem. A consciência, enquanto pura espontaneidade, ativa e voltada para si e para o mundo, é o ser para-si, consciente de sua existência. A crítica de Sartre neste livro à metafísica ingênua da imagem ou seja, a toda a tradição filosófica e psicológica que concebe a imagem como cópia das coisas, pretende que a imagem tem uma analogia essencial com a imagem “real” mas dela se diferencia por sua posição existencial: trata-se de duas formas distintas de existir: sob o modo perceptivo e sob o modo imagem. Para Sartre as fronteiras que separam a consciência das coisas são tão nítidas que este chega a lançar feroz crítica ao materialismo em sua obra *O existencialismo é um humanismo* afirmando ser o materialismo a doutrina que “coisifica” os homens. Em “O imaginário”, Sartre lança um vôo alto em direção a uma fenomenologia da imagem, já emancipado das soluções talvez ainda precárias fornecidas pelo mestre Husserl. Para Sartre, há características da imagem que já nos aproximam da compreensão de sua diferença da percepção: O objeto imaginado é dado imediatamente no que é, diferentemente do saber perceptivo, que se forma lentamente por aproximações sucessivas. A consciência imaginante coloca seu objeto como um nada. O que isto significa? A consciência imaginante coloca seu objeto como imagem, ou seja, diferentemente da consciência perceptiva. Esta última coloca seus objetos como existentes, eis o seu ato posicional ou ato de crença e os atos posicionais não são acrescentados à percepção ou a qualquer outro tipo de atividade da consciência. Antes, são constitutivos da própria consciência seja ela consciência de imagem, de percepção ou de

conceito. A imagem, por sua vez, pode colocar seu objeto de quatro maneiras: como inexistente, ausente, existente alhures ou pode não colocá-lo como inexistente, isto é, se neutralizar, suspender seu juízo. O único destes atos que pode ser considerado positivo é o que coloca o objeto como existente em outro lugar, muito embora suponha a negação implícita da existência natural e presente do objeto. Enquanto a percepção coloca a existência de seu objeto, os conceitos ou o saber colocam a existência de naturezas ou essências universais constituídas de relações, como por exemplo determinações espaciais que independem da existência concreta dos objetos; coloca portanto, essências. A peculiaridade da imagem é que ela visa o objeto em sua existência concreta e corpórea mas de forma que sua imagem seja uma certa maneira dele não ser. Por isso, a imagem envolve um certo nada e por mais viva que seja, afirma o objeto e o destrói. A espontaneidade, quarta característica da imagem, decorre diretamente do fato da consciência imaginante colocar seu objeto como nada pois se ela nada ensina, se dá a si mesma como consciência imaginante, isto é, como pura espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem.

Na ocasião de nossa dissertação, concordando com Gilbert Durand, mostramos como Sartre apesar da tentativa de mostrar a imagem como um dos tipos de consciência intencional, que portanto, não se reduziria ao modelo reprodutor da consciência perceptiva, em vários momentos da obra mostra que há uma realidade primeira, mais originária, privilegiada pelo filósofo francês: é a percepção que me dá objetos presentes, ela não é um nada, não é fantasmagórica nem demoníaca. Segundo Sartre, já não se pode dizer o mesmo da imagem⁴⁸. Mas se há um aspecto que leva Sartre a uma concepção diferente da de Bachelard não só em relação à imagem, mas também ao mundo, é a manutenção de um certo cartesianismo já apontando por Gerd Bornheim com precisão em sua obra *Sartre: metafísica e existencialismo*. Descartes nos diz que o homem é uma substância pensante

⁴⁸ Bornheim, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*, São Paulo: Editora Perspectiva, s.d., 3ª ed., p.75.

e o mundo é substância extensa. Bem similar é a distinção ser-em-si/ser-para-si, sem é claro, desconsiderar o dinamismo da consciência do homem em direção às coisas, aos outros e a si mesmo, que evidentemente distancia Sartre de Descartes. Mas o que importa aqui para nós é a idéia do universo como um conjunto de seres inanimados. Trata-se do corte sujeito/objeto, perceptor/percebido, consciência/inconsciência. É por renegar este corte que separa no modelo clássico o homem das coisas que Bachelard pode coerentemente situar a imaginação num lugar mais primitivo que a percepção. Vejamos o que nos diz Pierre Quillet a respeito desta questão:

Mas todo objeto apresenta uma força de inércia, todo objeto percebido resiste ao animismo e nós chegamos aí a um profundo paradoxo: nós não podemos bem imaginar, quer dizer, bem animar, a não ser se nós não vemos mais. O artista verá na imaginação a mais bela paisagem em seu quarto, a mulher amada será mais bela em sua ausência e nós ressentiremos melhor o trágico da morte da força da idade e em pela saúde. Para o animismo, nós projetamos um movimento que transforma totalmente a percepção.⁴⁹

Há algumas questões importantes que podemos analisar sobre a relação entre a imagem imaginada e a imagem percebida. Bachelard pretende que a imagem seja insubordinada à experiência perceptiva. Aliás, quem disse que o real é aquilo que nossos olhos vêem? A conquistas do estudo da ótica já dão conta há muito tempo do quanto o olhar não se restringe à função de espelho. Ele recorta, reúne, cria, um real. Mas a tarefa de Bachelard é exatamente dar autonomia à imaginação e recolocá-la como guia das ações e pensamentos do homem. Diz Bachelard: “Com efeito, onde a imaginação é todo-poderosa, a realidade torna-se inútil...”⁵⁰. Ou ainda, na mesma obra: “A *poesia pura* não pode aceitar tarefas descritivas, tarefas designadas no espaço povoado de formosos objetos. Seus objetos puros devem transcender as leis da representação. Um *objeto poético* deverá então absorver ao mesmo tempo todo o sujeito e todo o objeto”.⁵¹ Mas vimos ainda neste capítulo que pode haver uma percepção orientada pela imaginação, ou seja, um olhar já contaminado pelos desígnios da imaginação. Daí Bachelard

⁴⁹ Quillet, Pierre. *Introdução do pensamento de Bachelard*, p. 129.

⁵⁰ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos*, p. 249.

⁵¹ *Ibidem*, p. 87.

nos falar de forma recorrente da vontade de ver, de contemplar, de um olhar mais ativo do que aquele comum. O olhar é ativo quando não olha para o objeto, compreendido como uma forma inerte situada em um lugar no espaço. O olho é ativo quando seu “objeto” é animado. Existem, segundo Bachelard, objetos poéticos, objetos que conduzem bem a experiência onírica. Estes objetos já são dotados de uma aura encantadora, já são o resultado da ação sempre triunfante da imaginação sobre os dados perceptivos. Esse olhar ativo é capaz de penetrar na intimidade do mundo, logo, ele reúne em si todas as potencialidades sensoriais do homem. Trata-se do olhar sensual, de que já tratamos na primeira seção da tese.

O olhar movido pelo animismo seria o olhar primitivo do homem, tanto na história do Homem - nos mitos e nas filosofias da natureza – quanto na história de cada homem singular, que na tenra infância acredita que as coisas têm vida, assim como ele. O que move mais o medo de escuro do que a idéia de que as coisas crescem em coragem quando não estamos enxergando muito bem? Bachelard chega a denominar *revolução copernicana* a virada de imaginação, ou seja, a centralidade que a imaginação passa a ter em sua obra diante da realidade percebida: “O sonho não é um produto da vida acordada. É o estado subjetivo fundamental. Um metafísico poderá ver aí em ação uma *espécie de revolução copernicana da imaginação*.⁵² Vejamos de que forma Bachelard se refere ao que denomina irevolução copernicana:

“Podemos então formular uma revolução copernicana da imaginação, nos limitando ao problema psicológico das qualidades imaginadas: no lugar de procurar a qualidade em todo objeto, como signo profundo da substância, será necessário procurar na adesão total do sujeito que se engaja no fundo do que se imagina”.⁵³

Mas é importante ressaltar que se a psicologia da imaginação de Bachelard, elabora uma crítica à subordinação da imaginação à percepção, não é o caso de desdobramos sua crítica à vivência sensorial. É no terreno

⁵² Ibidem, p. 101.

⁵³ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*, p. 62.

da percepção ordinária, sobretudo visual, que temos um distanciamento do mundo concreto, uma visão desencarnada das coisas. A poética bachelardiana pretende que haja o domínio da imaginação sobre todas as faculdades inclusive sobre a percepção, para que possamos enfim, conhecer os objetos por dentro e para que a intimidade destes objetos nos revigore e nos ajude a conhecer nossas próprias profundezas:

O pensamento humano, o sonho humano como a visão humana sempre recebem apenas as imagens superficiais das coisas, apenas a forma exterior dos objetos(...) Com que desdém pelos sonhos de criança, por esses sonhos que a educação não sabe fazer amadurecer, o filósofo condena o homem a permanecer, como ele diz, “no plano dos fenômenos”! A essa proibição de pensar, não importa em que forma, “a coisa em si” (na qual se continua contudo a pensar), o filósofo acrescenta geralmente o aforismo: “Tudo não passa de aparência”. Inútil ir ver, mais inútil ainda imaginar”.⁵⁴

⁵⁴ Ibidem, p. 9.

A RAZÃO CONCEITUAL

Dissemos no tópico sobre o estatuto da imagem que não existe em Bachelard uma definição precisa e unívoca de imagem e a justificativa desta ausência seria exatamente a incompatibilidade da imagem com a definição de tipo conceitual. A relação que podemos ter com a imagem não é uma relação objetiva, mas uma relação imagético-afetiva. Quais as conseqüências desta peculiaridade da imagem? Se por um lado devemos então desistir da busca de uma significação clara do que seja a imagem, somos convidados, estimulados a buscar na imagem o seu sentido, ou seus múltiplos sentidos possíveis, através de uma experiência direta e subjetiva com ela.

Se encontramos esta advertência no que diz respeito à (in)definição da imagem, o que dizer quando se trata de buscar a noção de razão na poética dos elementos de Bachelard? De início respondemos que Bachelard se refere indireta e negativamente à razão conceitual em suas obras sobre a imaginação dos elementos. E mesmo nas obras epistemológicas, nosso autor enfatiza o trabalho formativo da razão, ou seja, ele não toma o homem pela definição clássica de animal racional. O que importa para Bachelard é o processo de conquista da racionalidade, uma racionalidade que tanto é mais preciosa quanto maior o esforço para seduzi-la. Em *A formação do espírito científico*, Bachelard apresenta o que seria uma lei dos três estados da trajetória científica do homem, tanto em seu sentido histórico quanto em seu trajeto de formação individual. Historicamente, temos o estado pré-científico (correspondente não somente à Antiguidade Clássica como aos séculos do renascimento e de novas buscas, se perpetuando portanto, até o século XVIII), o estado científico (do final do século XVIII até o início do século XX) e a era do novo espírito científico, a partir da teoria da relatividade de Einstein. . O novo espírito científico é, portanto, marcado pela deformação dos conceitos científicos, pela reformulação das bases do saber científico. O espírito científico, por sua vez, também pode ser dividido em três estados: o

estado concreto, o estado abstrato-concreto e o estado abstrato. Trata-se de um avanço em direção ao abandono da experiência imediata, o que significa que a racionalidade científica está mais apartada do domínio dos sentidos e da realidade dada.

Para alguns, esta divisão bachelardiana não passaria de recaída positivista e inclusive que seria um ponto de dissonância em relação ao conjunto de sua obra. Mas independente desta avaliação, a divisão evidencia a tendência de Bachelard a identificar razão com ciência. A ciência é a atividade racionalista por excelência e razão é gradativamente conquistada pelo homem – individualmente – e pela Humanidade – enquanto construção histórica. Este foco na ciência certamente leva o filósofo a negligenciar a abordagem da razão do ponto de vista do homem comum. Mas ao mesmo tempo é curioso perceber que esta abordagem é feita ainda que precariamente nas obras poéticas do filósofo.

O leitor tem a possibilidade de empreender dois tipos diferentes de leitura: a leitura racional e a leitura imagética, como já vimos. A cultura nos leva a privilegiar a leitura pensada, raciocinada, encadeada logicamente, mas a poesia deve ser lida a partir de nossa imaginação e não de nossa razão conceitual. E a crítica bachelardiana à cultura, que se manifesta em sua tomada de distância da filosofia tradicional, da psicanálise clássica, da crítica de arte, permeia a sua poética dos elementos sem que possamos identificar claramente uma teoria da razão, ou seja, sem que seja explicitamente e detalhadamente oferecida a nós, leitores, a definição precisa do que é a razão para Bachelard. Como fizemos em relação às outras faculdades, cabe a nós a tarefa de sintetizar a idéia bachelardiana de razão com base nas pistas deixadas pelo filósofo.

Inicialmente, a razão é a faculdade do homem responsável pela formação de conceitos, que diferentemente das imagens, se isolam em sua significação. Isto quer dizer que o conceito busca uma compreensão unívoca do que seja a coisa conceituada. Esta característica singular do conceito nos

remete a uma operação da razão: a razão fornece um conceito para a coisa e a coisa é tomada como um objeto, como o correlato da subjetividade, conhecida de forma mediata pelo conceito. A separação entre sujeito e objeto é pressuposta para a formação conceitual. Por outro lado, a imagem pressupõe fusão entre sujeito e objeto e uma subjetividade onde corpo e psiquismo são inseparáveis.

O procedimento racional não é a forma originária de relação do homem com o mundo e seu caráter secundário e artificial denota uma espécie de fragilidade à razão. A razão nunca é conquistada definitivamente, nunca podemos nos considerar donos e senhores da razão. A base psíquica do homem é a imagem, a faculdade primeira do homem é a imaginação. Por isso que em sua primeira obra sobre a imagem - *A formação do espírito científico* - Bachelard afirma: “Mesmo na mente lúcida, há zonas obscuras, cavernas onde ainda vivem sombras.”⁵⁵ Daí a necessidade de uma psicanálise do conhecimento objetivo, a fim de afastar as armadilhas do inconsciente que se impõem a todo momento, e que fazem emergir no novo homem (homem da razão) os vestígios do velho homem (homem que imagina). Se esse velho homem é um fantasma para a sempre fresca e jovem atividade científica e racional, ele é o elo perdido que a revalorização do devaneio e da arte pretende retomar.

Uma das diferenças fundamentais entre a razão e a imaginação ou entre a zona consciente e o inconsciente é a questão da educabilidade. Segundo Bachelard o que caracteriza a razão conquistada pela postura racionalista é sua possibilidade de se educar, o que pressupõe que a razão está sempre aberta para a instrução, sempre maleável e aberta à mudança. Ao contrário, “o inconsciente não se deixa educar”.(o materialismo racional, p. 65), ele tende à fixação. Sua força é tão grande que se fixado em um ponto ele tenta se exercer no outro. Portanto, a luta da razão contra o inconsciente e suas imagens é tal qual a do homem sonolento com seu

⁵⁵ Bachelard, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição a uma psicanálise do conhecimento objetivo*, p. 10.

cobertor pequeno: se se cobre de um lado, o outro fica descoberto. E isso seria mais uma prova da primitividade das forças inconscientes e irracionais relativamente às sempre secundárias e desenraizadas potências da razão.

Certamente é por isso que nosso autor contrapõe à psicanálise clássica sua própria terapêutica, que toma como ponto de partida não mais as narrativas dramáticas e biográficas do analisando, mas que usa como modelo a palavra poética ou a obra de arte, retirando destas produções tudo o que não se refere à imagem. Nenhuma leitura histórica ou estilística interessa ao filósofo francês. Quando nos apresenta a obra de arte, Bachelard pretende que as imagens por ele analisadas se tornem para seu leitor “imagens indutoras” que mobilizem o psiquismo de quem lê e lhe abra caminhos para novas aventuras imaginárias.

OS CAMINHOS DE UMA TERAPÊUTICA

Um dos desdobramentos da análise imagética bachelardiana é uma espécie de terapêutica. Em suas páginas povoadas de imagens, Bachelard demonstra que para além de seu otimismo epistemológico, também existe uma animação pela imagem e ao longo de toda a poética dos elementos se multiplicam anúncios do poder revigorante da imaginação material e dinâmica. É interessante notar que as páginas bachelardianas confundem por mostrar, sem restrições, a ambigüidade que caracteriza a esfera imaginária. O filósofo reúne, expressa pela mesma pena, a dolorosa e melancólica vida da água profunda assim como a atmosfera ascensional que revela a imagética nietzschiana. Vejamos de que forma se delinea sua terapêutica.

Podemos dizer que a imagem formal é uma imagem sempre superficial. Em contrapartida, a imagem material nos desvelaria a profundidade do elemento assim como a profundidade de nosso próprio psiquismo. Mas em Bachelard são felizes tanto as imagens de penetração – em que mergulhamos na intimidade do mundo – quanto as imagens verticais, em que mobilizamos os enraizados arquétipos inconscientes. A terapêutica bachelardiana possui, a nosso ver, três caminhos: um caminho para dentro (introversão, repouso), um caminho contra (extroversão, vontade) e um caminho para o alto (vertical, sublimação).

A tarefa de organização e classificação das imagens empreendida por Bachelard, em que o filósofo pretende reunir grupos de imagens a partir do elemento que lhe serve de diretriz onírica, já se mostra pouco cartesiana pela opção em escrever cinco livros sobre os devaneios movidos pelos elementos. Bachelard sempre nos lembra da raiz quaternária do inconsciente e do quanto a história da cultura em geral e mais especificamente a história da ciência e pré-ciência, se enraízam na quaternidade. Mas não poderia se curvar à simetria e mesmo à obviedade de escrever quatro livros, cada um

tendo um elemento como objeto de estudos. Mas não nos precipitemos. Apesar da simpatia pela alquimia, Bachelard não escreve sobre a quintessência, a Alma do Mundo. É o elemento terrestre que assume dupla significação, seja ele oportunidade para a penetração repousante no elemento seja ele condutor de uma atitude agressiva, contra o elemento. Trata-se da dupla atitude existencial do homem: a introversão e a extroversão, conceitos tomados de empréstimo da psicologia junguiana. As imagens terrestres que nos convidam à introversão são analisadas por Bachelard na obra *A terra e os devaneios do repouso* enquanto que as imagens que provocam o homem à agressividade e ao combate são visitadas nas páginas de *A terra e os devaneios da vontade*.

É em *A terra e os devaneios do repouso* que Bachelard analisa o que consideramos um dos caminhos de sua terapêutica, o caminho para dentro, o caminho do abrigo, da vida “sem acontecimentos”, sem ação, sem drama. As imagens isomórficas da casa, do ventre, do ninho, da gruta, nos remetem a um idêntico ambiente onírico. Este domínio foi descrito por Bachelard numa de suas mais belas obras da *Poética dos Elementos*, depois de sua análise dos devaneios ativistas, devaneios da energia trabalhadora. É como se nosso autor advertisse sobre a incompletude de uma existência exclusivamente viril, agressiva, masculina. Bachelard nos adverte ainda mais profundamente sobre a diferença fundamental entre o conceito e a imagem, pois segundo ele, é o conceito que permite separação completa de elementos, é o conceito que convida à análise. A imagem é o lugar de proliferação da ambigüidade, do indiscernível. Por isso a divisão do elemento terrestre em seus dois movimentos – *contra* e *dentro* _ revela ao mesmo tempo a impossibilidade de imaginá-los isoladamente.

Outro elemento propulsor de um percurso terapêutico é o ar, oposto à terra como são opostos o leve e o pesado, o etéreo e o consistente. De forma diferente da terapêutica “terrestre”, Bachelard nos propõe uma terapêutica aérea, a partir do conceito de sublimação. Tal conceito, assim como tantos outros tomados de empréstimo da psicanálise, assume outra

significação, indicando alternativas à concepção tradicional de psiquismo. Selecionamos dois momentos da poética de Bachelard onde vislumbramos o conceito de sublimação: a respeito da imaginação dinâmica e em diálogo com os trabalhos psicossintéticos de Robert Desoille⁵⁶. Sobre a imaginação dinâmica, Bachelard afirma que todo elemento adotado pela imaginação material prepara para a imaginação dinâmica uma sublimação especial, uma transcendência característica. A sublimação aérea seria discursiva e típica e seus graus, mais manifestos e mais regulares. A imagem que ilustra tal sublimação é de um ser voante que ultrapassa a própria atmosfera em que voa. No ar infinito e livre, as dimensões se dissipam e tocamos em uma matéria não-dimensional que nos dá a impressão de uma sublimação íntima e absoluta. Aqui o conceito de sublimação se identifica com subida, elevação, ascensão. Não possui, portanto, o sentido psicanalítico, que a toma como um processo inconsciente em que o impulso sexual é canalizado por atividades não-sexuais, compensando a anterior tendência da libido. A sublimação de que nos fala Bachelard, em relação à sua psicologia ascensional, advoga a possibilidade da verticalização imaginária contribuir para a determinação da evolução psíquica humana. Tal verticalização, longe de ser uma vã metáfora, é o princípio de uma ordem, uma lei de filiação, trata-se de uma escala diferencial vertical que pode ser positiva ou negativa, pode pesar ou aliviar e relaciona-se com o caráter de valoração característico da imaginação.

Estas idéias se esclarecem através da análise de Bachelard dos trabalhos de Robert Desoille, que opera devaneios ascensionais a fim de fornecer saída a psiquismos bloqueados. É assim que nosso autor compreende a tarefa de Robert Desoille: agrupar imagens claras próprias para dar um movimento a imagens “inconscientes” e para fortificar o eixo de uma sublimação. Sua descoberta é a verticalidade da imaginação aérea. Ao conduzir o sonho acordado a partir de sua metodologia própria, Robert

⁵⁶ Todas as referências a obra de Desoille, vieram de: Desoille, Robert, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du revê éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*, Paris: D'Artrey, 1938.

Desoille utiliza forças oníricas desordenadas e até neurotizantes em prol de uma vida consciente que persevera em seus atos e sentimentos. Ele opera uma transformação da energia onírica em energia moral e a imaginação moral possui um poder primitivo. Os exemplos que estimulam o heroísmo devem ser fornecidos pela natureza e não pelos homens, como pretende o evermerismo da psicanálise clássica. Neste sentido, o sonho ascensional é um grande impulsionador da elevação moral do homem.

A psicanálise clássica objetiva desbloquear os complexos inconscientes do indivíduo, mas o método de Robert Desoille vai além: não só desbloqueia como encaminha, direciona tais conteúdos, realizando ao máximo a sublimação. Substitui a psicanálise por uma psicossíntese, que determina as condições de síntese para uma nova formação da personalidade, através do caráter de novidade próprio da imaginação e seu olhar para o porvir. Desoille propõe formas de futuro ao ser que acaba de ser libertado do peso de seu passado opressivo. A psicanálise clássica, com seu movimento apologético do passado e seus vestígios, analisa as perturbações desenvolvidas na formação primitiva da personalidade e reduz o que no passado se cristalizou em torno de um desejo insatisfeito.

Freqüentemente a terapia psicossintética de Robert Desoille se inicia com uma proposta de imagens do futuro, ascensionais, a fim de não correr o risco de retomar os sofrimentos do passado, substituindo o peso das cristalizações pela leveza das possibilidades futuras. Um dos procedimentos por ele utilizados é a varredura, que pretende varrer as preocupações através da imaginação. Bachelard comenta assim seu método:

Essa pequena, essa pequenina psicanálise metaforizada delega às imagens a tarefa do terrível psicanalista. Que 'cada um varra diante de sua eira' e não teremos mais necessidade de uma ajuda *indiscreta*. As imagens anônimas têm aqui o encargo de curar-nos de nossas imagens pessoais. A imagem cura a imagem, o devaneio cura a lembrança.⁵⁷

⁵⁷ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, p. 115. Grifo do autor.

É com as próprias imagens que a sublimação se dá e a imaginação atua sem a intromissão da figura do psicanalista, o homem imaginante cura a si mesmo pelo poder de suas imagens. No caso de uma inquietação definida mais consciente do que aquela que pode ser simplesmente varrida, o procedimento muda: o conselho de Robert Desoille é que se reúna as inquietações para alojá-las em um saco atrás das costas, a partir do gestual de uma mão que joga sobre os ombros todos os conteúdos que despreza. Estes gestos não são fingimento, mas comportamentos ou condutas metaforizadas, trata-se de gestos de libertação. Se o paciente resiste e finge, o método perde totalmente sua eficácia e o paciente permanece com uma postura crítica e intelectual não se entregando verdadeiramente à experiência.

É interessante ressaltar que as imagens propostas por Desoille são imagens de trabalho, de atividade manual e corroboram para a tese bachelardiana segundo a qual o trabalho com as matérias caracteriza uma psicanálise natural. Vejamos como a idéia de uma psicanálise natural distancia Bachelard da psicanálise clássica. A psicanálise freudiana reduz imagens a símbolos, tende a transformar imagens materiais, originárias da experiência do corpo-a-corpo com a natureza, em simples metáforas escamoteadas de embates interpessoais, familiares, sociais, a exigir tradução. A postura intelectualista da psicanálise freudiana transparece na tendência a traduzir as imagens, a considerá-las sempre apenas como símbolos⁵⁸. Diz Bachelard em sua obra *A terra e os devaneios da vontade*: “Para o psicanalista, a fabulação é considerada como ocultando alguma coisa. É uma cobertura. É, portanto, uma função secundária.”⁵⁹ Desta forma,

⁵⁸ “Mas restringir-se, como faz freqüentemente a psicanálise, à tradução humana dos símbolos, é esquecer toda uma esfera de exame – a autonomia do simbolismo – para a qual queremos precisamente chamar a atenção. (...) Mal é detectada uma imagem pulsional, mal é descoberta uma lembrança traumatizante, a psicanálise coloca o problema da interpretação *social*. Omite todo um campo de pesquisas: o próprio campo da imaginação. Ora, o psiquismo é animado por uma verdadeira *fome de imagens*. Ele quer imagens. Em suma, sob a imagem, a psicanálise busca a realidade; omite a investigação inversa: Sobre a realidade buscar a positividade da imagem. É nessa investigação que detectamos essa energia de imagem que é a própria marca do psiquismo ativo.”(Bachelard, Gaston, *A terra e os devaneios da vontade*, p.16-17).

⁵⁹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 19.

Freud esquece do domínio mesmo da imaginação, do seu caráter de origem absoluta e de sua autonomia em relação à realidade, além de negligenciar o caráter autônomo do simbolismo. A crítica de Bachelard à psicanálise se estende à concepção freudiana de vontade, já que para nosso autor, as duas grandes forças psíquicas são a imaginação e a vontade. A vontade que trabalha, que devolve com agressividade a resistência material do mundo, o trabalho do contra, do apesar de. Que contra a matéria, cria conforme a vontade de poder da mão que alimenta o devaneio, que apesar do objeto-obstáculo, traz para além dele os frutos da imaginação ativa, que sempre e mais coloca frente ao homem sua potência, sua força, seu além, seu super⁶⁰. O homem forte, por que ativo, com uma postura completamente diferenciada daquela do homem fraco, ocioso. O *surhomme* bachelardiano é o trabalhador. Em Nietzsche, o *surhomme* supera o último homem através da superação das formas do niilismo, passivo, esmagador dos instintos e valores da vida e a vontade de potência se apresenta como vontade de se exercer, de modelar o mundo, de criar novas formas de existência⁶¹. Bachelard instrumentaliza este importante conceito destacando a modelagem da vida e do mundo como trabalho artesanal contra as forças materiais. A vontade de poder deste homem é material e não social, e se identifica com a vontade de trabalhar, de dominar e de moldar o mundo com os músculos do corpo. Diz Bachelard:

A psicanálise, nascida em meio burguês, negligencia muito freqüentemente o aspecto realista, o aspecto materialista da vontade humana. O trabalho sobre os objetos, contra a matéria, não permite que nos enganemos a respeito de nossas próprias forças.⁶²

Este trabalho *contra a matéria* caracteriza uma psicanálise natural, já que “na psicanálise pelo trabalho, a vontade transforma numa arma aquilo

⁶⁰ Para Bachelard o poder do homem somente pode ser dimensionado em sua relação com o cosmos material, tomado simultaneamente como obstáculo e oportunidade de superação.

⁶¹ Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, tradução: Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, pp. 79 – 83.

⁶² Idem, p. 24-25.

que era a ofensa natural da substância.”⁶³ O trabalho, ao dinamizar o homem, leva-o a um conhecimento de suas forças, de suas propriedades criativas, de sua potência. Leva-o a se compreender como vontade que, atuando na matéria, se torna plena e concretizada, instaurando novos mundos. Além disso, o trabalho efetivamente material possibilita a aderência de nosso caráter ao nosso temperamento já que o caráter, através de nossas relações sociais, acaba por se moldar de modo oposto ao temperamento. Bachelard afirma ser o caráter freqüentemente uma produção do meio humano, familiar, um sistema de defesa do homem contra o social. Neste sentido, a psicologia do contra remeteria aos conflitos entre o ego e o superego, entre o indivíduo e a sociedade.

O que nosso autor pretende ressaltar é que na solidão propícia às atividades lúdicas do imaginário, na solidão povoada pelos elementos cósmicos, o caráter humano se confirma. Em contato livre e direto com as matérias, que impulsionam o imaginário criador, as forças ativas e enérgicas do homem emergem e suas potências de transformação material se multiplicam. A vontade de trabalho substitui a vontade de poder social, o universo material toma o lugar da sociedade, o demiurgo, o operário e o artesão derrubam o rei. Neste âmbito, o fracasso do trabalho diante das resistências materiais excita o operário, diferentemente dos fracassos sociais, que tendem a amedrontar e desencorajar o homem.

A psicossíntese de Robert Desoille provoca uma sublimação autônoma que é uma verdadeira educação da imaginação. Por isso, não há o recurso ao hipnotismo, solidário da amnésia, que impossibilita uma experimentação propriamente educativa, o que aponta para mais uma diferença em relação à psicanálise clássica. À passividade da hipnose substitui-se a atividade de uma sublimação clara e consciente. Após operar a libertação das preocupações do paciente a partir das condutas metaforizadas, o próximo passo é iniciar o exercício da ascensão imaginária, em que o paciente sobe gradativa e suavemente uma encosta para depois descer, permanecendo

⁶³ Idem, p. 96.

porém um pouco mais elevado do que estava anteriormente. Robert Desoille pratica a psicanálise após ter induzido a sublimação consciente e longe de considerar a sublimação como uma ilusão que cobre e compensa um instinto reprimido, mostra que a subida é normal, feliz, desejável para uma vida nova. Assim, a sublimação é integrada na vida psíquica normal.

COMPLEXOS

Bachelard não somente nos fornece sua classificação das imagens _ formais, materiais e dinâmicas - mas também se utiliza com muita freqüência do termo *complexo*. O termo *complexo*, tal como este encerra a significação psicológica peculiar, foi inaugurado por Jung. É freqüente dizermos, em linguagem coloquial, que temos um complexo, seja ele de inferioridade, de superioridade, mas efetivamente são os complexos que nos possuem, interferindo em nossa vida consciente, levando-nos a cometer gafes e lapsos, causando perturbações em nossa memória. Mas o que são os complexos? Segundo a definição fornecida por Nise da Silveira:

Os complexos são agrupamentos de conteúdos psíquicos carregados de afetividade. Compõem-se primariamente de um núcleo possuidor de intensa carga afetiva. Secundariamente estabelecem-se associações com outros elementos afins, cuja coesão em torno do núcleo é mantida pelo afeto comum a seus elementos. Formam-se assim verdadeiras unidades vivas, capazes de existência autônoma. Segundo a força de sua carga energética, o complexo torna-se um ímã para todo fenômeno psíquico que ocorra ao alcance de seu campo de atração.⁶⁴

Conexões maiores ou menores do complexo em relação à totalidade da organização psíquica são determinantes para o caráter autônomo do complexo. Estes somente tornam-se patológicos quando demandam quantidades excessivas de energia psíquica, tendo, portanto, papel negativo, nestes casos, ou positivo.

Em 1934, Jung escreve um pequeno trabalho intitulado *Revisão da teoria dos complexos*⁶⁵, que traduz um aprofundamento de suas teses sobre esta temática. Até este momento, os complexos eram tratados pelo autor no campo estritamente individual, isto é, eram considerados conteúdos psíquicos derivados de conflitos do indivíduo na tenra infância e até mesmo

⁶⁴ Silveira, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed., 1968, p. 35.

⁶⁵ Jung, C. G. "A review of the complex theory", In *The structure and dynamics of the psyche*, Collected works 8. (Bollingen Series XX), R. F. C. Hull, trans.; H. Read, M. Fordham, and G. Adler, eds. Princeton: Princeton University Press, 1934, 20 vols.

em qualquer fase de sua vida. Na obra de 1934 Jung mantém a compreensão de que o complexo deriva primordialmente de uma situação de conflito e o define como a imagem de situações psíquicas carregadas de afetividade e incompatíveis com a atitude consciente costumeira. Mantém também a atribuição de uma certa totalidade própria ao complexo como de seu caráter autônomo. A novidade desta revisão seria a constatação de uma base arquetípica dos complexos, que podem ser agrupados em categorias definidas como o complexo mãe, o complexo pai, o complexo de poder ou de inferioridade, etc. Aqui, Jung encontra por trás das características pessoais dos complexos, conexões com os arquétipos inconscientes, alicerces da vida psíquica conjugados por toda a humanidade e conseqüentemente, tal conceito deixa de se restringir à esfera individual para remeter à coletividade.

Embora o conceito de complexo tenha sido aceito pela tradição freudiana, o ponto de divergência se dá a partir do momento em que Freud enfatiza a origem sexual do conteúdo reprimido. Em sua obra *Psicanálise do fogo*⁶⁶, além de apresentar o complexo de Prometeu, considerado um complexo de Édipo intelectualizado, Bachelard nos diz que este complexo somente se diferencia do complexo de Édipo por se encontrar em uma zona intermediária do psiquismo, que por não ser tão profunda, atua ativamente sobre a consciência. Também se evidencia nesta obra a tese sobre o caráter sexual do fogo, que considera o atrito uma experiência fortemente sexualizada, o que leva a crer que a produção ou descoberta do fogo por atrito seria sugerida por experiências íntimas. O complexo de Novalis sintetiza a impulsão em direção ao fogo provocada pelo atrito, pela necessidade de um calor compartilhado. É caracterizado por uma consciência do calor íntimo, que se identifica com a necessidade de penetrar no interior das coisas. Além do complexo de Prometeu e do complexo de Novalis, Bachelard apresenta o complexo de Empédocles, relativo à morte voluntária no fogo, em que o homem se funde ao puro elemento do vulcão.

⁶⁶ BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Esta morte é cósmica por propiciar a unidade do homem com a natureza, promovendo uma nadificação da individualidade.

O conceito de complexo é recorrente na poética dos elementos de Bachelard e podemos constatar a aproximação deste conceito com aquele estabelecido por Jung⁶⁷, que retira do centro dos complexos o caráter sexual. Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Bachelard não somente inaugura o conceito de imaginação material, estabelecendo nítida distinção entre ele e o que dá vida à imagem formal, como também apresenta sua concepção de complexo, distinguindo os complexos originais dos complexos de cultura⁶⁸. A noção de complexo de cultura, segundo nosso autor, seria um meio de renovação da crítica literária. Eis sua primeira definição:

Chamamos assim às *atitudes irrefletidas* que comandam o próprio trabalho da reflexão. Há, por exemplo, no âmbito da imaginação, imagens favoritas que acreditamos hauridas nos espetáculos do mundo e que não passam de *projeções* de uma alma obscura. Cultivamos os complexos de cultura acreditando cultivar-nos objetivamente. O realista escolhe então *sua* realidade da realidade. O historiador escolhe *sua* história na história. O poeta ordena suas impressões associando-as a uma tradição. Em sua forma correta, o complexo de cultura revive e rejuvenesce uma tradição. Em sua forma errada, o complexo de cultura é um hábito escolar de um escritor sem imaginação.⁶⁹

A noção de enxerto é de extrema importância para a compreensão do complexo de cultura. Na introdução desta obra, intitulada “Imaginação e matéria”, encontramos tal noção, que corresponde ao movimento da cultura em que esta marca a natureza, o que se presentifica na atividade imaginativa

⁶⁷ Jung, C. G. “A review of the complex theory”, In *The structure and dynamics of the psyche*, Collected works 8. (Bollingen Series XX), 1934.

⁶⁸ Consideramos a obra *A água e os sonhos* “o divisor de águas” entre a abordagem da imagem do ponto de vista epistemológico, ainda atuante em *A psicanálise do fogo* e sua abordagem positiva empreendida na poética dos elementos. Isto se dá pela introdução dos conceitos basilares da poética dos elementos: imaginação material e formal, imaginação produtora e função de irreal. O distanciamento da psicanálise clássica, outra condição de possibilidade para uma liberação das imagens, pode ser reconhecido nesta obra a partir do desenvolvimento do conceito de complexos e sua identidade com a definição junguiana e também pelo abandono do termo psicanálise no próprio título da obra. Bachelard indica que tal abandono se dá pelo fato de ser impossível, ao tratar das imagens vinculadas à água, empreender uma análise racional, como este pretendeu em *A psicanálise do fogo*.

⁶⁹ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 19. Grifo do autor.

do homem, que remete a uma superação da natureza e a arte, genericamente, pode ser designada como a natureza enxertada. A função poética, por exemplo, é dar novas formas e configurações ao mundo que só existe poeticamente se reimaginado incessantemente.

Por sua vez, o complexo de cultura seria um enxerto nos complexos mais profundos estudados pela psicanálise. Se o complexo, segundo Charles Baudouin⁷⁰, é um transformador da energia psíquica, o complexo de cultura é um continuador desta transformação. A crítica literária, ao invés de se deter na descrição estática das imagens, deve levar em consideração a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura, a fim de alcançar o dinamismo da imaginação. Frequentemente os complexos de cultura perdem sua ligação com os complexos mais profundos e originais e se identificam com uma tradição racionalizada, impondo aos mitos relações utilitárias e racionais que não lhe dizem respeito. É necessária uma separação do saber e do sentimento e cabe àquele que pretende se lançar em uma psicanálise dos complexos de cultura investigar se símbolos arcaicos ainda vivem com força e avaliar transformações estéticas que possam reanimar antigas imagens. Os poetas verdadeiros, ao trabalharem com tais complexos, podem rejuvenescê-los a tal ponto que afastem suas formas tradicionais, o que já indicamos ao descrever a função mesma da literatura e da poesia.

Ao analisar a presença das imagens aquáticas na poética de Edgar Poe, Bachelard reconhece aí imagens primordiais, ligadas a complexos originais, introjetados em nosso psiquismo inconsciente, distantes daqueles da cultura. Ao se referir ao *Complexo de Caronte*, relacionado à idéia da morte como uma partida sobre as águas, Bachelard atesta que em “um complexo de cultura se unem sonhos naturais e tradições aprendidas”⁷¹, provando a possibilidade de uma coincidência entre a natureza e a cultura.

⁷⁰ Baudouin, Charles. “Livre I – Les complexes” In *L'âme enfantine et la psychanalyse*. préface de Christophe Baroni, Éditions Delachaux & Niestlé, coll. "Actualités pédagogiques et psychologiques", Neuchâtel, 1964, 388 pages. 4e édition.

⁷¹ Idem, p. 79.

A determinação das imagens naturais deve ser tarefa de uma psicologia da imaginação, já que as imagens proliferam e se congregam a partir do germe natural, isto é, sua raiz se encontra nos potentes elementos materiais arquetípicos. Um estudo que se detém nas meras imagens formais mostra-se, portanto, insuficiente. Diferentemente das formas e dos conceitos, que envelhecem rapidamente, a imaginação material permanece atuante, sendo a única capaz de operar incessantemente uma revitalização das imagens da tradição. Esta revitalização, porém, não pode ser confundida com mera repetição em que as imagens permanecem intactas, idênticas. Há transformações que a forma é incapaz de efetuar. Tais transformações são responsáveis por uma renovação de nosso espírito, um retorno à nossa mocidade, um convite ao frescor da infância.

Ao nos falar sobre as águas compostas, surge o tema da combinação de dois elementos: a água e o fogo. Bachelard trás à luz as imagens sugeridas pelo álcool, que remetem ao delírio do elemento aquático, feminino por excelência, ao se entregar ao seu senhor, ao fogo, masculino. Esta imagem leva certas almas a impressões múltiplas, sentimentos contraditórios, que formam um complexo, denominado por ele *Complexo de Hoffman*⁷², já que o tema do ponche é muito presente nas obras deste contista. Uma série de complexos emergem sob a pena do filósofo francês, dentre os quais podemos citar o *Complexo de medusa*⁷³, referente a imagens petrificantes; *Complexo de Ofélia*⁷⁴ ou imagens de uma morte voluntária e suave nas águas tranqüilas do rio; *Complexo de Jonas*⁷⁵, relativo à imagem de Jonas no ventre da baleia e que se amplia a todas as imagens de refúgio no interior das coisas.

Uma importante característica dos complexos é que eles são sempre a articulação de uma ambivalência. A alegria e a dor, o prazer e o sofrimento, encontram-se inseparáveis, ligados por uma co-relação originária. Além

⁷² Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos*, p. 100-101.

⁷³ Idem. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 168.

⁷⁴ Idem. *A água e os sonhos*, p. 82-95.

⁷⁵ Idem. *A terra e os devaneios do repouso*, p. 101-139.

disso, os complexos particularizados são considerados pelo filósofo francês produções dos complexos primitivos. Estes, por sua vez, só se tornam estetizantes quando se particularizam em uma experiência cósmica. Neste sentido, são fundamentais dois elementos: a beleza objetiva e a solidão, sendo esta última, como já vimos, a paradoxal condição de possibilidade para a livre conexão entre o homem e o universo material.

**TERCEIRA SEÇÃO: A DIMENSÃO ONTOLÓGICA DA POÉTICA DOS
ELEMENTOS DE BACHELARD**

**“Um pouco de metafísica nos afasta da natureza,
muita metafísica nos reaproxima dela.”**

Bachelard, A terra e os devaneios da vontade.

APRESENTAÇÃO DA SEÇÃO: UMA ONTOLOGIA DA IMAGINAÇÃO

A terceira seção de nossa tese desce a uma camada ainda mais profunda das análises bachelardianas, ao mostrar que do âmbito da subjetividade e do psiquismo humano, nosso autor se lança - ainda que de forma fragmentada e porque não dizer, fugidia - em direção a uma dimensão da realidade mais essencial, escamoteada pela representação dos objetos. Esta dimensão do ser seria atingida através do devaneio, seja ele o devaneio comum do sonho acordado ou o devaneio criador das obras de arte. Seria para essa dimensão que o leitor se dirigiria ao empreender a leitura das imagens literárias materiais e ao contemplar uma escultura, pintura ou mesmo a natureza.

Inicialmente, torna-se necessário explicitar o sentido em que tomamos o termo *ontologia*¹ e os motivos que nos levam a reconhecer uma dimensão ontológica na filosofia bachelardiana. Tomamos ontológico no sentido clássico de *teoria do ser*, já que acreditamos que a camada mais profunda da poética dos elementos de Bachelard nos remete à sua tentativa de desvelar um registro do real que está além (ou melhor, aquém) de toda facticidade, que traz consigo algo de essencial, tanto no ser do homem quanto no ser do mundo. Diríamos inclusive que toda sua fragmentada ontologia se dirige ao ponto de encontro entre estes dos domínios que tem sua zona fronteira indefinível na poética de Bachelard – da subjetividade do homem e da constituição do mundo. Em raros momentos, Bachelard admite explicitamente ser sua intenção a construção de uma teoria do ser e muitas vezes o filósofo usa o termo *ser* como se se referisse ao psiquismo humano. Vale ressaltar que a maioria de seus apontamentos sobre o ser assumem ar

¹ Preferimos o termo *ontologia* ao termo *metafísica*. Embora Bachelard utilize as duas expressões como sinônimos, acreditamos que o termo *metafísica* nos remete a um universo transcendente e muitas vezes sobrenatural, que de uma forma geral nos leva a uma negação do mundo tomado em sua concretude, o que não encontra consonância com a filosofia materialista de Bachelard.

displicente pelo filósofo, como se não passassem de digressões metafísicas de menor importância. O caráter inacabado e aparentemente precário de seu projeto leva o estudioso do *corpus* bachelardiano Jean Libis² a nomear sua ontologia de *ontologia negativa*. Negativa porque inacabada, mas também porque traçaria uma imagem do homem e do mundo onde se destaca a sua dupla deficiência, sua dupla fragilidade. Assim, a vulnerabilidade do projeto bachelardiano seria compatível com o frágil estatuto da relação entre homem e universo. O homem apresentado pelo filósofo existe na crise. A crise assume várias facetas na descrição de Bachelard: o homem vive o dilema de sua dupla tendência, pelas idéias e pelas imagens, pelo dia e pela noite, pelo *animus* e pela *anima*, pela comunidade científica e pela solidão sonhadora. Ao mesmo tempo que tenta harmonizar o inconciliável, o homem é um ser que se volta para fora, um ser entre-aberto, que somente se configura e se re-configura, se forma e se deforma pela relação que estabelece com o mundo. Este mundo, para o homem em seu devir racional, se apresenta como um obstáculo a ser transposto, como um caos a ser ordenado, um esboço. Para o homem em seu devir imagético, o mundo é multifacetado e de acordo com a atmosfera onírica que lançamos sobre ele, se revela mais ou menos ameaçador. Mas podemos dizer que a coincidência entre o homem do devaneio e o da razão está na negação do mundo da representação. Por motivos em tudo diversos, o mundo conforme apreendido na imediatidade de nossas experiências empíricas não basta, é integralmente negado e a ciência operatória assim como a arte movida pelo imaginário criador aparecem como formas privilegiadas do homem romper com este mundo. Pela ciência, novos fenômenos são construídos. Mas se por um lado o homem da razão é feliz ao cumprir sua tarefa de ordenar o caos, de racionalizar o irracional, parece nunca conseguir atingir o mundo integralmente, como se sempre se mantivesse subjacente a este mundo uma parcela de irracional, uma dimensão fugidia, inalcançável pelos projetos do espírito positivo. Pela imaginação artística, o mundo da representação é

² Libis, Jean. *L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, França: Presses Universitaires du Septentrion, s.d..

superado e o homem consegue realizar a tarefa frustrada do homem da razão. Vejamos o que diz Bachelard neste importante trecho do capítulo “O céu azul”, da obra *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*:

Se, como acreditamos, o ser que medita é primeiro o ser que sonha, toda uma metafísica do devaneio aéreo poderá inspirar-se na página eluardiana³. Nela o devaneio encontra-se integrado em seu justo lugar: antes da representação; o mundo imaginado está justamente colocado *antes* do mundo representado, o universo está colocado exatamente antes do objeto. O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado. Toda primitividade é onirismo puro.

Se o mundo não fosse a princípio meu devaneio, então o meu ser seria imediatamente encerrado em suas representações, sempre contemporâneo e escravo de suas sensações. Privado da vacância do sonho, ele não poderia tomar consciência de suas representações. O ser, para tomar consciência de sua faculdade de representação, deve pois passar por esse estado de *vidente puro*. Diante do espelho sem aço do céu vazio, deve realizar a visão pura.⁴

A necessidade do homem não se encontrar em total aderência com o mundo dado na representação nos lembra a tese sartriana⁵ segundo a qual se não imaginasse, o homem não seria livre, ou seja, seria totalmente imanente ao real, o que é incompatível com a liberdade atribuída pelo filósofo ao ser-para-si. Mas cabe ressaltar que, diferentemente de Sartre, que pensa os caracteres da atividade imaginativa a partir do modelo perceptivo, Bachelard propõe uma inversão deste paradigma tradicional. Para ele, é a imagem a primeira, relativamente ao objeto percebido. Para Bachelard, um documento poético como o de Paul Éluard serviria de preâmbulo, de lição pré-schopenhauriana, para uma doutrina da representação. É em termos de uma “filiação da gênese do ser” que Bachelard nos fornece uma ordenação

³ Referência ao livro do poeta Paul Éluard, *Donner à voir*, documento no qual, segundo Bachelard, o escritor nos remete a uma pureza imediata, não-discursiva, presente no *absoluto matinal*. Trata-se da pureza própria ao elemento aéreo. Por isso, para Bachelard, Éluard participa da natureza aérea do azul celeste.

⁴ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Cap. V – O céu azul, p. 169.

⁵ Sartre, Jean Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard, 1986, p.356-357.

ontológica, onde temos em primeiro lugar o devaneio ou a admiração, em segundo lugar a contemplação (“estranho poder da alma humana capaz de ressuscitar seus devaneios, de recomeçar seus sonhos, de reconstituir sua vida imaginária.⁶). Em terceiro e último lugar temos a representação, na qual intervêm as tarefas da imaginação formal, associada à reflexão e à memória das formas. Portanto, temos um quadro ontológico e cronológico que situa a imagem como instância primeira do ser, seguida pela contemplação (que ainda se reveste da ambiência do devaneio) e por fim, a representação, totalmente enredada sob os domínios da imaginação formal, que nos apresenta um mundo geométrico, frio e superficial.

Com o devaneio, a realidade é desnuda, o irreal emerge por baixo dos véus da contemplação ordinária e o irracional emerge, não mais como obstáculo, mas como o que há de mais originário no ser do mundo e coincidentemente, no ser do próprio homem. Esta instância irracional será concebida por Bachelard como uma instância exclusivamente material. Em nossa vivência diária, não temos a experiência da matéria *pura*, ou seja, da matéria sem os limites cerceadores da forma. Pensamos a forma pura, conseguimos via entendimento e pela imaginação, delinear as formas geométricas desprovidas de quaisquer qualidades empíricas. Mas como pensar a matéria pura? E talvez Bachelard vá além em seu questionamento sobre o par matéria/forma, ao deixar em aberto, para seus leitores, uma dúvida, um caminho de pensamento: Por que a tradição ocidental não quer pensar a matéria? Mas com a publicação da obra *Materialismo racional*, em diálogo aberto e franco com as obras de 1940 que nos ocupamos na presente tese, se evidencia o papel de protagonista que o tema da matéria ocupa na obra bachelardiana e nos indica um eixo sobre o qual se moverá o aspecto ontológico de sua poética.

Uma questão que nos interessa especialmente é o fato de que a despeito das distinções e por vezes até mesmo das contradições entre a abordagem da matéria que se dá na esfera epistemológica e aquela feita na

⁶ Idem, p. 169.

vertente poética, esta dupla caracterização da matéria, correspondente à nossa dupla situação ontológica – *animus* e *anima* – é ponto comum ao qual Bachelard reserva importantes capítulos e trechos de suas obras, epistemológicas e poéticas. Como já ressaltamos, é no *Materialismo racional* onde o filósofo destaca a dupla instância da matéria: a resistência (seu aspecto de *animus*) e o intermaterialismo (seu aspecto de *anima*). Vemos estes dois devires materiais apresentados em importantes capítulos da poética dos elementos, que nos levam a especular sobre a correspondência entre os objetos de estudo de Bachelard, em sua dupla empreitada. É na obra *A terra e os devaneios da vontade* que Bachelard nos apresenta todas as matizes da matéria dos devaneios das forças, movidos pela enérgica vontade, que como veremos, não se restringe a uma faculdade subjetiva, mas assume configuração cósmica. A aliança estabelecida entre a imaginação e a vontade propicia uma espécie peculiar de devaneio e dotam-no de vivacidade que torna-o inconfundível com os desencarnados experimentos de um onirismo desenergizado e descontraído, imagem tão comum nas abordagens tradicionais. Assim, os devaneios laborativos nos propiciam uma postura extrovertida, uma postura mais viril quanto maior a resistência da matéria. Correlativamente, se a matéria nos convida a um tempo mais lento e a um trabalho de modelagem, nos tornamos com ela mais complacentes, menos agressivos. Tal qual em *O materialismo racional* Bachelard nos apresenta a resistência como uma das instâncias da matéria, instância que despertaria em nós um outro tipo de consciência em tudo distinta da consciência ordinária contemplativa, em *A terra e os devaneios da vontade* Bachelard reserva alguns capítulos à relação entre a mão operária e a matéria resistente. Diz ele no capítulo “A dialética do energetismo imaginário”:

A dialética do *duro* e do *mole* rege todas as imagens que nós fazemos da matéria íntima das coisas. Essa dialética *anima* – pois só tem seu verdadeiro sentido numa *animação* – todas as imagens mediante as quais participamos ativamente, ardentemente, da intimidade das substâncias. *Duro* e *mole* são os primeiros qualificativos recebidos pela *resistência* da

matéria, a primeira *existência dinâmica do mundo resistente*. No conhecimento dinâmico da matéria – e correlativamente nos conhecimentos dos valores dinâmicos de nosso ser – nada fica claro se não colocamos de início os dois termos *duro* e *mole*.⁷

Apesar de todas as sutilezas, de todos os estágios intermediários e de toda a ambigüidade que subsiste nas metáforas materiais, temos o duro e o mole como imagens elementares. A matéria dura deve ser dominada e a matéria mole é compreendida pelo filósofo como o estágio mais imaturo ou infantil das idades materiais, que Bachelard privilegia em relação às fases freudianas de desenvolvimento infantil. A matéria mole é um primeiro momento, que deve ser superado. A superação da moleza se dá exclusivamente pelo trabalho e o amadurecimento de nossas imagens materiais é um caminho em busca de uma promoção de nosso ser íntimo. O homem precisa passar por todas as suas fases materiais: dos bolos de areia, temas recorrentes do imaginário e da literatura infantis, temos que chegar ao ferro, passando pela madeira. Em Bachelard, a matéria é o *imago* de nossa energia, é nosso espelho energético. Enquanto a matéria mole é nosso espelho côncavo, o corpo duro é nosso espelho convexo. Mas não nos enganemos quanto às dimensões que tal espelho reflete. Trata-se de um espelho que no que reflete, no que nos revela, nos dilata, torna-nos maiores e com força inigualável. Este espelho nos engana, felizmente, sobre nossas próprias forças, num imprudente exercício de encorajamento. O dualismo energético que surge do encontro entre a mão devidamente apetrechada e a matéria, nos coloca em atitude existencial diferente do liame tradicional sujeito-objeto. O energetismo imaginário não nos mostra o que as coisas são. Ele nos acelera, nos dinamiza, nos coloca em estado de imagem, nos retira do estado de coisas. Diz Bachelard:

A imaginação é um princípio de multiplicação dos atributos para a intimidade das substâncias. É também vontade de *ser mais*, de modo algum evasiva, mas pródiga, de modo algum contraditória, mas ébria de oposição. A imagem é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser.

⁷ Bachelard, B. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, p. 15.

E é com a imaginação literária que essa diferenciação fica imediatamente nítida. Uma imagem literária destrói as imagens preguiçosas da percepção. A imaginação literária desimagina para melhor reimaginar.⁸

Eis o descompromisso da imagem com a função de “real”, que nos ajusta ao mundo social, humano, familiar. Este mundo irreal que nos engana sobre nossas forças, que redimensiona o mundo exterior e o mundo íntimo, nos instabiliza. Esta função instabilizadora é o contrário do que nossa educação exige de nossas atividades. Tornar-se adulto nada mais é do que se tornar estável, a ponto de podermos dizer com convicção o que somos. O cosmos resistente é o mundo da provocação, que nos coloca no ser exatamente ao nos deslocar do ser, ao abrir nosso ser para os possíveis.

Mas além da resistência, a matéria é concebida em sua segunda instância, pelo intermaterialismo que a caracteriza. Em vários momentos da poética dos elementos, temos destaque para essa vocação mais feminina da matéria, para sua vontade de se misturar, de se compor. Os devaneios das matérias compostas são em Bachelard devaneios mesomorfos. E é mesmo uma importante característica do arquétipo a ambigüidade, por isso é tão comum encontrarmos classificações e distinções rígidas (*anima-animus, introversão-extroversão, ar-água-fogo-terra*) seguidas por uma advertência sobre o risco de tomarmos as distinções ao pé da letra. Não há “pureza” absoluta nos conteúdos inconscientes. Estamos num terreno diferente do reino conceitual, onde distinguimos inequivocamente os elementos que fazem parte do real. Assim, depois de nos falar sobre o “duro” e o “mole”, Bachelard nos aponta para mesclas materiais, onde temos participação de dois elementos numa mesma imagem. É o caso da massa, devaneio intermediário entre a água e a terra. A maleabilidade da massa resulta da função mais ativa ou passiva atribuída a cada um dos dois elementos. Esta relação entre os elementos pode ser desde uma relação de aliança e cooperação até uma verdadeira luta, tal qual a luta do rochedo com o mar. E a nossa forma de imaginar, dando vitória a um ou a outro elemento, mostra

⁸ Idem, p. 21-22.

nossa filiação material, mostra nossa genealogia elementar. Diferentemente das idéias, cuja tensão se compreende prontamente como uma antítese, a imagem vive da ambigüidade. E a composição material possibilita, por exemplo, que formemos a imagem da massa perfeita, no equilíbrio exato entre a água e a terra. Na obra *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, há um capítulo reservado às águas compostas, onde Bachelard nos apresenta algumas leis das combinações materiais, dentre as quais destacamos a curiosa tese segundo a qual “essas combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos, nunca três. A imaginação material une a água à terra; une a água ao seu contrário, o fogo; vê por vezes no vapor e nas brumas a reunião do ar e da água. Mas nunca, em nenhuma imagem *natural*, se vê realizar a tripla união material da água, da terra e do fogo. *A fortiori*, nenhuma imagem pode receber os quatro elementos.”⁹ E mais curioso do que o tom convicto usado pelo autor para afirmar categoricamente tal tese é a razão de ser desta interdição. Para Bachelard as verdadeiras imagens são ou unitárias ou binárias, porque a imaginação material concebe toda união como casamento e não há casamento à três. Portanto, se há composição de duas matérias femininas, como a água e a terra, basta que uma delas se masculinize para dominar sua parceira. Mas cabe ressaltar que além dos quatro elementos, podemos encontrar combinações diferentes, inusitadas, que suscitam imagens poéticas privilegiadas por Bachelard, como é o caso da combinação entre o mar e a noite. A noite de que trata o filósofo não equivale àquela que representamos como uma mulher, como uma deusa que a tudo envolve e oculta. A noite que se compõe com a água, seja ela do mar ou do lago, é a Substância ou Matéria Noturna, noite que entra na matéria das coisas, em profundidade. Como resultado desta espécie de composição temos a transfiguração do lago em pântano negro, habitado por pássaros monstruosos ou o mar das trevas, explorado pelo poeta da água profunda, Alan Poe. O mergulho da tempestade no seio das ondas torna a própria

⁹ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 99.

tempestade “substância agitada, um movimento intestino que se apodera da massa íntima, é ‘um marulhar breve, vivo e atormentado em todos os sentidos’”¹⁰.

Aliás, não há apenas indiscernibilidade entre os registros humano e natural na poética dos elementos de Bachelard, mas a própria Natureza, tomada como condutora dos devaneios, quando assume o caráter cósmico dos elementos materiais, é vulnerável às correspondências e reversibilidades. Tais correspondências são constantemente anunciadas por Bachelard como uma das leis da imaginação material. Uma imaginação material e dinâmica não se deixa comandar pelos limites impostos pelo “realismo das formas”, que separam de forma definitiva e inquestionável as imagens aéreas, aquáticas, ígneas e terrestres. É por isso que podemos imaginar uma barca que já não se contenta em mover-se sobre as águas, mas que mostrando a continuidade das imagens dinâmicas presentes em cada elemento, voa.¹¹ Daí a diferença entre a imaginação formal – que nos fornece imagens de superfície que apostam no realismo do real visto – e a imaginação material e dinâmica, cuja “deformação” dos dados percebidos e a flexibilidade das compartimentações realistas nos reenvia ao registro cósmico do devaneio que ultrapassa o possível nos revelando o verdadeiro mundo do imaginável.

Outra imagem privilegiada para ilustrar a reversibilidade das imagens materiais e dinâmicas é a imagem do céu azul, que de acordo com a filiação de cada poeta, assume a ambiência própria a cada um dos elementos materiais. Diz Bachelard:

Em outras palavras, com base nesse tema do azul celeste poderíamos classificar os poetas em quatro classes:

¹⁰ Idem, p. 106-107.

¹¹ Tal continuidade se materializa na obra poética de Shelley, pela imagem da barca aérea, explorada inúmeras vezes pelo poeta dinâmico. Bachelard cita em *O ar e os sonhos* trecho da obra *Epipsychidion*, onde Shelley descreve sua barca: “Nossa barca assemelha-se a um albatroz cujo ninho é um éden longínquo do Oriente purpurado; e nós os assentaremos entre suas asas, enquanto a Noite e o Dia, o Furacão e a Calma prosseguirão seu voo...”. Op. Cit. *O ar e os sonhos*, p. 43.

Os que vêem no céu imóvel um líquido fluente, que se animam com a menor nuvem. Os que vivem o céu azul como uma chama imensa – o azul “pungente”, diz a condessa de Noailles (*Les forces éternelles*, p. 119). Os que contemplam o azul como um azul consolidado, uma abóbada pintada – “o azul compacto e duro”, diz ainda a condessa de Noailles (*loc. cit.*, p. 154). Finalmente, os que de fato participam da natureza aérea do azul celeste.¹²

O conceito duplo de estrela-ilha (estrela líquida prisioneira do lago, estrela que seria uma ilha do céu), encontrado na obra de Edgar Poe, também nos fornece lições acerca da reversibilidade ou *correspondências entre* elementos¹³. Fica claro, pela classificação bachelardiana, que o mundo ou o universo aberto pelo devaneio poético traz a marca de um dinamismo fundamental, de uma paisagem dinâmica que recebe substância do arquétipo, que “domina” as imagens, tomadas como matéria maleável aos seus caprichos. Em *O materialismo racional* o filósofo aponta para os prejuízos que este pacto entre matéria e imagem impingem ao conhecimento científico, sem no entanto, deixar de destacar uma espécie de pedagogia da matéria em sua aplicabilidade também à ciência química, o que nos leva a minimizar, digamos assim, os estragos que a matéria traz para o homem diurno bachelardiano. Mas além disso, podemos observar que ao apresentar a dupla instância material, ao nos dizer que a matéria é resistente e maleável, *animus* e *anima*, duas importantes considerações podem ser feitas: em primeiro lugar, que a matéria que anima a produção imagética potencializando a configuração da obra de arte é a mesma matéria que “pedagogiza” a prática científica, levando o homem à consciência de trabalho e à consciência misturante. Tanto em um caso como no outro, não estamos falando dos objetos, mas da matéria como essa força que dinamiza os objetos, como uma espécie de essência mais íntima de constituição dos entes. Em segundo lugar, nos sugere que o ser da matéria se familiariza com o nosso próprio ser, já que é *animus* e *anima*, *extroversão* e *introversão*. Esta

¹² Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. “Cap. VI – O céu azul”, p. 163.

¹³ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 50.

duplicidade, a dela (matéria) e a nossa, poderia nos levar a questionar se tal qual os alquimistas, Bachelard também não concebe o homem como uma espécie de miniatura do cosmos.

ALQUIMIA E MATÉRIA

O tema da matéria e mais propriamente o vínculo estabelecido pelo filósofo entre matéria e imagem, corpo e psiquismo, mundo exterior e mundo interior, nos remete ao ambiente analítico junguiano. Bachelard se instrumentaliza de uma gama de conceitos junguianos em sua poética dos elementos: *animus* e *anima*, introversão e extroversão, arquétipos. Ambos, Bachelard e Jung, compartilham de grande fascínio pela arte alquímica, que tanto para um quanto para o outro, seria objeto privilegiado de análise no caminho que nos leva ao conhecimento do psiquismo e do ser mesmo do homem. Apesar das pistas deixadas pelos estudos junguianos de alquimia¹⁴, pistas certamente seguidas por Bachelard, nosso autor levou a cabo diretamente a leitura de textos alquímicos. Esta leitura se apresenta sobretudo em sua vertente epistemológica, na qual Bachelard repete inúmeras vezes que a alquimia faz parte do período pré-científico e que longe de ser ponto de partida da ciência química moderna, é obstáculo primeiro a ser superado. A propósito, a noção de obstáculo é uma das recorrências na filosofia dupla de Bachelard, seja obstáculo epistemológico, que impede ou retarda o progresso da ciência, seja o obstáculo da matéria resistente, ou mesmo o mundo concebido como obstáculo pela idéia de *cosmodrama*¹⁵. O status de obstáculo atribuído a Bachelard à prática alquímica tem como motivo central a constatação de que o pensamento alquímico – pré-científico – se deixa conduzir integralmente pela ação do inconsciente o que inclusive, segundo, Von Franz, marca a diferença entre o simbolismo alquímico e outros simbolismos da tradição (religiões e mitologias):

¹⁴ Jung, Carl. *Psychologie et Alchimie*. Ed. Buchet/Castel, Paris, 1970.

¹⁵ A noção de cosmodrama será analisada nesta seção da tese, na sub-seção “Espaço”.

Os alquimistas estavam em uma situação completamente diferente. Acreditavam que estudavam os fenômenos desconhecidos da matéria — mais adiante darei os detalhes— e limitavam-se a observar o que sucedia e a interpretá-lo de algum jeito, mas sem nenhum plano específico. Aparecia um torrão de alguma matéria estranha, mas como eles não sabiam o que era, faziam uma conjetura qualquer, que é óbvio seria uma projeção inconsciente, mas nisso não havia uma intenção nem tradição definidas. Por conseguinte, se poderia dizer que na alquimia as projeções se efetuavam da maneira mais ingênua e impremeditada, e sem lhes realizar correção alguma.¹⁶

O fascínio pela alquimia teria dentre outras razões, esta: trata-se de uma prática em que o indivíduo se entrega à experimentação guiado pelo material inconsciente sem qualquer tipo de programa prévio utilizado como matriz de interpretação dos fenômenos produzidos. Esta “liberdade” do inconsciente nos levaria a um ambiente onírico e simbólico propício para os estudos da imaginação ativa e do devaneio criador. Daí a preferência dada por Bachelard à alquimia em detrimento do mito. O mito foi inúmeras vezes lido e interpretado à luz de programações prévias, daí a perda de sua aura onírica. Daí sua racionalização. Criticando a alquimia na obra *O materialismo racional*, Bachelard mostra sua afinidade com a idéia de Von Franz sobre a peculiaridade da prática:

O alquimista não podia transmitir *objetivamente* os seus sonhos. Trabalhava a um nível da psique humana em que a ‘objetividade’ necessita de uma tal inversão da perspectiva que foi necessário esperar pela ciência psicológica do século XX para a assumir claramente mediante uma determinação da objectividade da subjetividade profunda.¹⁷

Mas é evidente que o acento bachelardiano sobre a alquimia não tem somente esta razão de ser. Bachelard atribui centralidade ao tema da matéria e a um tipo peculiar de pertencimento ao mundo observável na atividade alquímica e anunciada por Bachelard em sua obra *A terra e os devaneios da vontade*:

¹⁶ Von Franz, Marie Louise. *Alquimia: Introducción al simbolismo*. Barcelona: Luciérnaga, 1991, p. 13.

¹⁷ Bachelard, Gaston. *O materialismo racional*, p. 14.

Nunca o homem pertenceu com tanta sinceridade ao *mundo* como naqueles tempos dos sonhos alquímicos, pois freqüentemente uma matéria, graças às suas potências de devaneios cósmicos, era suficiente para colocar o sonhador *no fundo do mundo*.¹⁸

O que permitiria ao alquimista tal pertencimento nunca dantes – ou depois – conquistado pelo homem? Qual a sabedoria alquímica que perdemos e por que sofremos tal perda? O que significa ser recolocado no *fundo do mundo*? Vejamos alguns caminhos da abordagem bachelardiana que remetem à prática alquímica. Em *A terra e os devaneios da vontade*, Bachelard se refere a um *existencialismo da força ou um superexistencialismo*¹⁹, ao qual contrapõe o existencialismo sartriano, passivo, cujo caráter desencarnado se vê expresso pela discernibilidade tranqüila apontada pelo autor entre o ser-em-si (as coisas, inanimadas e maciças) e o ser-para-si (o homem, ser consciente de sua existência, pura espontaneidade). Podemos apontar para dois fatores principais na tomada de distância de Bachelard em relação à Sartre que levaria nosso autor a distinguir entre os dois tipos de existencialismo: em primeiro lugar, Bachelard identifica um traço ocioso no ser-para-si sartriano, representado exemplarmente pelo personagem Roquentin, de *A náusea*. A relação doentia estabelecida entre Roquentin e as matérias indicaria, segundo a interpretação bachelardiana, uma forma passiva de existir, uma existência desenergizada, de quem não conhece os devaneios do trabalho, de quem teme a substância do mundo por não ter ferramentas à mão para enfrentá-la²⁰. Em segundo lugar e como que em complementação a esta passividade, tal atitude frente à matéria resultaria da tentativa sartriana de afirmar um

¹⁸ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 202.

¹⁹ *Ibidem*, p. 97.

²⁰ Conforme capítulo “As matérias da moleza. A valorização da lama” In *A terra e os devaneios da vontade*, p. 85-106.

humanismo ateu que não deve ser confundido com um materialismo²¹. Para Sartre, o materialismo é um grande vilão, já que trataria o homem como coisa. Para Bachelard, a complexa relação entre o homem e as matérias, o psíquico e o físico, não poderia ser descrita de forma tão simplificadora, tal como expressa a distinção clássica entre o ser-em-si e o ser-para-si. Daí se multiplicarem nesta polêmica poética expressões em substituição ao par sartriano. Daí porque na poética bachelardiana das forças, desenvolvida em *A terra e os devaneios da vontade*, o homem, longe de ser um ser situado no mundo, é um ser-contra-o-mundo, de onde transborda não uma vã agressividade, mas um coeficiente de agressão proporcional à provocação e à resistência do mundo das matérias. Não se trata de mera destruição, mas de um diálogo com a matéria, já que se pressupõe que sua provocação já é um convite, aceito pelo sonhador-operário em um gesto instrumentalizado por ferramentas. O psiquismo de um gravador, ao impor uma forma ao duro metal não é o mesmo do psiquismo de um escultor ou mesmo do padeiro que demiurgicamente modela a massa guiado pela relação que mantém com os quatro elementos. Segundo Pierre Quillet, esta “cumplicidade” entre homem e universo, e mesmo sua indissociabilidade, seria a marca que propicia de forma mais radical a tomada de distância de Bachelard em relação a Sartre:

A igualdade do homem e do mundo sobre a qual se funda a fantástica transcendental, a origem comum das forças oníricas e das forças cósmicas é sem dúvida o aspecto do pensamento de Bachelard mais inconciliável com a ontologia de Sartre.²²

Wunenburger concorda com Pierre Quillet, quando afirma ser o regime do devaneio movido pelos elementos caracterizado por uma abordagem da Natureza como uma totalidade infinita em que o sujeito co-pertence ou até mesmo pode se fundir. E o próprio imaginário é concebido

²¹ Sartre, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

²² Quillet, Pierre (Org). *Introdução do pensamento de Bachelard*, p. 110.

como “órgão” mesclado com o corpo próprio, o que demonstra a indissociabilidade entre os elementos psíquicos e físicos, ou a ausência de contornos nítidos entre os dois registros²³. Daí ser tão comum na poética dos elementos que o leitor se veja confuso se a imagem que está sendo abordada é a imagem que nos envia a percepção (“a realidade” experienciada) ou a imagem a qual nos remete o devaneio (a “irrealidade” sonhada). Mas o que sempre nos surpreende no contato com a tessitura textual da poética é a importância que o devaneio assume na assumpção pelo homem, de seu próprio Ser, e na retomada de uma relação cada vez mais apartada entre ele e o Ser do mundo.

Vejamos como estas idéias - da indissociabilidade entre homem e mundo, o psíquico e o físico, além da nostálgica relação com a Natureza - vivem em algumas importantes intuições alquímicas. A obra *Oculto Filosofia*, de Agrippa, se divide em três volumes justamente porque para ele há três classes de mundos: o mundo elementar, o mundo celeste e o mundo intelectual. Cada um destes mundos está em relação hierárquica com os demais, sendo o mais baixo nível o natural, seguido respectivamente pelo Céu e pelo Divino, objetos de estudo da física, da matemática e da teologia. Dizer que há hierarquia entre os mundos já é dizer que há entre eles relação. E no caso de Agrippa, há forte influência de um mundo sobre o outro. Isto porque o mundo natural, dos elementos, é animado por qualidades celestes e influenciado diretamente pelos astros, pela lua, da mesma forma que os Céus, as Estrelas, e todos os Espíritos, inclusive Deus, são compostos pelos elementos, mais sutis e excelentes do que aqueles encontrados em sua instância concreta e material.

Além disso, há a compreensão de que o homem, criatura mais bela e perfeita, criado por Deus à sua imagem e semelhança, guarda em si todos os componentes do macrocosmos. Última criatura a ser criada por Deus, o

²³ Wunenburger, Jean-Jacques. “Imaginário e Racionalidade: uma teoria da criatividade geral” in Bulcão, M. (Org.) Bachelard: razão e imaginação. Feira de Santana: Ed. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2005, p. 41.

homem é primeiro em termos ontológicos, já que todo o mundo foi criado com base na simetria de seu próprio corpo.

Por isso ao homem se lhe chamou o outro mundo e a outra imagem de Deus, pois em si mesmo possui todo o conteúdo do macrocosmos, tão inteiramente que não há nada que não seja parecido, real ou verdadeiramente, com o homem mesmo; e todas essas coisas efetuam ali as mesmas funções e os mesmos ofícios que no macrocosmos. Os elementos existem nele segundo as propriedades verdadeiras de sua natureza. Nele há uma espécie de corpo etéreo, veículo da alma, que por proporção representa o céu. Nele existe a vida vegetativa das plantas, os sentidos dos animais, o espírito celeste, a razão angelical e o pensamento divino, assim como a verdadeira conjunção de todas as coisas tende a um mesmo fim e possessão divina. Por isso as Sagradas Escrituras chamam ao homem toda a criatura, e não só o homem foi criado como um segundo mundo e contém todas as partes em si mesmo, como inclusive concebe e contém o próprio Deus.²⁴

Quando afirma a correspondência entre mundo físico e mundo psíquico, entre o dentro e o fora do homem, Bachelard nos revela sua centelha alquímica, mostrando que homem e Cosmos possuem uma constituição primitiva idêntica: o campo da imagem. E as imagens mais profundas, tanto em nosso psiquismo quanto na efetividade do “real”, são materiais, encarnadas, marcadas pelos traços ontogenéticos dos elementos. O instante do devaneio, o momento encantatório da leitura do texto poético assim como de sua criação, leva-nos a habitar neste mundo onírico, mundo habitado serena e sabiamente pela criança, que no seio de sua solidão feliz, se deixa transbordar em imagens de profundidade. Esta característica infantil, a todo instante lembrada e resgatada por Bachelard, nos remete a outro tema comum ao imaginário alquímico, a saber, à tristeza, à nostalgia – que é a do homem e também da Natureza – pela separação agressiva que teria sido efetuada, pelo declive entre natureza e cultura, que leva o homem a se “desprender” do solo comum que reunia todos os componentes naturais. É verdade que a alquimia compreende a existência humana como uma existência privilegiada em relação às outras, como pudemos constatar nas

²⁴ Traduzido a partir de: Agrippa, Heinrich Cornelius. Three books of occult philosophy. Traduzido por John French. Londres: Gregory Moule Edition, 1651, 4ª edição, p.345.

palavras de Agrippa. O homem não somente é feito à imagem e semelhança de Deus como é modelo ou paradigma para a criação e modelagem do mundo. Este privilégio do homem em relação aos outros componentes da natureza é tema recorrente no universo mítico, como podemos perceber na mitologia grega²⁵ e na mitologia judaico-cristã²⁶, basilares na construção da mentalidade seja ela racional ou imaginária, ocidental. Sabemos que as duas mitologias inscrevem o destino do homem na decadência, na queda, na perda de privilégios em relação à divindade e trata-se nos dois casos de uma motivação para o erro ou pecado que compartilha de algumas características relevantes: ambas tem na mulher um instrumento que leva a uma má escolha; ambas comprometem o destino da humanidade inteira, representada por todas as gerações vindouras e devem ser expiadas (seja pela atualização da comunhão alimentar com os deuses, por meio dos sacrifícios para o grego, seja pela vinda do Messias e pelos sacramentos da religião, para a tradição cristã). Mas o que consideramos mais ilustrativo é o fato de que as duas mitologias relacionam a queda à busca pelo conhecimento e pela técnica, ou seja, por uma emancipação do homem em relação ao seu próprio criador e por uma relação instrumental com as forças da Natureza, com a finalidade de assegurar meios mais eficientes de sobrevivência autônoma.

Sem criar a imagem da queda, a alquimia nos indica um divórcio, sofrido pelo homem e pela natureza. Mas ela pretende mais do que indicar a separação, apontar para a unidade, já que somos feitos da mesma matéria, já que há identidade de composição entre o homem, entendido como

²⁵ Segundo a mitologia grega, no princípio os homens viviam com os deuses relação de cumplicidade, caracterizada como a Idade do Ouro, seguida de uma queda impulsionada pela ruptura com os deuses por parte do astuto Prometeu. Esta queda se concretiza com o episódio da criação de Pandora, a partir do qual o homem passa a ter que trabalhar para sobreviver e se torna vulnerável à ação do tempo e à morte. Para maiores esclarecimentos, vide Brandão, Junito. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, Vol. I, 1997, p. 169-170.

²⁶ Na mitologia judaico-cristã temos o homem como última criatura criada e como fim último da criação do mundo. O homem é feito à imagem e semelhança de Deus e cabe a ele se servir da melhor maneira das demais criações divinas. Mas sabemos que também há a queda do homem. A queda judaico-cristã se dá pela expulsão do primeiro homem e da primeira mulher do Paraíso, pela desobediência à regra imposta pelo Criador. Também tem como resultado a origem do trabalho e a introdução do homem nos domínios do tempo.

microcosmos, os elementos, as estrelas e mesmo Deus. Segundo Hermes Trismegisto²⁷, o homem é o terceiro dos *ousiarcas* (príncipes de todas as ousias, formas ou realidades sensíveis), sendo o senhor da Eternidade o primeiro, o Mundo o segundo e o Homem o terceiro. Isso leva o homem a uma tarefa estratégica em relação ao todo de que faz parte: ele é responsável pela manutenção da ordem natural das coisas e para isso é necessário que conheça intimamente não só o Mundo como o nome de Deus, já que ele é a única criatura capaz de conquistar tal conhecimento, o que torna-o senhor e rei de toda a Natureza. Há uma espécie de necessidade imanente ao próprio homem de encontrar a Natureza. Tal encontro foi expresso pelo pintor e alquimista Jean Perréal, em 1516, pelo poema *La Complainte de Nature*, também por ele ilustrado:



Trata-se de um encontro com a *Nuda Natura*, a Natureza despida, sem adornos, suplicando que o homem volte a se relacionar com ela não mais de forma exclusivamente mecânica, mas que volte a concebê-la como sua verdadeira e soberana mãe e que a ela se reincorpore, como num tempo mais remoto e originário em que formava um todo com o natural. A posição

²⁷ Trismegisto, Hermes; Zóximo; Geber; Bacon et al. *Alquimia e Ocultismo*. Seleção de textos e tradução de Victor Zalbidea et al. Ed. 70, Lisboa, 1980.

do Homem é de reconhecimento de seu afastamento. Por isso, ouve da linda senhora todas as suas queixas e diante dela se ajoelha, como quem procura se redimir.

Em diversos momentos de sua poética dos elementos, Bachelard nos indica a necessidade de um retorno à Natureza, de uma nova postura frente a ela. Certamente, não se trata simplesmente de um *mea culpa*, concretizado pelo gesto de ajoelhar-se. Mas para nosso autor, se por um lado houve uma cisão entre a natureza e a cultura, o sujeito e o objeto, não parece possível um retorno definitivo ao fundo do qual nos separamos. Mas a inexistência de uma retomada definitiva não significa a inexistência de qualquer possibilidade de retorno. Há, sim, formas de nos reunirmos à natureza, ainda que instantânea e provisoriamente. Uma das formas de reintegração privilegiadas pelo filósofo se dá por intermédio da arte, sobretudo da arte poética. Diz Bachelard: “Mas todas essas páginas devem ser lidas. Elas nos dão acesso a um interesse salutar pelas coisas, pelas substâncias. Ajudam-nos a colocarmo-nos novamente na natureza”.²⁸

Em relação às demais esferas da cultura tematizadas por Bachelard, a saber, a filosofia e a ciência, a arte é a única capaz de nos levar a este reencontro com esta natureza nostálgica da qual nos divorciamos. Nossa tese se inicia com uma discussão das relações entre arte, filosofia e ciência e aponta para o privilégio da arte no que tange à acessibilidade ao que há de mais essencial tanto no homem quanto no cosmos. Este tema reaparece no final da tese e é neste momento que colocamos em destaque inicialmente as diferenças entre a arte e a ciência no que se refere à questão do ser.

Em primeiro lugar, se a ciência é sempre o lugar da retificação, Bachelard aponta para o estatuto positivo do erro e do irracional como uma espécie de resistência ou obstáculo que impulsiona as empreitadas do homem racional. O irracional está presente tanto na pré-história da ciência (pela relação íntima que esta ainda mantinha com a percepção e com as

²⁸ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 222.

imagens primordiais) quanto em sua atualidade (já que os obstáculos epistemológicos, dentre os quais a imagem arquetípica, não são definitivamente neutralizados. O obstáculo epistemológico é como o próprio Bachelard designa, um “imperativo funcional” e, em última análise, uma condição de possibilidade das construções racionais, por forçar a razão a superá-los em direção à construção de um mundo fenomenotécnico.

A ciência não é o lugar de encontro com o ser. Ela não é uma ontologia, mas uma ontogênese²⁹. Não só não pretende, como não é capaz de alcançar o ser. A razão lança luz sobre o mundo, mas resta sempre uma zona de sombras, de irracionalidade. A irrealidade própria da prática científica não é da mesma natureza da irrealidade da arte elogiada por Bachelard. Enquanto a arte retira o véu lançado sobre o real pela percepção e pela formulação conceitual e atinge uma irrealidade “material”, a ciência constrói novos fenômenos, de forma artificial, impõe novos valores da cultura sobre a natureza.

A ciência opera sempre um recorte, uma divisão psico-física do sujeito e uma separação entre sujeito e objeto. Os fenômenos da ciência são limitados no espaço e no tempo. Já a imaginação aborda o Universo em sua totalidade, a natureza como uma totalidade infinita. Une o psíquico e o físico do homem e flexiona as fronteiras que separam o sujeito e o objeto. Diz Bachelard sobre o homem que se afasta de todas as preocupações da vivência ordinária e se entrega ao arrebatamento cósmico do devaneio solitário:

De repente ele se faz *sonhador do mundo*. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado com aquilo que víamos. Num devaneio de solidão, que aumenta a solidão do sonhador, duas profundezas se conjugam, repercutem-se em ecos que vão da profundidade do ser do mundo a uma profundidade do ser do sonhador. O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O Mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: o Mundo repousa em sua tranqüilidade.³⁰

²⁹ No sentido em que não desvela o ser, mas cria, dá nascimento a fenômenos.

³⁰ Bachelard, Gaston. A poética do devaneio, p. 165-166.

É importante ressaltar o caráter fragmentado e inacabado da ontologia bachelardiana, que parece corroborar a própria tese do filósofo que atesta a primazia da poesia para a realização da metafísica. A filosofia (por seu caráter especulativo e mediato) e a ciência (por se tratar de uma ontogênese e não de uma ontologia) são incapazes de operar o que a arte e principalmente, a poesia, colocam em prática. Na poesia a metafísica é concretizada, experienciada, de forma direta e instantânea. O sonhador é lançado no mundo material e trágico. Material porque constituído pelo jogo de forças entre os elementos que se combinam e descombinam e entre o homem e os elementos (outro espaço). Daí seu caráter eminentemente dinâmico, que nada se parece com a concepção estática de ser. Trágico³¹ porque as relações do homem com a natureza com a qual mantém importantes correspondências ontológicas, são ambíguas, já que a dupla tendência do psiquismo humano – do *animus* e da *anima* – impedem que o homem permaneça em relação aberta com o mundo material a não ser de forma provisória, através do devaneio criador e da configuração artística que dele pode emergir.

Bachelard atribui muita importância à palavra, como instrumento de desvelamento do Ser. A palavra poética sobre a prosaica, a escrita sobre a palavra falada, é enaltecida como o discurso próprio do ser. E esta palavra que nos liga ou re-liga ao nosso ser mais próprio e ao ser mais íntimo do Universo, não se restringe à palavra humana. Esta palavra do Universo é evocada principalmente em dois textos: “A declamação muda”, capítulo de *O ar e os sonhos*, e “A palavra da água”, em *A água e os sonhos*. Mas mesmo sem ser objeto central de análise, lá estava ela, a palavra infantil e risonha dos riachos:

³¹ Segundo nossa interpretação da obra bachelardiana, há na sua textualidade um fundo trágico, já que o projeto do filósofo busca uma visão integral do homem (*animus* e *anima*, razão e imaginação) mas ao mesmo tempo diagnostica que razão e imaginação se complementam e se negam. A existência humana é concebida como esta dinâmica, este jogo entre as duas tendências do homem: uma às idéias e outra, às imagens. A escrita bachelardiana, ora epistemológica, ora poética, é uma espécie de encenação deste conflito.

Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias. Esses risos, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança.³²

O animismo da Natureza encontra voz em Bachelard. E a alegria inocente da palavra Natural se alia à inocência da palavra infantil, talvez porque na tenra infância ainda esteja selado o pacto entre Homem e Natureza. Aliás, se a Natureza, para o Bachelard da poética dos elementos, tem um querer, provoca, seduz, convida o homem ao encontro, ou seja, se ela possui tantas potencialidades “humanas”, o filósofo não poderia deixar de atribuir-lhe uma das maiores potencialidades humanas, o logos, a linguagem. Essa linguagem pré-lógica, esse canto em que o som importa mais que o significado, segundo Bachelard é um convite de despertar, pois “feliz daquele que é despertado pela fresca canção do regato, por uma voz real da natureza viva.”³³

A conclusão da obra *A água e os sonhos* tem um título que já nos envia, sem grandes preâmbulos, à tese que atribui logos à Natureza. Chama-se “A palavra da água”. Aqui, Bachelard relaciona a água à fluidez que a linguagem objetiva pretende alcançar. É um desejo da linguagem a fluência que encontramos na água. Mas uma advertência é feita por Bachelard: quando ele fala da consoante líquida como um exemplo da fluidez, nosso autor logo afirma que não se trata de compreender as relações entre o elemento e a palavra a partir de uma imitação dos ruídos, de uma imaginação reprodutora em todo momento por ele negada. Para Bachelard, não é exterior ou formal a relação entre imagem material e palavra, pois a imaginação quer falar, quer expressar e portanto é direta a relação entre imagem e palavra. E entendemos esta filiação ao elemento que fala, como a água que seria inclusive indutora da vogal A, se lembrarmos do trecho de O

³² Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 34-35.

³³ *Ibidem*, p. 35.

ar e os sonhos em que Bachelard afirma: “O mundo vem imaginar-se no devaneio humano”³⁴. O devaneio seria, portanto, um médium, um meio para o mundo ou a Natureza, se imaginar, ou seja, plasmar suas imagens *príncipes*.

Se a palavra lógica é avaliada segundo seu poder de significar e distinguir conceitualmente os objetos aos quais faz referência, a palavra Natural é relacionada com as sonoridades que é capaz de produzir e neste sentido, independentemente do elemento ao qual a poesia está vinculado, Bachelard acredita que todo devaneio que se torna poético, já está inscrito na imaginação aérea, visto que toda palavra poética traz consigo movimentos respiratórios, os sopros, a administração da inspiração e da expiração, não somente no que se refere à poesia declamada mas também à poesia lida no silêncio interior. Diz Bachelard:

Sob sua forma simples, natural, primitiva, longe de qualquer ambição estética, de qualquer metafísica, a poesia é uma alegria do sopro, a evidente felicidade de respirar. O *sopro poético*, antes de ser uma metáfora, é uma realidade que poderíamos encontrar na vida do poema se quiséssemos seguir as lições da *imaginação material aérea*.³⁵

A palavra poética, então, se torna um lúdico exercício respiratório e cada palavra pode ser concebida a partir de sua vocação expiratória ou inspiratória, a exemplo da proposta de Charles Nodier³⁶, que segundo Bachelard, teria empreendido a tarefa de descrever o *mimologismo* das palavras, ou seja, o conjunto das condições bucais e respiratórias da enunciação da palavra. É este trabalho que o leva a tomar as palavras francesas *âme* (alma) e *vie* (vida), como palavras que levam consigo uma dialética respiratória peculiar. *Âme* seria uma palavra de expiração e *Vie* uma palavra de inspiração. A idéia é que façamos um exercício respiratório em

³⁴ Idem. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, p. 14.

³⁵ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, p. 245. Grifo do autor.

³⁶ Nodier, Charles. *Examen critique des dictionnaires de la langue française*. Paris: Éditeurs-Libraires, 1828.

que a palavra *vie* seja tomada a plenos pulmões tal qual o ar que inspiramos ao pronunciá-la e a palavra *âme* seja entregue, “docemente, ao universo”. A aparência exótica de tal exercício leva Bachelard a fazer uma advertência sobre sua real função:

O exercício respiratório, longe de ser o acionamento de uma maquinaria vigiada por um higienista, é então uma função da vida universal. O dia ritmado pela respiração vida-alma, vida-alma, vida-alma, será um dia do universo. O ser realmente aéreo vive num universo saudável. Do universo ao ser que respira há a relação da saúde constituinte à saúde constituída. As belas imagens aéreas nos vitalizam.³⁷

Este trecho da obra *O ar e os sonhos* coloca em evidência um dos traços marcantes da poética dos elementos de Bachelard. Fica claro que o filósofo tem um interesse especial em abordar a palavra nos seus aspectos menos intelectuais, ou seja, que Bachelard pretende enaltecer os elementos fisiológicos da enunciação, mostrando que falar pode nos levar a habitar o Universo dos elementos, não somente pelo conteúdo da fala, mas pela interferência direta do elemento que guia nossos devaneios, no caso, o elemento aéreo. Um outro exemplo desta tendência pode ser encontrado na obra *A água e os sonhos*, quando, ao se referir às imagens da água violenta, nosso autor se refere ao caráter de algumas imagens literárias “corretamente dinamizada”, que transmitem o mesmo dinamismo ao seu leitor. Estas imagens “determinam nas almas consonantes uma espécie de higiene física da leitura, uma ginástica imaginária, uma ginástica dos centros nervosos. O sistema nervoso tem necessidade de tais poemas.”³⁸

“Exercício respiratório”, “ginástica imaginária dos centros nervosos”... Nos parecem tentativas bachelardianas de não somente inovar nos estudos sobre a imaginação artística mas também de demonstrar sua função primordial para o equilíbrio do homem. Longe de ser momento de dispersão do espírito, de distração efêmera e desimportante, a imaginação material e

³⁷ Idem, p. 247-248.

³⁸ Bachelard, G. *A água e os sonhos*, p. 192.

dinâmica equivale a uma promoção do Ser, tal qual no texto alquímico de Agrippa:

Se diz que o Poder dos Encantamentos dos poemas é tão grande que se crê que podem quase mudar toda a natureza, como diz Apuleio, que mediante um zumbido mágico se mudam os rios, se agita o mar calmo, se excitam todos os ventos, se para o sol, se faz purificar a lua, se colmam as estrelas, se transforma o dia em noite (...). todos os poetas dizem e os filósofos não o negam, que os poemas podem produzir grandes efeitos, como gerar raios ou detê-los, curar enfermidades e outras coisas semelhantes.³⁹

Gostaríamos de esclarecer, ainda, que nos detivemos na poética dos elementos e não em outros traços ontológicos que certamente podemos encontrar em outros momentos da obra de Bachelard. Somente abrimos exceção para a obra *A poética do devaneio*, categorizada freqüentemente pelos comentadores em uma outra fase da obra do filósofo, tanto por motivos cronológicos quanto por razões de fundo temático. Nos detendo na questão temática, o que leva os comentadores em sua maioria a situar *A poética do devaneio* em outra fase da poética bachelardiana é a vocação fenomenológica do livro, apresentada explicitamente em sua introdução. Mas não nos deixemos enganar por mais uma das incontáveis apropriações terminológicas levadas à cabo por Bachelard. Ele é psicólogo e critica ferozmente a psicologia clássica; ele é materialista e não dá tréguas ao materialismo tradicional e como não poderia deixar de ser, ele é fenomenólogo e denuncia em muitas de suas obras a fenomenologia. Sua fenomenologia pouco ortodoxa de forma alguma se aproxima da complexa rede conceitual proposta por Husserl. Quando Bachelard se denomina fenomenólogo ele pretende capturar o frescor da atitude fenomenológica. Ele se ressentido de suas tentativas de buscar a origem da imagem e procura

³⁹ Traduzido a partir de: Agrippa, Heinrich Cornelius. Three books of occult philosophy. Traduzido por John French. Londres: Gregory Moule Edition, 1651, 4ª edição, pp.411.

então conceber a própria imagem como origem absoluta. Vejamos como ele expressa sua tarefa:

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação⁴⁰.

Não se trataria, então, do anúncio de uma ruptura com o “psicologismo” marcante em sua poética dos elementos? Não seria a busca de uma origem para além de si mesma, vincular a imagem a arquétipos? Na continuação do trecho, que a essa conclusão nos leva, encontramos um atenuante, muito comum, aliás, na tessitura argumentativa de Bachelard:

Esta exigência, para uma imagem poética, de ser uma origem psíquica, teria, contudo, uma dureza excessiva se não pudessemos encontrar uma virtude de originalidade nas variações mesmas que atuam sobre os arquétipos mais fortemente arraigados. Já que queríamos aprofundar, como fenomenólogo, a psicologia do maravilhamento, a menor variação de uma imagem maravilhosa deveria servir-nos para sutilizar nossas investigações. A sutileza de uma novidade reanima origens, renova e redobra a alegria de maravilhar-se⁴¹.

Aqui Bachelard reafirma uma tese tantas vezes repetida em sua poética dos elementos: para o imaginário não há incompatibilidade entre a regularidade arquetípica e a variação imagética que emerge de nosso exercício de devaneio poético. Embora se torne mais comum encontrar neste texto a afirmação de uma fenomenologia como método mais propício à análise das produções poético-imaginárias, é importante ressaltar que se trata de uma tentativa de capturar a vertical do tempo da imagem poética e acentuar sua vocação para causa e não para efeito. Causa do maravilhamento, da re-posição do homem num mundo da tranquilidade – mundo que para Bachelard é redondo e acolhedor como uma maçã – mundo sem acontecimentos. Esse mundo onde nada acontece é totalmente diferente do mundo fragmentado de nossa vida ativa, de nossa vida “real”,

⁴⁰ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 2.

⁴¹ *Ibidem*, p. 3.

onde “estamos sempre *fora*. Sempre em face das coisas, em face do mundo, em face dos homens de humanidade variegada”⁴².

⁴² Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 156.

A VONTADE

Quando falamos de *vontade* pensamos imediatamente na filosofia schopenhauriana e pensar em Schopenhauer⁴³ nos remete a uma atmosfera de pessimismo, em que constatamos não somente o sem-sentido, mas a dor e o sofrer que estão embutidos na própria expressão da vontade. A vontade é a instância primitiva, una e irracional que está aquém da divisão sujeito/objeto e do *principium individuationis*, que nos submete às categorias do espaço e do tempo, e da causalidade. O mundo da representação, por sua vez, tem como formas o sujeito e o objeto, assim como o princípio da razão (tempo, espaço e causalidade). Enquanto a vontade é a coisa-em-si, a essência de cada coisa particular e do conjunto dos entes, temos que a representação é a objetividade da vontade, sua manifestação, e como manifestação ou expressão da vontade uma, tem caráter derivado, secundário. O grande drama da vontade é que ela quer sempre mais e por querer sempre mais, precisa se manifestar, constituindo então, o mundo da representação, formado por uma ampla diversidade fenomenal – desde a matéria inorgânica até o homem – que a despeito de sua multiplicidade, é essencialmente, enquanto grau de objetivação da vontade, uno. Daí o caráter trágico ou crítico da existência em geral: como pode haver unidade no conflito? Quais os possíveis de uma existência que em última análise, equivale a uma serpente mordendo seu próprio rabo? E o que parece mais grave: como aceitar uma luta sem fim que não tem finalidade precisa, já que o querer viver não possui fundamento nem sentido, regras ou finalidades? Livre das amarras da causalidade que rege o âmbito fenomênico, nos resta a vontade livre em sem fundamento, que por sua vez, é o fundamento e a

⁴³ Todas as referências à filosofia de Schopenhauer se baseiam na análise de Schopenhauer, Arthur. *O Mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

razão de ser do mundo fenomênico, que por isso mesmo, não pode ser livre, estando totalmente determinado pela vontade. Se o tempo todo o que move a ação e a existência do homem é a busca pelo sentido, como conviver com a constatação de sua total ausência e da ilusão que é qualquer tentativa de sua construção? As saídas que Schopenhauer propõe para uma libertação da dos jugos da vontade são precárias e provisórias, como sabemos: a contemplação estética, o exercício da piedade, são formas de suspender provisoriamente nossa submissão à vontade. Isso porque além do mundo da representação e do mundo da vontade, Schopenhauer compreende uma instância intermediária, uma representação mais imediata da coisa-em-si ou da vontade: a idéia. A idéia é representação porque é objeto, é correlato de um sujeito que a conhece. Por outro lado, é um tipo peculiar de representação, já que se trata de um protótipo ou modelo inalterável, eterna e única, a representação mais imediata e perfeita da vontade. Todo tipo de conhecimento, segundo Schopenhauer, é proveniente da vontade. Mas além de conhecer o mundo segundo o princípio da razão (que nos permite conhecer as relações entre os entes a partir das variáveis espaço-tempo-causalidade), o homem pode conhecer as idéias. É esta espécie de conhecimento que permite ao homem se libertar dos grilhões da vontade e perder-se de si mesmo, como indivíduo. Se libertar do jugo da vontade leva o homem a perder sua própria individualidade. O interessante em Schopenhauer é que este conhecimento libertador não se confunde com o conhecimento abstrato, mediado pelo conceito, mas é conhecimento intuitivo, imediato, revelador das essências e não meramente das relações. A arte é este tipo de conhecimento e isto faz dela uma produção humana privilegiada em relação à ciência, já que somente pela arte podemos reproduzir as idéias eternas. A arte e somente ela, é capaz de abrir para nossa contemplação um mundo lançado não mais na temporalidade ordinária, que nos leva a estabelecer as cadeias causais da representação. A arte injeta no mundo a eternidade, transforma o sujeito da contemplação estética em sujeito puro, ao êxtase da perda das fronteiras que separam o homem do mundo.

Fizemos este sintético preâmbulo para reconhecer um forte voluntarismo na filosofia bachelardiana, mostrar de que forma repercute na obra de nosso autor a teoria da vontade de Schopenhauer. Entretanto, por precaução, uma advertência se faz necessária: Bachelard não é um discípulo de Schopenhauer, assim como não é discípulo de Nietzsche, de Jung ou de quem quer que seja. Sua relação com os autores ao qual se refere com freqüência e cujos conceitos instrumentaliza sempre que considera oportuno em nada se parece com uma relação de seguidor. Podemos dizer que há um ambiente melancólico na obra bachelardiana, que se revela como algo que subjaz à felicidade reencontrada no devaneio. A solidão, a nostalgia do homem e da natureza, as imagens profundas que levam Bachelard a digressões enigmáticas sobre a dor no fundo do lago, são elementos que nos remetem a uma dor fundamental, a um conflito insolúvel, à atmosfera dramática que assola a filosofia schopenhauriana. Ora, por que o filósofo se preocuparia tanto em nos fornecer elementos de uma terapêutica, de abrir possibilidades de reconciliação com a natureza, se não houvesse sob a alegria e a liberdade onírica algo de devastador, de abissal, de trágico? Há uma dor profunda inscrita no coração do homem e no seio da realidade. Esta dor não deixa de ser revelada obscuramente pelo filósofo francês, que a revela parcial e rapidamente, sem conseguir desnudá-la completamente. Quando está prestes a nos revelar sobre os segredos abissais da água profunda, da morte inexorável, Bachelard se cala, como quem sabe o que há de mais decisivo na existência é do campo do indizível. Eis um exemplo singular da forma enigmática como Bachelard nos deixa entrever a experiência da dor cósmica⁴⁴:

Algumas vezes, no fundo do abismo sobe uma bolha singular: no silêncio da superfície, essa bolha balbucia, a planta suspira, o lago geme. E o sonhador que pinta é introduzido a ter piedade da infelicidade cósmica. Um mal profundo habita sob este Éden de flores? É necessário lembrar, com Jules Laforgue, do mal das Ofélias floridas: 'Et des nymphéas blancs des lacs où dort Gomorrhe'. Sim, a água mais sorridente, mais florida, na

⁴⁴ Tomamos a liberdade de repetir a citação deste trecho, ao qual já nos referimos na segunda seção desta tese.

mais clara manhã, encobre algo de grave. Mas deixemos passar essa nuvem filosófica. Voltemos, com nosso pintor, à dinâmica da beleza.⁴⁵

Talvez não possamos ver direta e claramente a dor cósmica exatamente porque a dor habita as profundezas de uma água turva, profunda, pesada, da água da morte, segundo Bachelard. A água é feminina e este traço se revela tanto na chuva que faz nascer quanto nas correntezas que nos levam à morte. E não é interessante que a dor no mundo se concentre na sua profundidade e que seja esta profundidade que os devaneios materiais nos permitem penetrar? Jean Libis esboça uma resposta a esta pergunta. Eis um trecho de sua obra:

E qual é então o mal secreto ao fundo de um lago sob as ninféias de um grande pintor? Ainda que ela seja caracterizada por uma sensualidade difusa, a intimidade da matéria é certamente nada menos que tranqüilizante.

Ora, do mesmo jeito que para Bachelard os devaneios da infância nos levam a uma vida sem história, sem acontecimentos, a morte profunda também nos leva a experimentar o repouso absoluto. Mas além desse ambiente melancólico e triste, deste verdadeiro drama cósmico ao qual se refere Bachelard, há uma concepção de vontade na textualidade do filósofo francês. E esta concepção de vontade não emerge somente de sua escritura poética, mas se manifesta em suas notas epistemológicas, mostrando ser um elemento que conecta as duas dimensões da obra. Segundo Wunenburger, há em Bachelard uma fonte única para a dinâmica das representações, tanto as abstratas quanto as imagéticas. Diz ele:

No coração dos processos de produção mental convém primeiro identificar um poder próprio de produção que se enraíza numa vontade. A insistência de G. Bachelard na imaginação enquanto força, não deve fazer esquecer que a própria imaginação parece se inscrever num poder mais radical, o querer, entendido menos como faculdade cartesiana de afirmar ou negar, que como dispositivo arcaico de um indivíduo de interiorizar e vincular um querer-viver, no sentido dado por Schopenhauer (...) Existe pois para G. Bachelard, nas raízes do ser, uma força eferente que está na fonte de suas atividades

⁴⁵ Bachelard, Gaston. "As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão" In *O direito de sonhar*, p. 6.

comportamentais e cognitivas, e cuja finalidade sem fim, afastada de toda ideologia racional, inerva as aspirações de um indivíduo.⁴⁶

A força que incita o homem à ação e ao pensamento não é pessoal, não é gerada pela subjetividade solipsista. Antes, é força transubjetiva e arcaica, tal qual a dos arquétipos do inconsciente, que se abrem para uma também dispersa realidade material do Universo. Para criar à luz da razão ou do imaginário, o homem serve de médium de uma vontade que precisa se efetivar. Fica claro nas leituras da obra bachelardiana que apesar do fragmentado conjunto de referências ao que seria a vontade, esta se revela tanto em sua epistemologia quanto em sua poética.

Em *O materialismo racional*, Bachelard nos fala de uma *vontade de poder objetiva* que move as conquistas da nova racionalidade presente na ciência química. A esta vontade de poder provada, objetiva, Bachelard contrapõe uma vontade de poder primitiva, seja ela filosófica ou alquímica. Enquanto a vontade de poder filosófica, nietzschiana, tem um poder irrisório sobre o seu leitor, a vontade de poder alquímica não é transmissível ou comunicável, já que seu valor inconsciente impede que seja tratada objetivamente⁴⁷. Mas na ciência contemporânea temos a expressão de uma vontade de poder comunicável e duradoura. Não há possibilidade de destruição desta conquista, já que para Bachelard “só se destrói um livro de ciência contradizendo-o primeiramente e ultrapassando-o depois”⁴⁸. A potência da vontade objetiva está exatamente em seu caráter operatório, na possibilidade que se abre de substituímos o natural, o dado, pelo artefato, pelo artificialmente construído. Seja por meio da solidariedade teoria-técnica da ciência contemporânea, seja pela habilidade e destreza das mãos do operário da forja, há em Bachelard um condutor energético para a demiurgia do natural.

⁴⁶ Wunenburger, Jean-Jacques. “Imaginário e racionalidade: uma teoria da criatividade geral” In Bulcão, M.(Org.) *Bachelard: razão e imaginação*, p. 46-47.

⁴⁷ Vide Bachelard, Gaston. *O materialismo racional*, p.14.

⁴⁸ *Ibidem*.

Mas temos que a vontade como diretriz das criações humanas é uma parte da vontade. A vontade seria, em Bachelard, tal com em Schopenhauer, uma espécie de fundo metafísico ou ontológico que sustenta energeticamente o Universo. Em alguns reveladores momentos de sua poética dos elementos, Bachelard nos fala da célebre distinção schopenhauriana entre o mundo da vontade e o mundo da representação. Diz ele logo após longa apologia à poesia de Schelley: “Só os poemas podem trazer à luz as forças ocultas da vida espiritual. São, no sentido schopenhauriano do termo, o fenômeno dessas forças psíquicas”⁴⁹.

Quando se refere a uma vida espiritual, às nossas forças psíquicas, Bachelard revela uma das facetas reveladas pelo fenômeno poético, mas já nos fornece uma pista sobre a função estratégica da arte e mais especificamente, da imagem poética. Mas temos ampliada esta função ao constarmos em nossas análises da poética dos elementos, dois vínculos fundamentais que a vontade realiza. Em primeiro lugar, a vontade que se reflete em cada um de nós é uma faculdade vinculada à imaginação. Há explícita solidariedade entre as duas, já que o querer envolve de afetividade as imagens compostas em nosso psiquismo e, por outro lado, só queremos e gostamos daquilo que imaginamos ricamente. Tratar-se-ia, então, de uma concepção parcial, subjetiva, individual, da vontade. Mas se inscreveria então na dimensão psicológica da poética bachelardiana. Há um segundo vínculo que nos fornece uma visão mais ampla do que seja a vontade, em um sentido transubjetivo e impessoal, que revela então a dimensão propriamente ontológica da vontade bachelardiana. Trata-se do vínculo entre vontade e contemplação, uma constante na poética dos elementos e que traz consigo a concepção bachelardiana de pancalismo:

Compreende-se então que a contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sentimos nascer uma *vontade de contemplar* que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos. A Vontade e a Representação já não são dois poderes rivais, como na filosofia de Schopenhauer. *A poesia é realmente a atividade pancalista da vontade*. Exprime a vontade de beleza. Toda contemplação profunda é

⁴⁹ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, p. 41.

necessariamente, naturalmente, um hino. A função desse hino é *ultrapassar* o real, projetar um mundo sonoro para além do mundo mudo.⁵⁰

Quando se trata da beleza natural contemplada, Bachelard multiplica exemplos em sua poética dos elementos a fim de acentuar a relação entre vontade e olhar. Certamente trata-se, aqui, de uma tentativa de mostrar que o olhar, tomado pela tradição como “espelho da alma”, fonte de abstrações, geométrico e intelectualista, pode (e deve) ser agenciado com o energitismo da vontade. Assim, o que olhamos _ com o olhar do devaneio, a partir do qual se desdobra o cosmos material – a própria Representação, é já dinamizada e estetizada. A fiel contemplação do representado já possui poderes de transmutação ou de desvelamento de uma instância mais originária. Em última análise, a representação, acionada pelas potências do devaneio criador, já se dissolve, perde suas usuais configurações, suas conexões causais, seu princípio de individuação, seus contornos e limites espaço-temporais.

Sobre esse exemplo, um filósofo schopenhauriano poderá se convencer de que é necessário reunir numa nova síntese as lições divididas de Schopenhauer: o magnetismo da contemplação é da ordem do querer. Contemplar não é opor-se à vontade, é seguir um outro ramo da vontade, é participar da vontade do belo, que é um elemento da vontade geral⁵¹

Como vimos na primeira seção desta tese, no tópico onde abordamos a questão do belo, pudemos notar que Bachelard se refere à beleza cósmica, a um narcisismo cósmico que toma da Natureza como portadora de uma vaidade da qual o artista se mostra solidário. O pintor, o gravador, o poeta, não são artistas da mimesis, que simplesmente reproduzem um “real dado”. O artista auxilia a Natureza em sua vontade de ser vista, admirada. Assim,

⁵⁰ Ibidem, p. 49-50. Vejamos como Bachelard compreende, tal qual a vontade de contemplar, a vontade de falar: “Para isso, cumpre-nos apreender, antes de qualquer impressão sonora, antes de qualquer necessidade de traduzir as magias da visão – em suma, antes de qualquer impulso vindo da representação e da sensibilidade -, a *vontade de falar*. Em parte alguma, em todo o reino da vontade, é mais curto o trajeto que vai da vontade ao seu fenômeno. A vontade, se a apreendemos no ato da palavra, aparece em seu ser incondicionado. É ali que se deve procurar o sentido da ontogênese poética o traço de união das duas potências radicais que são a vontade e a imaginação. É na vontade de falar que se pode dizer que a vontade *quer* a imagem ou que a imaginação *imagina* o querer. Há síntese da palavra que ordena e da palavra que imagina. Pela palavra, a imaginação ordena e a vontade imagina.”⁵⁰

⁵¹ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 32.

ao invés da contemplação ser de ordem diferente da vontade, não passa de um elemento da vontade geral. O instante de explosão imagético-poética próprio da contemplação da Natureza, da criação artística e da fruição estética revelaria no homem um querer ou uma vontade, entendido não num sentido cartesiano de uma faculdade que delibera e julga, mas como um dispositivo arcaico de um indivíduo de interiorizar e vincular um querer-viver, no sentido dado por Schopenhauer. Cosmos tomado no sentido de uma unidade que precede à ordem e à diferenciação, cuja essência seria o princípio metafísico privilegiado por Bachelard: a matéria ou os elementos materiais. Este mundo não é o dito “mundo real” ou fenomênico, compartilhado pelos entes, mas o fundo comum que sobre o qual se edifica toda e qualquer representação. Nenhuma relação de causa e efeito caracterizaria tal instância, já que o instante do devaneio poético revela uma simultaneidade essencial, que reunifica o ser mais disperso, que emparelha a dor e o prazer, que desvela as belezas da infelicidade e a lástima que traz consigo todo sorriso. O instante poético é trágico, pois desvela o caráter dual do mundo, que se vê como que refletido na dualidade humana. O instante poético é o instante metafísico por excelência.

A questão de uma vontade una (que unifica a vontade como faculdade do homem e a vontade da própria configuração cósmica) nos leva a considerar a hipótese de que tal como os alquimistas, Bachelard concebe o psiquismo humano (e o homem tomado em sua constituição física-psíquica) como uma miniatura do cosmos, com ele compartilhando uma mesma essência. A obra de arte, quando enraizada nos elementos arquetípicos, seria um produto desejado pela própria configuração cósmica, que encontraria no homem e na cultura um *medium* e teria uma função estratégica frente à tragicidade da condição humana. A obra cumpre a tarefa de minimizar (provisória e porque não dizer, ilusoriamente?) o trágico do divórcio entre homem e cosmos, já que o devaneio comum, mesmo que seja vinculado aos arquétipos e mesmo que se caracterize por um arrebatamento integral do homem, se inscreve numa temporalidade instantânea, ou seja, é,

como o homem, marcado pela finitude, nasce e morre no jorrar do instante. Ao mesmo tempo, por mais “material” que seja um devaneio comum, por mais que sonhe profundamente a matéria e não os objetos – marcados pelos condicionamentos de tempo/espço e causalidade e pela superficialidade das formas e contornos – ele é um fenômeno único, irrepitível e incomunicável. O que lhe fornece uma certa solidez e possibilita sua comunicabilidade é o substrato artístico, responsável pela concessão de eternidade ao instante poético. As cores para o pintor, a massa para o artesão, o ferro para o fundidor, são os recursos materiais que o artista acrescenta ao material arquetípico para por meios estéticos sobreviver à finitude humana, criando a ilusão de que o vínculo do homem com o cosmos não foi definitivamente perdido. No caso do poeta, seu material artístico é a palavra, uma palavra pré-lógica, ambígua, mítica na medida em que desconhece os limites gramaticais, sintáticos, as incompatibilidades dialéticas. É a palavra em estado andrógono, ainda desnuda da roupagem cristalizadora e da exigência unívoca da cultura.

O ESPAÇO

Tema recorrente na poética bachelardiana é o habitar. Mesmo antes da célebre obra *A poética do espaço*, imediatamente lembrada quando se fala no tema, a poética dos elementos de Bachelard não deixou de perguntar “Onde?” Onde o homem se situa? “Onde se situam nossos sonhos?” “Por que o homem precisa de abrigo e onde encontrá-lo?” Em alguns textos nosso filósofo provoca os “metafísicos”, debochando da idéia de “ser lançado no mundo”, a eles tão cara e comum. Para Bachelard, o mundo dito real, este mundo de nossa experiência diária, é muito grande para servir de abrigo, para cumprir as funções exigidas de um verdadeiro habitat. Não habitamos no mundo, habitamos no nosso mundo, no micro-mundo de nossos devaneios. Na verdade, em Bachelard, mesmo se tratando de sua abordagem epistemológica, o mundo real é insuficiente, é precário. O que faz a ciência progredir é exatamente a incompatibilidade entre o mundo fenomênico e a vontade do homem. E se há tal incompatibilidade é principalmente porque o mundo “natural” guarda segredos inconfessáveis, sendo ao homem impossível conquistar integralmente sua inteligibilidade. Logo, demonstradas as limitações do realismo ingênuo e de um pretense conhecimento imediato do mundo, o homem assume seu papel de estrangeiro no mundo da natureza, se reconhecendo como ser cultural, que não precisa da disponibilidade do mundo em ser desvelado, mas que trata de construir de forma autônoma as próprias armas para trazê-lo à luz.

Qual seria, portanto, a partir da *démarche* instrumental da ciência operatória, o mundo que se lhe abre? Certamente não se confunde com o mundo em seu estado bruto, o mundo “natural” de que falávamos anteriormente. Desvelar o mundo, para a nova ciência, é criar para ele uma nova leitura que já lhe imprime um novo traço. Semelhante a um livro cujas letras fossem impressas no momento mesmo em que lançamos o olhar sobre suas páginas. Assim, a ciência revela um mundo por ela mesma modelado,

ordenado, racionalizado, com que dá de ombros para a sombra de irracionalidade que insiste em recusar os moldes da cultura positiva.

O devaneio, por sua vez, nos abre um mundo sem parcialidades, um mundo integral. Será que isto representa que lhe é suficiente o mundo “real”? Mas o que seria para nós o mundo real já é desde sempre o mundo de minha representação, e Bachelard, neste sentido, segue o rastro de Schopenhauer. Quando dizemos que o mundo aberto pelo devaneio é o mundo do infinito, mundo cósmico, não queremos dizer com isso que se trata da idéia usual de Universo. Isto porque tomados ordinariamente Universo no sentido de um espaço que reúne entes que coexistem, simultaneamente e cuja co-existência respeita determinadas leis que somos impotentes para mudar, cabendo a nós, simplesmente, conhecê-las e utilizá-las a favor de nossa sobrevivência. Uma das leis do Universo impera a impossibilidade de que dois objetos ocupem o mesmo lugar no espaço, por exemplo, o que exige que haja certa harmonia entre os entes para que ocupem “seu” lugar e não o lugar de outrem, assim como no campo ético dizemos que o direito de um indivíduo acaba quando começa o direito do outro.

O espaço próprio às experiências diretas com a matéria também difere do espaço da experiência ordinária. Não se trata do espaço geometrizado de nossas percepções, povoado de objetos com bordas e contornos nítidos, sempre apreendidos em uma parcialidade e relativamente aos demais objetos, mantendo fixas suas dimensões. O espaço do devaneio é cósmico, apresenta a totalidade do Universo e se detém na profundidade material dos objetos.

Mas estamos habituados a designar os objetos por suas formas e cores sem confessarmos uns aos outros as impressões que recebemos da matéria dos objetos. Contudo, basta que um escritor nos seus devaneios de participação numa matéria para que tomemos um interesse inesperado pelas coisas mais banais.⁵²

⁵² Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 220.

Mas para Bachelard não basta circunscrever o espaço próprio do devaneio ao cosmos material. É necessário mostrar que o devaneio não nos situa passivamente na contemplação bucólica das paisagens. Há uma postura agressiva do homem contra a matéria íntima do mundo, já indicada como postura extrovertida à qual Bachelard reservou as belas páginas de *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. É de sua concepção de cosmos, como o “lugar” próprio do devaneio e de sua crítica ao olhar unilateral para os aspectos sociais da existência humana que Bachelard nos propõe o conceito de *cosmodrama*. É no texto “Introdução à dinâmica da paisagem”, presente na coletânea póstuma *O direito de sonhar*, onde Bachelard se refere com maior profundidade ao conceito de cosmodrama. Ao relacionar a criação do gravador à provocação por ele empreendida, no mundo plano, Bachelard nos diz:

Se a paisagem do poeta é um estado d'alma, a paisagem do gravador é um caráter, um ímpeto da vontade, uma ação impaciente por agir sobre o mundo. O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas, provoca forças adormecidas num universo plano. Provocar é seu modo de criar. Para exprimir essa luta primeira, essa luta essencial, esse combate antropocósmico, propusemos recentemente uma palavra: o *cosmodrama*, no sentido em que a psicanálise recorre aos *sociodramas* para analisar as rivalidades humanas. Sem dúvida, é sobretudo na vida social, no intercâmbio das paixões, que o homem se choca com as contradições de seu destino. Mas a natureza está aí também para nos chocar, mesmo sua beleza não é plácida.⁵³

Podemos perceber que com o conceito de cosmodrama Bachelard pretende dar consistência e forma à sua crítica recorrente ao *evemerismo* da psicanálise e à tendência geral da cultura ocidental em desprezar as relações entre homem e natureza e colocar um acento sobre o registro social e familiar como aquele que melhor revela as forças e potencialidades do homem. E uma vez mais o filósofo desmistifica a relação entre beleza e contemplação passiva, entre paisagem e espetáculo. O homem que habita o mundo pelo devaneio ativista se dispõe a uma dominação dramática do

⁵³ Bachelard, Gaston. “Introdução à dinâmica da paisagem” In *O direito de sonhar*, p. 55-56.

mundo. É antes o gravador do que o filósofo o paradigma encontrado por Bachelard para o homem ativista, que vive o cosmodrama. O filósofo, ao se lançar à empreitada de trabalhar a página em branco, pensa, planeja, tem com o papel uma relação plana, pálida, desenergizada, diferentemente do gravador, que tem na força sua principal aliada para a produção estética. Diz Bachelard:

Mas o filósofo já manifestou bastante, numa página, seu entusiasmo metafísico. Quer agora se instruir, quer seguir linha por linha o relato de um buril animado, um buril vivo, um buril criador de vida. Quer participar da consciência da ferramenta, da consciência do artesão que escolhe a matéria justa de sua ação.⁵⁴

O gravador necessita da cólera, da exasperação, de uma respiração mais forte, de uma temporalidade dura, sem moleza, sem paciência. É este movimento, tão ágil quanto enérgico, que correlativamente ao movimento da própria obra, que leva Bachelard a relacionar a gravura – sobretudo pela análise da obra de Albert Flocon – à vontade de poder. É Bachelard quem faz o prefácio à obra de Flocon, intitulada *Traité de burin*, ao qual dedica os comentários a quatorze de suas obras, vinculadas aos quatro elementos:

Em outras palavras, a vontade de poder necessita de imagens; a vontade de poder se faz acompanhar, portanto, por uma imaginação do poder. Meditando as imagens que nos oferece Albert Flocon, reconheceremos que elas nos dão consciência de uma vontade de poder, despertam e nós atos primitivos, vontades primeiras, a imperiosa alegria de comandar o mundo, de reconstruir os seres do mundo no máximo de sua grandeza.⁵⁵

O mundo que se abre para o homem do devaneio ativista é um mundo que escapa à função usual de cenário para se tornar o reino próprio do movimento e da força.

⁵⁴ Idem, p. 75.

⁵⁵ Idem, p. 60.

O TEMPO

Não é na poética dos elementos que os comentadores encontram teses consistentes sobre o tempo. Há, no *corpus* bachelardiano, duas obras reservadas a esta temática e celebradas pelos estudiosos e apaixonados pelos percursos eleitos pelo filósofo francês⁵⁶. Na poética dos elementos, embora não haja uma argumentação tão complexa sobre o tempo e tampouco seja dada centralidade a esta temática, há formulações sobre o tempo, fragmentadas como é comum à escritura de Bachelard. Destacaremos três imagens do tempo, tal como nosso autor apresenta em sua poética dos elementos, a saber: o tempo rítmico do trabalho da vontade, o tempo como instante do devaneio poético e o tempo primitivo.

Falemos inicialmente sobre o tempo rítmico do trabalho da vontade. A persistência do trabalho movido pela vontade atribui realidade material ao tempo, que passa a ser movido de acordo com os matizes e a diversidade de durezas das matérias. “Uma matéria-duração é aqui uma emergência dinâmica acima de um espaço-tempo⁵⁷”. Ao trabalhar, o homem se integra à própria resistência da matéria e a temporalidade ociosa do mero ser-no-mundo, ser situado, de um existente entre as coisas, se transveste em uma duração regida pelo próprio devir da co-relação homem/matéria, como se a temporalidade sofresse interferência definitiva dos movimentos de resistência da diversidade material e da correspondente persistência da mão do homem instrumentalizada por ferramentas adequadas a cada demanda de trabalho. As ferramentas, que instrumentalizam o gesto operário, nos fazem viver uma multiplicidade de tempos, potencializando os valores dinâmicos da temporalidade, muito mais ricos que aqueles relativos aos gestos gratuitos, sem o correlativo obstáculo resistente. Para Bachelard, “(...) o *complemento*

⁵⁶ Trata-se de *A dialética da duração* e *A intuição do instante*, onde Bachelard discorda das teses bergsonianas sobre o tempo sobretudo no status concedido pelo filósofo à duração. Enquanto para Bergson, a realidade do tempo é a duração, não passando o instante de abstração, Bachelard argumenta a partir das teses de Roupnel a descontinuidade de um tempo cuja realidade elementar é o instante.

⁵⁷ *Idem*, p. 19.

direto dessas ferramentas muda completamente a psicologia do sujeito que trabalha.”⁵⁸ Uma tesoura de funileiro e outra de costureira possuem diferentes inconscientes, agem de forma diversa no psiquismo do trabalhador.

O tempo homogêneo e horizontal que guia nossa vivência ordinária, em Bachelard se torna o tempo do ócio, o tempo da contemplação passiva, interrompido pelos sons e pelo gestual do trabalho feliz. Diz Bachelard: “Nunca seria demais insistir na importância da distinção entre a mão nua e a mão armada (...) A mão bem apetrechada torna *ridícula* a mão mal apetrechada.”⁵⁹ É outra a psicologia do homem com ferramentas à mão, assim como é outro o estatuto do objeto duro que provoca e seduz o homem ao trabalho. Daí Bachelard nos indicar a existência de um *superid*, região material livre das interdições do superego sobre a qual nossas forças querem se exercer. Daí também nos remeter a uma *supercoisa*, instância objetiva que não se confunde, entretanto, com o lugar do objeto, já que a supercoisa é o correlato de um sujeito dotado de ferramentas à mão e energia. Bachelard se refere a ele como o *sur-homme*. O *super-homem* (ou *sobre-homem*) bachelardiano é o homem dinâmico, que também compreende o real como o espaço dinâmico do embate de forças entre homem e matéria.

Ao tempo do trabalho que rege a dinâmica trabalhador/matéria Bachelard também acrescenta a divisão alquímica entre os três reinos do universo sublunar: o reino mineral, o reino vegetal e o reino animal. Para cada um destes reinos, temos uma frequência rítmica diferente, sendo que “o animal é a vida cotidiana; o vegetal a vida anual; o mineral a vida secular, a vida que se conta por milênios”⁶⁰. Quando nossos devaneios se voltam para a vida milenar do metal, eis que nos inserimos num espaço-tempo específico, totalmente diferente do espaço-tempo de nossa vida ordinária, do reino animal. O metal se torna uma substância-século, como se fosse a concretização de uma vivência milenar, vivência resistente em todos os

⁵⁸ Idem, p. 42. Grifo do autor.

⁵⁹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 30.

⁶⁰ Bachelard, G. *A terra e os devaneios da vontade*, p. 192-193.

sentidos: no sentido em que se trata da matéria mais dura e no outro, em que resiste à força do tempo se impondo ao próprio devir. É interessante ressaltar que em outro momento da obra, Bachelard nos fala das idades materiais, ou seja, dos estágios de amadurecimento das imagens materiais do homem. Tal amadurecimento, como já vimos, não se dá no campo da teoria, mas na manipulação efetiva com as matizes materiais do mundo. A sabedoria material, portanto, é encontrada quando o homem está tão materialmente amadurecido a ponto de enfrentar a vida metálica, armado dos instrumentos certos e, não podemos esquecer, do ritmo de trabalho coerente com a temporalidade metálica. O trabalho com o metal tem uma peculiaridade que não escapou às análises bachelardianas. Não é arbitrária sua afirmação de que “o ferreiro e o oleiro comandam dois mundos diferentes”⁶¹. O filósofo nos diz que a agressividade excitada pelas matérias duras é reta e das moles, curva. E que a matéria metálica, que resiste durante tantos séculos à ação do tempo, terá que ceder às mãos instrumentalizadas do trabalhador. E vemos aqui a já comentada ação da vontade, ou melhor, de duas vontades que entram em duelo: a vontade de geometrizar do homem e a vontade de ser redonda da matéria metálica:

Então começa um duelo de duas vontades. Queremos limar reto, queremos *impor* planos retangulares. Mas parece que a matéria, por sua vez, quer conservar sua rotundidade. Defende a sua redondeza, a sua massa redonda. Recusa, com evidente *má vontade*, a geometria elementar. Só o trabalhador sabe por que delicados ataques, por que retenção de suas forças, conquista a simplicidade com que marca o objeto.⁶²

Parece que Bachelard, que tanto silenciou sobre Deus e a religião, aposta no homem como o detentor do poder de modelar, de criar o mundo de acordo com sua vontade. E se a matéria dura lhe torna homem, lhe retira do infantilismo lhe fornecendo lições de virilidade, o contrário também se verifica: moldando a matéria mais resistente, o homem obriga-a a se

⁶¹ Idem, p. 25.

⁶² Idem, p. 41. Esta vontade, inscrita na matéria de que é feito o mundo e desmembrada em cada tipo de elemento material, também se inscreve na pedra, que segundo Bachelard tem uma vontade de ser pontuda e de picar.

feminilizar, a se tornar mais dócil e suave. E como se tivesse lido Guimarães Rosa, que em *Grande sertão veredas* diz que "um rio é sempre sem antiguidade."⁶³, Bachelard insiste na temporalidade específica das matérias duras, e genericamente afirma a lentidão dos objetos da matéria terrestre, uma verdadeira lei temporal.

Deteremo-nos agora sobre o *tempo compreendido como instante vertical do devaneio poético*. O instante poético revela tanto o ser quanto as coisas, num aprofundamento para o interior do homem e para as entranhas do Universo, num duplo movimento de introversão e *extroversão*. Se por um lado, parece remeter a um tempo primitivo, a um *logos* livre das amarras do pensamento positivo, para abrir os caminhos que levam o homem a um retorno, a um pertencimento também ele primitivo e originário, o *logos* poético demanda uma ruptura com a cultura e com o âmbito representativo, como uma condição *sine qua non* de possibilidade para este retorno metafísico. A reintegração do homem no cosmos não exige um exercício de suspensão de alguns condicionamentos, tais como o tempo e o espaço e a causalidade. Contra a horizontalidade do tempo dos outros (que segue os quadros sociais da duração), do tempo das coisas (que segue os quadros objetivos ou fenomênicos da duração) e do tempo da vida (que segue os quadros vitais da duração, com seus ritmos e frequências orgânicas e conseqüentemente com todas as limitações próprias do organismo), alcançamos uma temporalidade vertical, onde o instante estabilizado abriga harmonicamente dois contrários: a vida e a morte, o bem e o mal, o valorizar e o desvalorizar, o dia e a noite. Segundo Bachelard, "somente então atinge-se a referência autossincrônica, o centro de si mesmo, sem vida periférica. Subitamente, toda a achatada horizontalidade se apaga. O tempo não corre mais. Jorra⁶⁴". Esta referência sincrônica atingida não deve entretanto ser confundida com uma concentração do indivíduo ou do sujeito sobre si mesmo, como uma espécie de solipsismo ou

⁶³ Rosa, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988, p. 125.

⁶⁴ Bachelard, Gaston. "Instante poético e instante metafísico" In *O direito de sonhar*, p.185.

ensimesmamento. Antes, trata-se do tempo como instante de encontro entre o homem “entreaberto” e o cosmos.

O jorrar do tempo nos remete a uma ruptura com sua horizontalidade, com a linearidade que constitui a imagem paradigmática da temporalidade ocidental. Aprendemos a pensar no tempo que corre, continuamente, que passa de um momento ao outro. Os momentos ou instantâneos do tempo são reunidos pela memória da mesma forma que as cenas do filme cinematográfico são reunidos em um *continuum*. Como já ressaltamos na segunda seção da tese, quando abordamos o tema da memória, há, para Bachelard, dois tipos distintos de memória, que remetem a dois tipos diversos de temporalidade. Há a memória do *animus*, da inteligência, do espírito positivo, e há a memória da *anima*. Enquanto a primeira nos oferece um passado estável, unívoco, a segunda cria lembranças do que não foi, atualiza virtualidades da ordem imagética.

Segundo Bachelard, é a poesia (e não a filosofia ou a ciência), a atividade humana que nos dá acesso imediato e instantâneo ao ser – tanto do homem quanto do mundo. A vertical do instante, temporalidade em que a metafísica ou ontologia instantânea se revela, tem como registro fundamental o instante complexo, composto por numerosas simultaneidades. O poeta, autêntico metafísico, destrói a continuidade simples do tempo encadeado e instaura a vigência do tempo detido, incomensurável, vertical. Sob este aspecto, podemos dizer que há dois tipos de tempo: o tempo da prosódia (horizontal, sucessivo, linear, contínuo) e o tempo da poesia (vertical, no sentido de profundidade ou de altura, descontínuo e simultâneo). Diferentemente da dialética, que trabalha com teses, antítese e sínteses que se sucedem, o instante poético é trágico, já que os dois termos nascem junto, e não sucessivamente. A ambigüidade, marca fundamental da poesia e do devaneio poético, é própria da vertical do tempo, onde temos a relação harmônica entre dois contrários: vida e morte, dia e noite, alegria e tristeza. No instante, temos correspondências que se somam, entre sons, cores e

perfumes, mostrando a reversibilidade dos sentidos e a existência de paisagens dinâmicas, óticas, táteis, olfativas e auditivas.

Além do tempo vertical (próprio da poesia) e do tempo rítmico dos trabalhos da vontade, temos, em Bachelard, uma outra instância temporal, designada pelo próprio filósofo *tempo primitivo*. Este registro temporal é aberto ao homem quando ele canaliza sua potência imaginária para os devaneios voltados para a infância, devaneios que são atividades de metamnésia pessoal, que em tudo difere da história, história impessoal, estrangeira, e sempre contada por terceiros, sobre nossa infância.

Em nossos devaneios infantis ou nos devaneios comunicados pelo poeta-criança, nos situamos em uma antecendência do ser, no tempo infinito da lenta infância. A memória cósmica, primordial ou elementar, não pode ser confundida com a memória dos sentidos. Trata-se, outrossim, de uma memória que nos liga à fonte do próprio ser, a uma vida primeira, cuja lentidão nem mesmo poderia ser contada pelo relógio cronológico. Neste domínio temporal, se confundem o lembrado e o inventado, como se pudéssemos reafirmar – agora com nossa própria voz – a lição do poeta Manoel de Barros, segundo o qual “tudo o que não invento é falso”, similar à afirmação de Robert Ganzo: “Inventa. Não há festa perdida no fundo da memória”⁶⁵. A memória cósmica, do tempo primitivo, não pretende a clareza ou a precisão do dado, assim como não se deixa seduzir pelo fascínio realista e vivencial. Em nosso tempo primitivo, não vivemos experiências. Imaginamos começos. Há, em Bachelard, para além – ou para aquém – dos dramas infantis, uma substância da Infância, uma Infância material, como se dá nos destinos dos grandes arquétipos. Trata-se de uma espécie peculiar de devaneio, em que nos abrimos para uma vida que não aconteceu, para vidas imaginadas, nos abrimos para destinos que não se cumpriram, para possíveis.

⁶⁵ Op. Cit. Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*, p. 105.

Tais devaneios, que motivam diferentes poemas, têm em comum “uma aspiração a transpor o limite, a subir a corrente, a redescobrir o grande lago de águas calmas, onde o tempo vai repousar de sua marcha. E este lago está em nós, como uma água primitiva, como o ambiente em que uma infância imóvel continua a habitar”⁶⁶ Os estados de grandes devaneios são marcados pelo que Bachelard chama de *destemporalização*, estados ontologicamente abaixo do ser e acima do nada. Nestes estados, há um amortecimento da contradição do ser e do não-ser, sendo delineada uma ontologia *penumbral*, incompatível com quaisquer oposições lógicas, que visam a clareza racional.

O paradoxo próprio dos devaneios voltados à infância é que eles nos apresentam um passado morto, que, no entanto, tem em nós um futuro. Assim como as imagens que se agrupam em torno do arquétipo da Infância atingem dimensões absolutas (cosmos – grandeza em si), nos levam ao absolutamente remoto, à “noite dos tempos”. Esta atmosfera nos traz uma infância imóvel, sem devir, em que nos conectamos às *estações totais*, trazidas pela lembrança pura. Não lembramos de cada evento em sua relação causal, racional. Antes, se nos abre a paisagem dinâmica, marcada pelo vento, pelo sol. As imagens das estações totais não são imagens formais, que se oferecem à visão; são valores indestrutíveis, benéficos, duradouros. O ramalhete do verão, o cheiro de menta do riacho, o calor canforado do repouso na doença, são imagens que nos remetem à estação total e nos levam a viver uma não-duração, um tempo sem ação nem drama, sem ponteiros, nem calendários ou projetos.

⁶⁶ Idem, p. 105.

A MORTE

Jean Libis⁶⁷ compreende uma ambigüidade no olhar bachelardiano para a morte, já que por um lado o filósofo se situaria num prolongamento de uma tradição racionalista que se recusa a tomar a morte como temática de investigação, já que não seria compatível com os empreendimentos da razão. Por outro lado, ao longo de sua obra se multiplicam, ainda que furtivamente referências à morte que chegam a permitir que a interpretemos como um horizonte teórico da especulação filosófica.

De acordo com Jean Libis, é no fim de sua produção filosófica, na obra *A chama de uma vela*, onde Bachelard dirá que “a solidão da morte é um tema de meditação grande demais para o sonhador da solidão que eu sou”. A despeito desta afirmação, que apontaria para o indizível e o inalcançável na morte a ponto de retirá-la do inventário de temáticas, observamos que explícita ou implicitamente, por vezes apenas metaforicamente, o tema da morte se apresenta, como objeto irresistível aos olhos do filósofo francês.

A água e os sonhos já anuncia a morte como destino primordial do elemento aquático. Diferentemente da leitura usual da imagem do rio que corre, imagem privilegiada pela filosofia heraclítica, pelo seu caráter de fugacidade, Bachelard aponta para uma característica da água como imagem primordial: como substância, a água que corre morre a cada segundo. A morte cotidiana, horizontal, que não tem nada da exuberância vertical do fogo, é a morte da água. Daí ser possível, para Bachelard, relacionar o elemento aquático à morte em alguns momentos desta obra.

Falemos inicialmente da morte a partir da leitura empreendida por Bachelard da obra de Edgar Allan Poe. É no capítulo II de *A água e os*

⁶⁷ Libis, Jean. *Bachelard et la mélancolie: l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*. França: Presses Universitaires Septentrion, s/d, pp. 176-211. Todas as referências a Jean Libis feitas nesta sub-seção originam-se deste capítulo de sua obra.

sonhos intitulado “As águas profundas – As águas dormentes – As águas mortas. “A água pesada” no devaneio de Edgar Poe” onde Bachelard persegue os caminhos do devaneio de Poe, devaneio monótono, já que nele encontramos a unidade do elemento aquático, de um devaneio da morte. Guiado pelas imagens da dissolução, nenhum elemento da poética de Poe, o humano ou a paisagem, deixam de ser coloridos com as cores escuras da água da morte. Na poética de Poe, vemos o destino de tudo o que é humano: o destino da dissolução, do escoamento, da submersão. Nele nunca veremos uma água pesada se tornar leve, uma água escura se tornar clara ou uma água dormente se agitar. O caminho do devaneio é o inverso: da superfície à profundidade. Em Poe inicialmente podemos ver imagens da água límpida, que reflete, apesar de sua profundidade. Mas seu destino é de aprofundamento e escurecimento. Nas reversibilidades, correspondências e alianças entre os elementos, temos a função do mundo aéreo de fornecer sombras ao rio, função exercida também pela floresta, que se encarrega da função de ajudar a noite a enegrecer o mundo. Esta poética nos traz imagens materiais, onde a paisagem dinamizada pelos elementos substitui a paisagem plácida e formalizada de nossa percepção corrente.

É já uma experiência de morte o desprendimento das sombras das árvores, que ocorre no momento em que a sombra se lança sobre a água. E essa sombra, cotidiana, é uma forma de se abrir para a Morte. Portanto, assim como em outros movimentos de sua poética dos elementos, Bachelard privilegia a morte como acontecimento cósmico e natural, não como drama social ou existencial do homem. A morte especial que a água nos convida a experimentar é uma morte que nos leva ao repouso maternal. Melancólica e monótona, a morte na água tal qual delineada na poética de Poe participa de uma síntese, segundo Bachelard: da Beleza, da Morte e da Água. Tal síntese vincula a Forma (Beleza), o Acontecimento (Morte) e a Substância (Água). Inseparáveis, são estes elementos vinculados que permitem, respectivamente, que as imagens sejam admiradas, temidas e conservadas. Dormente, pesada, imóvel e Negra, a água da morte de Poe também é

silenciosa. Em contraposição às águas agitadas, aos riachos alegres de outras poéticas menos graves. Tais poéticas da água leve e primaveril desconhecem a máxima de Bachelard, anunciada em sua obra sobre as ninféias de Monet, presente na coletânea *O direito de sonhar*: “Sim, a água mais sorridente, mais florida, na mais clara manhã, encobre algo de grave”⁶⁸.

Ainda tratando sobre a relação da água com a Morte, temos o capítulo de *A água e os sonhos* intitulado “O complexo de Caronte. O complexo de Ofélia”, onde Bachelard nos apresenta dois complexos que nos remetem à navegação da morte e à morte feminina. Os dois complexos aos quais se refere Bachelard partem do pressuposto de que o imaginário da morte, no inconsciente ancestral e coletivo, nos fornece quatro pátrias da morte, relativos a quatro gêneros de funerais antigos: a água (despojos humanos entregues às correntes dos rios) , a terra (árvore escavada pelo machado serve de esquite ao seu proprietário), o fogo (despojos queimados) e o ar (despojos expostos à ação de aves de rapina no cume da árvore do morto).

O complexo de Caronte trata exatamente da partida do morto sobre as águas, onde há uma correspondência entre a Morte e a Viagem. A entrega da morto às correntes imprevisíveis das águas infinitas seria a imagem da morte total, de uma viagem sem volta. A morte como viagem liga o morto navegador aos valores da coragem, aos perigos da aventura, diferentemente do morto terrestre, enterrado como se dormisse, calmo e tranqüilo, e como se, no imaginário daqueles que o enterraram, houvesse a possibilidade, sempre viva, de que um dia ele venha a despertar de seu longo sono. Para Bachelard, qualquer despedida na beira no mar é a mais dilacerante das despedidas.

Da imagem fundamental da grande viagem da morte é que surge, no imaginário coletivo a personagem mítica do Caronte, com sua barca. Diz Bachelard:

⁶⁸ Bachelard, Gaston. “As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão” In *Direito de sonhar*, p. 6.

Tudo quanto a morte tem de pesado, de lento, é igualmente marcado pela figura de Caronte. As barcas carregadas de almas estão sempre a ponto de soçobrar. Espantosa imagem onde se sente que a Morte teme morrer, onde o afogado teme ainda o naufrágio! A morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos.”

Além da imagem do navegante da morte, temos no mesmo capítulo de *A água e os sonhos* o arquétipo da morte feminina, da morte da ninfa nas águas. Trata-se de uma imagem privilegiada, encontrada com facilidade em múltiplas obras poéticas, desde Shakespeare até Mallarmé: o suicídio feminino na água. Este suicídio imaginário não nos traz a morte voluntária como uma fuga dos problemas e dramas da vida ordinária. Não se trata de desistir do cotidiano social, familiar, afetivo. Trata-se de seguir o destino da água, de se reunir ao elemento próprio, ao elemento natural. A morte total, a dissolução na água permite que a natureza siga seu curso. A água profunda, a água como ocasião de submergir, é ao mesmo tempo lar das ninfas vivas e das ninfas mortas. Ofélia, símbolo do suicídio feminino, encontra seu próprio elemento e sempre que visitamos páginas coloridas pelo complexo de Ofélia, temos uma abertura para uma importante metáfora da dissolução. Ofélia se deixa capturar pela água lodosa do fundo do rio assim como o próprio lago se ofeliza, recebe a cabeleira sedosa, longa e fina, como parte de sua própria vegetação. Os cabelos cacheados, loiros e desgrenhados, imagem tão feminina e persistente nos poetas, podem ao mesmo tempo ter uma ambiência angelical, aérea, ao vento, e uma ambiência aquática, de algo que nasceu para ondular. É assim que Balzac, em *Séraphita*, se refere a este devir cabelo-água: “Todas as folhagens móveis atraídas pela frescura das águas deixavam pender acima suas cabeleiras”⁶⁹

Nascimento e morte, mobilidade e sonolência, horizonte e profundidade. Tais pares nos mostram um vínculo inquebrantável entre a água e o trágico. A água é o elemento propício para nascer e para morrer.

⁶⁹ Apud. In Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 89.

Ela traz, como dois princípios indissociáveis, sua vocação apolínea – reflexo, superfície, individuação, beleza – e sua vocação dionisíaca – profundidade, dissolução, dispersão e perda de si.

Fica muito claro na abordagem bachelardiana da morte que se trata de um olhar para a morte imaginada, para as imagens da morte, e não para a morte real, vivida, a morte da experiência ordinária. Se o tema da morte aparece com tanto vigor na poética dos elementos de Bachelard, tal fato parece se justificar em uma contraposição com a sua vertente epistemológica. É em *O materialismo racional* onde Bachelard, em consonância com o ambiente de otimismo epistemológico que marca toda sua obra diurna, nos fala da incompatibilidade entre o progresso das ciências e a morte, a dissolução. Para ele, é preciso refutar um livro de ciência para destruí-lo e, portanto, a relação dentre a ciência e o futuro é uma relação amistosa, dada a força das novas descobertas e o fato de que a ciência promove o futuro, na medida em que cria novos seres. As produções do imaginário, por sua vez, são marcadas pela morte. O próprio dinamismo da paisagem movida pelos elementos materiais nos oferece um mundo em eterno movimento, se transfigurando a cada nova imagem, a cada novo possível do imaginário. A irrealidade própria da imaginação, a vertical do tempo poético e a cosmicidade do espaço onírico nos remetem a uma instância que vive de morrer e a um homem que se reconfigura a cada contato íntimo com a realidade primeira e elementar.

UMA FILOSOFIA TRÁGICA

“A ambivalência do prazer e da dor marca os poemas como marca a vida.”⁷⁰

Para um filósofo, as primeiras páginas de seu livro são difíceis e graves, pois elas o engajam demasiadamente. O leitor as quer plenas, claras rápidas, sem o que as taxa de literatura. O leitor também quer que lhe pareçam diretas, isto é, vinculadas a seus próprios problemas, o que supõe um acordo dos espíritos, acordo que é tarefa do filósofo justamente questionar. Mas a primeira página está terminada, e eis o fio posto na fileira. Não se tem mais tempo de se retomar, de retificar, de recomeçar. E no entanto, se a filosofia é o estudo dos começos, como será ela ensinada sem pacientes recomeços? Na ordem do espírito, começar é ter a consciência do desejo de recomeçar.⁷¹

Durante muitos anos, foi com naturalidade que nos deparamos, na leitura dos estudiosos da obra bachelardiana, com a denominação “poética” quando se trata de designar sua abordagem sobre a imaginação e a arte. O próprio Bachelard, como ocorre com vários aspectos de sua filosofia, se recusa a dar um título único para suas investigações sobre o imaginário artístico, fazendo multiplicar nomes como “metafísica da imaginação”, “filosofia da imagem literária”, “filosofia dos quatro elementos”. Mas o que é curioso é o fato de que apesar do uso corrente do termo “poética” nos textos dos estudiosos da obra bachelardiana, somente encontramos em Bachelard o uso de tal termo como denominação de sua abordagem sobre a arte em duas importantes obras sobre a imagem: *A poética do devaneio* e *A poética do espaço*. Tal constatação nos levou a uma reflexão mais aprofundada sobre esta questão, já que nossas primeiras intuições indicavam não se tratar de mera nomenclatura, mas de revelar um importante aspecto da obra bachelardiana e da releitura que os comentadores fazem dela.

⁷⁰ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos*, p. 176.

⁷¹ Bachelard, Gaston. “Fragmento de um diário do homem” In *O direito de sonhar*, p. 190.

Em um sentido profundo, a poética bachelardiana não se restringiria a uma abordagem dos contornos da obra de arte e seus efeitos estéticos, mas compreenderia a arte como um *medium* que religa o homem ao cosmos. Religar o homem ao cosmos seria uma forma de possibilitar a vivência integral do homem: o homem integral cujo projeto Bachelard tenta esboçar de forma dramática, em conflito permanente entre suas paixões: a razão e a imaginação. Este conflito que Bachelard vive e nos narra ao longo de sua vida e obra é o litígio entre um “homem da ciência” e um “esteta”. Quando opta pelo lírico como objeto privilegiado para o estudo dos fenômenos da imaginação criadora e material em detrimento do drama, tão comumente estudado pelos pensadores do trágico, isto não significa a inexistência do aspecto dramático na sua filosofia da obra de arte.

A obra de Peter Szondi, “Ensaio sobre o trágico”⁷², nos trouxe importantes contribuições para a elucidação deste problema. Nesta obra, Szondi nos apresenta a hipótese da existência de duas perspectivas diferentes sobre a tragédia: a poética da tragédia e a filosofia do trágico. A primeira, herdada por Aristóteles, e que possui representantes de várias épocas, como Corneille e Lessing, detém um caráter formal e classificatório, por vezes até mesmo normativo da obra trágica, que visa determinar os elementos constitutivos da arte trágica, sem, no entanto, buscar o que seria a essência ou idéia do trágico. A última, nascida com Schelling e que, assumindo sempre uma nova forma, tergiversa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista tendo como representantes nomes da constelação de Schiller, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche, compreende o trágico enquanto uma dimensão fundamental da existência ao propor uma interpretação ontológica da tragédia.

A filosofia do trágico em sua busca da essência do fenômeno trágico, dimensão fundamental da existência humana, possui características básicas.

⁷² Szondi, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

A saber: a pergunta pelo ser, ou pelo que constitui os entes, e um privilégio da contradição, de um conflito e a possível reconciliação de contrários. Embora Bachelard não se debruce sobre o gênero trágico, já que é na literatura principalmente que o filósofo busca uma elucidação da configuração do psiquismo humano, defendemos o caráter trágico de sua filosofia. Esta filosofia evidencia um conflito insolúvel no psiquismo humano que se desdobra no que chamamos *ontologia trágica*.

É a partir do ano de 1938, com a publicação das obras *A formação do espírito científico* e *Psicanálise do Fogo*, que Bachelard passa a se desdobrar entre os domínios da razão aplicada e da imaginação artística. Nesta conjuntura, sua obra coloca em relevo o tema da imagem conforme o aborda a partir de variadas metodologias, mostrando, assim, o caráter problemático que este tema assume para o próprio Bachelard. Inicialmente o filósofo diagnostica a presença de imagens na prática científica e adverte sobre a força que estas possuem. Mas, se por um lado Bachelard constata a necessidade de afastar as imagens e metáforas do seio do pensamento científico, percebe também a dificuldade de tal libertação. Tal dificuldade se dá porque as imagens seduzem a razão, atuando na própria intimidade do pensamento, como expressa este trecho de *A formação do espírito científico*: “Mesmo na mente lúcida, há zonas obscuras, cavernas onde ainda vivem sombras. Mesmo no novo homem, permanecem vestígios do homem velho...⁷³”.

A crença na superação do arcaico por meio do desenvolvimento do pensamento positivo (filosófico, histórico, científico) é colocada em suspeita. O universo mítico-religioso, que no âmbito da cultura ocupa cada vez mais um espaço periférico, atua com toda a sua força arrebatadora nas profundezas psíquicas. O psiquismo humano se constitui primitivamente por imagens e, somente em um segundo movimento, se configura por conceitos. Antes mesmo de perceber pelos sentidos o homem imagina. Antes de ser

⁷³ Bachelard, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento objetivo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 10.

espetáculo consciente, toda paisagem é já uma experiência onírica, um fato estético.

O segundo momento de sua abordagem da imagem é exatamente o objeto de nossas investigações, o que é denominado por *poética dos elementos* ou *metafísica da imaginação* (que marca as obras poéticas de 1942 a 1948, assim como a coletânea póstuma *O direito de sonhar*). Trata-se do elogio bachelardiano à materialidade, levado à cabo em sua vertente poética. É com esta abordagem que dialoga a última obra epistemológica bachelardiana, *O materialismo racional*, publicado já em 1953, conforme demonstra que o tema da materialidade em Bachelard não se restringe nem a uma de suas vertentes nem mesmo a um único momento de sua vasta produção filosófica.

Em *O materialismo racional*, a tarefa perseguida por Bachelard é mostrar o avanço da química de sua época e como que nela podemos vislumbrar o exercício de um materialismo que ilustra uma das características que Bachelard atribui à *démarche* científica, a saber, a ruptura com o senso comum. Ora, o senso comum é repleto de convicções íntimas, inconscientes e corporais, de intuições primeiras, de generalizações e comparações prematuras, de valores inconscientes arcaicos, que devem ser neutralizados – ou para fazer uso do conceito bachelardiano – psicanalizados, a fim de serem afastados ainda que provisoriamente da subjetividade científica. E a força destes conteúdos irracionais, seu poder de sedução, por assim dizer, que representa uma grande e constante ameaça à produção científica, está no fato de que longe de se tratarem de um perigo exterior ao espírito científico, estão enraizados nas profundezas do psiquismo humano, no seu inconsciente coletivo. São arquétipos, conteúdos coletivos que herdamos de um tempo arcaico, em sintonia com um vínculo entre o homem e os princípios cósmicos.

Em conflito com esta forte tendência do psiquismo humano se encontra uma outra: a tendência às idéias, aos conceitos, às construções

racionais. Logo, já na obra epistemológica bachelardiana, se desenha uma configuração psicológica/estética e cosmológica/ontológica que retoma temas abordados exaustivamente por Bachelard em suas cinco obras sobre as imagens materiais, na vertente poética. É como se Bachelard pretendesse tratar do mesmo tema sob suas duas dimensões fundamentais, dando ênfase ora ao caráter positivo da imagem ora ao seu caráter de obstáculo, sem, entretanto, que haja nenhum tipo de contradição entre os aspectos mais relevantes de seu materialismo.

Por que conceber a matéria como interlocutora das empreitadas deste homem duplo? E por que o tema da matéria, especialmente ilustrativo acerca das conexões entre as duas vertentes do pensamento bachelardiano, é também, paradoxalmente aquele de onde emerge de forma mais explícita e detalhada um conflito insolúvel no próprio psiquismo humano chegando a revelar a tragicidade da relação do homem consigo mesmo e com o mundo? A resposta proposta por Jean Libis em sua obra *Bachelard et la mélancolie: l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, parece se aproximar de nossa própria posição acerca da complexa relação entre os dois movimentos da obra bachelardiana, e lançar luz sobre estas questões. Diz ele: “Se esta *démarche* abraça a forma de uma dualidade, não é em virtude de alguma contradição interna, é porque a região que ela estuda, quer dizer, o ser humano em suas produções mentais, é ela mesma resolutamente dual.⁷⁴”. A dualidade não revelaria uma contradição ou incoerência interna (formal ou estrutural) da obra, mas seria uma exigência do próprio material investigado por Bachelard (a saber: a configuração do psiquismo humano e a relação deste homem com o cosmos) e a emergência de uma dupla textualidade a qual já se pretenderia reveladora do caráter trágico do psiquismo do próprio pensador que se debruça sobre esta configuração psíquica.

⁷⁴ Libis, Jean, *Bachelard et la mélancolie: l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, p.21.

Como defender uma dupla impulsão de todo psiquismo, uma tendência às idéias e outra às imagens sem ser duplo? Vale ressaltar que este “comprometimento” do filósofo no próprio drama que pretende abordar é uma peculiaridade do pensamento bachelardiano e representa um dos elementos de seu exercício de “metafilosofia”, ou seja, de aliar à crítica da tradição a uma reforma na sua própria prática filosófica. Neste caso, trata-se da crítica à pretensão de impessoalidade e de distanciamento dos filósofos em relação à sua teoria. Uma das marcas do texto de Bachelard é a presença inequívoca da subjetividade do filósofo, que fornece à obra um tom quase confessional de quem, demonstrando confiança em seu leitor, lhe abre as portas de uma zona secreta, de um território íntimo. Ao mesmo tempo, revela a concepção da filosofia como atividade, como exercício do espírito que não aborda “de fora” conteúdos, mas trilha pessoalmente os percursos tortuosos do pensamento especulativo.

Este mergulho de Bachelard no abismo que marca a condição humana, tanto do ponto de vista psíquico como ontológico revela que para viver plenamente o homem deve necessariamente escolher a cada instante, ou seja, para ser inteiro o homem deve necessariamente aceitar que é dividido, o que é trágico. Por outro lado, demonstra o caráter frágil e provisório desta divisão, já que a vigilância do espírito científico em afastar as imagens é um trabalho para toda uma vida e, de balde, não há afastamento definitivo e, por outro, a entrega integral do homem à dimensão do devaneio poético sofre de uma incontornável fragilidade. Como vimos, a temporalidade própria do poético é o instante. Em rompimento com a horizontalidade do tempo que passa, se dá a verticalidade do tempo que jorra e esta mudança de registro temporal é somente um dos distanciamentos que o homem imaginante deve operar em relação ao mundo cotidiano. Logo, embora o reino do devaneio conecte o homem a uma instância pré-subjetiva, demanda deste homem um esforço em abandonar – ou ao menos suspender provisoriamente - o que Bachelard chama de mundo das coisas e dos homens, ou seja, o mundo como solo de onde emerge o conhecimento

racional e as relações sociais. Tomando distância do registro da sociedade, o sonhador se inscreve de novo no universo cósmico, onde entram em cena os princípios cosmológicos/ontológicos já indicados por Empédocles⁷⁵.

Em Bachelard esta dificuldade em isolar estas tendências psíquicas se dá devido à incomensurabilidade existente entre a imaginação, a razão e a vontade no homem. É pela vontade que o homem se move em direção a um além de si, a uma superação de sua condição, o que Bachelard denomina *sur-homme*. É a vontade que quer conhecer e criar novos fenômenos à luz da razão. É a vontade que quer lançar o homem em um mundo desconhecido, integrado e feliz do devaneio. Mas a imaginação, este jorrar de imagens afetivas, se caracteriza por uma inconfessável persistência, por uma avidez nunca satisfeita que faz com que tenda a um ultrapassamento de seus domínios, a uma tomada do homem por inteiro. Então, se por um lado estamos à todo momento escolhendo uma de nossas tendências psíquicas – aceitando o convite ao sonho ou o apelo da razão – por outro lado, a imaginação, ávida e dominadora, insiste em se fazer presente em domínios outros que os seus. Ao mesmo tempo, a cultura leva o homem a racionalizar seus sonhos, de forma a perder a relação direta e espontânea com as imagens *princeps*.

Segundo as análises de Catarina Sant'Anna, no instigante artigo *Bachelard e os teatro*⁷⁶, embora a poética bachelardiana reserve lugar privilegiado para o lírico, parte de uma polarização inicial (Lírico/dramático), como duas faces constitutivas da psique humana em sua integralidade. O drama está presente como pano de fundo constante deste pensamento, ficando sempre à espreita evitada, suspensa. A solução para o drama essencial da relação homem/mundo (cosmodrama) e para o liame psíquico do homem está num conceito chave bachelardiano, tomado de empréstimo da psicologia das profundezas de Jung: o conceito de arquétipo. É o

⁷⁵ De Souza, José Cavalcante (Org.). *Os pré-socráticos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 72.

⁷⁶ Bulcão, Marly (org.). *Bachelard – razão e imaginação*, Feira de Santana: UEFS Editora, 2005, p.207-233.

arquétipo que prepara a re-conciliação entre homem e matéria e re-aloca o homem no drama cósmico. É ele também que serve de obstáculo à *démarche* científica, obstáculo sem o qual, paradoxal e tragicamente, a ciência não seria capaz de progredir, já que a epistemologia de Bachelard guarda em comum com a poética a preeminência da luta entre contrários, a diretriz segundo a qual não há avanço sem obstáculo a transpor.

Bachelard se dilacera entre dois projetos que se mostram, de antemão, como um grande desafio: a escrita movida exclusivamente pelo prazer e a necessidade – também vital – de se percorrer uma linearidade própria a um discurso inteligível. Daí a produção de uma dupla textualidade, para além do também duplo caminho perseguido pelo filósofo francês: da razão e da imaginação. Esta dupla textualidade, ora imbricada, ora paralela, por vezes afinada e por outras, em conflito, nos remete a uma existência marcada pela contradição e pela ambigüidade.

Conclui-se por fim que este estatuto trágico, por definição antitético e, simultaneamente, de uma coesão vulcânica da ambígua obra bachelardiana, gera um inexorável obstáculo desafiador tanto no começo da pesquisa como no término de sua redação. Como a abertura poética e a *démarche* científica, há, ainda, diversas questões a serem resolvidas, vários problemas que nem foram mencionados pelas dificuldades próprias a um trabalho acadêmico deste porte. Sim, sabemos que o leitor, como Bachelard previa, quer clareza, rapidez e acredita no ponto final da última página. Uma das maiores dificuldades na confecção de nossa tese diz respeito a questões estruturais. Não tínhamos escolha, como a poesia jamais possui, era necessária a fragmentação, a divisão de uma seção em vários tópicos, para haver um mínimo de coerência com o caráter assistemático da escritura bachelardiana. Mesmo os estratos ou as camadas que servem de diretriz para todo o plano da tese, não são divididos (as) na obra de Bachelard, exigindo, portanto, para fins de clareza, que cada aspecto fosse reunido ou isolado de forma a desconsiderar a ordem em que estes aparecem efetivamente nos textos.

Além disso, não pudemos fazer uma negação da tragicidade expositiva, delimitando com *rigueur* logicizante os textos que guiaram nossa pesquisa a fim de que dialogássemos somente com as obras ditas poéticas de Bachelard. Como acreditamos que as conclusões ontológicas e psicológicas do materialismo bachelardiano ultrapassam as fronteiras de uma “poética”, tivemos que ampliar nosso espectro de leituras, a fim de reconhecer em obras epistemológicas – e, sobretudo, em *O materialismo racional* – importantes traços do que verificamos ser um projeto integral do pensamento de Bachelard. Trata-se de um projeto trágico, decerto integral, porque permite a Bachelard abordar três planos dimensionais (o estético, psicológico e ontológico) em seu *ultrapassamento* das fronteiras entre o epistemológico e o “poético” .

Sobre a dimensão estética, ela é a primeira porque na poética é o que surge de forma mais imediata. Na primeira leitura, concebemos a poética dos elementos como uma tentativa de análise das obras de arte, a partir do conceito de imaginação material, vinculada à idéia central de arquétipos. Estamos neste domínio, nos remetendo ao âmbito da cultura, das atividades culturais do homem.

Ao mesmo tempo em que a obra de arte é ponto de partida para as conclusões psicológicas e ontológicas de Bachelard, a estética bachelardiana possui consistência, o que torna possível que analisemos suas características intrínsecas. Por isso apresentamos considerações sobre as relações entre arte, filosofia e ciência; sobre a infância e a literatura; sobre a pintura; sobre o belo; sobre o sublime em suas possíveis relações entre Bachelard e a temática kantiana clássica na Estética; terminando com um tópico que pretende mostrar as relações entre estética e ética na poética dos elementos de Bachelard.

No agregador projeto tragicizante tomou-se a estética não somente como dimensão autônoma, mas também como ponto de partida para as dimensões psicológicas e ontológicas de Bachelard, depreendendo-se que

para Bachelard há uma “perda” quando o homem, seja historicamente (com o enfraquecimento do pensamento mítico-religioso), ou individualmente (com a educação voltada para a exclusividade da razão e a desvalorização da matéria e do corpo), se dissocia da Natureza, perdendo então, a conexão com o que há de mais essencial em si mesmo (sua base psíquica arquetípica) e no mundo (os elementos materiais, que encontramos “em miniatura” no homem).

É no campo da imagem que as análises bachelardianas mais se detêm, e sua poética, já que sua abordagem da imagem é dirigida por alguns objetivos estratégicos do filósofo: 1) elaborar uma crítica à tradição ocidental, para quem imaginar é reproduzir os dados apreendidos pelos sentidos, sobretudo pelo sentido visual. Tal crítica é elaborada através dos conceitos de imaginação criadora, material e dinâmica e do conceito de função de irreal; 2) formular uma teoria da configuração psíquica do homem erguida sobre a imaginação, compreendida como hierarquicamente superior, tanto do ponto de vista da potência quanto da primitividade, sobretudo pelo conceito de arquétipo e 3) utilizar o conceito de arquétipo para realizar a conexão entre o mundo interior-subjetivo e o mundo exterior-objetivo e dar um passo importante em direção à hipótese ontológica bachelardiana.

Da instância da imagem e do psiquismo do homem (com faculdades próprias), temos uma abertura para uma re-tomada inovadora à compreensão trágica do Ser. Não é por acaso que Bachelard costuma estabelecer uma relação de sinonímia entre os termos ser, psiquismo, alma, homem. O que ele pretende re-estabelecer é uma conexão originária entre mundo interior e mundo exterior, compreendendo que primeiro o homem não é cindido entre corpo e alma/psique, já que na poética o homem aparece como uma mistura destes dois elementos, indissociáveis, e, segundo, a base psíquica arquetípica nada mais é do que o ser do mundo projetado em menor escala, aos moldes da concepção alquímica que esboçamos. Poderíamos dizer, em outras palavras, certamente mais imagéticas, que somos feitos da mesma matéria primordial do universo e que há uma

vontade – transsubjetiva – que quer plasmar imagens capturadas pelo psiquismo humano e que quer plasmar a obra de arte, dirigida pelos quatro elementos arquetípicos e levada a cabo pelo artista.

Este artista não é gênio, mas se solidariza com a vontade da Natureza em ser vista, admirada, querida, amada e, portanto, aceita o convite, aceita a solicitação do próprio elemento. Ao mesmo tempo, o caráter mimético da obra não é admitido, já que em Bachelard há uma recusa da percepção ordinária, contaminada pelos ditames da imaginação formal, muito mais próxima das empreitadas do homem diurno, racional. O mundo que se abre para a percepção usual, dominada, sobretudo, pela visão, é um mundo de planisfério: achatado, superficial, plano. É um mundo raso e estático, com contornos precisos e formas definidas. Já o mundo aberto pelo artista da mão que sonha se mostra em seus dois aspectos fundamentais, que não por coincidência são os dois aspectos fundamentais do próprio psiquismo humano: a materialidade e o dinamismo; a regularidade do material e a variação do movimento e da poesia.

A paisagem que a arte nos traz não é irreal no sentido usual. Quando dizemos de algo que é irreal queremos dizer que não existe, que é um elemento especioso, um engano alucinatório dos sentidos. Isto quer dizer que o irreal é contraposto ao real, tido como instância primeira, como critério para análise da irrealidade. Para Bachelard o irreal é o mundo aquém do olhar cotidiano, contaminado pelo intelectualismo e pela racionalidade. A paisagem da arte e do devaneio tem outras dimensões (do ilimitado, do imenso), outras temporalidades (do trabalho, do instante, do tempo primitivo), e não possibilita que vejamos um mundo imóvel e bem definido. No mundo aberto pela imaginação os elementos materiais transbordam as linhas e os contornos, não se deixam cercar, tal qual em Cézanne. Este mundo é totalmente diverso do mundo do epistemólogo, recortado, suscetível a classificações e ordenamentos, assim como a conexões causais.

Nossa intenção também foi, a todo momento, mostrar a verve teatral específica da escritura de Bachelard. O dilema entre a razão e a imaginação é um dilema do autor. É ele, o filósofo, quem, na primeira pessoa, confessa ter seu coração dividido. Mas arriscamos dizer que o caminho da vida e obra de Bachelard, se não resulta em uma escolha definitiva, nos abre para as possibilidades do imaginário criador, do devaneio feliz, deixando claro que sob a leveza sempre há o peso; sobre a alegria, tem que haver a tristeza. Assim, sem escolha possível, o homem se coloca em assumida *philia* com a Natureza, com o intuito de com ela compartilhar sua dor e sua beleza em letras empedoclesianas: "VI:356 – Pois saiba que já fui donzela, rapaz, ave, arbusto e ardente peixe do mar.⁷⁷"

⁷⁷ Paes, José Paulo. *Poemas da antologia grega ou palatina – séculos VI a.C. a III d.C.*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.25.

CONCLUSÃO

Para um filósofo, as primeiras páginas de seu livro são difíceis e graves, pois elas o engajam demasiadamente. O leitor as quer plenas, claras rápidas, sem o que as taxa de literatura. O leitor também quer que lhe pareçam diretas, isto é, vinculadas a seus próprios problemas, o que supõe um acordo dos espíritos, acordo que é tarefa do filósofo justamente questionar. Mas a primeira página está terminada, e eis o fio posto na fileira. Não se tem mais tempo de se retomar, de retificar, de recomeçar. E no entanto, se a filosofia é o estudo dos começos, como será ela ensinada sem pacientes recomeços? Na ordem do espírito, começar é ter a consciência do desejo de recomeçar.¹

Tão desafiador como começar a pesquisa é terminar o texto, já que sabemos haver ainda tantas questões a serem resolvidas, tantos problemas que nem foram mencionados, pelas dificuldades próprias a um trabalho acadêmico deste porte. Sabemos que o leitor, como Bachelard previa, quer clareza, rapidez e acredita no ponto final da última página. Uma das maiores dificuldades na confecção de nossa tese diz respeito a questões estruturais. Não tínhamos escolha: era necessária a fragmentação, a divisão de uma seção em vários tópicos, para haver um mínimo de coerência com o caráter assistemático da escritura bachelardiana. Mesmo os estratos ou as camadas que servem de diretriz para todo o plano da tese não são divididos (as) na obra de Bachelard, exigindo, portanto, para fins de clareza, que cada aspecto fosse reunido ou isolado de forma a desconsiderar a ordem em que estes aparecem efetivamente nos textos.

Além disso, não pudemos fazer uma delimitação dos textos que guiaram nossa pesquisa que nos levasse a dialogar somente com as obras ditas poéticas de Bachelard. Como acreditamos que as conclusões ontológicas e psicológicas do materialismo bachelardiano ultrapassam as fronteiras de uma “poética”, tivemos que ampliar nosso espectro de leituras, a fim de reconhecer em obras epistemológicas – e sobretudo, em *O materialismo racional* – importantes traços do que verificamos ser um projeto integral do pensamento de Bachelard. Trata-se

¹ Bachelard, Gaston. “Fragmento de um diário do homem” In *O direito de sonhar*, p. 190.

de um projeto integral porque permite a Bachelard abordar os três planos que apresentamos nesta tese: a dimensão estética, a dimensão psicológica e a dimensão ontológica.

Sobre a dimensão estética, ela é a primeira porque na poética é o que surge de forma mais imediata. Na primeira leitura, concebemos a poética dos elementos como uma tentativa de análise das obras de arte, a partir do conceito de imaginação material, vinculada à idéia central de arquétipos. A leitura panorâmica da obra bachelardiana também nos mostra que em Bachelard há o privilégio a dois temas principais: a ciência e a arte. Estamos neste domínio, nos remetendo ao âmbito da cultura, das atividades culturais do homem.

Ao mesmo tempo em que a obra de arte é ponto de partida para as conclusões psicológicas e ontológicas de Bachelard, a estética bachelardiana possui consistência, o que torna possível que analisemos suas características intrínsecas, outro objetivo da primeira seção de nossa tese. Por isso apresentamos neste momento da tese considerações sobre as relações entre arte, filosofia e ciência; sobre a infância e a literatura; sobre a pintura; sobre o belo e o sublime, traçando relações entre Bachelard e a temática kantiana clássica da área da estética; terminando com um tópico que pretende mostrar as relações entre estética e ética na poética dos elementos de Bachelard.

Tomando a estética não somente como dimensão autônoma, mas também como ponto de partida para as dimensões psicológicas e ontológicas de Bachelard, foi possível depreender que para Bachelard há uma “perda” quando o homem, seja historicamente (com o enfraquecimento do pensamento mítico-religioso), ou individualmente (com a educação voltada para a exclusividade da razão e a desvalorização da matéria e do corpo), se dissocia da Natureza, perdendo então, a conexão com o que há de mais essencial em si mesmo (sua base psíquica arquetípica) e no mundo (os elementos materiais, que encontramos “em miniatura” no homem).

É no campo da imagem que as análises bachelardianas mais se detém, e sua poética, já que sua abordagem da imagem é dirigida por alguns objetivos

estratégicos do filósofo: 1) elaborar uma crítica à tradição ocidental, para quem imaginar é reproduzir os dados apreendidos pelos sentidos, sobretudo pelo sentido visual. Tal crítica é elaborada através dos conceitos de imaginação criadora, material e dinâmica e do conceito de função de irreal; 2) formular uma teoria da configuração psíquica do homem erguida sobre a imaginação, compreendida como hierarquicamente superior, tanto do ponto de vista da potência quanto da primitividade, sobretudo pelo conceito de arquétipo e 3) utilizar o conceito de arquétipo para realizar a conexão entre o mundo interior-subjetivo e o mundo exterior-objetivo e dar um passo importante em direção à hipótese ontológica bachelardiana.

Da instância da imagem e do psiquismo do homem (com faculdades próprias), temos uma abertura para a compreensão do Ser. Não é por acaso que Bachelard costuma estabelecer uma relação de sinonímia entre os termos ser, psiquismo, alma, homem. O que ele pretende re-estabelecer é uma conexão originária entre mundo interior e mundo exterior, compreendendo que primeiro o homem não é cindido entre corpo e alma ou psique, já que na poética o homem aparece como uma mistura destes dois elementos, indissociáveis e segundo, a base psíquica arquetípica nada mais é do que o ser do mundo projetado em menor escala, aos moldes da concepção alquímica que esboçamos na terceira seção da tese. Poderíamos dizer, em outras palavras, certamente mais imagéticas, que somos feitos da mesma matéria do universo e que há uma vontade – transubjetiva – que quer plasmar imagens capturadas pelo psiquismo humano e que quer plasmar a obra de arte, dirigida pelos quatro elementos arquetípicos e levada a cabo pelo artista.

Este artista não é gênio, mas se solidariza com a vontade da Natureza em ser vista, admirada, querida, amada e portanto, aceita o convite, aceita a solicitação do próprio elemento. Ao mesmo tempo, o caráter mimético da obra não é admitido, já que em Bachelard há uma recusa da percepção ordinária, segundo ele contaminada pelos ditames da imaginação formal, muito mais próxima das empreitadas do homem diurno, racional. O mundo que se abre para a percepção usual, dominada sobretudo pela visão, é um mundo achatado, superficial, plano. É

um mundo raso e estático, com contornos precisos e formas definidas. Já o mundo aberto pelo artista da mão que sonha se mostra em seus dois aspectos fundamentais, que não por coincidência são os dois aspectos fundamentais do próprio psiquismo humano: a materialidade e o dinamismo; a regularidade do material e a variação do movimento e da poesia.

A paisagem que a arte nos traz não é irreal no sentido usual. Quando dizemos de algo que é irreal queremos dizer que não existe, que é um elemento alucinatório, um engano dos sentidos. Isto quer dizer que o irreal é contraposto ao real, tido como instância primeira, como critério para análise da irrealidade. Para Bachelard o irreal é o mundo aquém do olhar cotidiano, contaminado pelo intelectualismo e pela racionalidade. A paisagem da arte e do devaneio tem outras dimensões (do ilimitado, do imenso), outras temporalidades (do trabalho, do instante, do tempo primitivo), e não possibilita que vejamos um mundo imóvel e bem definido. No mundo aberto pela imaginação os elementos materiais transbordam as linhas e os contornos, não se deixam cercear, tal qual em Cézanne. Este mundo é totalmente diverso do mundo do epistemólogo, mundo recortado, suscetível a classificações e ordenamentos, assim como a conexões causais.

Nossa intenção também foi, a todo momento, mostrar a dramaticidade específica da escritura de Bachelard. O dilema entre a razão e a imaginação é um dilema do autor. É ele, o filósofo, quem, na primeira pessoa, confessa ter seu coração dividido. Mas arriscamos dizer que o caminho da vida e obra de Bachelard, se não resulta em uma escolha definitiva, nos abre para as possibilidades do imaginário criador, do devaneio feliz, deixando claro que sob a leveza sempre há o peso; sobre a alegria, tem que haver a tristeza. Assim, sem escolha possível, o homem se coloca em assumida *philia* com a Natureza, com o intuito de com ela compartilhar sua dor e sua beleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL: OBRAS DE BACHELARD E DE SEUS INTÉRPRETES

OBRAS DE BACHELARD

BACHELARD, Gaston. *Causeries Le poésie et les éléments*. Paris, INA/ Radio France, 1994.

_____. *Essai sur la connaissance approchée*. 4.ed. Paris: J. Vrin, 1973, 310p.

_____. *Études sur l'évolution d'un problème de physique: la propagation thermique dans le solides*. Paris: J. Vrin, 1973.

_____. *Études*. Paris: J. Vrin, 1970.

_____. *Fragment d'une poétique du feu*. Paris: PUF, 1988. Obra póstuma. Tradução de Norma Telles. *Fragmentos de uma poética do fogo*. (Org. Suzanne Bachelard). São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *L'activité rationalisme de la physique contemporaine*. Paris: PUF, 1951.

_____. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. 15. ed. Paris: (s.n.), 1985. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *L'eau et les rêves: essai sur l'imaginaire du mouvement*. 25.ed. Paris: J. Corti, 1997. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *L'intuition de l'instant*. Paris: Denoel, 1985.

- _____. *La dialectique de la durée*. Paris: Boivin, 1936. Tradução de Marcelo Coelho. *A dialética da duração*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- _____. *La flame d'une chandelle*. 5.ed. Paris: PUF, 1975.
- _____. *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. 14.ed. Paris: J. Vrin, 1989. Tradução de Estela dos Santos Abreu. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento objetivo*. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- _____. *La philosophie du non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*. 5.ed. Paris: PUF, 2002. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. *A filosofia do não*. Coleção Os pensadores. 2ª edição. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1984.
- _____. *La poétique de l'espace*. 7.ed. Paris: PUF, 1998. Tradução de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. *A poética do espaço*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *La poétique de la rêverie*. 6.ed. Paris: PUF, 1974. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. *A poética do devaneio*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938.
- _____. *La terre et les rêveries du repos*. 17.ed. Paris: J. Corti, 1997. Tradução de Paulo Neves da Silva. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *La terre et les rêveries de la volonté*. 13 ed. Paris: J. Corti, 1986. Tradução de Maria Ermantina Galvão. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Lautreamont*. 7.ed. Paris: J. Corti, 1974.

- _____. *Le matérialisme rationnel*. 3.ed. Paris: PUF, 1949. Tradução de João Gama. *O Materialismo Racional*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- _____. *Le nouvel esprit scientifique*. 6.ed. Paris: PUF, 1999. Tradução de Juvenal Hahne Júnior. *O Novo Espírito Científico*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. *Le pluralisme coherent de la chimie moderne*. 2.ed. Paris: J. Vrin, 1973, 235p.
- _____. *Le racionalisme appliqué*. 6.ed. Paris: PUF, 1986.
- _____. *L'engagement rationaliste*. Paris: PUF, 1972. Coletânea póstuma de textos.
- _____. *Les intuitions atomistiques*. 2.ed. Paris: J. Vrin, 1975.
- _____. « L'idealism discursif. » In: _____. *Études*. Paris: J. Vrin, 1970.
- _____. Tradução de José Américo Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. *O direito de sonhar*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

OBRAS SOBRE BACHELARD

LIVROS E REVISTAS (DEDICADAS A BACHELARD)

- BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade* 2.ed. Salvador: Edufba, 1996.
- BULCÃO, Marly (org.) « Bachelard au Brésil.» *Cahiers Gaston Bachelard*, n.4, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2000.
- _____. *Bachelard, un regard brésilien*. Paris, L'Harmattan, 2007.
- _____. "O Binômio Razão-Imaginação: duas perspectivas divergentes". In: *A Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 1995.

- _____. *O Racionalismo da Ciência Contemporânea: uma análise da epistemologia de Gaston Bachelard*. 2.ed. Londrina: Editora Universidade Federal de Londrina (UEL), 1999.
- _____. “Razão Artesã x Razão Contemplativa”. In: *Razões*. Rio de Janeiro: Editora Uapê, 1994.
- _____. *Razão e Descontinuidade na Ciência Contemporânea: duas perspectivas diferentes*. In: *A ciência no século XIX*. Campinas: Editora Universidade de Campinas (UNICAMP), 1993. Coleção CLE-UNICAMP.
- CAILLIES, Christian *et al.* *Gaston Bachelard: du rêveur ironiste au pédagogue inspiré*. Dijon: CRDP, 1984.
- CANGUILHEM, Georges. *Études d'Histoire et de Philosophie des sciences*. 3.ed. Paris: J. Vrin, 1975.
- _____. “Sobre uma epistemologia concordatária”. In: *Epistemologia*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n.28, 1972.
- CARRIOU, Marie. *Bergson et Bachelard*. Paris: PUF, 1995.
- CARVALHO, Miriam T.F. de. A importância da questão do tempo na estética de Bachelard. *Anais do Colóquio “Morte de Arte Hoje”*. Belo Horizonte: Laborat de Estética, UFMG, 1993.
- CASTELLANA, Mario. *Bachelard*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *Epistemologia debole. Bachelard, Desanti, Raymond*. Verona: Bertoni Editori, 1985.
- _____. *Il Protagonista. Gaston Bachelard — Bilancio crítico di una epistemologia*. Lecce: Saggi e Ricerche, 1984.
- COLLOQUE DE CERISY. Bachelard. n.10/18. Paris: Unión Générale D'Éditions, 1974.
- COLLOQUE DU CENTENAIRE — l'homme du poème et du theoreme. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1986. Centenário de Bachelard.
- DAGOGNET, François. *Bachelard*. Tradução: Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1995.
- FABRE, Michel. *Bachelard éducateur*. Paris: PUF, 1995.

- _____. *Gaston Bachelard - La formation de l'homme moderne*. Paris, Hachette Éducation 2001.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo (USP), 1994.
- GAGEY, Jacques. *Gaston Bachelard ou la Conversion à l'imaginaire*. Paris: M. Rivière, 1969.
- GAYON, Jean; WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Bachelard dans le monde*. Paris: PUF, 2000.
- GEORGES, J. *Bachelard, l'enfance et la pédagogie*. Paris: Éditions du Sarabée, 1983.
- GINESTTER, P. *Pour connaître la pensée de Bachelard*. Paris: Bordas, 1968.
- HOMMAGE A GASTON BACHELARD (vários aut.). Paris: PUF, 1957.
- LECOURT, Dominique. *Bachelard: épistemologie*. (testes choisis). 2.ed. Paris: PUF, 1974.
- _____. *Bachelard, le jour et la nuit*. Paris: Bernard Grasset, 1974.
- _____. *L'Épistemologie historique de Gaston Bachelard*. Paris: J. Vrin, 1974.
- LESCURE, Jean. *Bachelard au jour d'hui*. Paris: Clancier-Guénaud, 1986.
- LIBIS, Jean (org.). *Cahiers Gaston Bachelard*, n.3. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2001.
- _____. *Cahiers Gaston Bachelard*, n.1. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1998.
- _____. *Gaston Bachelard un rationaliste romantique*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1997.
- _____. *L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, França: Presses Universitaires du Septentrion, s.d.
- MANSUY, Michel. *Gaston Bachelard et les éléments*. Paris: J. Corti, 1967.
- MARCONDES CÉSAR, Constança. *A Hermenêutica Francesa: Bachelard*. São Paulo: Editora Alínea, 1996.
- _____. *Bachelard: Ciência e Poesia*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- MARGOLIN, Jean-Claude. *Bachelard*. Paris: Seuil, 1974.

- NOUVEL, Pascal. *Actualité et postérités de Gaston Bachelard*. Paris: PUF, 1997.
- ONFRAY, Michel. *Hommage à Bachelard*. Paris: Éditions du Regard, 1998.
- PERROT, Marryvonne. *Bachelard et la poétique du temps*. Frankfurt, Peter Lang. 2000.
- PESSANHA, José Américo. *Bachelard: as asas da imaginação*. (Prefácio). In: BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. Tradução de PESSANHA, José Américo et al. São Paulo: Editora Difel, 1985.
- _____. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. Bachelard vida e obra. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1988. Coleção, volume especial (s/n).
- POULIQUEN, Jean-Luc. *Gaston Bachelard ou le rêve des origines*. Paris, L'Harmattan, 2007.
- QUILLET, Pierre. *Bachelard*. Paris: Seghers, 1964. Coleção Philosophes de tous les temps, n.13.
- _____. *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- REVISTA FILOSÓFICA BRASILEIRA. Bachelard. Org. Marly Bulcão e Mirian Carvalho. Rio de Janeiro: UFRJ, v. VI, n.1, out. 1993. Número dedicado a Bachelard.
- REVISTA IDEAÇÃO. Bachelard. Org. Elyana Barbosa. Feira de Santana (BA): Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia, 2003. Número dedicado a Bachelard.
- REVISTA REFLEXÃO. Colóquio sobre Bachelard. Campinas (SP), Instituto de Filosofia PUCAMP, n.62, 1995.
- RÉVUE INTERNATIONALE DE PHILOSOPHIE (Ed.). n. 150. Bruxelas, 1984. Número dedicado a Bachelard.
- ROUPNEL, G. *Gaston Bachelard. Le Miroir Dijonnais et de Bourgogne*. Paris, 1939.

- SHAETTEL, Marcel. *Bachelard critique ou l'alchimie du rêve*. Lyon: Ed. L'Hermes, 1977.
- SILVA, Luzia Batista de Oliveira. *Psicanálise, poética e epistemologia: a contribuição de Gaston Bachelard*. Londrina: Editora da Universidade de Londrina (UEL), 1999.
- SOUVILLE, Odite. *L'homme imaginaire. De la philosophie esthétique de Bachelard*. Paris: Lettres Modernes, 1995.
- THERRIEN, V. *La Révolution de Gaston Bachelard en Critique Littéraire*. Paris: Ed. Klincksieck, 1970.
- TILES, Mary. *Bachelard: science and objectivity*. London: Cambridge University Press, 1984.
- VADÉE, Michel. *Bachelard ou le nouvel idéalisme épistémologique*. Paris: Ed. Sociales, 1975.
- WUNENBURGER, Jean Jacques (org.). *Cahiers Gaston Bachelard*. n.2. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1999.
- _____. *Bachelard et l'épistemologie française*. Paris, PUF, 2003.

ARTIGOS

- ARAÚJO, Laís Corrêa. Bachelard x Bachelard: uma poética de contradições. *Revista Vozes*, São Paulo, v.74, n.9, p.21-30, nov.1980.
- BARBOSA, Elyana. *As repercussões das Teorias da Relatividade e da Mecânica ondulatória no pensamento francês contemporâneo: Bachelard e Foucault*. Feira de Santana (BA), 1997.
- _____. Bachelard: o filósofo da ruptura. *Revista Reflexão*, Campinas, n.62, p.102-108, maio/ago. 1995. Colóquio Bachelard.
- BERNARD, Michel-G. L'Imagination parlée. *L'Arc*, n 42, p.82-89, 1970.
- BOUREL, Dominique. De Bar-sur-Aube à Jerusalem. La correspondance entre Gaston Bachelard et Martin Buber. *Revue Internationale de Philosophie*, Bruxelles, n.150, p.201-16, 1984.

BULCÃO, Marly. A contribuição da epistemologia de Gaston Bachelard para a questão da objetividade histórica. *Revista Filosófica Brasileira* (UFRJ), Rio de Janeiro, v.I, nº2, dez.1985.

_____. A Noção de Tempo em Cassirer e Bachelard. *Revista Reflexão* Campinas, PUCCAMP, n.29, p.117-27, maio/ago. 1984.

_____. Bachelard: ciência como fábrica de fenômeno. In: *Atas da 43ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira Progresso da Ciência sobre Ciência e Sobrevivência*. Rio de Janeiro, p.513, jul. 1991.

_____. Bachelard: os caminhos do super-homem. *Revista Reflexão*, Campinas, PUCCAMP, n.24, p.69-80, 1996.

_____. Le jeu enivrant de la raison: mathématique ou travail artisanal créateur. *Cahiers Gaston Bachelard*, Centre Gaston Bachelard, l'Université de Bourgogne, Dijon, p.99-105, 2000. n.2.

_____. Les chemins du sur homme. *Cahiers Bachelard*, Dossier Bachelard au Brésil. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, n.4, 2001.

_____. Materialismo, dialética e trabalho: uma perspectiva diferente. *Revista Filosófica Brasileira*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Depto. Filosofia, v.I, n.1, p.62-64, out.1993.

_____. Dossier Bachelard au Brésil. In: *Cahiers Bachelard*, (Présentation), Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, n.4, 2001.

_____. Reflexão ou dialógica: vias para a constituição de uma ética. *Revista Reflexão*, Campinas, PUCCAMP, n.70, p.11-16, 1998.

_____. Verdade e objetividade: os caminhos da razão científica contemporânea. In: *Anais do VI Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia da Sociedade Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, 1997. p.78-79.

CABRAL, Elisa Maria. Em busca das metáforas perdidas: uma experiência de realização de vídeos a partir da obra de Gaston Bachelard. *Revista Política e Trabalho*, João Pessoa: Editora Manufatura, n.15, p. 141-150 1999. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFPB/PPGS).

- CARVALHO, Miriam T.F. de. A imaginação da água no vazio do desabitar: O espaço e o tempo em “A terceira margem do rio”. *Revista Filosófica Brasileira* (UFRJ), Rio de Janeiro, p.75-90, 1993.
- DAGOGNET, François. Gaston Bachelard, philosophie de l’imagination. *Revue Internationale de Philosophie*, n.15, p.32-42, 1960.
- _____. Le matérialisme rationel de Gaston Bachelard. *Cahiers de l’Institut de Sciences Économiques Appliquées*. Paris, 1972.
- _____. Le problème de l’unité. *Revue International de Philosophie*, n° 38, 150, p 245-256, 1984.
- DUFRENNE, M. Gaston Bachelard et la poesie de l’imagination. *Les Études Philosophiques*, Paris, n.4, p.394-407, 1963.
- JEAN, Raymond. Lieu de la Réverie bachelardienne. *L’Arc*, Aix-en-Provence, n. 42, p.76-81, 1970.
- LACROIX, Jean. *Gaston Bachelard el hombre y la obra*. Buenos Aires: Caldén, 1973.
- LECOURT, Dominique. De Bachelard au materialisme historique. *L’Arc*, Paris, n.42, p.5-13, 1970.
- LESCURE, Jean. Souvenir de Bachelard. In: *Colloque de Cerisy*. Paris: Unión Générale d’Editions, n.19/18, 1974. p.225-40.
- MARCONDES CÉSAR, Constança. A Crítica de Bachelard à duração bergsoniana. *Revista Reflexão*, Campinas, n.2, p.9, abr.1976.
- _____. Bachelard e Heidegger. *Revista Reflexão*, Campinas, n.11-12, p.419-425, 1978.
- OLIVEIRA, M. Elisa de. O tempo vertical e a dimensão do poético na obra de Clarice Lispector: Uma leitura bachelardiana. *Discurso*, São Paulo, n.23, p.177-190, 1994.
- PAISSE, J.M. Approches du racionalisme de Gaston Bachelard. *Bulletin Assoc. G. Budé*, Paris, n.54, p.1-24, 1971.
- RAMNOUX, Clemence. Bachelard a sa table d’écriture. *Revue Internationale de Philosophie*, Bruxelles, n.150, p. 217-230, 1984.

_____. Monde et solitude ou de l'ontologie de Bachelard. In: *Colloque de Cerisy*. Paris: Union Générale d'Éditions, n.10/18, p. 330-54, 1974.

VÉDRINE, Hélène. *Le épistémologique*. *L'Arc*, n. 42, p.55-61, 1970.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR - OBRAS GERAIS

AGRIPPA, Heinrich Cornelius. Three books of occult philosophy. Tradução de John French. Londres: Gregory Moule Edition, 1651, 4ª edição.

ARENDT, Hannah, Trabalho, obra e ação in *Cadernos de ética e filosofia política* 7, 2/2006.

ARISTÓTELES. *Obras*. 2ª reimpressão. Madrid: Aguilar, 1977.

BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Livro sobre nada*. Record, 1996.

_____. *Memórias inventadas: A infância*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BAUDOIN, Charles. *L'âme enfantine et la psychanalyse*. Préface de Christophe Baroni, Éditions Delachaux & Niestlé, coll. "Actualités pédagogiques et psychologiques", Neuchatel, 1964, 4ª édition.

BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Editora Globo, 2002.

BIRAN, Maine de, *Oeuvres*, Paris: Tisserand, 1924, tomo IV.

BOARDMAN, John. *Pre-classical: from Crete to archaic Greece*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.

- BORNHEIM, Gerd. BORNHEIM, G. (org.) *Os filósofos pré-socráticos*. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____, *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, 3ª edição.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, Vol. I, 1997.
- _____, *Mitologia grega – vol. 2*, Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- _____, Junito. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Tradução de Mário Rui Almeida Matos. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BUBER, Martin. *Je et tu*, prefácio: Gaston Bachelard, Paris: Aubier, 1992.
- CABRAL, Álvaro e NICK, Eva. *Dicionário técnico de psicologia*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CAMUS, Albert. *O mito de sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel.(Org.) *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides e Heráclito*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski., Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- CIORAN, Emil. *Entrevistas*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pélbart, Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Antônio M. Magalhães, Porto: Rés Editora, s/d.
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix. “Kafka: para uma literatura menor”, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____. *Mil Platôs vol.1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5, São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DESOLLE, Robert, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du revê éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*, Paris: D'Artrey, 1938.
- DE SOUZA, José Cavalcante (Org.). *Os pré-socráticos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 1988.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de René Eve Levié. 2ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Nature et autres essais*, Paris: Aubier, 1992.
- ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado, São Paulo: Cultrix, 1978.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza, São Paulo: Editora Ensaio, 1994.
- FLANAGAN, Owen, *Dreaming souls: sleep, dreams and the evolution of the conscious mind*, col.: *Philosophy of mind*, Nova Iorque: Oxford University Press.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008, 3ª edição.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Edição comemorativa: 100 anos. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- _____. *Esboço de psicanálise*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os pensadores, 1974.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

- GARCIA-ROZA, L.A. *Freud e o inconsciente*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 2002.
- GAY, Peter (Org). *The Freud reader*. Nova Iorque, Ed. W.W.Norton & Company, 1995.
- GIL, José. *Diferença e repetição na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- HAVELOCK, E. A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JUNG, Carl. G. "A review of the complex theory," In *The structure and dynamics of the psyche*, Collected works 8. (Bollingen Series XX), R. F. C. Hull, trans.; H. Read, M. Fordham, and G. Adler, eds.
_____. *Psychologie et Alchimie*. Ed. Buchet/Castel, Paris, 1970.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
_____. *Crítica da razão prática*. Tradução de Arthur Mourão, Lisboa: Edições 70, s.d.
_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger, Coleção Os pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- LALANDE, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Vol. I. Paris: PUF.
- LEIBNIZ, Gottfried. *A monadologia*. Tradução de Marilena Chauí. Coleção Os pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: uma tragédia nietzschiana*. São Paulo: Editora Zahar, 2ª edição, 1999.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- _____. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORA, José Ferrater, *Dicionário de filosofia: tomo 2, E-J*, São Paulo: Loyola, 2001.
- MORAVIA, S. *Sartre*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- _____. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 2ª edição.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 5ª edição. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- NODIER, Charles. *Examen critique des dictionnaires de la langue française*. Paris: Éditeurs-Libraires, 1828.
- PAES, José Paulo. *Poemas da antologia grega ou palatina – séculos VI a.C. a III d.C.*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PESSOA, Fernando. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Presença / Casa Fernando Pessoa., 1994.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PLATÃO. *Plato in twelve volumes*, Londres: William Heineman Ltd., 1925, vol. 9.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.
- REY, Jean Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- _____. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris:Gallimard, 1986.
- _____. *O existencialismo é um humanismo*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão, Petrópolis: Vozes, 2001, 9ª edição.
- SERRES, Michel. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo:Unimarco Editora, 1999.
- _____. *Hermès.Vol 1. La Communication*. Paris: Editions de Minuit, 1984.
- SETBON, Raymond, *Libertes d'une écritude critique, Charles Nodier*, Genève: Editions Slatkine, 1979.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.
- _____.*O mundo como vontade e representação (III Parte)*. Coleção Os pensadores. Tradução Wolfgang Leo Maar, São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra* . Rio de Janeiro: José Álvaro Ed., 1968.
- _____. *Imagens do inconsciente*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- _____. *A descoberta do espírito*. Coleção Perfil, Lisboa; Edições 70, 2003, 2ª edição.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino—português*. Porto: Gráficos Reunidos, 7ª edição, s/d.
- TRISMEGISTO, Hermes; Zózimo; Geber; Bacon et al. *Alquimia e Ocultismo*. Seleção de textos e tradução de Victor Zalbidea et al. Ed. 70, Lisboa, 1980.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. Tradução de Haiganuch Sarian. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.
- VON FRANZ, Marie Louise. *Alquimia: Introducción al simbolismo*. Barcelona: Luciérnaga, 1991.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *La vie des images*. Grenoble, PUG, 2002.
- Pessoa, Fernando. *Obra poética* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.