



AGRIPINA ENCARNACIÓN ALVAREZ FERREIRA



DICIONÁRIO DE IMAGENS, SÍMBOLOS,
MITOS, TERMOS E CONCEITOS
BACHELARDIANOS



**DICIONÁRIO DE IMAGENS, SÍMBOLOS, MITOS,
TERMOS E CONCEITOS BACHELARDIANOS**





Reitora *Nádina Aparecida Moreno*

Vice-Reitor *Berenice Quinzani Jordão*



EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Diretora *Maria Helena de Moura Arias*

Conselho Editorial

- Abdallah Achour Junior*
- Edison Archela*
- Efraim Rodrigues*
- José Fernando Mangili Júnior*
- Marcia Regina Gabardo Camara*
- Marcos Hirata Soares*
- Maria Helena de Moura Arias (Presidente)*
- Otávio Goes de Andrade*
- Renata Grossi*
- Rosane Fonseca de Freitas Martins*

Agripina Encarnación Alvarez Ferreira

**Dicionário de imagens, símbolos,
Mitos, termos e conceitos
Bachelardianos**

LONDRINA

2013

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

A473d Alvarez Ferreira, Agripina Encarnacion.
Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos
Bachelardianos [livro eletrônico] / Agripina Encarnación
Alvarez Ferreira. – Londrina : Eduel, 2013.
1 Livro digital.

Disponível em : [http://www.uel.br/editora/portal/
pages/livros-digitais-gratuitos.php](http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php)
ISBN 978-85-7216-700-0

1. Bachelard, Gaston, 1884-1962. 2. Filosofia – Símbolos
e símbolos – Dicionários. 3. Filósofos franceses. I. Título.

CDU 7.045(038)=690

Direitos reservados à
Editora da Universidade Estadual de Londrina
Campus Universitário
Caixa Postal 6001
Fone/Fax: (43) 3371-4674
86051-990 Londrina – PR
E-mail: eduel@uel.br
www.uel.br/editora

Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Depósito Legal na Biblioteca Nacional

2013

Sumário

INTRODUÇÃO	ix
PRIMEIRA PARTE – De Bar-Sur-Aube a Paris	1
Bachelard, trajetória intelectual	3
A obra em seu duplo espaço.....	7
SEGUNDA PARTE – Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos	11
ÍNDICE DE VERBETES	205
Referências bibliográficas	207
I - Obras de Gaston Bachelard (consultadas)	207
II - Obras sobre Gaston Bachelard	208
III - Obras Gerais	208

Ao meu querido esposo e filhos

*“Que outra liberdade psicológica temos nós, senão a liberdade de sonhar?
Psicologicamente falando, é no devaneio que somos livres.”
Gaston Bachelard*

Introdução

“Os sonhos que viveram numa alma continuam a viver em suas obras [...]”
Gaston Bachelard

A obra de Gaston Bachelard sobre o imaginário é rica e densa devido ao potencial nela contido, abrangendo fontes e influências diversas, como: os elementos materiais, a alquimia, o idealismo platônico, o bergsonismo, a psicanálise, o romantismo e o surrealismo. Tudo isso é transformado e purificado na retorta alquímica do grande pensador e poeta que foi Bachelard.

Quando se lêem seus escritos, têm-se todos os elementos para outras leituras. Isso é importante para o leitor ampliar suas visões de mundo, seus conhecimentos, meditar, sonhar e se posicionar melhor diante de um texto literário ou de uma obra de arte, pois não há criação sem a imaginação.

Concebido como guia para a leitura de Bachelard ou como meio de consulta para um trabalho poético ou artístico, este livro divide-se em duas partes: na primeira parte, de Bar-Sur-Aube a Paris inclui um perfil intelectual de Gaston Bachelard e um breve estudo sobre a obra poética em seu duplo espaço. Na segunda parte, encontram-se os verbetes de A a Z.

O dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos não pretende ser crítico ou analítico, muito embora seja necessário um aprofundamento para que, em cada verbete, o leitor encontre ao mesmo tempo uma imagem, um símbolo, um mito, um termo e um conceito, para melhor poder enveredar no imenso espaço do mundo poético de Gaston Bachelard. Para esclarecimento, como exemplo, pode-se apresentar um termo como a forja que deverá ser conceituado de acordo com a sua essência e significação para saber-se o que ele representa. No caso, a forja está vinculada a uma tradição mítico-religiosa em que se atribui ao ferreiro poderes demiúrgicos para forjar o cosmos. “O senhor de forjas é um senhor de universo”. Nas imagens do poeta, o sol poente é uma forja que se estende ao plano cósmico, e as cores que saem do ferro forjado simbolizam valor, força e energia. Como se pode observar, tudo está adensado ou reunido na palavra ou termo forja.

A contribuição de Gaston Bachelard é imensa e profunda, abrangendo conhecimentos de diversas áreas provenientes de fontes e influências de herança filosófica, hermética, científica, literária e mítica. Com efeito, as discussões baseadas numa crítica intelectualista, como as de um passado bem próximo, não conduziram o leitor à essência de uma obra poética centrada na doutrina do imaginário. Não basta uma simples leitura linear. O leitor precisa aprofundar os seus conhecimentos para atingir uma pequena parcela desse inesgotável universo, inserindo-se no mundo dos devaneios para melhor captar nos detalhes nuances reveladoras de um *élan* criador. E é bom lembrar que a

terminologia, proveniente dos múltiplos ramos do saber, nem sempre conservou fidelidade às fontes de origem, sendo transfigurada pelo imaginário mundo de Bachelard.

O dicionário é constituído de verbetes de assuntos e temas variados. Cada verbete é seguido de textos selecionados nos volumes da obra poética. O número e a quantidade de textos variam em função da maior ou menor abrangência do tema ou assunto e de sua especificidade no conjunto. Há assuntos e temas que constam de todos os livros, outros da primeira fase e outros da segunda, como a fenomenologia, a fênix, o devaneio, o cosmos e assim por diante. Selecionou-se o maior número possível de citações para que o leitor possa ter uma visão global e possa perceber como foi sendo desenvolvido o trabalho do filósofo. Após a seleção, fez-se um comentário breve sobre cada tópico, seguindo-se a poética bachelardiana.

No estudo e na análise dos verbetes, procurou-se mostrar a evolução do pensamento bachelardiano, apontando as acepções dadas a determinados temas. A imagem poderia ser apresentada como exemplo desse percurso, que se iniciou em *A psicanálise do fogo* até *Fragmentos de uma poética do fogo*. Em *A água e os sonhos*, a imagem está marcada pela contemplação pancalista, que se contenta em ver o belo na “superfície irisada” das águas “claras e primaveris”. A imagem é vista em sua objetividade. A partir de *A poética do espaço*, segunda fase da obra, a imagem é considerada em seu processo de criação, em sua ontologia e em sua subjetividade.

Com este dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos, o leitor não só poderá desvendar o pensamento e o mundo imaginário bachelardiano, como também terá elementos para interpretar textos literários. Propõem-se, pois, meios de acesso à obra, sublinhando a importância da imaginação para uma crítica dinâmica, aberta e criadora. E, uma vez que, para o ser humano, uma luz que se acende é um sol que brilha em sua alma, iluminando o seu caminho e a sua obra, espera-se que este dicionário seja uma luz resplandecente.



PRIMEIRA PARTE
De Bar-Sur-Aube a Paris



BACHELARD, TRAJETÓRIA INTELLECTUAL

“Um olho de poeta é o centro de um mundo, o sol de um mundo.”

Gaston Bachelard

O que se está apresentando sobre Gaston Bachelard não é uma biografia, mas alguns dados referentes à trajetória de sua atuação no mundo das ciências e das artes e, em particular, no da poesia. A obra poética, à medida que vai sendo estudada e analisada, revela o ser criador, o ser subjetivo e a sua *durée*. A biografia mostra o passado estático de um autor que em nada poderá servir para se mergulhar no espaço poético de um texto. Pois, como assinala o próprio Bachelard,

[...] os livros, e não os homens, são assim nossos documentos, e todo nosso esforço ao reviver o devaneio do poeta, consiste em experimentar o caráter operante. Esses devaneios poéticos nos conduzem a um mundo de valores psicológicos [...]¹

Gaston Bachelard nasceu em 27 de junho de 1884,

[...] numa região de riachos e rios, num canto da Champagne [Bar-Sur-Aube] com vales, no Vallage, assim chamado por causa do grande número de seus vales. A mais bela das moradas estaria para mim na concavidade de um pequeno vale, às margens de uma *eau vive*, à sombra curta dos salgueiros e dos vimeiros. E, quando outubro chegasse, com suas brumas sobre o rio [...]²

Em 1903, após o término do curso secundário, ingressou na administração dos Correios, trabalhando sessenta horas semanais. Nos momentos de lazer estudava, vindo a licenciar-se em 1912, aos 28 anos em Ciências Matemáticas. No ano seguinte, a administração dos Correios lhe concede uma bolsa de estudos, a fim de que se preparasse para o concurso de engenheiro de telégrafo no Liceu Saint-Louis. Com a eclosão da primeira guerra mundial, sua carreira foi interrompida, sendo obrigado a desistir de seu intento. Em 8 de julho de 1914 casou-se, e em 1920 sua esposa faleceu, deixando com ele a pequena Suzanne. De 1919 a 1930 foi professor no magistério secundário em Bar-Sur-Aube, dedicando-se ao ensino das ciências – Física e Química – e posteriormente da Filosofia, na qual se licenciou em 1920 e tornou-se mestre em 1922. Doutorou-se em

¹ BACHELARD, G. *La poétique de la rêverie*. 5. ed. Paris: P.U.F., 1971. p. 156-157.

² Id. *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: José Corti, 1947. p. 11.

Letras com menção honrosa na Sorbone, com a apresentação da tese *Ensaio sobre o conhecimento aproximado* em 1927, publicada um ano depois. Nesse ensaio, encontram-se as bases de uma nova epistemologia.

Ora, no momento em que Bachelard publicou sua primeira grande obra, *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, a filosofia francesa era “oficialmente” espiritualista, há mais de um século. Já em 1868, por exemplo, Victor Duruy declarava solenemente na Sorbone: “Meus senhores, há uma doutrina com a qual a Universidade não pode conviver: é o materialismo. Mas há uma outra sem a qual a Universidade não poderia existir: é o espiritualismo”.³

Diante das circunstâncias históricas de seu tempo, foi um desafio e uma grande aventura Gaston Bachelard lançar uma obra, cuja proposta se chocava com as idéias até então vigentes.

Desde 1927, na primeira esteira levantada pela física einsteiniana, ele sustenta uma tese (do colégio de Bar-Sur-Aube ao Instituto, ele se realizará pacientemente em todas as formas universitárias) intitulada: *Essai sur la connaissance approchée*, que é o ato de nascimento da epistemologia do século XX.⁴

Em 1930, aos 46 anos, com o título de doutor, iniciou sua carreira universitária na Faculdade de Letras de Dijon, permanecendo até novembro de 1940, quando foi nomeado para a Sorbone. Em 1951, Bachelard entrou na Legião de Honra como oficial, passando a comendador oito anos depois. Eleito em 1955 para a Academia de Ciências Morais e Políticas de Paris, recebeu o Grande Prêmio Nacional de Letras em 1961. No auge do prestígio intelectual, proferiu a conferência inaugural do primeiro colóquio de *Les Cahiers Internationaux de Symbolisme*, realizado em 1962, em Paris. Em sua memória, existe atualmente o *Centre Gaston Bachelard de Recherches sur L'imaginaire et la Racionalité* na Universidade de Borgonha.

Num instante, a longínqua infância de Gaston Bachelard, como brumas de sonho e nuvens que se esgarçam, vem lentamente aparecendo e desaparecendo no caleidoscópio das lembranças: “a melancolia diante das águas dormentes”, o cheiro da “menta aquática”, “outubro e as brumas sobre o rio”, “as águas verdes e claras”, “as chamas azuladas do ponche”, “o caldeirão negro suspenso na corrente”, “o fogo a arder na lareira” e o “xarope de tolu”⁵. A infância ressurgue com toda a atualidade e permanece viva pelos devaneios que a fazem cintilar nos textos literários. Distanciado, no tempo e

³ JAPIASSU, H. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 28-29.

⁴ QUILLET, P. *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 19.

⁵ BACHELARD, G. *L'eau et les rêves e La psychanalyse du feu*. Passim.

no espaço, do cosmos paradisíaco de Bar-Sur-Aube até Paris, encontrou-se diante de um outro mundo com o qual teve que se ajustar, apesar dos contrastes entre o passado e o presente. Para quem viveu em contato com os ruídos silenciosos do cosmos, na cidade o menor ruído é estridente. Tudo é desencanto nesse mundo que fugazmente corre na horizontalidade. De nada valem os cinemas, carros, telefones, jazz e transeuntes no ir e vir a todo instante. A agitação do formigueiro humano que se concentra nas grandes metrópoles dissipa os sonhos, a esperança, nadificando o ser humano. Para viver uma existência poética, o sonhador, à noite, em seu quarto, transforma os ruídos ensurdecedores em vozes da natureza e o seu viver cotidiano na sinfonia de um instante.

Na praça Maubert, tarde da noite, os automóveis fazem barulho e o roncar dos caminhões me faz maldizer meu destino de cidadão, encontro paz em viver as metáforas do oceano. Sabe-se que a cidade é um mar barulhento, já se disse muitas vezes que Paris faz ouvir, no meio da noite, o murmúrio incessante das ondas e das marés. Dessa banalidade, faço então uma imagem sincera, uma imagem que é minha, como se eu a tivesse inventado [...] Minha poltrona é um barco perdido nas ondas[...]⁶

Em sua obra póstuma *Fragments de uma poética do fogo*, referindo-se ao grande número de páginas – “mais de duas mil” – escritas e de imagens analisadas nos livros de sua poética, Bachelard manifesta o desejo e o poder de reescrevê-los para “dizer melhor as ressonâncias das imagens faladas nas profundezas da alma”. Esse desejo, essa ânsia, é uma necessidade profunda de quem procura cada vez mais a perfeição para melhor ser e dizer o indizível e inatingível mundo da arte. A busca é tantálica, mas não é vã, pois sempre aproxima o sonhador do horizonte de seu sonho. Nesse mesmo livro, Suzanne Bachelard faz ao leitor algumas considerações sobre seu pai, confirmando sua grande vontade de aprender, de se instruir e de imaginar para sonhar e devanear.

Eterno estudante, meu pai gostava de aprender. Pode-se notar em seus livros inúmeras evocações da infância. Essas evocações são o signo, não de uma nostalgia de um estado de infância, de uma nostalgia da inocência, mas sim de uma nostalgia das capacidades da infância, capacidade de maravilhamento da criança sonhadora e livre, e também capacidade de aprender e se transformar [...]⁷

Nessa longínqua Paris cosmopolita, Gaston Bachelard, após uma existência pontilhada de instantes marcados pela beleza e profundidade de sua vida e de sua obra, parte no barco de Caronte para um mundo iluminado pela luz de seu ser, em 16 de outubro de 1962.

⁶ Id. *La poétique de l'espace*. 2. ed. Paris: P.U.F., 1958. p. 43.

⁷ BACHELARD, S. In: Gaston Bachelard. *Fragments d'une poétique du feu*. Paris: P.U.F., 1988. p. 17.

A OBRA EM SEU DUPLO ESPAÇO

“A monstruosidade formal pode ser uma grande verdade dinâmica. Se o sonho produz monstros, é porque traduz forças.”

Gaston Bachelard

As atividades complementares de Gaston Bachelard oscilam entre razão e imaginação. Como filósofo

[...] formou todo seu pensamento ligando-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu, o mais precisamente possível, a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea [...]⁸

A física da relatividade e a crítica de Einstein sobre a simultaneidade ampliam, aprofundam e enriquecem o seu saber, distanciando-o cada vez mais da ciência e da filosofia tradicional.

No alambique do alquimista está a grande obra: a das idéias claras e a dos sonhos e devaneios, que emergirá do “claro-escuro” bachelardiano de *A formação do espírito científico*, em que o fulcro de atenção é o período pré-científico onde a experiência e o devaneio jazem adormecidos nas cosmogonias do passado. Como se pode observar, “... a ciência começa mais com um devaneio do que com uma experiência, e são precisas muitas experiências para afastar todas as brumas do sonho...”⁹. De maneira geral, ao detectar a primitividade, a anterioridade do sonho, e ao considerá-lo como obstáculo à ciência, dois mundos começam a se delinear claramente, o da ciência e o da poesia. Para o evento, foi necessária uma catarse “intelectual e afetiva” que “[...] contribuiu para fundar os rudimentos de uma psicanálise da razão.”¹⁰

Do “erro científico”, detectado na busca da objetividade da ciência, evidencia-se o onirismo do qual nasceu a poética. Duas vertentes e um único criador de mundos.

É sempre a essência pura e única do espírito que se exprime nas teorias epistemológicas e oníricas, que são dessa maneira ligadas originalmente, mas que devem ser apresentadas como disciplinas separadas, devido aos seus métodos contrários. Toda a dificuldade da obra se encontra, pois, no problema da unidade essencial e da separação factícia das duas vertentes da filosofia de Gaston Bachelard [...]¹¹

⁸ BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Op. cit., p. 1.

⁹ Id. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1969. p. 44.

¹⁰ Id. *La formation de l'esprit scientifique*. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. 5. ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1967. p. 19.

¹¹ BAUMAM, L. L'epistemologie bachelardienne vue sous l'angle du dedoublement de la reflexion philosophique. In: COLLOQUE DU CENTENAIRE. *Gaston Bachelard*. L'homme du poeme et du theoreme. Dijon: Editions Universitaires, 1984. p. 158.

Apesar da oposição entre a epistemologia e a imaginação, “[...] sentimos bem que esses dois temas foram desenvolvidos a partir de um mesmo pensamento, de um mesmo projeto imaginativo que é um projeto de abertura integral[...]”¹². Esses temas foram claramente evidenciados em *A formação do espírito científico*, publicado em 1938, e em *A psicanálise do fogo*, do mesmo ano. Razão e imaginação opõem-se numa dupla perspectiva: objetividade e subjetividade. O que para o pensamento claro é negativo, para o devaneio é positivo, e vice-versa. As influências da epistemologia no onirismo e as influências do onirismo na epistemologia prosseguem até *A poética do espaço*, quando o “cogito do sonhador” consegue libertar-se para entrar no espaço puro do onirismo.

Em *A formação do espírito científico*, a real conquista da objetividade e do progresso da ciência deve ser colocada em termos de obstáculos que devem ser afastados através de uma “contribuição da psicanálise do conhecimento objetivo”. A aplicação dessa psicanálise ao conhecimento foi inédita, principalmente naquela época.

A crítica literária que se desenvolveu nas universidades da França, baseada no positivismo lansoniano, foi profundamente abalada com a publicação de *A psicanálise do fogo*. Esse é um livro de transição, em seqüência ao anterior, que possibilita a passagem da reflexão científica para a poética, em que se tentou, através do fogo, aplicar com mais rigor os fundamentos teóricos da psicanálise contidos em *A formação do espírito científico*. Inicia-se dupla depuração em que a ciência e a poesia separam-se, e, ainda que inversas, complementam-se, mantendo, contudo, a unidade e identidade de propósito, pois tanto a razão como a imaginação são necessárias. Para melhor concretizar o que foi dito, eis um exemplo de Gaston Bachelard em que

[...] os eixos da poesia e da ciência, para começar, são inversos. A filosofia pode somente tornar a poesia e a ciência complementares, uni-las como dois contrários perfeitos. É preciso, pois, opor ao espírito poético expansivo o espírito científico taciturno, para o qual a antipatia prévia é uma precaução salutar.¹³

É preciso ter-se em conta que *A psicanálise do fogo*, embora seja o primeiro livro da série poética, apresenta uma linguagem com um tom pouco poético. A preocupação primeira era a de delimitar a objetividade científica e a subjetividade poética, centrando-se posteriormente na imaginação dos elementos.

A luta e o empenho pela purgação do conhecimento é constante, ativa e persistente, desde *A psicanálise do fogo*, de maneira intensa e metódica, estendendo-se mais veladamente a *Lautréamont*, *L'eau et les rêves*, *L'air et les songes*, *La terre et les rêveries de la volonté*, *La terre et les rêveries du repos*.

¹² HYPOLITE, J. Gaston Bachelard o el romanticismo de la inteligencia. In: LACROIX, J. et al. *Introducción a Bachelard*. Tradução de José Szasbon. Buenos Aires: Caldén, 1973. p. 45. (Colección El Hombre y su Mundo).

¹³ *La psychanalyse du feu*. Op. cit., p. 10.

No estudo e na análise da obra poética sempre devem ser excluídos o pensamento claro e a razão, imanentes ao pensamento científico, para que o imaginário, depois de purificado, seja liberado do peso, acenda suas luzes, separando-se do conceito e das idéias que o obscurecem. Em ambos os lados, ciência e poesia apresentam resíduos como antíteses da purificação em cada um dos pólos. Gaston Bachelard, espírito aberto e atento às inovações contemporâneas da ciência e das artes, procurou sempre a elas aderir, tonificando e renovando a sua escritura em sua dupla vertente. Com essa atenção vigilante e com a sua psicanálise de função catártica, percorreu os textos de sua obra poética, desde *A psicanálise do fogo* até *A terra e os devaneios do repouso*.

Após a depuração do conhecimento que propiciou o aparecimento de dois universos na obra do filósofo das ciências, tenta combater o empirismo ou realismo ingênuo da filosofia tradicional, ainda atuante em seu tempo. O mundo não é uma superfície e o conhecimento não é uma mera cópia ou representação da realidade. A reprodução, a forma, a visão, os reflexos, as superfícies, enfim, tudo o que se ligue ao espetáculo panorâmico da contemplação deve ser afastado de sua obra poética. Com *A Filosofia do Não: Ensaio de uma filosofia do novo espírito científico e Lautréamont*, instaura-se outra fase, em ruptura com a antiga tradição filosófica. Inclusive a fenomenologia que, de maneira explícita e timidamente, surge com *A poética do espaço*, mas com a força do *élan* bachelardiano, esboça seu contorno em *Lautréamont* e na poética sobre os elementos materiais, em ruptura com a fenomenologia clássica, também expressa em termos de visão e de uma consciência direcional. Na epistemologia, procura desembaraçar-se da forma e da fórmula através de uma “fenomenotécnica” que se resume em “atividade”, “aplicação” e “matéria”¹⁴. Na poética, a “reprodução” é ultrapassada pelo onirismo da imaginação criadora, cuja função é produzir imagens que metamorfoseiam o real.

A imaginação pura designa suas formas projetadas como a essência da realização que lhe convém. Ela usufrui naturalmente de imaginar, portanto, mudar de formas. A metamorfose torna-se, assim, a função específica da imaginação. A imaginação só compreende uma forma quando a transforma, quando lhe dinamiza o devir [...]¹⁵

Em *Lautréamont*, a função e o ativismo ultrapassam as formas, revelando-se na poesia projetiva e na metamorfose do real. No bestiário ducassiano, o dinamismo da imaginação transforma-se em energia animalizante e agressiva.

No primeiro capítulo de *A água e os sonhos*, apesar da surpreendente beleza proporcionada pela visão “das águas claras”, “das águas primaveris”, dos reflexos de Narciso, mirando-se no espelho límpido e transparente das águas, essa beleza formal é

¹⁴ DADOGNET, F. *Bachelard*. Tradução de A. Campos. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 47.

¹⁵ BACHELARD, G. *Lautréamont*. 6.ed réimpression. Paris: José Corti, 1970. p. 153.

“necessária para seduzir” desde que a intimidade substancial, o volume e a profundidade sejam preservados.

Se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; sentirá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias [...]¹⁶

Em *O ar e os sonhos*, o elemento aéreo é movimento que se esgarça e se desmaterializa num espaço delimitado, não sendo, por isso, um convite para um espectador que sonhe com uma beleza visual. “Devemos sentir que a vida onírica é tanto mais pura quanto mais nos libertar da opressão das formas, e quanto mais nos restituir à substância e à vida de nosso próprio elemento.”¹⁷

Em *A terra e os devaneios da vontade*, Gaston Bachelard apresenta de maneira clara a filosofia realista, até então por todos seguida, mostrando que primeiro se vê e depois se imagina o mundo. Assim, tem-se uma imagem fornecida pelos sentidos em toda a sua realidade. Em contrapartida, para refutar essa tese, mostra o papel relevante da imaginação criadora, colocando o sonho como fonte primitiva na formação da imagem poética e o homem diante da natureza como fonte de energia a ser trabalhada e transformada. O ser humano, diante da visão panorâmica, encanta-se e extasia-se. Mas,

[...] na solidão ativa, o homem quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira. Quer trabalhar a matéria, transformar a matéria. Então, o homem não é mais um simples filósofo diante do universo, é uma força infatigável contra o universo, contra a substância das coisas.¹⁸

Tudo é força e energia para um sujeito “tonificado pela vontade” de ir à luta contra um mundo hostil e resistente. Se o poder de transformar está voltado para a exterioridade da matéria, em *A terra e os devaneios do repouso* há uma vontade de ir para o que se oculta nas coisas, para o infinitamente pequeno, suscitando devaneios intermináveis. A extroversão e a introversão constituem a realidade do fora e do dentro dos dois livros sobre a Terra.

¹⁶ Id. *L'eau et les rêves*. Op. cit. p. 8.

¹⁷ Id. *L'air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement. 2.ed. 3. réimpression. Paris: José Corti, 1950. p. 35.

¹⁸ Id. *La terre et les rêveries de la volonté*. Essai sur l'imagination des forces. Paris: José Corti, 1948. p. 29.



SEGUNDA PARTE



Aa

ÁGUA

Ontologicamente a água em sua essência é pura. Simboliza a vida e a morte. Traz repouso e bem-estar ao sonhador de uma água tranqüila. O ser humano, como as águas do rio, morre a cada instante. A transitoriedade da água é a mesma da entediante cotidianidade em que se vive. É “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”. A imagem literária da água ou de outro elemento, segundo Gaston Bachelard, “revela um determinismo imaginário”. Assim, *En Rade*, romance de Huysmans, no quinto capítulo, é apresentada uma paisagem lunar petrificada; em Edgar Poe, as águas são negras e sombrias e em outros autores são lodosas como as águas do Estige, rio infernal pelo qual passava Caronte ao transportar as almas para o mundo das trevas.

Mas, se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; sentirá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, um tipo de intimidade, intimidade bem diferente das que as “profundezas” do fogo ou da pedra sugerem. Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim, que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Por isso o leitor compreenderá com mais simpatia, mais dolorosamente, uma das características do heraclitismo. Verá que o mobilismo heraclítico é uma filosofia concreta, uma filosofia total. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser consagrado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 8-9)

Sem o saber, pela força de seu sonho genial, Edgar Poe reencontra a intuição heraclítica que via a morte no devir hídrico. Heráclito de Éfeso imaginava que, no sono já, a alma,

desprendendo-se das fontes do fogo vivo e universal, “tendia momentaneamente a transformar-se em umidade”. Então, para Heráclito, a morte é a própria água. “É morte, para as almas, o tornar-se água” (Heráclito, frag. 68) [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 79)

A água leva para bem longe, a água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total. Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente. Tal é, por exemplo, o voto de Fausto na cena final do *Faust* de Christophe Marlowe (trad. Rabbe): “Ó minha alma, transforma-te em pequenas gotas d'água e cai no Oceano, para sempre perdida”. Essa impressão de dissolução atinge, em certas horas, as almas mais sólidas, mais otimistas [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 124-125)

Numerosos são os sonhos impuros que florescem na água, que se exibem pesadamente sobre a água, como a grossa mão espalmada do nenúfar. Numerosos são os sonhos impuros em que o homem adormecido sente circular em si mesmo, em torno de si mesmo, correntes negras e lodosas, Estiges de ondas pesadas, carregadas de mal. E nosso coração é agitado por essa dinâmica do negro. E nosso olhar adormecido segue indefinidamente, negro após negro, esse devir do negrume.
(*L'eau et les rêves*. p.190-191)

Sonhando um pouco, vimos a saber que toda tranqüilidade é água dormente. Existe uma água dormente no fundo de toda memória. E no universo a água dormente é uma massa de tranqüilidade, uma massa de imobilidade. Na água dormente, o mundo repousa. Diante da água dormente, o sonhador adere ao repouso do mundo. O lago, a lagoa, estão ali. Têm um privilégio de presença. O sonhador pouco a pouco se vê na sua presença. Nessa presença, o eu do sonhador já não conhece oposição. Já não existe nada contra ele. O universo perdeu todas as funções do contra. Em toda a parte a alma está em casa, num universo que repousa sobre a lagoa. A água dormente integra todas as coisas, o universo e seu sonhador.
(*La poétique de la rêverie*. p. 169)

ALAMBIQUE

O alambique dos alquimistas onde se faziam as destilações apresentava formas variadas e estranhas para uma visão racionalista. Elas têm um sentido profundo e transcendente, pois se ocultam e se revelam nas formas simbólicas. Todos os detalhes devem ser objeto de meditação. “O mundo é um imenso alambique”.

Para reencontrar as potências que imaginam o devir mineral, seria preciso, pelo menos, vivenciar a fisiologia de todos esses utensílios e não somente se divertir com as suas formas. Por exemplo, poderíamos sonhar o alambique em seu excesso, em sua cosmicidade, lembrando-nos de que em certos devaneios pré-científicos o mundo é concebido como um imenso alambique, tendo o céu inteiro como capacete e a terra como cucúrbita. O

alambique do destilador será então um alambique do pequeno mundo; a mais simples das destilações será, portanto, uma operação de universo. Ao destilar o mercúrio dos sábios, o alquimista vive um sonho de universo.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 237)

Racionalizamos tão completamente o alambique que obstruímos todos os devaneios de sua serpentina. A serpentina para nós não passa de um tubo enrolado, habilmente instalado na cuba cilíndrica, e acreditamos de bom grado que a serpentina deve seu nome simplesmente a uma forma designada, sem ultrapassar o reino da analogia das formas. Para os grandes sonhadores da destilação, a serpentina foi corpo de serpente. Simples tubo, ela daria um filete de líquido, como acontece quando o fabricante de aguardente não coloca em seu álcool a justa medida de sonho. Se a água de fogo sai gota a gota, a serpentina cumpre sua função de animal anelado e o alambique também ofereceu seu produto de juventude, sua aguardente que correrá nas veias como um veneno salutar. Compreende-se, assim, que se tenha dado ao Alcaeste de Van Helmont o nome de “grande Circulado”. O que o homem destilante – homo destillans – faz artificialmente, a serpente que morde a cauda o faz por natureza, ou melhor, por necessidade de natureza. É preciso que de tempos em tempos a serpente morda a cauda para que se realize o mistério do veneno, para que ocorra a dialética do veneno. Então a serpente cria pele nova, seu ser é profundamente renovado. Para essa mordida, para esse rejuvenescimento, o réptil se esconde, daí seu mistério [...]

(La terre et les rêveries du repos. p. 280-281)

ALMA E ESPÍRITO

Na poética de Gaston Bachelard essas palavras têm sentido preciso e específico, não devendo, por isso, ser substituídas nas traduções por outras palavras. A alma está ligada ao imaginário e o espírito às idéias. Esses dois pólos estão relacionados à poesia e à ciência. A poesia nasce como um sopro vibrante que vem das profundezas de uma alma.

A filosofia de língua francesa contemporânea – a fortiori a psicologia – quase não se serve da dualidade das palavras alma e espírito. São, por isso, tanto uma quanto a outra, um pouco surdas no que se refere a temas, tão numerosos na filosofia alemã, em que a distinção entre espírito e alma (der Geist et die Seele) é tão nítida. Mas já que uma filosofia da poesia deve receber todas as virtualidades do vocabulário, não deve simplificar nada, nada tornar rígido. Para tal filosofia, espírito e alma são sinônimos. Considerando-os em sinonímia, deixamos de traduzir textos preciosos, deformamos documentos postos ao nosso alcance pela arqueologia das imagens. A palavra alma é uma palavra imortal. Em alguns poemas, é indelével. É uma palavra da emanção. A importância vocal de uma palavra deve, por si só, prender a atenção de um fenomenólogo da poesia. A palavra alma pode ser dita poeticamente com tal convicção que anima todo um poema. O registro poético que corresponde à alma deve, pois, ficar em aberto para as nossas pesquisas fenomenológicas.

(La poétique de l'espace. p. 4)

Até no domínio da pintura, onde a realização parece implicar decisões que derivam do espírito, que reconhecem as obrigações do mundo da percepção, a fenomenologia da alma pode revelar o primeiro compromisso de uma obra. René Huyghe, no belo prefácio que fez para a exposição das obras de Georges Rouault em Albi, escreve: “Se fosse preciso procurar por onde Rouault faz explodir as definições[...], talvez tivéssemos que evocar uma palavra um pouco em desuso, que se chama alma”. E René Huyghe mostra que para compreender, para sentir e para amar a obra de Rouault “é preciso lançar-se no centro, no coração, no ponto em que tudo se origina e toma sentido: e eis que se reencontra a palavra esquecida ou reprovada, a alma.” E a alma – prova-o a pintura de Rouault – possui uma luz interior, aquela luz que uma “visão interior” conhece e traduz no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol [...]

(La poétique de l'espace. p. 5)

Na alma descontraída que medita e que sonha, uma imensidão parece esperar pelas imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra num objeto o ninho de uma imensidão. Teremos provas variadas disso e em grande variedade se seguirmos os devaneios que se abrem na alma de Baudelaire, sob o signo da palavra vasto. Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinitude do espaço íntimo.

(La poétique de l'espace. p. 174)

Ao espírito resta a tarefa de fazer sistemas, de agenciar experiências diversas para tentar compreender o universo. Ao espírito convém a paciência de instruir-se ao longo do passado do saber. O passado da alma está tão longe! A alma não vive ao fio do tempo. Ela encontra o seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio.

Acreditamos, pois, poder mostrar que as imagens cósmicas pertencem à alma, à alma solitária, à alma princípio de toda solidão. As idéias se aprimoram e se multiplicam no comércio dos espíritos. As imagens, em seu resplendor, realizam uma comunhão muito simples das almas. Dois vocabulários deveriam ser organizados para estudar, um o saber, outro a poesia. Mas esses vocabulários não se correspondem. Seria vão constituir dicionários para traduzir de uma língua para outra. E a língua dos poetas deve ser aprendida diretamente, muito precisamente como a linguagem das almas.

(La poétique de la rêverie. p. 13)

ALQUIMIA

A alquimia é a arte da transmutação do micro e do macrocosmos. Há uma dualidade de correspondência entre esses mundos, onde um se mira e se reflete no outro como se fosse um espelho. Essa transformação é simultaneamente material e espiritual, pois o alquimista projeta a sua profundidade nas matérias que ele manipulou.

A simbologia alquímica é rica e profunda. Há uma infinidade de disfarces para ocultar “o caráter secreto da alquimia”. Pouco ou quase nada se sabe de sua verdadeira realidade.

Com relação ao surgimento da alquimia existem controvérsias, mas, grande parte dos estudiosos no assunto vêem sua fonte na tradição hermética vinculada a Hermes Trismegisto – Três vezes grande. Sabe-se que foi filósofo, sacerdote pertencente aos

antigos mistérios do Egito, sendo-lhe atribuída a *Tabula Smaragdina* (Tábua de Esmeralda). Nesse texto está evidenciada a correspondência que existe entre todas as coisas. Assim, “O que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo, é como o que está em cima.”

A natureza, para o alquimista, é animada por um finalismo material. Se nada enteva seus esforços normais, a natureza transformará qualquer metal em ouro [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 247)

Temos aqui um bom exemplo da necessidade que tinham os alquimistas de multiplicar metáforas. A realidade, para eles, é uma aparência enganadora. O enxofre repleto de odor e de luz não é o verdadeiro enxofre, não é a raiz do verdadeiro fogo. É apenas o fogo flamejante, crepitante, fumegante, produtor de cinzas. Imagem longínqua do verdadeiro fogo, do fogo do princípio, do fogo-luz, do fogo puro, do fogo substancial, do fogo-princípio. Percebe-se bem que o sonho das substâncias se realiza contra os fenômenos da substância, que o sonho da intimidade é o devir de um segredo. O caráter secreto da alquimia não corresponde a um comportamento social da prudência. Deve-se à natureza das coisas. Deve-se à natureza da matéria alquímica. Não é um segredo que se conhece. Mas um segredo essencial que se busca, que se pressente. Desse segredo nós nos aproximamos, ele está ali, centrado, encerrado nos cofres embutidos da substância, mas todos os disfarces são enganadores [...]
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 50)

Se acompanharmos o longo estudo que C. G. Jung dedicou à alquimia, poderemos avaliar melhor o sonho de profundidade das substâncias. Com efeito, como Jung demonstrou, o alquimista projeta sobre as substâncias longamente trabalhadas o próprio inconsciente, que vem duplicar os conhecimentos sensíveis. Se o alquimista fala do mercúrio, ele pensa “exteriormente” no prata-vivo, mas ao mesmo tempo acredita estar diante de um espírito oculto ou prisioneiro na matéria (cf. *Jung. Psychologie und Alchimie*. p. 399) [...] Embora C. G. desaconselhe pensar o inconsciente como uma localização sob a consciência, parece-nos possível dizer que o inconsciente do alquimista projeta-se como uma profundidade nas imagens materiais. Mais sinteticamente, diremos, pois, que o alquimista projeta a sua profundidade [...]
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 50-51)

O Inferno figurado, o Inferno com suas imagens, o Inferno com seus monstros, foi feito para atingir a imaginação vulgar. O alquimista, em suas meditações e em suas obras, acredita ter isolado a substância de monstruosidade. Mas o verdadeiro alquimista é uma alma elevada. Deixa às feiticeiras a tarefa da quintessência do monstruoso. Por sua vez a feiticeira só trabalha nos reinos animal e vegetal. Ela não conhece a intimidade maior do mal, a que se insere no mineral pervertido.
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 73)

Até no detalhe de suas intermináveis pesquisas, a Alquimia sempre ambiciona uma grande visão do mundo. Ela vê um universo em ação na profundidade da menor substância; mede a influência das forças múltiplas e longínquas na mais lenta das experiências. Que

essa profundidade seja afinal uma vertigem, que essa visão universal pareça uma visão sonhadora quando a comparamos com os princípios gerais da ciência moderna, isto não destrói a potência psicológica de tantos devaneios convictos, de tão grandes imagens reverenciadas com tão constante convicção. As belas matérias: o ouro, o mel, o pão, o azeite e o vinho, acumulam devaneios que se coordenam tão naturalmente que é possível descobrir-se neles leis de sonho, princípios de vida onírica. Uma bela matéria, um belo fruto, nos ensinam freqüentemente a unidade de sonho, a mais sólida das unidades poéticas [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 323-324)

Se examinarmos atualmente os livros alquímicos, não receberemos todas as ressonâncias do devaneio falado; correremos o risco de ser vítimas de uma objetividade transposta. É preciso cuidar, com efeito, para não atribuir a substâncias conhecidas como surdamente animadas o estatuto do mundo inanimado da ciência de hoje. Devemos, pois, reconstituir incessantemente o complexo de idéias e devaneios. Para isso, convém ler duas vezes qualquer livro de alquimia, como historiador das ciências e como psicólogo. Foi muito feliz o título que Jung escolheu para o seu estudo: *Psychologie und Alchemie*. E a psicologia do alquimista é a de devaneios que se empenham em constituir-se em experiências sobre o mundo exterior. Um duplo vocabulário deve ser estabelecido entre devaneio e experiência [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 62)

Na alquimia não estamos diante de uma paciência intelectual, mas na própria ação de uma paciência moral que procura as impurezas de uma consciência. O alquimista é um educador da matéria.

(*La poétique de la rêverie*. p. 66)

AMBIVALÊNCIA

A ambivalência apresenta direções que, embora opostas, aproximam-se e harmonizam-se graças ao sonho e aos devaneios.

No campo das imagens poéticas, a ambivalência é mais ativa, sutil e mais ampla do que a antítese das idéias, devido à indeterminação propiciada pela imaginação.

Os pólos da ambivalência tocam-se, harmonizam-se, aproximam-se, “contraem-se” no instante poético. Isso não ocorrendo, “a ambivalência se reduz a uma antítese, o simultâneo ao sucessivo”.

É pela atividade da água que começa o primeiro devaneio do operário que amassa. Assim, não é de se admirar que a água seja então sonhada numa ambivalência ativa. Não há devaneio sem ambivalência, não há ambivalência sem devaneio. Ora, a água é sonhada sucessivamente em seu papel emoliente e em seu papel aglomerante. Ela desune e une.

(*L'eau et les rêves*. p. 142)

A ambivalência do prazer e da dor marca os poemas como marca a vida. Quando um poema encontra um tom dramático ambivalente, sente-se que é o eco multiplicado de um

instante valorizado em que se enlaçam, no coração do poeta, o bem e o mal de todo um universo [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 228)

O interesse que um sonhador dá às lutas de duas matérias indica uma verdadeira ambivalência material. Não se pode viver a ambivalência material senão dando alternadamente a vitória aos dois elementos. Se pudéssemos caracterizar a ambivalência de uma alma na mais simples de suas imagens, longe dos dilaceramentos da paixão humana, como tornaríamos compreensível o caráter fundamental da ambivalência!

Não é, com efeito, seguindo os borboleteamentos da ambivalência que se pode sentir o dinamismo que se estabelece entre uma imagem atraente e uma imagem repulsiva? Nesse campo de imaginação sensibilizada, pode-se considerar uma espécie de princípio de indeterminação da afetividade no mesmo sentido em que a microfísica propõe um princípio de incerteza que limita a determinação simultânea das descrições dinâmicas. Por exemplo: queremos sentir mais de perto uma nuance verdadeiramente sutil da antipatia, e eis que ela agrada. Inversamente, queremos dedicar-nos com muita intensidade a uma impressão de simpatia nuançada, e eis que ela aborrece. Veremos esse princípio intervir com muita frequência tão logo consentirmos praticar a micropsicologia ao trabalhar no nível de nossas pequenas imagens. Então compreenderemos melhor que a ambivalência das imagens é bem mais ativa do que a antítese das idéias. Voltaremos muitas vezes a esse problema quando se apresentarem os exemplos de ambivalências sutis [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 77-78)

O homem saudável, para Hipócrates, é um composto equilibrado da água e do fogo. À menor indisposição, a luta dos dois elementos hostis recomeça no corpo humano. Um surdo conflito manifesta-se ao menor pretexto. Assim poderíamos inverter a perspectiva e preparar uma psicanálise da saúde. A luta central seria captada na ambivalência do *animus* e da *anima*, ambivalência que instala em cada um de nós uma luta de princípios contrários. São esses princípios contrários que a imaginação recobre com imagens. Toda alma irritada leva a discórdia a um corpo febril. Está então disposta para ler, nas substâncias, as imagens materiais de sua própria agitação.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 65)

Uma classificação das grutas acentuadas pela imaginação em grutas de pavor e em grutas de maravilhamento proporcionaria uma dialética suficiente para evidenciar a ambivalência de qualquer imagem do mundo subterrâneo. Já ao limiar, pode-se sentir uma síntese de pavor e maravilhamento, um desejo de entrar e um medo de entrar. É aqui que o limiar adquire seus valores de decisão grave.

Essa ambivalência fundamental é transposta a jogos de valores mais numerosos e mais sutis, que são propriamente valores literários [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 200)

Deseja-se um estudo de um pequeno fragmento do tempo poético vertical? Que se tome o instante poético do pesar sorridente, no momento mesmo em que a noite adormece e estabiliza as trevas, quando as horas mal respiram, quando somente a solidão é já um remorso! Os pólos ambivalentes do pesar sorridente quase se tocam. A menor oscilação substitui um pelo outro. O pesar sorridente é, portanto, uma das mais sensíveis ambivalências

do coração sensível. Ora, com toda evidencia, ele se desenvolve num tempo vertical, já que nenhum dos dois momentos – sorrir ou pesar – é antecedente. O sentimento é aqui reversível ou, melhor dizendo, a reversibilidade do ser é aqui sentimentalizada: o sorrir lastima e o pesar sorri, o pesar consola [...]

(*Le droit de rêver*. p. 229)

Empédocles é o precursor da filosofia da ambivalência. Ele inscreveu o amor e o ódio no mecanismo do Universo. Como não estaria essa ambivalência no coração do homem? Como não estaria ela no próprio ser do elemento, nesse superelemento dinâmico que é o fogo? O fogo é bom e cruel. É verdadeiramente um deus.

E eis-nos devolvidos ao reino das imagens, ao dinamismo mesmo dos excessos de imagem. O complexo de Empédocles transposto para o reino poético transportou-nos também, de algum modo. Nossa solidão de leitura nos é restituída [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 165)

ANÁLISE

Uma análise poética não é a busca de causas e de efeitos encontrados horizontalmente na automatizada e cotidiana linguagem. Ela procura estudar o texto em vários níveis e dimensões, podendo ir desde o estudo e a análise das palavras “pelo gênero” – genos-análise – até o estudo e análise do ser humano através da psicanálise e contrapsicanálise, despertando-o com uma cosmo-análise. A análise poética de um texto pelas imagens pode apresentar níveis e dimensões profundas que verticalizam o texto, o sonhador e o leitor.

Acreditamos que, se nossas análises forem exatas, elas deverão ajudar a passar da psicologia do devaneio comum à psicologia do devaneio literário, estranho devaneio que se escreve, que se coordena ao ser escrito, que ultrapassa sistematicamente seu sonho inicial, mas que ainda assim permanece fiel a realidades oníricas elementares. Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material.

(*L'eau et les rêves*. p. 27)

Referindo-se ao estilo de Huysmans, diz Bachelard ter

[...] assim mais uma prova de que a análise pelas imagens materiais pode especificar uma imaginação literária, revelar um determinismo imaginário. Essas gangrenas metálicas e essas chagas petrificadas não são simples excessos de pitoresco, implicam uma dúvida profunda sobre todas as substâncias [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 215)

Se pudéssemos estudar sistematicamente imagens literárias puras, poderíamos em seguida empregá-las como meios de análise para a psicologia da imaginação literária. Seria interessante então captar essa realidade literária em suas relações com uma realidade

material bem definida. Parece-nos que a pedra preciosa possibilita precisamente estudar essas relações de uma matéria real com uma matéria imaginada. Podemos examinar as pedras mais objetivamente seguras de suas qualidades, os rubis e os diamantes, eles serão imediatamente captados na rede das metáforas que multiplicarão as significações a ponto de os primeiros signos não terem mais sentido [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 321-322)

A
exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos da dupla ressonância – repercussão. Parece que, por sua exuberância, o poema desperta profundezas em nós. Para nos darmos conta da ação psicológica de um poema, teremos pois de seguir duas linhas de análise fenomenológica: uma que leva às exuberâncias do espírito e outra que vai às profundezas da alma.
(*La poétique de l'espace*. p. 6-7)

Se a palavra “análise” deve ter um sentido quando nos referimos a uma infância, não podemos deixar de dizer que analisamos melhor uma infância por meio de poemas do que por meio de lembranças, por meio de devaneios do que por meio de fatos. Existe um sentido, acreditamos, em falar de análise poética do homem. Os psicólogos não sabem tudo. Os poetas trazem outras luzes sobre o homem.
(*La poétique de la rêverie*. p. 107)

ANDROGINIDADE

A androginidade é ilustrada nas gravuras do *Rosarium Philosophorum* deixadas pelos alquimistas. O Rei e a Rainha representam o duplo que existe em cada ser humano: o masculino e o feminino. Esse duplo é também estendido ao cosmos. O sol e a lua, a água e o ar, onde os elementos se combinam constituindo um casamento. Segundo C. G. Jung, todo psiquismo humano é andrógino em sua primitividade.

“O Rei e a Rainha dos alquimistas são o *Animus* e a *Anima* do Mundo”. Tudo isso é de difícil compreensão para um espírito positivo, pois a linhagem da alquimia é metamorfoseada pelos sonhos.

De todas as escolas da psicanálise contemporânea, a de C. G. Jung é a que mais claramente demonstrou ser o psiquismo humano, na sua primitividade, andrógino [...]
(*La poétique de la rêverie*. p. 50)

Quanto a nós, que limitamos as nossas pesquisas ao mundo do devaneio, podemos dizer que, no homem como na mulher, a androginidade harmoniosa guarda o seu papel, que é o de manter o devaneio em sua ação apaziguadora. As reivindicações conscientes, e portanto vigorosas, são perturbações manifestas para esse repouso psíquico. São, pois, manifestações de uma rivalidade entre o masculino e o feminino no momento em que ambos se desligam da androginidade primitiva [...]
(*La poétique de la rêverie*. p. 51)

Para nos convenceremos do alcance dessa explicação psicológica do homem pelo mundo trabalhado por devaneios andróginos, bastaria meditarmos sobre as gravuras do livro de Jung; o livro reproduz, com efeito, uma série de doze gravuras extraídas de um velho tomo de alquimia: o Rosarium Philosophorum. Essas doze gravuras são todas ilustrações da união alquímica do Rei com a Rainha. Esse “Rei” e essa “Rainha” reinam no mesmo psiquismo, são as majestades das potências psicológicas que, graças à Obra, vão reinar sobre as coisas. A androginidade do sonhador vai se projetar numa androginidade do mundo [...]
(*La poétique de la rêverie*. p. 67-68)

ANIMISMO

O animismo é uma projeção impulsionada pela imaginação que a tudo anima e vivifica. Os alquimistas foram os primeiros a manifestar um animismo “que se multiplica em experiências inumeráveis”. Ao transformar a matéria ou metal vil em ouro, ele projeta seus sonhos e os seus devaneios.

O poeta projeta seu ser em seus devaneios. “Uma chama que morre adormecendo” é a expectativa que ele apresenta diante da morte.

Se quisermos compreender a psicologia da imaginação entendida como uma faculdade natural, e não mais como uma faculdade educada, deveremos atribuir um papel a esse animismo prolixo, a esse animismo que a tudo anima, que a tudo projeta, que mistura, a propósito de tudo, o desejo e a visão, as impulsões íntimas e as forças naturais. Então colocaremos, como convém, as imagens naturais, aquelas que a natureza fornece diretamente, aquelas que seguem ao mesmo tempo as forças da natureza e as forças de nossa natureza, que sentimos ativas em nós mesmos, em nossos órgãos.

(*L'eau et les rêves*. p. 247)

A imaginação ativa não começa como uma simples reação, como um reflexo. A imaginação precisa de um animismo dialético, vivido ao encontrar no objeto respostas às violências intencionais, dando ao trabalhador a iniciativa da provocação. A imaginação material e dinâmica nos faz viver uma adversidade provocada, uma psicologia do contra que não se contenta com a pancada, com o choque, mas que se promete a dominação sobre a própria intimidade da matéria. Assim a dureza sonhada é uma dureza aplacada incessantemente, e uma dureza que renova sem cessar suas excitações [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 21)

O animismo do alquimista não se contenta em exprimir-se em hinos gerais sobre a vida. As convicções animistas do alquimista não se concentram numa participação imediata, como sucede no animismo ingênuo, natural. O animismo estudioso é aqui um animismo que se experimenta, que se multiplica em experiências, inumeráveis. Em seu laboratório, o animista faz experiências com seus devaneios.

(*La poétique de la rêverie*. p. 60)

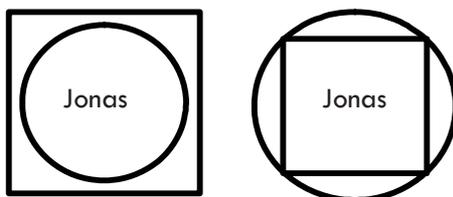
A vela morre mesmo mais suavemente que o astro do céu. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo.

(*La flamme d'une chandelle*. p. 26)

ANIMUS E ANIMA

Nas profundezas do psiquismo de todo ser humano existe um *animus* e uma *anima*. Esta dualidade está sempre presente e atuante. Nos instantes de solidão, quando o sonhador em seus devaneios ultrapassa o mundo da percepção, indo para um espaço imaginário, sua *anima* liberta, e em expansão lhe proporciona esse encantamento, fazendo-o sonhar. Ao *animus* pertencem todas as atividades do “pensamento claro”, da razão. Em determinados momentos, o *animus* e a *anima* podem atuar juntos.

Se fosse preciso remontar ainda mais ao reino dos arquétipos, talvez pudéssemos propor o círculo como ilustração do Jonas feminino e o quadrado como ilustração do Jonas masculino. O *animus* e a *anima* encontrariam assim a figuração plena de sonho que convém a seus poderes inconscientes. Estaríamos respeitando, aliás, a dualidade essencial proposta por Jung ao relacionar o *animus* e a *anima*. Haveria então dois Jonas essenciais correspondendo aos esquemas abaixo:



a *anima* dentro do *animus* ou o *animus* dentro da *anima*. De qualquer maneira, a relação entre *anima* e *animus* é uma dialética de desenvolvimento, e não uma dialética de divisão. É nesse sentido que o inconsciente, em suas formas mais primitivas, é hermafrodita.
(*La terre et les rêveries du repos.* p. 148-149)

Em diversas obras, C. G. Jung mostrou a existência de uma dualidade profunda da Psique humana. Colocou essa dualidade sob o duplo signo de um *animus* e de uma *anima*. Para ele, e para seus discípulos, há em todo psiquismo, seja o de um homem, ou de uma mulher, ora cooperando, ora se entrecrocando, um *animus* e uma *anima* [...]
(*La poétique de la rêverie.*p. 17-18)

Para evitar confusão com as realidades da psicologia de superfície, C. G. Jung teve a feliz idéia de colocar o masculino e o feminino das profundezas sob o duplo signo de dois substantivos latinos: *animus* e *anima*. Dois substantivos para uma única alma são necessários a fim de se expressar a realidade do psiquismo humano. O homem mais viril, com demasiada simplicidade, caracterizado por um forte *animus*, tem também uma *anima* – uma *anima* que pode apresentar manifestações paradoxais. Do mesmo modo a mulher mais feminina apresenta, também ela, manifestações psíquicas que provam haver nela um *animus*. A vida social moderna, com suas competições que “misturam os gêneros”, ensina-nos a refrear as manifestações da androginia. Mas nos nossos devaneios, na grande solidão dos nossos devaneios, quando a nossa libertação é tão profunda que já não pensamos sequer nas rivalidades virtuais, toda nossa alma se impregna das influências da *anima*.
(*La poétique de la rêverie.*p. 52-53)

Ao *animus* pertencem os projetos e as preocupações, duas maneiras de não estar presente em si mesmo. À *anima* pertence o devaneio que vive o presente das imagens felizes. Nas horas de felicidade conhecemos um devaneio que se alimenta de si mesmo, que se mantém como a vida se mantém. As imagens tranqüilas, dons dessa grande despreocupação que constitui a essência do feminino, sustentam-se, equilibram-se na paz da *anima* [...]
(*La poétique de la rêverie*. p. 55)

Consideremos apenas um traço de luz: é a *Anima* que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho de sua solidão. O devaneio – não o sonho [noturno] – é a livre expansão de qualquer *anima*. Sem dúvida, é com os devaneios de sua *anima* que o poeta consegue dar as suas idéias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto.
(*La poétique de la rêverie*. p. 57)

Sob o signo da dupla coroa do Rei e da Rainha, enquanto o rei e a rainha cruzam sua flor-de-lis, unem-se as forças femininas e masculinas do cosmos. Rei e Rainha são soberanos sem dinastia, duas potências conjuntas que carecem de realidade quando as isolamos. O Rei e a Rainha dos alquimistas são o *Animus* e a *Anima* do Mundo, figuras engrandecidas do *animus* e da *anima* do alquimista sonhador. E esses princípios estão bem próximos no mundo, como estão próximos em nós.

Na alquimia, as conjunções do masculino e do feminino são complexas. Nunca se sabe ao certo em que nível se fazem as uniões. Muitos dos textos reproduzidos por Jung constituem momentos de incestuosidade. Quem nos ajudará a realizar todas as nuances dos devaneios alquímicos, num trabalho dos gêneros, quando se fala da união do irmão com a irmã, de Apolo com Diana, do Sol com a Lua? Que crescimento das experiências de laboratório quando se pode colocar a obra sob o signo de tão grandes nomes, quando se pode colocar as afinidades das matérias sob o signo do parentesco mais querido! Um espírito positivo – algum historiador da alquimia desejoso de encontrar, sob os textos de exaltação, rudimentos de ciência – não cessará de “reduzir” a linguagem. Mas tais textos foram vivos por sua linguagem. E o psicólogo não pode se enganar aí; a linguagem do alquimista é uma linguagem apaixonada, uma linguagem que só pode ser entendida como o diálogo de uma *anima* e de um *animus*, unidos na alma de um sonhador.

(*La poétique de la rêverie*. p. 61)

A confiança do alquimista em sua meditação e em suas obras vinha do reconforto oferecido pelo duplo de seu duplo. Ele era ajudado, nas profundezas de seu ser, por uma sóror. Seu *animus* no trabalho era sustentado por uma transfiguração de sua *anima*.

(*La poétique de la rêverie*. p. 71)

AR

Segundo Anaxímenes, filósofo grego pré-socrático, tudo surgiu do Ar por condensação e rarefação. Assim nasce o fogo, a água, a pedra, a terra e os seres. Os alquimistas, em suas transmutações da matéria, consideram o ar como o elemento da leveza e da pureza, permanecendo na terra o elemento pesado, as escórias.

Para Nietzsche, o Ar é “a substância mesma de nossa liberdade” e para Shelley, “o ar é uma flor imensa, a essência floral da terra inteira”. Mas é no “espelho sem fundo” de Paul Eluard que se apagam e desaparecem as dimensões.

O devaneio aéreo é um sopro que projeta e amplifica o ser do sonhador.

Quando tivermos praticado a psicologia do ar infinito, compreenderemos melhor que no ar infinito se apagam as dimensões e que tocamos assim nessa matéria não-dimensional que nos dá a impressão de uma sublimação íntima absoluta.

(*L'air et les songes*. p. 17)

As imagens do ar estão no caminho das imagens da desmaterialização. Para caracterizar as imagens do ar, muitas vezes nos será difícil encontrar a justa medida: um excesso ou uma insuficiência de matéria, e eis que a imagem fica inerte ou se torna fugaz, dois modos diferentes de ser inoperante. Aliás, intervêm aqui coeficientes pessoais que fazem pender a balança para um e outro lado. Mas o essencial, para nós, é fazer sentir a intervenção necessária de um fator ponderal no problema da imaginação dinâmica. No sentido próprio do termo, gostaríamos de fazer sentir a necessidade de pesar todas as palavras, pesando o psiquismo que elas mobilizam. Não podemos fazer uma psicologia detalhada da impulsão para o alto sem uma certa amplificação. Quando todos os traços forem reconhecidos, poderemos recolocar o desenho na escala da vida real. Cabe, pois, ao psicólogo metafísico a tarefa de instalar na imaginação dinâmica um verdadeiro amplificador do psiquismo ascensional. Mais exatamente, a imaginação dinâmica é um amplificador psíquico.

(*L'air et les songes*. p. 20-21)

Shelley é um poeta da substância aérea. Nele, os seres do ar: o vento, o odor, a luz, os seres sem forma, têm uma ação direta. “O vento, a luz, o ar, o odor de uma flor, provocam-me emoções violentas”. Meditando a obra de Shelley, compreende-se como certas almas repercutem à violência da doçura, como são sensíveis aos pesos dos imponderáveis, como se dinamizam sublimando-se.

(*L'air et les songes*. p. 49)

Para Nietzsche, com efeito, o ar é a substância mesma de nossa liberdade, a substância da alegria sobre-humana. O ar é uma espécie de matéria superada, da mesma forma que a alegria nietzschiana é uma alegria humana superada. A alegria terrestre é riqueza e peso – a alegria aquática é moleza e repouso – a alegria ígnea é amor e desejo – a alegria aérea é liberdade.

O ar nietzschiano é então uma estranha substância: é a substância sem qualidades substanciais. Pode, pois, caracterizar o ser como adequado a uma filosofia do devir total. No reino da imaginação, o ar nos liberta dos devaneios substanciais, íntimos, digestivos. Liberta-nos de nosso apego às matérias: é, pois, a matéria de nossa liberdade [...]

(*L'air et les songes*. p. 156-157)

A flor e seu perfume aéreo, o grão e seu peso terrestre se formam em sentido contrário, juntos. Toda evolução é marcada por um duplo destino. Forças coléricas e forças pacificadoras trabalham tanto o mineral quanto o coração humano. Toda a obra de Jacob Boehme é feita de devaneios tensionados entre as forças aéreas e as forças terrestres. Jacob Boehme é assim um moralista do metal. Esse realismo metálico do bem e do mal dá uma medida da universalidade das imagens. Faz-nos compreender que a imagem comanda o coração e o pensamento.

Parece-nos, pois, que a imagem da sublimação material, tal como foi vivida por gerações de alquimistas, pode explicar uma dualidade dinâmica em que matéria e *élan* agem em sentido inverso ao mesmo tempo que permanecem estreitamente solidários [...]
(*L'air et les songes*. p. 299-300)

ARQUÉTIPO

Segundo Platão, filósofo grego nascido em 427 a.C., o mundo verdadeiro é o mundo das idéias eternas, dos arquétipos ou dos protótipos. No mundo em que se vive, nada é real, tudo é devir, as coisas aqui existentes são apenas cópias da realidade. O mito da caverna revela a inconsistência desse mundo.

No *Corpus Hermeticum*, de Hermes Trismegisto, já é mencionado um intelecto onde potencialmente estão contidos os arquétipos de todas as coisas.

O arquétipo junguiano vincula-se ao inconsciente coletivo. Não é uma idéia inata. Existe como uma potência, como um “arquétipo em si”, tornando-se visível, perceptível ao manifestar-se na consciência numa forma atualizada, como uma imagem.

Na poética bachelardiana, os arquétipos são “reservas de entusiasmo”, possibilidades de devir. Graças ao “onirismo dos arquétipos”, o sonhador cria imagens, cria um mundo. Por isso, uma imagem poética não é uma reprodução do real, como também o arquétipo não o é.

O conselho de bem ver, que forma o fundo da cultura realista, domina sem dificuldade o nosso paradoxal conselho de bem sonhar, sonhar permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 3)

Jonas, como a casa onírica, como a caverna imaginada, são arquétipos que não têm necessidade de experiências reais para agir sobre todas as almas. A noite nos enfeitiça, a obscuridade da gruta, do porão, nos envolve como um seio. Com efeito, assim que tocamos, ainda que por um único lado, nessas imagens compostas, super compostas, que têm longínquas raízes no inconsciente dos homens, a menor vibração emite suas ressonâncias por toda a parte. Como já assinalamos várias vezes e tornaremos a repetir, a imagem da mãe é despertada nas formas mais diversas, mais inesperadas [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 177)

Devemos sobretudo compreender que o sonho de labirinto, vivido num sono tão especial que poderíamos chamar, para resumir, de sono labiríntico, é uma ligação regular de impressões profundas. Ele pode fornecer um bom exemplo dos arquétipos evocados por C. G. Jung. Robert Desoille precisou essa noção de arquétipo. Disse que se compreenderia mal um arquétipo fazendo uma simples e única imagem dele. Um arquétipo é antes uma série de imagens e “resumindo a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica, isto é, em circunstâncias que não são particulares a um só indivíduo, mas que podem impor-se a qualquer homem[...]”; caminhar no bosque sombrio ou na gruta tenebrosa, perder-se, estar perdido, são situações típicas [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 211)

Para C. G. Jung,

[...] o arquétipo é uma imagem que tem sua raiz no mais longínquo inconsciente, uma imagem que vem de uma vida que não é nossa vida pessoal e que não se pode estudar a não ser se reportando a uma arqueologia psicológica. Mas não basta representar os arquétipos como símbolos. É preciso acrescentar que são símbolos motores [...]
(*La terre et les rêveries du repos.* p. 263-264)

Quando, no decorrer das nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela exploração de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos [...]
(*La poétique de l'espace.* p. 1-2)

Tudo o que começa em nós na nitidez de um começo é uma loucura da vida. O grande arquétipo da vida que começa infunde em todo começo a energia psíquica que Jung reconheceu em todo arquétipo.

Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância dos arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados.

Pedimos ao leitor que não rejeite sem exame essa noção de acordo poético dos arquétipos. Gostaríamos tanto de poder demonstrar que a poesia é uma força de síntese para a existência humana! Os arquétipos são, de nosso ponto de vista, reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar nosso mundo. Quanta vida concreta não seria dada ao filosofema da abertura para o mundo, se os filósofos lessem os poetas! Cada arquétipo é uma abertura para o mundo, um convite ao mundo [...]

(*La poétique de la rêverie.* p. 107)

Uma análise pelos arquétipos considerados como fontes das imagens poéticas beneficia-se de uma grande homogeneidade, pois os arquétipos unem muitas vezes o seu poder. Sob o seu império, a infância é sem complexos. Nos seus devaneios, a criança realiza a unidade de poesia.

(*La poétique de la rêverie.* p. 108)

Em todos os atos criadores, o arquétipo é a causa sem causa, a causa freqüentemente primeira que transpõe com um salto a pobre história psicológica que é o objeto das pesquisas do psicólogo e do psicanalista. O ato poético é como um ato essencial que ultrapassa em um só jorro as imagens associadas à realidade [...]

(*Fragments d'une poétique du feu.* p. 96)

ARTE

A beleza, a exuberância, a “densidade da matéria” e a multiplicidade e a variedade de nuances de que se reveste a forma de uma obra de arte vêm da imaginação material. As formas em si são estáticas e inertes. Desabrocham quando se unem a “atividade sonhadora e ideativa”. “A arte é natureza enxertada”.

No que nos diz respeito, para conhecer o homem, dispomos apenas da leitura, da maravilhosa leitura que julga o homem de acordo com o que ele escreve. Do homem, o que amamos acima de tudo, é o que dele se pode escrever. O que não pode ser escrito merece ser vivido? Tivemos, pois, de nos contentar com o estudo da imaginação enxertada e limitamo-nos quase sempre a estudar os diferentes ramos da imaginação materializante acima do enxerto quando uma cultura deixou sua marca numa natureza.

Aliás, não se trata aqui, para nós, de uma simples metáfora. O enxerto nos aparece, ao contrário, como um conceito essencial para compreender a psicologia humana. Ele é, para nós, o signo necessário para especificar a imaginação humana. Aos nossos olhos, a humanidade imaginante é um além da natureza naturante. Só o enxerto pode dar realmente à imaginação material a exuberância das formas. É o enxerto que pode transmitir à imaginação formal a riqueza e a densidade das matérias. Obriga a planta selvagem a florescer e dá matéria à flor. Fora de qualquer metáfora, é necessária a união de uma atividade sonhadora e uma atividade ideativa para produzir uma obra poética. A arte é natureza enxertada.

(*L'eau et les rêves*. p. 14-15)

A arte literária equivale com freqüência a fusões de imagens afastadas. Ela deve saber dominar tanto o tempo recorrente, como a *durée* fluente.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 239)

Desde que uma arte se faz autônoma, toma um novo ponto de partida. Há então interesse em considerar esse ponto de partida no espírito de uma fenomenologia. Por princípio, a fenomenologia líquida um passado e encara a novidade [...] Jean Lescure, estudando a obra do pintor Lapicque, escreve com justeza: “Apesar de que sua obra testemunha uma grande cultura e um conhecimento de todas as expressões dinâmicas do espaço, ela não as aplica, nem delas faz receitas [...] É preciso então que o saber se acompanhe de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade”. Texto capital para nós, porque se transforma imediatamente numa fenomenologia do poético. Na poesia, o não-saber é uma condição primeira; se há um ofício no poeta, este se encontra na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da linguagem está toda em sua fulgurância, no fato de que uma imagem é uma superação de todos os dados de sensibilidade.

Vê-se então que a obra toma tal relevo acima da vida que a vida não a explica mais. Jean Lescure diz do pintor (op. cit., p. 132): ‘Lapicque exige que o ato criador lhe ofereça tanta surpresa quanto a vida’. A arte é, então, uma reduplicação de vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam nossa consciência e livram do torpor [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 15)

ÁRVORE

A árvore tem um sentido imanente e transcendente. Nasce no homem e contorna-se em consonância com o seu desenvolvimento e sua atuação espiritual nesse mundo contingente. Por esse sentido profundo, vincula-se à tradição hermética.

O ser humano, como a árvore, possui raízes que o fixam às profundezas sombrias da terra e, como espírito e luz, alteia-se no ilimitado espaço azul infinito. Vive entre a terra e o céu, entre o sensível e o inteligível.

Para os celtas, o *Todtenbaum* (árvore de morto) está ligado ao homem desde o nascimento até a sua última viagem.

A *Pippala* do *Rigveda* é uma “árvore cosmogônica” porque é tonificada e revivificada pelos princípios míticos dos sonhos.

Gaston Bachelard, centrado na imaginação material, desenvolveu e apresentou várias imagens sobre a árvore. Assim nasce a árvore do sonho aéreo – “A árvore da fumaça”.

Saintine, cerca de um século atrás, compreendeu a importância primordial do culto das árvores. A esse culto das árvores ele liga o culto dos mortos. E Saintine enuncia uma lei que poderíamos chamar de lei das quatro pátrias da Morte, e que está em relação evidente com a lei da imaginação das quatro matérias elementares: “Os celtas usavam de diversos e estranhos meios face aos despojos humanos para fazê-los desaparecer. Em um certo país, eles eram queimados e a árvore nativa fornecia a lenha da fogueira; em outro, o *Todtenbaum* (a árvore de morto), escavado pelo machado, servia de esquife ao seu proprietário. O esquife era enterrado, a menos que o entregasse à corrente do rio, encarregado de transportá-lo sabe Deus para onde! Enfim, em certos cantões havia um uso – uso terrível! – que consistia em expor o corpo à voracidade das aves de rapina, e o lugar dessa exposição lúgubre era o alto, o cimo dessa mesma árvore plantada no dia do nascimento do defunto e que desta vez, por exceção, não devia tombar com ele.” E Saintine acrescenta, sem fornecer provas e exemplos bastantes: “Ora, que é que vemos nesses quatro meios tão contrastados de restituir os despojos humanos ao ar, à água, à terra e ao fogo? Quatro gêneros de funerais, praticado em todas as épocas, e mesmo ainda hoje, nas Índias, entre os sectários de Brahma, de Buda ou de Zoroastro” [...]

Ao nascer, o homem era consagrado ao vegetal, tinha sua árvore pessoal. Era preciso que a morte gozasse da mesma proteção que a vida. Assim recolocado no coração do vegetal, devolvido ao seio vegetante da árvore, o cadáver era entregue ao fogo ou à terra; ou então ficava esperando na folhagem, no cimo das florestas, a dissolução no ar, dissolução ajudada pelos pássaros da Noite, pelos mil fantasmas do Vento. Ou, enfim, mais intimamente, sempre estendido em seu esquife natural, em seu duplo vegetal, em seu sarcófago vivo e devorador, na Árvore – entre dois nós –, ele era entregue à água, abandonado às ondas.

Essa partida do morto sobre as ondas é apenas um dos aspectos do interminável devaneio da morte. Corresponde somente a um quadro visível, e poderia enganar sobre a profundidade da imaginação material que medita sobre a morte, como se a própria morte fosse uma substância, uma vida numa substância nova. A água, substância de vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente. Para bem interpretar o ‘*Todtenbaum*’, a árvore de morto, é preciso lembrar, com C. G. Jung, que a árvore é antes de tudo um símbolo maternal; como a água é também um símbolo maternal, pode-se

perceber no Todtenbaum uma estranha imagem do encaixe dos germes. Colocando o morto no seio da árvore, confiando a árvore ao seio das águas, duplicam-se, de certa forma, os poderes maternos, vive-se duplamente esse mito do sepultamento pelo qual se imagina, diz-nos C. G. Jung, que “o morto é devolvido à mãe para ser re-parido”. A morte nas águas será para esse devaneio a mais maternal das mortes. O desejo do homem, diz Jung alhures, “é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora engolindo o sol, torna a pari-lo em suas profundidades... Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte!” (p. 209)

(*L'eau et les rêves*. p. 97-98 e 99-100)

O pinheiro é para a imaginação um verdadeiro eixo de devaneio dinâmico. Todo grande sonhador dinamizado recebe o benefício dessa imagem vertical, dessa imagem verticalizante. A árvore ereta é uma força evidente que leva uma vida terrestre ao céu azul [...]

(*L'air et les songes*. p. 232)

Dessa vida vertical, as mais diversas imaginações, sejam elas ígneas, aquáticas, terrestres ou aéreas, poderão reviver seus temas favoritos. Uns sonham, como Schopenhauer, com a vida subterrânea do pinheiro. Outros, com o murmúrio enfurecido das agulhas e do vento. Outros, ainda, sentem fortemente a vitória aquática da vida vegetal: “ouvem” a seiva subir [...] Outros, enfim, sabem, como que por instinto, que a árvore é o pai do fogo; sonham incessantemente com essas árvores quentes em que se prepara a felicidade de queimar: os loureiros e os buxos que crepitam, o sarmento que se retorçe nas chamas, as resinas, matéria de fogo e de luz cujo aroma já queima num verão ardente.

Assim, um mesmo objeto do mundo pode dar “o espectro completo” das imaginações materiais. Os sonhos mais diversos vêm reunir-se sobre uma mesma imagem material [...]

(*L'air et les songes*. p. 233-234)

A árvore atormentada, a árvore agitada, a árvore apaixonada, pode proporcionar imagens a todas as paixões humanas. Quantas lendas nos mostraram a árvore que sangra, a árvore que chora.

Às vezes, parece até que o gemido das árvores está mais próximo de nossa alma que o uivo distante de um animal. Ela se queixa mais surdamente, sua dor nos parece mais profunda. O filósofo Jouffroy expressou isso com grande simplicidade: “À vista de uma árvore na montanha batida pelos ventos, não podemos ficar insensíveis: esse espetáculo nos lembra o homem, as dores de sua condição, uma multidão de idéias tristes”. É precisamente por causa da simplicidade do espetáculo que a imaginação se comove. A impressão é profunda, e no entanto o valor expressivo da árvore vergada sob a tempestade é insignificante! Nosso ser freme por uma simpatia primitiva. Graças a esse espetáculo, compreendemos que a dor está no cosmos, que a luta está nos elementos, que as vontades dos seres são contrárias, que o repouso não passa de um bem efêmero. A árvore que sofre é o apogeu da dor universal.”

(*L'air et les songes*. p. 247)

Se nos acostumamos a deixar viver lentamente em nós as grandes imagens, a seguir os devaneios naturais, compreenderemos melhor a filiação de certos mitos. Assim, a imaginação,

estudada em seu princípio dinâmico, tornará mais natural o tema aparentemente tão bizarro da árvore cosmológica. Como pode uma Árvore explicar a formação do Mundo? Como pode um objeto particular produzir todo um universo?
(*L'air et les songes*. p. 248)

De Gubernatis estuda extensamente os mitos das árvores cosmogônicas, das árvores antropogônicas, das árvores da chuva ou das nuvens, das árvores fálicas. Todos esses mitos nos habituam a ligar a grandeza e o poder às imagens de nosso devaneio. Que a Pippala, a árvore cosmogônica do Rígvéda, seja visitada pelos deuses pássaros do dia e da noite, pelo sol e pela lua, nada há aí que infrinja a escala do sonho, ainda que isso perturbe o pensamento racional e objetivo. Que a árvore de chuva atraia a chuva, produza a chuva, que se associe à nuvem trovejante, ainda aqui se trata do efeito de um poder dos sonhos.

Parece-nos, pois, que simples estudos sobre a imaginação atual podem ajudar a reencontrar os princípios oníricos de certos mitos. Se os símbolos se transmitem tão facilmente, é porque crescem no próprio terreno dos sonhos. A vida ativa, com muita frequência, não lhes daria razão. O devaneio alimenta-os indefinidamente. Em todo o decorrer de nossos estudos sobre as imagens primeiras vimos sempre que uma imagem fundamental devia, pelo próprio crescimento do sonho, passar ao nível cósmico [...]
(*L'air et les songes*. p. 249)

Não é a forma de uma árvore retorcida que faz a imagem, mas é a força de torção, e essa força de torção implica uma matéria dura, uma matéria que se endurece na torção. Eminente privilégio da imaginação material que trabalha com palavras que não são as suas, com signos da imaginação das formas.
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 67)

Árvore-Huysmans (solidificada)

E no meio daquela flora mística, entre aquelas árvores lapidificadas, havia uma, estranha e encantadora, que sugeria a quimérica idéia de que a fumaça desenrolada dos azuis incensos conseguira condensar-se, coagular-se empalidecendo com a idade, e formar, retorcendo-se, a espiral daquela coluna que volteava em si mesma e acabava por se abrir num feixe cujos talos partidos pendiam do alto dos arcos das abóbadas.
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 220)

Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea. A árvore está em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz – na imaginação não existem raízes jovens – vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem as virtudes integrantes da árvore. É raiz e ramagem. Vive entre a terra e o céu. Vive na terra e no vento. A árvore imaginada é insensivelmente a árvore cosmológica, a árvore que resume um universo,
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 299-300)

ATO POÉTICO

O ato poético é um instante de sonho. É um instante inefável, irrepetível, sem passado, sem descrições, sem devir. Cada ato é outro ato, porque é um outro instante. Esses atos permanecem nas páginas da poesia e continuam a existir graças aos devaneios de um sonhador.

O ato e sua imagem, eis um mais que ser, uma existência dinâmica que recalca a existência estática tão nitidamente que a passividade não é mais que um nada. Definitivamente, a imagem nos estimula, nos aumenta, nos dá o devir do aumento de si.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 34)

A filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado, pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento.

(La poétique de l'espace. p. 1)

Defenderíamos entretanto a prestidigitação 'literária'. O ato do prestidigitador espanta, diverte. O ato do poeta faz sonhar. Não posso viver e reviver o ato do primeiro. Mas a página do poeta só me pertence se amo o devaneio.

(La poétique de l'espace. p. 148)

Destacamos o ato literário não somente do seu contexto histórico como ainda do seu contexto de psicologia corrente. Um livro é sempre, para nós, uma emergência acima da vida cotidiana. Um livro, é a vida exprimida, portanto, um aumento da vida.

(La poétique de la rêverie. p. 80)

O ato poético é como um ato essencial que ultrapassa num só jorro as imagens associadas à realidade [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 96)

No ato empedocliano, o homem é tão grande quanto o fogo. O homem é o grande ator de um cosmodrama verdadeiro.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 137)

O ato de Empédocles é um Instante sobre um Cume. As quatro maiúsculas são aqui solidárias. A Poética do Fogo deve altear o tom de todas as maiúsculas. Uma explicação psicológica não é suficiente. É preciso uma explicação em maiúsculas poéticas no reino mesmo do poético. O dilema é nítido: o Ato da vontade suprema no Pico da Montanha do Fogo é uma situação humana ou um evento cósmico? [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 139)

O ato do Etna e o ato do Homem devem encontrar sua unidade no reino poético. Toda historicidade é aqui subalterna. Um instante do homem e um instante do mundo são aqui solidários. O Etna permanecerá sempre uma lareira que queima o filósofo [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 156)

Bb

BIGORNA

O ferreiro de martelo na mão se põe a malhar o ferro na bigorna. Que sinfonia! Que ritmanálise! “O martelo dança e canta” na simultaneidade de um instante. Quantos cantos a bigorna faz nascer soando a grande distância e quantas imagens e versos são criados. “Adeus, silêncio com ruído de bigorna[...]” (Paul Fort). Que silêncio profundo com o canto da bigorna.

Como o martelo trabalhador do ferreiro é diferentemente vivaz e sonoro! Ao invés de se repetir num ato raivoso, ele salta. Às vezes a seco, para preparar a mão e o ouvido, o ferreiro faz o martelo soar sobre a bigorna; começa a sua jornada de trabalho pelos arpejos de sua força profunda. O martelo dança e canta antes de se levantar. É depois desse som claro que se dá a pancada abafada. Um ferreiro sem trabalho, numa narrativa de Henri Bosco (*Le Jardin d'hyacinthe*, p. 55), malha a bigorna por nada, por prazer: “Todas as manhãs eu bato um pouco; a bigorna responde valentemente e isso alegra o ar da região por todo o dia.” Ah! quem nos dirá todos os cantos da bigorna, desde o cepo de olmo do sapateiro que torna o couro duro e sonoro até a bigorna tão barulhenta do latoeiro! L'enclume (A bigorna)! Uma das mais belas palavras da língua francesa. Embora produza um som surdo, esta palavra nunca termina de soar.

Os cantos da bigorna e do martelo proporcionaram inumeráveis cantos populares. Alegrem o campo silencioso e revelam a aldeia de longe como os sinos: “Bata, bata, velho Clem! [...] Atice, atice o fogo, velho Clem. Ribombe mais forte, salte mais alto!” Assim cantava o ferreiro de Dickens.

Mas toda canção humana é significante demais. É por uma espécie de apelo da natureza que é preciso designar os sons poéticos fundamentais. Como eu gostava, do mais fundo do vale, escutar o martelo do ferrador! No verão que começava, aquele som me parecia um som puro, um dos sons puros da solidão. E, compreenda quem puder, era no canto do cuco que a bigorna me fazia pensar. Ambos eram uma vogal dos campos, uma vogal sempre a mesma, sempre reconhecível. Por isso, ao ouvir a bigorna sonante, o mais raro dos passados, o passado da solidão, volta à alma de um sonhador: que nostalgia Marie Webb conseguiu expressar nessas simples linhas em que um jovem cruzado reencontra em Sienna a longínqua Inglaterra, porque julga “ouvir o nosso ferreiro bater em sua bigorna, em sua forja, no sopé da colina”. E Georges Duhamel, sobre um verso de Paul Fort, escreve: “Sempre me detenho diante de um verso como este: Adeus, silêncio com ruído de bigorna” [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 138-139)

Para Joaquim Gonzales, um monte dos Andes é uma bigorna que na aurora recebe o sol como uma matéria a ser trabalhada, “a torrente de ouro derretido do sol cinzela no fim

a obra-prima tão longamente forjada no retiro inviolável das nuvens”, e o poeta argentino evoca “os Ciclopes de mitologias ignoradas”, como se, sob os céus mais diversos, as forças cósmicas tivessem de submeter-se ao domínio dos mesmos gigantes. A contemplação da natureza, diz ainda o poeta, necessita “dos sonhos seculares”. O homem reencontra sempre e em toda a parte os mesmos sonhos.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 161)

BIOGRAFIA

O estudo de um escritor deve ser feito através de sua obra. Na escritura está sua psicologia, seu mundo, ele. Não é necessário recorrer a seu passado, a sua vida. Seus sonhos, seus devaneios, sua força vibrante e criadora estão nas páginas que ele escreveu. É isso que se busca para analisar um texto literário.

No que nos diz respeito, para conhecer o homem dispomos apenas da leitura, da maravilhosa leitura que julga o homem de acordo com o que ele escreve. Do homem, o que amamos acima de tudo é o que dele se pode escrever. O que não pode ser escrito merece ser vivido? [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 14)

Se tomamos a poesia em seu ímpeto de devir humano, no auge de uma inspiração que nos proporciona a palavra nova, de que nos pode servir uma biografia que nos diz o passado, o pesado passado do poeta? Se tivéssemos a menor inclinação para a polêmica, que dossiê poderíamos reunir sobre os excessos de biografia! Mas limitamo-nos a dar uma simples amostra.

(*La poétique de la rêverie*. p. 8)

Queremos estudar não o devaneio que faz dormir, mas o devaneio operante, o devaneio que prepara obras. Os livros, e não os homens, são então os nossos documentos, e todo nosso esforço ao reviver o devaneio do poeta consiste em experimentar o caráter operante. Esses devaneios poéticos nos conduzem a um mundo de valores psicológicos. O eixo normal do devaneio cósmico é aquele ao longo do qual o universo sensível se transforma em universo da beleza [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 156-157)

Uma psicologia direta das imagens escritas poderia ser desenvolvida sem nenhuma referência à psicologia do escritor. Rompi com os hábitos de biografia intempestiva que nos faz crer que os poemas de *Baudelaire* foram escritos, poeticamente, pelo filho de sua mãe, na verdade pelo enteado do general Aupick. O poema por si só – a imagem poética ele própria – tornou-se para mim um fenômeno psicológico digno da imaginação, é um fenômeno comunicável [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 31)



CASA

A casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio.

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa de intimidade absoluta, a casa em que se adquiriu o sentido da intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica.

Casas erguiam-se ao redor, poderosas mas

Irreais – e nenhuma jamais nos conheceu.

Que havia de real em tudo isso?

Rilke

Sim, o que é mais real: a própria casa onde se forma ou a casa para onde se vai, dormindo, fielmente sonhar? [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 95-96)

[...] quando se sabe dar a todas as coisas o seu peso justo de sonhos, habitar oniricamente é mais do que habitar pela lembrança. A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais alicerces, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa natal, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta está a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos ‘perdemos’ nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 98)

Não há verdadeira casa onírica que se organize em altura; com seu porão enterrado, o térreo da vida comum, o andar de cima onde se dorme e o sótão junto ao telhado, tal casa tem tudo o que é necessário para simbolizar os medos profundos, a trivialidade da vida comum, ao rés-do-chão, e as sublimações. Naturalmente, a topologia onírica completa

exigiria estudos detalhados, seria preciso também incluir refúgios às vezes muito particulares: um armário embutido, um vão de escada, um velho depósito de lenha podem oferecer sugestivos elementos para a psicologia da vida fechada. Esta vida, aliás, dever ser estudada nos dois sentidos opostos do cárcere e do refúgio. Mas, na adesão total à vida íntima da casa que caracterizamos nessas páginas, deixaremos de lado os rancores e os pavores alimentados num cárcere de criança. Estamos falando apenas de sonhos positivos, dos sonhos que voltarão ao longo de toda a vida como impulsos para inúmeras imagens. Podemos então formular como uma lei geral o fato de que toda criança que se encerra deseja a vida imaginária: os sonhos, ao que parece, são tanto maiores quanto menor o espaço em que o sonhador está [...]

(*La terre et les rêveries du repos.* p. 110-111)

Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo evidente, e cada um de nós tem mil variantes em suas lembranças para animar um tema tão simples. Coordenando todas essas impressões e classificando todos esses valores de proteção, perceberíamos que a casa constitui, por assim dizer, um contra-universo ou um universo do contra. Mas é talvez nas mais frágeis proteções que sentiremos a contribuição dos sonhos de intimidade. Basta pensar, por exemplo, na casa que se ilumina no crepúsculo e nos protege contra a noite. Logo temos o sentimento de estar no limite dos valores inconscientes e dos valores conscientes, sentimos que tocamos um ponto sensível do onirismo da casa.

(*La terre et les rêveries du repos.* p. 112)

Para um fenomenólogo, para um psicanalista, para um psicólogo (estando os três pontos de vista dispostos numa ordem de interesses decrescentes) não se trata de descrever casas, de detalhar os seus aspectos pitorescos e de analisar as razões de conforto. É preciso, ao contrário, ultrapassar os problemas da descrição – seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões – para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer maneira, inerente à função primeira de habitar. O geógrafo, o etnógrafo, podem descrever bem os tipos mais variados de habitação. Sob essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço preciso para apreender o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda a moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenólogo.

(*La poétique de l'espace.* p. 23-24)

[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de “apostos simples” evocam com freqüência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores, quase não se detêm nele. Caracterizam o aposento simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar.

(*La poétique de l'espace.* p. 24)

[...] todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontra o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras

impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

(La poétique de l'espace. p. 24-25)

A casa não vive somente o dia a dia, no fio da história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças de casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, como sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.

(La poétique de l'espace. p. 25)

Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionaram os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis.

(La poétique de l'espace. p. 25-26)

[...] a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano [...]

(La poétique de l'espace. p. 26)

A casa natal, mais que um centro de casa, é um centro de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo muitas vezes particularizou o devaneio. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer. Se damos a todos esses retiros sua função que foi abrigar sonhos, podemos dizer, como eu indicava num livro anterior, que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Essa casa onírica é, dizia eu, a cripta da casa natal. Estamos diante de um ponto importante em torno do qual giram as

interpretações recíprocas do sonho pelo pensamento e do pensamento pelo sonho [...] (La poétique de l'espace. p. 33)

CENTRO

A simbologia do centro tem um sentido mítico e religioso. Nesse espaço considerado sagrado pela tradição estão a montanha, o monte Meru, o Monte das tempestades da Babilônia, o Gólgota, templos, palácios e cidades. O centro do mundo fica entre o Céu e a Terra.

O mundo é uma vasta imensidão, um espaço circundante ao qual não se tem acesso. O horizonte, assim como o Centro, é inatingível para o ser humano. Tudo isso é uma busca incessante e interminável e de significação transcendental.

A vida do homem não tem centro. Não está em lugar algum e está em toda a parte. Ela está na poesia e nas artes em geral.

O nômade se desloca, mas está sempre no centro do deserto, no centro da estepe. Para qualquer lado que se volte os olhos, os objetos diversos poderiam reter uma atenção particular, mas uma força de integração liga-os a um círculo comum que tem o sonhador como centro. Um olhar "circular" cerca todo o horizonte. Nada há de abstrato nessa visão circular sobre a imensidão da planície. O olhar panorâmico é uma realidade psicológica que cada um viverá com intensidade desde que se interesse em observar-se." (La terre et les rêveries de la volonté. p. 379-380)

Em suas *Notes d'un Voyage en Bretagne*, André Gide descreve "como uma emoção ainda desconhecida" esta tomada central da paisagem: "Parecia-me que a paisagem não passava de uma emanção de mim mesmo projetada, de uma parte de mim toda vibrante, ou melhor, como só me sentia nela, julgava-me o seu centro, ela dormia antes de minha vinda, inerte e virtual, e eu a criava passo a passo descobrindo suas harmonias; eu era a sua própria consciência. E avançava maravilhado nesse jardim de meu sonho". Os centros da contemplação naturalmente não são pontos geométricos. Devem ter de algum modo o poder de fixar o sonhador; devem permitir-lhe a concentração do devaneio [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 383)

A vida de um homem não tem centro. Em que periferia se anima a vida? E, como ela anima sobretudo ao exprimir-se, rumo a que imagens, em que poemas, o ser encontra sua verdadeira vida, a vida excessiva? O ser humano nunca é fixo, ele nunca está lá, jamais vivendo no tempo onde os outros o vêem viver, onde ele mesmo diz aos outros que ele vive. Não se pode tomar a vida como uma massa que escoia numa vaga e carrega todo o ser num devir geral do ser [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 47)

CÉU AZUL

O céu azul é o espaço aéreo sem limite, onde o sonhador se perde nesse “espelho sem fundo”, sem forma e sem dimensão.

Nessa imensidão do céu tudo é leve e na contemplação fundem-se a leveza e o aéreo nos devaneios do poeta.

Um sonho diante de uma fumaça: eis o ponto de partida de uma psicologia da imaginação. O devaneio, essa fumaça, entrará em meu espírito, diz alhures Victor Hugo. O ar azul e seu sonhador têm talvez um paralelismo ainda mais perfeito: menos que um sonho, menos que uma fumaça [...] a união do meio-sonho e do meio-azul se faz assim no limite do imaginário.

Em suma, o devaneio diante do céu azul – unicamente azul – determina de certa forma uma fenomenalidade sem fenômenos [...]

(*L'air et les songes*. p. 194)

O “espelho sem fundo”, que é um céu azul, desperta um narcisismo especial, o narcisismo da pureza, da vacuidade sentimental, da vontade livre. No céu azul e vazio, o sonhador encontra o esquema dos “sentimentos azuis”, da “clareza intuitiva”, da felicidade de ser claro em seus sentimentos, seus atos e seus pensamentos. O narcisismo aéreo mira-se no céu azul.

(*L'air et les songes*. p. 195)

“O azul é a escuridão tornada visível”. Para sentir esta imagem, permitimo-nos mudar o participio passado, pois, no reino da imaginação, não existe participio passado. Diremos pois: “O azul é a escuridão tornando-se visível”. E é bem isso que Claudel pode escrever: “O azul entre o dia e a noite indica um equilíbrio, como o prova esse momento ténue em que o navegador, no céu do Oriente, vê as estrelas desaparecerem todas ao mesmo tempo.”

Esse ténue momento – tempo admirável da mobilidade íntima –, o devaneio aéreo sabe revivê-lo, recomeçá-lo, restituir-lo. Mesmo diante do céu azul mais fortemente constituído, o devaneio aéreo, o mais ocioso dos devaneios, reencontra a alteridade do obscuro e do diáfano, vivendo um ritmo de torpor e de despertar. O céu azul é uma aurora permanente. Basta contemplá-lo com os olhos meio fechados para reencontrar esse momento em que, muito antes das fulgurações de ouro do sol, o universo noturno vai tornar-se aéreo. É vivendo incessantemente esse valor de aurora, esse valor de despertar, que se compreende o movimento de um céu imóvel. Como diz Claudel, “não existe cor imóvel”. O céu azul tem o movimento de um despertar.

(*L'air et les songes*. p. 196)

Na escala cósmica, o azul do céu é um fundo que dá forma a qualquer colina. Por sua uniformidade, ele se destaca primeiro de todos os devaneios que vivem numa imaginação terrestre. O azul do céu é antes de tudo o espaço onde não há mais nada a imaginar. Mas, quando a imaginação aérea se anima, então o fundo se torna ativo. Suscita no sonhador aéreo uma reorganização do perfil terrestre, um interesse pela zona em que a terra se comunica com o céu. O espelho de uma água se oferece para converter o azul do céu num azul mais substancial. Um movimento azul pode brotar [...]

(*L'air et les songes*. p. 199)

O azul é, com efeito, primitivamente uma cor aérea. Na ordem das imagens, pertence ao céu antes de pertencer a outro objeto. Quando o azul do céu vem à safira, parece que um imenso espaço desliza, se fecha numa espécie de espaço sem dimensão ou, segundo a bela expressão de Luc Dietrich, “numa profundidade sem espaço” [...] (*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 305)

CHAMA

Diante da chama, o sonhador põe-se a devanear e a meditar sobre a vida e sobre a morte. A chama como a vida, depressa se acende e rapidamente se apaga.

A chama é vida e a vida é uma chama. As flores são chamas que brilham e iluminam o cosmos. Uma chama que se apaga é uma vida e um mundo que imerge na escuridão.

A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem devanear, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. Diante de uma chama, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado ao que se imagina [...] (*La flamme d'une chandelle*. p. 1)

O mundo não está vivo, numa chama? A chama não tem uma vida? Não é ela o signo visível de um ser íntimo, o signo de um poder secreto? Esta chama não tem todas as contradições internas que dão o dinamismo a uma metafísica elementar? [...] (*La flamme d'une chandelle*. p. 20)

Sim, o leitor vigilante diante da chama não lê mais. Pensa na vida. Pensa na morte. A chama é precária e vacilante. Essa luz, um sopro a aniquila; uma faísca a reacende. A chama é nascimento e morte fáceis. Vida e morte aqui podem ser justapostas [...] (*La flamme d'une chandelle*. p. 25)

Cada reino da vida é então um tipo de chama particular. Nos fragmentos traduzidos por Maeterlinck lê-se (p. 97):
“A árvore só pode transformar-se em uma chama florida, o homem numa chama falante, o animal numa chama errante.”
Paul Claudel, sem ter lido esse texto de Novalis, segundo parece, escreveu páginas semelhantes. Para ele a vida é um fogo [...] (*La flamme d'une chandelle*. p. 63-64)

Entre todas as flores, a rosa é realmente uma lareira de imagens para a imaginação das chamas vegetais [...] (*La flamme d'une chandelle*. p. 82)

COMBINAÇÃO E COMPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS MATERIAIS

O duplo que existe em cada ser humano foi alquimicamente simbolizado pelo Rei e pela rainha e estendido ao cosmos.

A união é efetuada com dois elementos opostos ou contrários. Ao se fundirem, se ambos são femininos, um deles deve se “masculinizar ligeiramente”, pois se trata de um casamento.

A combinação está vinculada à imaginação material e a composição, à imaginação das formas.

Quando o fogo realiza funções obscuras, devemos admirar-nos de que as imagens sexuais sejam tão claras. Com efeito, a persistência destas imagens em domínios em que o simbolismo direto se mantém obscuro prova a origem sexual das idéias sobre o fogo. Para nos apercebermos disto bastará ler, nos livros de alquimia, a longa descrição do casamento do Fogo com a Terra. Poder-se-ia explicar este casamento sob três pontos de vista: em seu significado material, tal como o fazem sempre os historiadores da química; em seu significado poético, tal como o fazem sempre os críticos literários; em seu significado original e inconsciente, tal como o propomos aqui. Juntemos as três explicações num ponto exato e tomemos os versos alquímicos, frequentemente citados:

Se o que é fixo tu sabes dissolver
E o dissolvido fazes voar
E o que voa em pedra se tornar
Já te podes consolar.

Encontramos sem dificuldade muitos exemplos químicos que ilustraram o fenômeno de uma terra dissolvida que em seguida sublima-se destilando a solução. Se se “cortam as asas do espírito”, se sublima este, obteremos um sal puro, o céu da mistura terrestre. Ter-se-á efetuado um casamento material da terra e do céu. Segundo a bela e pesada expressão, eis o “Uranogênio ou o Céu terrificado”.

(*La psychanalyse du feu*. p. 90-91)

A imaginação material, a imaginação dos quatro elementos, ainda que favoreça um elemento, gosta de jogar com as imagens de suas combinações. Quer que seu elemento favorito impregne tudo, quer que ele seja a substância de todo um mundo. Mas, apesar dessa unidade fundamental, a imaginação material quer guardar a variedade do universo. A noção de combinação serve para esse fim. A imaginação formal tem necessidade da idéia de composição. A imaginação material tem necessidade da idéia de combinação. (*L'eau et les rêves*. p. 126)

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; une a terra e o fogo; vê às vezes no vapor e nas brumas a união 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. Tal acúmulo seria uma contradição insuportável para uma imaginação dos elementos, para essa imaginação material que sempre tem necessidade de eleger uma matéria e de garantir-lhe um privilégio em todas as combinações. Se surgir uma união ternária, podemos estar certos de que se trata apenas de uma imagem artificial, de uma imagem feita com idéias. As verdadeiras imagens, as imagens do devaneio, são unitárias ou binárias. Podem sonhar na monotonia de uma substância. Se desejarem uma combinação, é uma combinação de dois elementos.

Para esse caráter dualista da mistura dos elementos pela imaginação material existe uma razão decisiva: é que tal mistura constitui sempre um casamento. Com efeito, desde que duas substâncias elementares se unem, desde que se fundem uma na outra, elas se sexualizam. Na ordem da imaginação, ser contrárias para duas substâncias é ser de sexos opostos. Se a mistura se operar entre duas matérias de tendência feminina, como a água e a terra, pois bem! – uma delas se masculiniza ligeiramente para dominar sua parceira. Só sob essa condição a combinação é sólida e duradoura, só sob essa condição a combinação imaginária é uma imagem real. No reino da imaginação material, toda união é casamento e não há casamento a três.

(*L'eau et les rêves*. p. 129-130)

COMPLEXO

Um complexo é inconsciente e primitivo, se for forte e vigoroso domina o autor e a sua obra, cobrindo-a de nuances conforme o potencial de sua reserva. Assim, a paisagem pode ser aérea, medusada, negra e sombria como as apresentadas por Poe em seus textos. “Um único traço” é suficiente para revelar um complexo.

O complexo em sua origem projeta-se num elemento material, “particularizando-se numa experiência cósmica” que pode surpreender até o seu autor pela inesperada exuberância e beleza.

Quando identificamos um complexo psicológico, parece que se compreende melhor, mais sinteticamente, certas obras poéticas. Com efeito, uma obra poética só pode ter unidade graças a um complexo. Se o complexo falta, a obra, desligada de suas raízes, deixa de se comunicar com o inconsciente. Parece fria, factícia, falsa [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 38)

[...] uma originalidade necessariamente é um complexo, e um complexo nunca é muito original. Somente meditando esse paradoxo pode-se reconhecer o gênio como uma lenda natural, como uma natureza que se exprime. Se a originalidade é poderosa, o complexo é enérgico, imperioso, dominante: conduz o homem, produz a obra. Se a originalidade é pobre, o complexo é larvário, factício, vacilante. De qualquer maneira, a originalidade não pode ser analisada totalmente no plano intelectual. Somente o complexo pode proporcionar a medida dinâmica da originalidade.

A crítica literária se beneficiaria, pois, em fundar a psicologia dos complexos. Seria então levada a apresentar de outro modo o problema das influências, o problema da imitação [...]

(*L'autrément*. p. 118-119)

Se há nos poemas da primitividade uma razão de convicção, um atrativo, um encanto, a origem não poderá estar na sedução das imagens objetivas, na lembrança exata ou na reminiscência de um longínquo passado. Esses poemas desconhecem tanto a realidade histórica como a realidade objetiva. Só podem, pois, tomar sua força de síntese num complexo inconsciente, num complexo tão oculto, tão distante do que se sabe sobre si mesmo que, ao torná-lo explícito, crê-se descobrir uma realidade.

(*L'autrément*. p. 135-136)

Um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para revelá-lo por inteiro. A força emergente de uma imagem geral que vive por um de seus traços particulares é por si só suficiente para explicar o caráter parcial de uma psicologia da imaginação que se absorve no estudo das formas[...]

(*L'eau et les rêves*. p. 116)

COMPLEXO DE CULTURA

O complexo de cultura é a projeção de um complexo original “associado a uma tradição” que deve ser enriquecida e revivida pela imaginação.

Gaston Bachelard apresentou em sua obra uma série de complexos poetizantes como: o complexo de Hoffmann, simbolizando o ponche numa noite de festa; o complexo de Caronte e Ofélia, que simbolizam a “última viagem”; o complexo de Medusa, que simboliza a petrificação de tudo com apenas um olhar; o complexo de Xerxes, que simboliza uma agressão à natureza; o complexo espetacular, que simboliza a projeção da contemplação da imensidão na imensidão do espetáculo; o complexo de Jonas simbolizado pela crisálida; o complexo de Prometeu, que simboliza o querer saber tanto ou mais que todos e o complexo de Empédocles, que simboliza a morte na chama. Esses complexos numa obra literária podem ser recriados, transfigurados, apresentando uma infinidade de variações e nuances exuberantes e surpreendentes para a imaginação de um leitor.

Um dos traços mais característicos da obra de Hoffmann, da obra do “fantastiqueur”, é a importância que nela assumem os fenômenos do fogo. Toda a obra é atravessada por uma poesia da chama. Particularmente o complexo do ponche manifesta-se nele de uma forma tão especial que poderemos chamá-lo de o complexo de Hoffmann. Após um exame superficial talvez nos contentássemos em dizer que o ponche é um pretexto para os contos, o simples acompanhamento de uma noite de festa [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 142)

O complexo de Caronte e o de Ofélia

[...] simbolizam o pensamento de nossa última viagem e de nossa dissolução final. Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas.

(*L'eau et les rêves*. p. 18)

Se nossas pesquisas pudessem prender a atenção, deveriam proporcionar alguns meios, alguns instrumentos para renovar a crítica literária. É a isso que tende a introdução da noção de complexo de cultura na psicologia literária. Chamamos assim às atitudes irrefletidas que comandam o próprio trabalho da reflexão. Há, por exemplo, no domínio 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 na

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.

Naturalmente, os complexos de cultura são enxertados nos complexos mais profundos trazidos à luz pela psicanálise. Como sublinhou Charles Baudouin, um complexo é essencialmente um transformador de energia psíquica. O complexo de cultura continua essa transformação. A sublimação cultural prolonga a sublimação natural [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 25-26)

[...] quando virmos passar, nos poemas de Edgar Poe, o betuminoso rio, “the naphthaline river”, de For Annie, em outro lugar ainda (Ulalume) o rio escoriáceo de sulfurosas correntes, o rio açafreado, não deveremos considerá-los como monstruosidades cósmicas. Tampouco deveremos tomá-los como imagens escolares menos ou mais renovadas do rio dos infernos. Essas imagens não trazem o menor indício de um fácil complexo de cultura. Têm sua origem no mundo das imagens primordiais. Seguem o próprio princípio do sonho material. Suas águas preencheram a função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, cada dia, morre em nós.

(*L'eau et les rêves*. p. 77)

Se quisermos restituir ao seu nível primitivo todos os valores inconscientes acumulados em torno dos funerais pela imagem da viagem pela água, compreenderemos melhor o significado do rio dos infernos e todas as lendas da fúnebre travessia. Costumes já racionalizados podem confiar os mortos ao túmulo ou à pira; o inconsciente marcado pela água sonhará, para além do túmulo, para além da pira, com uma partida sobre as ondas. Depois de haver atravessado a terra, depois de haver atravessado o fogo, a alma chegará à beira da água. A imaginação profunda, a imaginação material quer que a água tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido da viagem da morte. Compreende-se, assim, que, para esses sonhos infinitos, todas as almas, qualquer que seja o gênero dos funerais, devem subir na barca de Caronte. Curiosa imagem, se a contemplarmos com os olhos claros da razão. Imagem familiar por excelência, ao contrário, se soubermos interrogar os nossos sonhos! Muitos são os poetas que viveram no sono essa navegação da morte: “Vi a senda de tua partida! O sono e a morte não nos separarão por mais tempo[...] Escuta! a espectral torrente mistura seu rugido longínquo à brisa murmurante nos bosques cheios de música”. Revivendo o sonho de Shelley, compreende-remos como a senda de partida converte-se pouco a pouco na espectral torrente.

Aliás, como ligaríamos ainda uma poesia fúnebre a imagens tão afastadas de nossa civilização se valores inconscientes não a sustentassem? A persistência de um interesse poético e dramático para tal imagem racionalmente gasta e falsa pode servir-nos para mostrar que num complexo de cultura se unem sonhos naturais e tradições aprendidas. A este respeito pode-se formular um complexo de Caronte. O complexo de Caronte não é muito vigoroso; a imagem, em nossos dias, está muito desbotada. Em muitos espíritos cultos, ele sofre o destino dessas referências tão numerosas a uma literatura morta. Não passa então de um símbolo. Mas sua fraqueza e desbotamento são, em suma, bastante favoráveis para nos fazer sentir que a cultura e a natureza podem coincidir [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 103-105)

[...] todos os barcos misteriosos, tão abundantes nos romances do mar, participam do barco dos mortos. Podemos estar quase certos de que o romancista que os utiliza possui, mais ou menos oculto, um complexo de Caronte.
(*L'eau et les rêves*. p. 107)

Pode-se encontrar em certos poetas uma espécie de vontade de petrificar. Em outras palavras, parece que o complexo de Medusa pode ter dupla função, conforme é introvertido ou extrovertido. Às vezes, o poeta vive potências medusantes, sabe imobilizar no chão o seu adversário [...] A vontade de medusar se consome num olhar. No mais das vezes, um traço basta para marcá-la. Num único verso, Jean Lescuré revela essa sensibilidade:

Ao furor imóvel das pedras.
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 224-225)

Em *A água e os sonhos*, ao definir o Oceano no sentido de um mundo provocado, pudemos isolar o que denominamos complexo de Xerxes, ou lembrança do rei que mandava chicotear o mar. No mesmo estilo, pode-se falar de um complexo de Xerxes que provocaria a montanha, de uma espécie de violação da altura, de um sadismo da dominação [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 372-373)

Não é de admirar que essa contemplação da terra imensa desperte no contemplador atividades de mago. Falou-se do complexo espetacular de Victor Hugo. Mas o poeta obedece apenas a uma lei de ampliação mútua das forças íntimas e das forças naturais. Reage a uma espécie de complexo de Atlas do ilimitado [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 380-381)

O complexo de Jonas irá marcar todas as figuras do refúgio com esse signo primitivo de bem-estar suave, cálido, jamais atacado. É um verdadeiro absoluto de intimidade, um absoluto do inconsciente feliz.
Basta então um símbolo para conservar esse valor. O inconsciente estará tão seguro do fechamento do círculo como o mais experiente geômetra: se deixarmos os devaneios de intimidade seguirem seu caminho, um processo de involução constante nos restituirá todos os poderes de envolvimento, e a mão sonhadora desenhará o círculo primitivo [...]
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 150)

Charles Baudouin, precisamente, relaciona o complexo de Jonas com o mito do novo nascimento. “O herói”, diz ele, “não se contenta em voltar ao ventre materno, mas se liberta dele novamente, como Jonas sai da baleia ou Noé da Arca” [...]
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 160)
Nós nos propomos, pois, a incluir sob o nome de complexo de Prometeu todas as tendências que nos compelem a saber tanto quanto nossos pais, mais do que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres.
(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 124)

O complexo de Empédocles transposto nos permite dramatizar nossos devaneios diante do fogo, dar ao nosso devaneio um excesso. Pela imaginação excessiva entramos no reino poético, e lemos dinamicamente os poetas.
(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 164)

CONSCIÊNCIA

A consciência é um poder que se expande conforme o campo de abrangência de sua atuação. Diante da matéria em que o trabalhador encontra resistência, desenvolve-se a consciência de “destreza e poder”. Para a imaginação criadora, a consciência, “iluminada pela imagem”, é fenomenologicamente o marco inicial de uma criação poética desengajada de antecedentes. A tomada de consciência para um ser imaginante é um despertar para um mundo de sonhos e de devaneios infundáveis.

E é em função da matéria, de sua resistência, de sua dureza, que se forma na alma do trabalhador, ao lado de uma consciência de destreza, uma consciência de poder. Destreza e poder não andam um sem o outro, no onirismo do trabalho, nos devaneios da vontade [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 53)

Para uma consciência que se exprime, o primeiro bem é uma imagem, e os grandes valores dessa imagem estão em sua própria expressão.

Uma consciência que se exprime! Haverá outras?

(La terre et les rêveries du repos. p. 82)

A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual, ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se pode considerar utilmente correlações entre o passado e o presente [...]

(La poétique de l'espace. p. 12)

A consciência de maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade. Sem dúvida, a consciência está destinada a maiores façanhas. Ela se constitui tanto mais fortemente quanto mais bem coordenadas são as obras a que se entrega. Em particular, a “consciência de racionalidade” tem uma virtude de permanência que levanta um difícil problema para o fenomenólogo: trata-se, para ele, de dizer como a consciência se encadeia numa cadeia de verdades. Ao contrário, abrindo-se sobre uma imagem isolada, a consciência imaginante tem – pelo menos à primeira vista – responsabilidades menores. A consciência imaginante, considerada face às imagens separadas, poderia então fornecer temas para uma pedagogia elementar das doutrinas fenomenológicas.

(La poétique de la rêverie. p. 1-2)

Para nós, toda tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica. Sua rapidez ou sua instantaneidade podem nos mascarar o crescimento. Mas há crescimento de ser em toda tomada de consciência. A consciência é contemporânea de um devir psíquico vigoroso, um devir que propaga seu vigor por todo o psiquismo. A consciência, por si só, é um ato, o ato humano. É um ato vivo, um ato pleno. Mesmo que a ação que se segue, que deveria seguir-se, que deveria ter-se seguido, permaneça em suspenso, o ato consciencial tem sua plena positividade [...]

(La poétique de la rêverie. p. 5)

CONTEMPLAÇÃO

A vontade e a contemplação não atuam conjuntamente na filosofia de Schopenhauer, mas na estética bachelardiana estão em consonância. “O homem quer ver”. Há uma inefável vontade de contemplar. A vontade de ver não se limita apenas à contemplação panorâmica e cinematográfica, vai também ao fundo da matéria ou até à imensidão do espaço sem dimensão.

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 da contemplação e da 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. A curiosidade dinamiza o espírito humano. Mas, na própria natureza, parece que forças de visão estão ativas. Entre a natureza contemplada e a natureza contemplativa, as relações são estreitas e recíprocas [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 40-41)

O lago, o tanque, a água dormente nos detêm em suas margens. Ele diz ao querer: não irás mais longe; tens o dever de contemplar as coisas diferentes, coisas além! Enquanto corrias, alguma coisa, aqui, já, olhava. O lago é um grande olho tranqüilo. O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. Por ele, já, o mundo é contemplado, o mundo é representado. Também ele pode dizer: o mundo é a minha representação. Junto do lago, compreende-se a velha teoria fisiológica da visão ativa. Para a visão ativa, parece que o olho projeta a luz, que ele próprio ilumina suas imagens. Compreende-se então que o olho tenha vontade de ver suas visões, que a contemplação, seja também ela, vontade.

(*L'eau et les rêves*. p. 41)

Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einführung* imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 71)

A ação, em suas formas prolongadas, propicia lições mais importantes que a contemplação. De uma maneira mais particular: a filosofia do contra deve levar vantagem sobre a filosofia do para, pois é o contra que termina por designar o homem em sua instância de vida feliz.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 62)

A contemplação ativista das rochas pertence conseqüentemente à ordem do desafio. É uma participação em forças monstruosas e uma dominação sobre imagens opressivas. Sente-se bem que a literatura está, desta vez, melhor colocada do que qualquer outra parte para lançar esse desafio, para repeti-lo, para multiplicá-lo – às vezes também para insinuá-lo.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 190)

CONTRAPSICANÁLISE

A contrapsicanálise é uma catarse que deve ser feita à consciência clara, ao conhecimento adquirido que linearmente se repete para libertar o sonhador desses obstáculos que o impedem de sonhar e de ver o cosmos dinamicamente. Liberto das escórias, pode sempre, em sua profundidade, criar imagens com um potencial de novidade e convictamente dizer que o “sonho é a cosmogonia de uma noite”.

Compreenderemos como a imaginação do céu é falseada, bloqueada pelo conhecimento dos livros, se nos dermos ao trabalho de reler algumas páginas nas quais os escritores, espontaneamente, em proveito de um “conhecimento” tão pobre quanto inerte, perderam o caminho dos sonhos. Teremos, então, talvez, uma base para propor uma espécie de contrapsicanálise que deveria destruir o consciente em benefício de um onirismo constituído, única maneira de restituir ao devaneio sua continuidade repousante. “Conhecer” as constelações, nomeá-las como nos livros, projetar sobre o céu um mapa escolar do céu, é brutalizar nossas forças imaginárias, é retirar-nos o benefício do onirismo estrelado. Sem o peso dessas palavras que “aliviam a memória” – a memória das palavras, essa grande preguiçosa que se recusa a sonhar –, cada noite nova seria para nós um devaneio novo, uma cosmologia renovada. O consciente mal feito, o consciente acabado é tão nocivo para a alma sonhadora quanto o inconsciente amorfo ou deformado. O psiquismo deve encontrar o equilíbrio entre o imaginado e o conhecido. Esse equilíbrio não se satisfaz com vãs substituições em que, subitamente, as forças imaginantes se vêem associadas a esquemas arbitrários. A imaginação é uma força primeira. Deve nascer na solidão do ser imaginante [...]

(*L'air et les songes*. p. 203-204)

Essa oportunidade de contrapsicanálise em favor de uma purificação do imaginário, vamos encontrá-la numa autora que foi uma grande sonhadora do coração e uma sonhadora muito pobre dos olhos. George Sand [...]

(*L'air et les songes*. p. 204)

COR

A cor, sob o ponto de vista nominalista, liga-se a uma realidade visual. Mas, sob o ponto de vista poético e da alquimia, ultrapassa a superfície porque, além das formas, existe algo inefável e incaptável pela visão que se traduz em termos de valor.

Para o alquimista, o percurso a ser seguido na escala das cores é uma real conquista na busca da tantálica perfeição.

O ferreiro, para adquirir a dureza, forja o ferro, procurando expulsar dele as faíscas douradas, tornando-o “invencível”.

A cor é “energia”, “intensidade” e “profundidade”. Eis aí a sua beleza.

A vida qualitativa, como a conhecemos, como a amamos, quando espreitamos, com uma alma de alquimista, a aparição da cor nova! Sobre a negra matéria já se presume, já se pressagia uma ligeira brancura. Eis que nasce uma aurora, uma libertação. Então, verdadeiramente, toda nuance um pouco clara é o instante de uma esperança. Do mesmo modo, a esperança da claridade repele ativamente o negrume. Em toda parte, em todas as imagens, repercute a dialética dinâmica do ar e da terra [...]

(*L'air et les songes*. p. 301)

Charles Baudouin, em seu belo estudo sobre o simbolismo de Verhaeren, mostrou a frequência da oposição negro e ouro na obra do poeta. Sublinhou a beleza das imagens que jogam com esse contraste. Ficou surpreendido com o título estranho de uma obra de juventude, *As chamas negras*: “É, diz Charles Baudouin (op. cit., p.122), a expressão mais concisa do choque do ouro com o ébano, do fogo com o negro.” O julgamento de Baudouin pode receber, pensamos nós, uma prova mais, se passamos da imaginação das cores à imaginação das matérias e das forças. Aliás, não é sem razão que a palavra choque aparece sob a pena do psicanalista. Sim, muitos dos poemas de Verhaeren são produzidos pelo “choque do ouro com o ébano” ou, mais exatamente, pelo choque do ébano contra o ouro, pelo martelo negro contra o ferro brilhante na dinâmica onipotente da forja. Ouro e negro são simplesmente cores colocadas perto uma da outra para trocar valores luminosos diante de um olhar aprofundado. São substâncias. São substâncias em luta. Sugerem a luta entre o ferro e o ouro, uma luta em que o escritor, no prosseguimento de sua obra, deve encontrar todas as participações que animam a coragem do trabalhador. O ferreiro, numa transmutação de todos os valores materiais, expulsa o ouro do ferro. O ferro forjado valerá ainda mais se perdeu suas riquezas rutilantes. Com isso ganhará a dureza de uma substância invencível. As cores ganham repentinamente energia. Significam energias humanas.”

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 155-156)

Toda cor meditada por um poeta das substâncias encontra o negro como solidez substancial, como negação substancial de tudo o que atinge a luz. Não cessamos de sonhar em profundidade com o estranho poema de Guillevic:

No fundo do azul há o amarelo,
E no fundo do amarelo há o negro,

Negro que se ergue
E que olha,
Que não se pode abater como um homem
Com os punhos.

A cor negra, diz também Michel Leiris (*Aurora*, p. 45), “Longe de ser a do vazio e do nada, é antes a tinta ativa que faz sobressair a substância profunda e, conseqüentemente, escura de todas as coisas”. E se o corvo é negro, para Michel Leiris é por causa dos “repastos cadavéricos”, é negro “como o sangue coagulado ou a madeira carbonizada”. O negro alimenta toda cor profunda, é a morada íntima das cores. Assim o sonham os obstinados sonhadores.

Os grandes sonhadores do negro não de querer até descobrir como Biely (*Le tentateur, Anthologie Rais*), “o negro no negrume”, esse negro penetrante que trabalha sob o negrume embotado, esse negro da substância que produz sua cor de abismo. Assim o poeta moderno reencontra o antigo devaneio do negro dos alquimistas, que buscavam o negro mais negro que o negro: “Nigrum nigrius nigro”.

(La terre et les rêveries du repos. p. 27)

Podemos, aliás, dar exemplos de uma intimidade tenaz, uma intimidade que mantém suas qualidades e ao mesmo tempo as exalta. Parece, por exemplo, que um mineral tem por finalidade valorizar sua própria cor; ele é imaginado nesse pancalismo ativo tão característico da imaginação material.

Com efeito, é sempre por uma bela cor que o alquimista designa a substância propícia, aquela que satisfaz os desejos do trabalhador, aquela que põe um termo a seus esforços. O fenômeno alquímico não se dá apenas como a produção de uma substância que aparece, é uma maravilha que se apresenta com todo seu esplendor. Paracelso calcina o mercúrio “até que ele se manifeste com sua bela cor vermelha”, ou, como dizem os outros adeptos, com sua bela túnica vermelha. A cor que não fosse bela seria o signo de uma manipulação inacabada. Sem dúvida o químico moderno emprega semelhantes expressões; diz freqüentemente que um corpo é de um belo verde, outro de um belo amarelo. Mas esta é a expressão de uma realidade, não a expressão de um valor. O pensamento científico, nesse aspecto, não tem nenhuma tonalidade estética. Não era assim no tempo da alquimia. Então a beleza privilegiava um resultado, era o signo de uma substancialidade pura e profunda [...]

(La terre et les rêveries du repos. p. 44-45)

A escala dos valores substancialmente valorizados, das cores que são as marcas de um valor profundo, varia um pouco segundo os adeptos. A escala de perfeição segue, na maioria das vezes, a seguinte ordem: negro, vermelho e branco. Mas encontramos também a escala negro, branco e vermelho.

(La terre et les rêveries du repos. p. 45)

De qualquer maneira, a beleza de uma cor material revela-se como uma riqueza em profundidade e em intensidade. É a marca da tenacidade mineral. E, por uma inversão muito usual no reino da imaginação, ela é sonhada tanto mais sólida quanto mais bela for.

(La terre et les rêveries du repos. p. 46)

Então, quando a imaginação põe em nós a mais atenta das sensibilidades, nos damos conta de que as qualidades representam para nós mais devires do que estados. Os adjetivos qualificativos vivenciados pela imaginação – e como seriam vivenciados de outro modo? – aproximam-se mais dos verbos que dos substantivos. Vermelho aproxima-se mais de avermelhar que de vermelhidão. O vermelho imaginado ficará escuro ou pálido, conforme o peso do onirismo das impressões imaginárias. Toda cor imaginada torna-se uma nuance frágil, efêmera, inapreensível. Ela tantaliza o sonhador que quer fixá-la.

(La terre et les rêveries du repos. p. 89)

CORRESPONDÊNCIAS SHELLEYIANA E BAUDELAIRIANA

As correspondências shelleyiana e baudelairiana respectivamente pertencem à imaginação dinâmica e à imaginação material, ao ar e à terra. Shelley é o poeta do espaço aéreo onde transfigura os elementos da leveza na sinfonia de um instante. Em Baudelaire, o vasto e a imensidão têm um sentido íntimo e subjetivo. Assim “os vastos silêncios do campo” não remetem ao espetáculo panorâmico, mas à grandeza, à magnitude, e à imensidão que existe em cada ser humano.

A correspondência baudelairiana “é uma soma do ser sensível num único instante”. Instante em que simultaneamente se reúnem cores, sons, perfumes, verticalizando o instante do sonhador.

Enquanto para um terrestre tudo se dispersa e se perde ao deixar a terra, para um aéreo tudo se reúne, tudo se enriquece ao subir. O aéreo Shelley parece-nos realizar uma correspondência que é muito instrutivo comparar às correspondências baudelairianas.

A correspondência baudelairiana é feita de um acordo profundo das substâncias materiais; realiza ela uma das maiores químicas das sensações, em muitos pontos mais unitária que a alquimia rimbaldiana. A correspondência baudelairiana é um nó poderoso da imaginação material. Nesse nó todas as matérias imaginárias, todos os “elementos poéticos” vêm trocar suas riquezas, alimentar um pelo outro metáforas.

A correspondência shelleyana é uma sincronia de todas as imagens dinâmicas da leveza fantasmal. Se a correspondência baudelairiana é o reino da imaginação material, a correspondência shelleyana é o reino da imaginação dinâmica [...]

(L'air et les songes. p. 62-63)

A meditação baudelairiana, verdadeiro tipo de meditação poética, encontra uma unidade profunda e tenebrosa no próprio poder da síntese pelo qual as diversas impressões dos sentidos serão colocadas em correspondência. As “correspondências” têm sido freqüentemente estudadas empiricamente demais, como fatos da sensibilidade. Ora, as teclas sensíveis quase não coincidem de um sonhador para o outro. O benjoim, exceto a alegria que proporciona ao ouvido de todo o leitor, não é dado a todo mundo. Mas, desde os primeiros acordes do soneto *Correspondances*, a ação sintética da alma lírica está na obra. Mesmo que a sensibilidade poética se deleite com as mil variações do tema das “correspondências”, é preciso reconhecer que o tema é, em si mesmo, um prazer supremo. E, precisamente, Baudelaire diz que, em tais ocorrências, “o sentimento da existência é imensamente aumentado”. Descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma intensidade, uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se revela numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as “correspondências” acolhem a imensidão do mundo e a transformam numa intensidade de nosso ser íntimo. Elas instituem transações entre dois tipos de grandeza. Não se pode esquecer que Baudelaire viveu essas transações.

(La poétique de l'espace. p. 176)

A correspondência baudelairiana não é, como muito freqüentemente se afirma, simples transposição que produziria um código de analogias sensuais. É uma soma do ser sensível num único instante. Mas as simultaneidades sensíveis, que reúnem os perfumes, as cores e os sons, não fazem senão atrair simultaneidades longínquas e mais profundas [...]

(Le droit de rêver. p. 231)

COSMO-ANÁLISE

A cosmo-análise consiste em se deixar por um instante as preocupações opressoras do mundo das relações sociais para mergulhar no cosmos dos devaneios. A imaginação demiúrgica cria mundos sempre novos e fantásticos. Com seu silêncio, apaga e abafa todos os ruídos inquietantes que aniquilam o ser humano. Com uma cosmo-análise, com uma psicanálise cósmica, ter-se-ia um novo despertar.

Os mundos imaginados determinam profundas comunhões de devaneios. Chegamos ao ponto de poder interrogar um coração, pedindo-lhe para confessar seus entusiasmos diante da grandeza do mundo contemplado, do mundo imaginado em profundas contemplações. Como os psicanalistas, esses mestres da interrogação indireta encontrariam novas chaves para ir ao fundo da alma se praticassem um pouco a cosmo-análise! (*La poétique de la rêverie*. p. 21)

CRIAÇÃO POÉTICA

A criação poética é a ação e reação metamorfoseante da projeção da imaginação material e dos complexos profundos ou menos profundos, imanentes e inerentes a cada autor. A força determinante que atua na formação e na criação de imagens vem da imaginação material.

A criação literária considerada no instante em que emerge na consciência é uma subjetividade desengajada.

A criatura criaturada vai, através da violência, tornar-se criaturante. Daí as metamorfoses desejadas e não passivas, onde se descobre, num sistema literário, a reação exata das ações da criação. As reações metamorfoseantes são violentas porque a criação é uma violência. O sofrimento suportado não pode ser apagado pelo sofrimento projetado [...] (*Lautréamont*. p. 72)

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos, com efeito, indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É preciso que uma causa sentimental, que uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz [...] (*L'eau et les rêves*. p. 1-2)

Como provar melhor que a noção criadora de imagens é a noção de pureza? Tais inversões de valores nos permitem compreender melhor os problemas da sublimação. Vemos aqui diretamente em ação a imaginação material da pureza. (*L'air et les songes*. p. 88)

Uma criação deve imaginar-se. E como imaginar desconhecendo as leis fundamentais do imaginário? (*L'air et les songes*. p. 258)

A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa função do irreal que é psiquicamente tão útil como a função do real evocada com tanta freqüência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais [...] (*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 3)

CRÍTICA

A crítica bachelardiana tem como fundamentação teórica a doutrina do imaginário. Está centrada na análise e na interpretação das imagens de um texto. Trata-se de uma crítica imanentista, em que se procura captar o ser poético no espaço literário de um texto. É uma crítica dinâmica, criativa e aberta às inovações do mundo contemporâneo.

Se o presente trabalho pudesse ser tomado como base para uma física ou uma química do devaneio, como esboço de uma determinação das condições objetivas do devaneio, deveria preparar instrumentos para uma crítica literária objetiva no sentido mais exato do termo. Deveria mostrar que as metáforas não são simples idealizações que sobem, como foguetes, para iluminar o céu exibindo sua insignificância, mas que, ao contrário, as metáforas se atraem e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas. Cada poeta deveria então dar lugar a um diagrama que indicaria o sentido e a simetria de suas coordenadas metafóricas, exatamente como o diagrama de uma flor fixa o sentido e as simetrias de sua ação floral. Não há flor real sem essa conformidade geométrica. Assim como não há floração poética sem uma certa síntese de imagens poéticas. Não se deverá, no entanto, interpretar esta tese como um desejo de limitar a liberdade poética, de impor uma lógica, ou uma realidade, o que é a mesma coisa, à criação poética. Só no fim, objetivamente, depois dela desabrochada, é que se pode descobrir o realismo e a lógica íntima de uma obra poética. Às vezes, imagens verdadeiramente diversas, que poderiam considerar-se hostis, heteróclitas, dissolventes, acabam por fundir-se numa imagem adorável. Os mosaicos mais estranhos do surrealismo têm subitamente gestos contínuos; uma cintilação revela uma luz profunda [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 179-180)

A crítica literária não suspeita da complexidade da loucura. E, curiosa ignorância, a crítica literária não descobriu o significado de uma noção indispensável para compreender a função psicológica essencial da literatura, ou seja, a noção de loucura escrita. A crítica literária não seguiu, em todos os seus desvios, esses estranhos espíritos que possuem a faculdade rara de escrever explicitamente seus complexos. Por essência, um complexo é inconsciente [...]

(*Lautréamont*. p. 82-83)

A crítica literária que não quer limitar-se ao levantamento estático das imagens deve acompanhar-se de uma crítica psicológica que revive o caráter dinâmico da imaginação seguindo a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura. Não há, a nosso ver, outros meios para medir forças poetizantes em ação nas obras literárias. A descrição psicológica não basta. Trata-se menos de descrever formas que de pesar uma matéria.

(*L'eau et les rêves*. p. 26)

Quando compreendi a importância das revoluções realizadas pelas novas psicologias, retomei todas as antigas leituras, e em primeiro lugar aquelas que tinham aborrecido um leitor deformado pela leitura positiva, realista, científica; retomei especialmente a leitura de Gordon Pym, desta vez situando o drama onde ele se encontra – onde se encontra todo drama –, nos confins do inconsciente e do consciente. Compreendi então que essa aventura, que aparentemente decorre em dois oceanos, é na realidade uma aventura do inconsciente, uma aventura que se move na noite de uma alma. E esse livro, que o leitor guiado pela cultura de retórica pode considerar pobre e inacabado, revelou-se, ao

contrário, como o total acabamento de um sonho de uma singular unidade. A partir daí, recoloquei Pym entre as grandes obras de Edgar Poe. Com base nesse exemplo, de forma muito clara, compreendi o valor dos novos processos de leitura fornecidos pelo conjunto das novas escolas psicológicas. Quando se lê uma obra com esses novos meios de análise, participa-se de sublimações muito variadas que aceitam imagens distantes e que dão impulso à imaginação em múltiplos caminhos. A crítica literária clássica entrava esse impulso divergente. Em suas pretensões a um conhecimento psicológico instintivo, a uma intuição psicológica nativa, que não se aprende, ela remete as obras literárias a uma experiência psicológica obsoleta, a uma experiência repetida, a uma experiência fechada. Simplesmente esquece a função poética, que é dar uma nova forma ao mundo que só existe poeticamente quando é incessantemente reimaginado.
(*L'eau et les rêves*. p. 80-81)

A crítica literária clássica, ávida de conhecimentos claros, acreditará facilmente que essas referências às ciências foram ativas. Com efeito, acreditar que a doutrina da 'expansão dos gases' teve algum papel, por menor que seja, na poética aérea de Shelley, é esquecer o caráter autônomo do devaneio poético de um grande poeta.
(*L'air et les songes*. p. 59)

Se a crítica literária deixa de compreender tantos poemas de nossa geração, é porque os considera como um mundo das formas, quando são um mundo do movimento, um devir poético. A crítica literária esquece a grande lição de Novalis: "A poesia é a arte do dinamismo psíquico" "Gemütsregungskunst" (citado por Spenlé, Novalis, 1903, p.356)
[...]
(*L'air et les songes*. p. 217-218)

A crítica literária não tem por função racionalizar a literatura. Se quer estar à altura da imaginação literária, deve estudar tanto a expressão exuberante quanto a expressão contida. Sem considerar essas duas leis dinâmicas, a crítica literária pode ser inoportuna em seus juízos. Ela não nos prepara para essa ritmanálise que nos faria viver as grandes imagens em que o poeta de gênio conseguiu inserir uma contenção na exuberância, ou então, suprema felicidade, um élan novo numa imagem apagada, uma vida nova numa imagem adormecida na linguagem. De qualquer maneira, a crítica literária deve conhecer os excessos da expressão delirante [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 320)

Ligado ao nominalismo das cores, preocupado em deixar os adjetivos em liberdade, o crítico literário clássico quer a todo momento separar as coisas de sua expressão. Não quer seguir a imaginação em sua encarnação das qualidades. Em suma, o crítico literário explica as idéias pelas idéias, o que é legítimo –, os sonhos pelas idéias, o que pode ser útil. Esquece, no entanto, o que é indispensável, de explicar os sonhos pelos sonhos.
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 48-49)

A crítica literária psicológica nos dirige para outros interesses. De um poeta ela faz um homem. Mas, nas grandes realizações da poesia, o problema permanece inteiro: como pode um homem, apesar da vida, tornar-se poeta?
(*La poétique de la rêverie*. p. 9)

A crítica intelectualista da poesia jamais conduzirá ao lugar onde se formam as imagens poéticas. Guardemo-nos de controlar a imagem como um magnetizador controla a sonâmbula. Para conhecer as aventuras das imagens, o melhor é seguir o devaneio sonâmbulo, escutar como o faz Nodier, o sonilóquio de um sonhador. A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio. É um contra-senso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só se recebe verdadeiramente a imagem quando a admiramos [...]

(La poétique de la rêverie. p. 46)

Muitos críticos ficariam perturbados se lhes fosse mostrado que a palavra profundo é a mais superficial de todas, que a palavra inefável é uma palavra oca, que a palavra misterioso é um epíteto claro como o vazio. Os críticos crêem chegar à crítica discursiva quando, na verdade, estabeleceram infundáveis sinonímias de uma valoração simplista. Seus julgamentos são o acidente de seus humores.

(Le droit de rêver. p. 179)

Dd

DESTILAÇÃO

A destilação alquímica consiste em tornar a substância leve e pura para que essa possa se encontrar, ao subir, com o elemento aéreo. Para a ascensão é necessária a descensão onde fica a matéria impura, que, após a destilação, de novo sobe. A destilação alquímica decorre do peso da terra e da leveza do ar. Da impureza e da pureza. Para a imaginação poética, o orvalho é “alvorada destilada”.

A destilação alquímica (assim como a sublimação) decorre da dupla imaginação material da terra e do ar.

Assim, para obter a pureza pela destilação ou pela sublimação, um alquimista não se entregará somente a um poder aéreo. Parecer-lhe-á necessário provocar uma força terrestre para que as impurezas terrestres sejam mantidas na direção da terra. A descensão assim ativada favorecerá a ascensão. Para ajudar essa ação terrestre, muitos alquimistas acrescentam impurezas à matéria a purificar. Sujam para melhor limpar. Lastrada por um suplemento terrestre, a matéria a purificar seguirá uma destilação mais regular. A substância pura, atraída pela pureza aérea, subirá mais facilmente, provocando menos impurezas, se uma terra, se uma massa de impurezas atraírem energicamente as impurezas para baixo [...]

(L'air et les songes. p. 298-299)

Quando deixamos a imaginação se convencer de que o orvalho é uma substância da manhã, admitimos que ele é realmente alvorada destilada, o próprio fruto do dia nascente. É na água do primeiro orvalho que se dissolverão os simples. Iremos buscá-la numa aurora de abril, na ponta das folhas desdobradas à noite, maravilhadadas por esse cristal redondo que decora o jardim. Eis o belo remédio, o bom, o verdadeiro. O orvalho de juventude é o mais poderoso das águas de Juventude. Contém o próprio germe da juventude.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 329)

DEVANEIO

O devaneio é o produto do cogito de um sonhador e tem como ponto de partida alguma coisa do presente ou do passado. Nasce na solidão, na paz, na tranqüilidade de uma alma feliz e sonhadora. Nesse repouso de suprema felicidade e bem-estar, o ser devaneante transpõe todos os limites ocasionados pela estática percepção.

As barreiras impostas pelo tempo linear são superadas. As reminiscências de um longínquo passado retornam ao presente, alojando-se, abrigando-se na alma do sonhador.

Os devaneios do escritor não são fugas da realidade. São instantes verticalizantes de inefável significação, transpostos numa obra escrita.

Consagraremos uma parte de nossos esforços para demonstrar que o devaneio retoma constantemente os temas primitivos, trabalha constantemente como uma alma primitiva, apesar dos sucessos do pensamento elaborado, contra o próprio saber das experiências científicas.

(La psychanalyse du feu. p. 13)

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 fulgaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica [...]

(L'eau et les rêves. p. 5)

Se o devaneio se liga à realidade, ele a humaniza, a engrandece, a magnifica. Todas as propriedades do real, desde que sonhadas, tornam-se qualidades heróicas. Assim, para o devaneio da água, a água converte-se na heroína da doçura e da pureza. A matéria sonhada não permanece, pois, objetiva, pode-se dizer realmente que ela se evemeriza.

(L'eau et les rêves. p. 205)

O devaneio diante do céu azul – unicamente azul – determina de certa forma uma fenomenalidade sem fenômenos. Dito de outro modo, o ser meditante acha-se aí diante de uma fenomenalidade mínima, que ele pode descolorir ou ainda atenuar, apagar. Como não seria ele tentado por um nirvana visual, uma adesão à potência sem ato, à potência tranqüila, que se contenta simplesmente em ver, depois em ver o uniforme, depois o descolorido, depois o irreal?

(L'air et les songes. p. 194-195)

Como não compreender que ao mundo vegetal se liga um mundo de devaneios tão característicos que se poderia designar muitos vegetais como indutores de devaneio particular. O devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios. Dêem-nos o jardim e o prado, a ribanceira e a floresta, e reviveremos nossas primeiras venturas. O vegetal guarda fielmente as lembranças dos devaneios felizes. A cada primavera ele os faz renascer. E em troca parece que o nosso devaneio lhe dá maior crescimento, flores mais belas, flores humanas [...]

(L'air et les songes. p. 231-232)

Uma ferramenta tem um coeficiente de valentia e um coeficiente de inteligência. É um valor para um operário valoroso. Os verdadeiros devaneios da vontade são então devaneios apetrechados, devaneios que projetam tarefas sucessivas, tarefas bem ordenadas. Eles não se absorvem na contemplação do objetivo, que é precisamente o caso do veleidoso, do sonhador que não tem a excitação da matéria efetiva, que não vive a dialética da resistência e da ação, que não tem acesso à instância dinâmica do contra. Os devaneios da vontade operária amam os meios tanto quanto os fins. Por meio deles a imaginação dinâmica tem uma história, conta histórias a si mesma.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 37)

Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são em nós imperecíveis.

(La poétique de l'espace. p. 26)

Com efeito, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o momento inicial. Quase não o vemos começar e, no entanto, começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e logo está longe, além, no espaço do além.

(La poétique de l'espace. p. 168)

O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil também para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. Em suma, convém, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo.

(La poétique de la rêverie. p. 10)

A quem deseja sonhar bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo por ele, nele, se torna belo [...]

(La poétique de la rêverie. p. 11)

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Diante de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, entregues à imunidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano. As exigências de nossa função do real obrigam-nos a adaptar-nos à realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades. Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho.

Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário [...]

(La poétique de la rêverie. p. 12)

O cogito do devaneio se liga imediatamente ao seu objeto, à sua imagem. O trajeto é mais curto entre o sujeito que imagina e a imagem imaginada. O devaneio vive de seu primeiro interesse. O sujeito do devaneio pasma-se de receber a imagem, fica espantado, encantado, desperto. Os grandes sonhadores são mestres da consciência cintilante. Uma espécie de cogito múltiplo se renova no mundo fechado de um poema. Sem dúvida, serão necessários outros poderes conscienciais para se tomar posse da totalidade do poema. Mas já no brilho de uma imagem encontramos uma iluminação [...]

(La poétique de la rêverie. p. 131)

O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e essa renovação é uma renovação do sonhador [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 135)

O devaneio é uma atividade psíquica manifesta. Fornece documentos sobre diferenças na tonalidade do ser. No nível da tonalidade do ser, portanto, pode-se propor uma ontologia diferencial. O cogito do sonhador é menos vivo que o cogito do pensador. O cogito do sonhador é menos seguro que o cogito do filósofo. O ser do sonhador é um ser difuso. Mas, em compensação, esse ser difuso é o ser de uma difusão. Escapa à pontualização do *hic* e do *nunc*. O ser do sonhador invade aquilo que o toca, difuso no mundo. Graças às sombras, a região intermediária que separa o homem e o mundo é uma região plena, de uma plenitude de densidade leve [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 144)

Quem vai ao fundo do devaneio reencontra o devaneio natural, um devaneio de primeiro cosmos e de primeiro sonhador. Então o mundo já não está mudo. O devaneio poético reanima o mundo das primeiras palavras. Todos os seres do mundo se põem a falar pelo nome que trazem. Quem os nomeou? Não terão sido, tão bem escolhidos são os seus nomes, eles próprios? Uma palavra puxa a outra. As palavras do mundo querem fazer frases. Sabe-o bem o sonhador que, de uma palavra que sonha, faz surgir uma avalanche de palavras. A água que “dorme”, negra, na lagoa, o fogo que “dorme” sob a cinza, todo o ar do mundo que “dorme” num perfume – todos esses “adormecidos” testemunham, dormindo tão bem, um sonho interminável. No devaneio cósmico nada é inerte, nem o mundo nem o sonhador; tudo vive uma vida secreta, pois tudo fala sinceramente. O poeta escuta e repete. A voz do poeta é uma voz do mundo.

(*La poétique de la rêverie*. p. 161-162)

Mas, quando se sonha, é preciso falar. No devaneio de uma noite, sonhando diante da vela, o sonhador devora o passado, recupera-se com o falso passado. O sonhador sonha com aquilo que poderia ter sido. Sonha, em revolta contra si mesmo, com o que deveria ser, com o que deveria ter feito.

Nas alternâncias do devaneio, essa revolta contra si acalma-se. O sonhador entrega-se à melancolia do devaneio, uma melancolia que mistura as lembranças efetivas e as lembranças de devaneio. É nessa mistura, repetimos, que nos tornamos sensíveis aos devaneios dos outros [...]

(*La flamme d'une chandelle*. p. 38)

DIMÉTODO

Para um estudo mais abrangente das imagens de um texto literário, Gaston Bachelard propõe um dimétodo em que se unem a psicanálise e a fenomenologia. A psicanálise desce às profundezas do inconsciente onde jazem as lembranças e a fenomenologia permanece na superfície, contemplando as imagens em seu *élan* de beleza e maravilhamento. Dessa maneira a imagem poética é analisada em seu duplo aspecto: no que se mostra e no que se oculta.

Uma psicanálise com imagens deve pois estudar não apenas o valor de expressão, mas também o encanto de expressão. O onirismo é ao mesmo tempo uma força aglutinante e uma força de variação. Está em ação, em dupla ação, nos poetas que encontram imagens muito simples e no entanto novas. Os grandes poetas não se enganam a respeito das nuances inconscientes [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 121)

Convém mesmo excluir de um diagnóstico imagens que são um tanto explícitas demais, imagens que perdem assim seus misteriosos atrativos, de modo que a psicanálise literária se vê diante do mesmo paradoxo que a psicanálise psicológica: a imagem manifesta nem sempre é o signo do vigor da imagem dissimulada. E é aqui que a imaginação material, que por função deve imaginar sob as imagens da forma, é chamada a descobrir instâncias inconscientes profundas [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 161)

O psicanalista não pode ficar na superficialidade das metáforas ou comparações e o fenomenólogo deve ir até o fundo das imagens. Aqui, em vez de reduzir e de explicar, em vez de comparar, o fenomenólogo exagerará o exagero. Então, lendo os Contos de Edgar Poe, o fenomenólogo e o psicanalista compreenderão juntos seu valor de concretização. Os contos são medos de criança que se concretizam. O leitor que se “entregar” à sua leitura ouvirá o gato maldito, sinal das faltas não expiadas, miar atrás da parede. O sonhador de porões sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm toda a terra atrás de si. E por isso o drama aumenta, e o medo se exagera [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 36-37)

Se nossas pesquisas sobre o devaneio natural, sobre o devaneio repousante pudessem ser prosseguidas, haveriam de constituir-se numa doutrina complementar da psicanálise. A psicanálise estuda uma vida de acontecimentos. Procuramos conhecer a vida sem acontecimentos, vida essa que não se engrena com a vida dos outros. É a vida dos outros que traz para a nossa vida os acontecimentos. Diante dessa vida ligada à sua paz, a essa vida sem acontecimentos, todos os acontecimentos arriscam-se a ser “traumas”, brutalidades masculinas que perturbam a paz natural de nossa alma, do ser feminino que, em nós, repitamo-lo, só vive bem no seu devaneio.

Amenizar, apagar o caráter traumático de certas lembranças da infância, tarefa salutar da psicanálise, equivale a dissolver essas concreções psíquicas formadas em torno de um acontecimento singular. Mas não se dissolve uma substância no nada. Para dissolver as concreções infelizes, o devaneio nos oferece as suas águas calmas, as águas escuras que dormem no fundo de qualquer vida. A água, sempre a água, vem nos tranquilizar. De qualquer modo, os devaneios repousantes devem encontrar uma substância de repouso.

(*La poétique de la rêverie*. p. 110-111)

Um dos atos mais diretos da linguagem pode ser encontrado na linguagem que imagina. Ao sonhar com a abundância das imagens poéticas, o fenomenólogo pode revezar com o psicanalista. Até, talvez, um dimétodo unindo dois métodos contrários, um voltando para trás, o outro assumindo as imprudências de uma linguagem não vigiada, um dirigido para as profundezas, o outro para as alturas, oferecia oscilações úteis, ao encontrar o elo

entre as pulsões e a inspiração, entre aquilo que empurra e aquilo que aspira. É preciso sempre se ligar ao passado e, sem cessar, se desligar do passado. Para se ligar ao passado, é preciso amar a memória. Para se desligar do passado, é preciso imaginar muito. E são essas obrigações contrárias que colocam em plena vida a linguagem.

Uma filosofia completa da linguagem deveria então reunir os ensinamentos da psicanálise e da fenomenologia. À psicanálise seria então preciso associar uma poético-análise onde se ordenariam todas as aventuras da linguagem, onde se daria livre curso a todos os meios, todos os talentos de expressão.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 53-54)

Ee

ELEMENTOS MATERIAIS

Os filósofos gregos, pré-socráticos, inicialmente preocupados com o mundo sensível, procuram nos elementos materiais um princípio para explicar as transformações constantes da natureza. Para Tales de Mileto, esse princípio é a água; para Anaximandro, é o *apeíron*, elemento indeterminado; para Anaxímenes, é o ar; para Heráclito, é o fogo, que é devir. Finalmente, para Empédocles, são necessários todos os elementos. Nessa mesma época, os chineses apresentam uma teoria dos elementos que diverge da apresentada pelos filósofos pré-socráticos. Consiste em: água, fogo, terra, madeira e metal.

Na poética de Gaston Bachelard, o elemento material é o princípio que norteia a criação de um artista. O “determinismo imaginário” é revelado no estudo e na análise das imagens de um texto. Todo poeta é fiel a um “ser quimérico” que o alimenta e dá substância ao seu sonho.

Se no nosso presente trabalho alguma utilidade poderia vir a ter, seria a de sugerir uma classificação dos temas objetivos, a qual prepararia uma classificação dos temperamentos poéticos. Não tivemos ainda o ensejo de elaborar uma doutrina de conjunto, mas parecemos que existe sem dúvida uma relação entre a doutrina dos quatro elementos físicos e a doutrina dos quatro temperamentos. Seja como for, as almas que sonham sob o signo do fogo, sob o signo da água, sob o signo do ar, sob o signo da terra, revelam-se todas bem diferentes [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 147)

A tetravalência do devaneio é tão nítida, tão produtiva, como a tetravalência química do carbono. O devaneio dispõe de quatro domínios, de quatro ângulos através dos quais parte para o espaço infinito. Para forçar o segredo de um verdadeiro poeta, de um poeta sincero, de um poeta fiel à sua língua original, surdo aos ecos discordantes do ecletismo sensível que desejaria usufruir de todos os sentidos, uma palavra basta: “Diz-me qual é o seu fantasma? É o gnomo, a salamandra, a ondina ou a sílfide?” Ora – não sei se repararam – todos esses seres quiméricos são formados e alimentados por uma única matéria [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 148)

Os elementos

sugerem confidências secretas e mostram imagens resplandecentes. Todos os quatro têm seus fiéis, ou, mais exatamente, cada um deles é já profundamente, materialmente, um sistema de fidelidade poética. Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a essa imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.

(L'eau et les rêves. p. 7)

Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui necessariamente a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água. Sem dúvida, vários elementos podem intervir para constituir uma imagem particular; existem imagens compostas; mas a vida das imagens é de uma pureza de filiação mais exigente. Desde que se oferecem em série, as imagens designam uma matéria primeira, um elemento fundamental. A fisiologia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos.

(L'air et les songes. p. 14-15)

Com efeito, diante dos espetáculos do fogo, da água, do céu, o devaneio que busca a substância nos aspectos efêmeros não era de modo algum bloqueado pela realidade. Estávamos verdadeiramente diante de um problema da imaginação; tratava-se precisamente de sonhar numa substância profunda o fogo tão vivo e tão colorido; tratava-se de imobilizar, diante de uma água fugidia, a substância dessa fluidez; enfim, era preciso, diante de todos os conselhos de leveza que nos dão as brisas e os vãos, imaginar em nós a própria substância dessa leveza, a própria substância da liberdade aérea. Em suma, matérias sem dúvida reais, mas inconsistentes e móveis, reclamavam ser imaginadas em profundidade, numa intimidade da substância e da força [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 2)

No decurso de intermináveis pesquisas sobre a imaginação dos “quatro elementos”, sobre as matérias que o homem sempre imaginou para sustentar a unidade do mundo, sonhamos freqüentemente sobre a ação das imagens tradicionalmente cósmicas. Essas imagens, a princípio tomadas bem perto do homem, crescem por si mesmas até atingir o nível de universo. Sonha-se diante do fogo, e a imaginação descobre que o fogo é o motor de um mundo. Sonha-se diante de uma fonte, e a imaginação descobre que a água é o sangue da terra, que a terra tem uma profundidade viva. Temos sob os dedos uma massa doce e perfumada, e nos pomos a malaxar a substância do mundo.

(La poétique de la rêverie. p. 151)

Com efeito, majestoso apoio para um filósofo elementar da imaginação cosmológica, dos quatro elementos: o fogo, a água, o ar, a terra, se ofereciam como cabeçalhos de capítulos, como títulos de livros para uma enciclopédia de imagens cosmológicas. Uma vez que tantos filósofos e sábios haviam “pensado” o mundo sob o signo de um ou de outro dos quatro elementos, podia-se esperar que as imagens dos poetas, ao reviver a ingenuidade das cosmologias, ilustrariam de maneira nova doutrinas muito antigas. Uma homogeneidade do imaginário atravessa os séculos, prova para mim de que o imaginário está na base da natureza humana [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 28)

ENERGIA

A energia é uma força profunda, uma potência de devir que vem do sujeito, com possibilidade de transformar o mundo real num mundo imaginário. Cada vez que se encontra o objeto ou a matéria que faz o ser humano vibrar, as energias desenvolvem-se no ir e vir, numa sintonia rítmica, propiciando o desabrochar da criação artística.

Em todas as realizações estão condensadas as energias de seu autor.

O belo não é um simples arranjo. Necessita de um poder, de uma energia, de uma conquista. A própria estátua tem músculos. A causa formal é de ordem energética. Por isso atinge o seu auge na vida, na vida humana, na vida voluntária. Não se compreende bem a forma numa contemplação ociosa [...]

(*Lautréamont*. p. 103-104)

Em Blake

[...] “a Energia é simplesmente Vida, e vem do Corpo. A Energia é uma eterna Delícia”. Essa energia reclama que a imaginemos. Sua realidade é propriamente imaginária. Uma energia imaginada passa do potencial ao ativo. Quer constituir imagens na forma e na matéria, preencher as formas, animar as matérias. Em Blake, a imaginação dinâmica é uma informação da energia [...]

(*L'air et les songes*. p. 97)

Ao estudar as imagens materiais, descobriremos – para falar como psicanalista – a imago de nossa energia. Dito de outro modo, a matéria é nosso espelho energético; é um espelho que focaliza as nossas potências, iluminando-as com alegrias imaginárias. E como num livro sobre as imagens sem dúvida é permitido abusar das imagens, diríamos de bom grado que o corpo duro que dispersa todos os golpes é o espelho convexo de nossa energia, ao passo que o corpo mole é o seu espelho côncavo. O certo é que os devaneios materiais mudam a dimensão de nossas potências; dão-nos impressões demiúrgicas; dão-nos as ilusões da onipotência [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 23-24)

Com efeito, é talvez em seu aspecto de energia imaginada que o dualismo filosófico do sujeito e o do objeto se apresenta no mais franco equilíbrio. Em outros termos, no reino da imaginação pode-se dizer da mesma forma que a resistência real suscita devaneios dinâmicos ou que os devaneios dinâmicos vão despertar uma resistência adormecida nas profundezas da matéria [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 24)

Num mundo ativo, num mundo resistente, num mundo a ser transformado pela força humana. Esse mundo ativo é uma transcendência do mundo em repouso. O homem que dele participa conhece, acima do ser, a emergência da energia.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 62)

Ah! se compreendêssemos que as fontes de nossa energia e de nossa saúde estão em nossas próprias imagens dinâmicas, nas imagens que são o futuro muito próximo de nosso psiquismo, escutaríamos o conselho do bom trabalho. Inútil procurar qualidades ocultas, “superstições paracelsianas”. A evidência da imagem material, a imagem vivida materialmente, eis o que basta para nos provar que a matéria suave suaviza nossas cóleras [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 82-83)

A energética imaginária do trabalho une fortemente a matéria e o trabalhador. A existência viscosa da massa não é mais do que um ponto de partida, do que uma excitação para uma existência dominada. Essa existência da viscosidade dominada e traduzida no imperialismo energético do sujeito é um novo exemplo de superexistencialismo. Esse superexistencialismo é ainda mais instrutivo porque abrange uma existência de valor íntimo, contradizendo os primeiros dados de uma existência imediata [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 121-122)

Mas a energia das imagens, sua vida, não provém, repetimos, dos objetos. A imaginação é sobretudo o sujeito tonalizado. Parece que essa tonalização do sujeito tem duas dinâmicas diferentes, conforme ocorra em uma espécie de tensão de todo o ser ou, pelo contrário, em uma espécie de liberdade completamente descontraída, completamente acolhedora, aberta ao jogo das imagens sutilmente ritmanalizadas. Élan e vibração são duas espécies dinâmicas bem diferentes quando as experimentamos em seu andamento vivo.

(La terre et les rêveries du repos. p. 87)

ESCREVER

Quando o mundo oculto e contido do poeta transfigurado pelos sonhos e devaneios chega à consciência em forma de imagens, o sonhador deseja transportá-las para os textos numa linguagem simbólica, que só pode ser lida e decifrada por aquele que tem o dom de imaginar para mergulhar no espaço da escritura. Não escreve, nem “imagina quem quer”.

A imaginação, em nós, fala, nossos sonhos falam, nossos pensamentos falam. Toda atividade humana deseja falar. Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e os pensamentos. A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma emergência da imaginação.

(L'air et les songes. p. 283-284)

Para um simples filósofo escrevendo e lendo no dia a dia, seu livro é uma vida irreversível, e assim como ele gostaria de reviver a vida para melhor pensá-la – único método filosófico para melhor vivê-la – também gostaria, terminando o livro, de ter de refazê-lo. Esse livro terminado, como ajudaria ao novo livro! Tenho a melancólica impressão de ter aprendido, ao escrever, como eu deveria ter lido. Tendo lido tanto, gostaria de reler tudo [...]

(La terre et les rêveries du repos. p. 58)

Os psicólogos estudam a hesitação antes de agir. Mas eles não consideram a hesitação antes de escrever. É muito fácil, para descartar o problema, dizer que é uma maneira de agir. Quem escreve arrisca – quem arrisca, recria. Tudo é mais sutil na vida transposta que é a do escritor. Seguindo esta hesitação para escrever, em todos seus meandros, em todas suas brusquidões, poder-se-iam medir as incorporações do Poético à vida, as sublimações da vida pela Poética. O Poético e o Vivido interferem. O psiquismo se comporta poeticamente. Donde, dessa vez, a felicidade de escrever.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 153)

ESPAÇO

Considerando-se o espaço como movente, ele é então o devir de tudo o que existe. Utilizando a terminologia de Aristóteles, o cosmos é uma potência que está para o ato, como a noite para o dia. Tudo tem um espaço e vive num espaço. Uma flor que desabrocha é o espaço onde os insetos vêm para retirar o néctar substancial para o seu alimento e sua subsistência. O ar infinito onde desaparecem e se apagam as dimensões é o espaço aéreo dos devaneios do poeta. Existe um espaço onírico em cada imagem, em cada poema, em cada obra poética, perceptível e apreensível pelo sonhador, pelo poeta. Outros espaços podem ser criados pela imaginação.

O pássaro e o peixe vivem num volume, enquanto nós apenas vivemos sobre uma superfície. Eles têm, como dizem os matemáticos, uma “liberdade” a mais do que nós. Como o pássaro e o peixe têm um espaço dinâmico semelhante, não é absurdo que no reino dos impulsos, no reino da imaginação motora, se confundam os dois gêneros animais [...]

(*Lautréamont*. p. 51-52)

Para ouvir os seres do espaço infinito, é preciso silenciar todos os ruídos da terra; é preciso também – será preciso dizê-lo? – esquecer todas as lições mitológicas e escolares [...]

(*L'air et les songes*. p. 61)

No espaço poético, a cotovia é um corpúsculo invisível que se acompanha de uma onda de alegria [...]

(*L'air et les songes*. p. 101)

Às vezes uma dialética de intimidade e de expansão adquire, num grande poeta, uma forma tão suave que esquecemos a dialética do grande e do pequeno que, no entanto, é a dialética básica. Então a imaginação já não desenha, ela transcende as formas desenhadas e desenvolve com exuberância os valores da intimidade. Em suma, toda riqueza íntima aumenta ilimitadamente o espaço interior onde ela se condensa. O sonho fecha-se aí e se desenvolve no mais paradoxal dos gozos, na mais inefável das felicidades. Acompanhemos Rilke buscando no coração das rosas um corpo de suave intimidade (Interior da rosa. *Ausgewählte Gedichte* (ed). Insel-Verlag, p. 14).

Que céus se miram ali no lago interior dessas rosas abertas.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 52-53)

Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente contido

numa imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 11)

O espaço apreendido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente abandonando à medida e à reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido, não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 17)

A consciência de estar em paz em seu canto propaga, se ousamos dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói em torno de nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras já são paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto. Mas todas essas imagens imaginam demais. E é preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser. Um poeta escreve este pequeno verso:

Sou o espaço onde estou. (Nöel Arnaud. *L'état d'ébauche*).

(*La poétique de l'espace*. p. 131)

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que tem objetividade, ou melhor, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. Para guardar a homogeneidade, lembremos ainda que Joë Bousquet exprime assim o espaço íntimo da árvore: "O espaço não está em lugar algum. O espaço está em si mesmo como o mel no favo." No reino das imagens, o mel no favo não obedece à dialética elementar do conteúdo e do continente. O mel metafórico não se deixa fechar. Aqui no espaço íntimo da árvore, o mel é algo mais que uma medula. É o "mel da árvore" que vai perfumar a flor. É o sol interior da árvore [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 183-184)

Parece então que é por sua "imensidão" que os dois espaços, o espaço da intimidade e o espaço do mundo, se tornam consoantes. Quando se aprofunda a grande solidão do homem, as duas imensidões se tocam, se confundem. Numa carta, Rilke se inclina, com toda sua alma, para "essa solidão ilimitada, que faz de cada dia uma vida, essa comunhão com o universo, o espaço numa palavra, o espaço invisível que entretanto o homem pode habitar e que o cerca de inúmeras presenças".

Como é concreta essa coexistência das coisas num espaço que duplicamos com a consciência de nossa existência!

(*La poétique de l'espace*. p. 184)

ESPELHO

O macro e o microcosmos são espelhos da natureza viva. Um mira-se e reflete-se no espelho do outro.

O espelho duplica todas as coisas, o mundo e o sonhador de mundos.

O ser humano, em sua pureza primordial, vê e contempla sua imagem no espelho das águas, ficando maravilhado por ver, no reflexo, um outro que é a sua sombra, mas não é ele, é seu duplo.

Gaston Bachelard inicialmente apresenta o espelho como um simples reflexo, mostrando que a água é o “espelho das vozes”, de Narciso e do “espelho velado”. Mas em *A poética do espaço* e *A poética do devaneio*, o espelho está voltado para o interior do ser humano. O sonhador vai além da superfície, vai à profundidade do seu ser, mirando-se em sua obra poética. Eis por que a criação artística duplica a obra e o seu criador.

O espelho da fonte é, pois, ocasião para uma imaginação aberta. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que reflete sua imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está acabada, que é preciso concluí-la. Os espelhos de vidro, na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável. Tornar-se-ão vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a imaginação renaturalizada puder receber a participação dos espetáculos da fonte e do rio.

(*L'eau et les rêves*. p. 33)

Todos os espelhos de Rodenbach são velados, têm a mesma vida cinzenta que as águas dos canais que cercam Bruges. Em Bruges todo espelho é uma água dormente.

(*L'eau et les rêves*. p. 34)

São necessárias ao mesmo tempo uma intenção formal, uma intenção dinâmica e uma intenção material para compreender o objeto em sua força, em sua resistência, em sua matéria, numa palavra, em sua totalidade. O mundo é tanto o espelho de nosso tempo quanto a reação de nossas forças [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 214)

A água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais fiel “espelho das vozes”. O melro, por exemplo, canta como uma cascata de água pura [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 258)

O “espelho sem fundo”, que é um céu azul, desperta um narcisismo especial, o narcisismo da pureza, da vacuidade sentimental, da vontade livre. No céu azul e vazio, encontra o sonhador o esquema dos “sentimentos azuis”, “da clareza intuitiva”, da felicidade de ser claro em seus sentimentos, atos e pensamentos. O narcisismo aéreo mira-se no céu azul.

(*L'air et les songes*. p. 195)

A raiz é a árvore misteriosa, é a árvore subterrânea, a árvore invertida. Para ela, a terra mais sombria – como o lago, sem o lago – é também um espelho, um estranho espelho opaco que duplica toda realidade aérea com uma imagem subterrânea [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 292)

O leitor que medita as páginas baudelairianas detalhando os estados sucessivos do devaneio do poeta não pode deixar de perceber que, afastando as metáforas fáceis demais, ele é chamado a uma ontologia da profundidade humana. Para Baudelaire, o destino poético do homem é de ser o espelho da imensidão, ou mais exatamente ainda, a

imensidão vem tomar consciência dela mesma no homem. Para Baudelaire o homem é um vasto ser.

(*La poétique de l'espace*. p. 178-179)

Essa água negra e longínqua pode marcar uma infância. Ela refletiu um rosto espantado. Seu espelho não é o da fonte. Um Narciso não se pode comprazer nela. Em sua imagem viva sob a terra, a criança já não se reconhece. Uma bruma paira sobre a água, plantas de um verdor exagerado enquadram o espelho. Um sopro frio respira na profundidade. O rosto que aparece nessa noite da terra é um rosto de outro mundo. Agora, se uma lembrança de tais reflexos vem numa memória, não será a lembrança de um antemundo?

(*La poétique de la rêverie*. p. 98)

Nessa união a alma medita. É junto de uma água dormente que o sonhador afirma mais naturalmente seu cogito, um verdadeiro cogito de alma, onde vai assegurar o ser das profundezas. Após uma espécie de esquecimento de si que desce ao fundo do ser, sem ter necessidade das tagarelices da dúvida, a alma do sonhador retorna à superfície, volta a viver sua vida de universo. Onde vivem essas plantas que vêm depositar suas largas folhas no espelho das águas? De onde vêm esses devaneios tão frescos e tão antigos? O espelho das águas? É o único espelho que tem uma vida interior. Como estão próximos, numa água tranqüila, a superfície e a profundidade! Profundidade e superfície encontram-se reconciliadas. Quanto mais profunda é a água, mais claro é o espelho. A luz vem dos abismos. Profundidade e superfície pertencem uma à outra, e o devaneio das águas dormentes vai de uma à outra, interminavelmente. O sonhador sonha sua própria profundidade.

(*La poétique de la rêverie*. p. 169-170)

O lago, a lagoa, a água dormente, pela beleza de um mundo refletido, despertam com toda a naturalidade nossa imaginação cósmica. Um sonhador, junto deles, recebe uma lição bastante simples para imaginar o mundo, para duplicar o mundo real por um mundo imaginado. O lago é um mestre em aquarelas naturais. As cores do mundo refletido são mais suaves, mais amenas, mais belamente artificiais que as cores pesadamente substanciais. Assim, essas cores trazidas pelos reflexos pertencem a um universo idealizado. Os reflexos convidam assim todo sonhador da água dormente à idealização. O poeta que vai sonhar diante da água não tentará fazer dela uma pintura imaginária. Irá sempre um pouco além do real. Tal é a lei fenomenológica do devaneio poético. A poesia continua a beleza do mundo, estetiza o mundo. Veremos novas provas disso ouvindo os poetas.

(*La poétique de la rêverie*. p. 170-171)

Do mundo ao sonhador, o devaneio das águas conhece uma comunicação da pureza. Como gostaríamos de recomeçar a vida, uma vida que seria a dos primeiros sonhos! Todo devaneio tem um passado, um longínquo passado, e o devaneio das águas tem, para certas almas, um privilégio de simplicidade.

O redobramento do céu no espelho das águas convida o devaneio a uma lição maior. O céu encerrado na água não é a imagem de um céu encerrado em nossa alma? Esse sonho é excessivo mas foi experimentado, foi vivido por esse grande sonhador que foi Jean-Paul Richter. Jean-Paul leva até o absoluto a dialética do mundo contemplado e do

mundo recriado pelo devaneio. Não se pergunta a ele qual é o mais verdadeiro, o céu acima de nossas cabeças ou o céu na intimidade de uma alma que sonha diante de uma água tranqüila? Jean-Paul não hesita em responder: “O céu interior restitui e reflete o céu exterior, que não o é.” [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 172)

ESTILO

As imagens de um texto literário apresentam um estilo. Esse estilo que o autor imprimiu em sua obra é uma projeção que vem da intimidade oculta de sua alma. É uma força profunda e determinante que se revela e se expressa numa obra poética. Os elementos materiais em cada autor serão caracterizados por nuances diferenciadoras e específicas, que vão imprimir na matéria as marcas de seu mundo. Em Edgar Poe, as águas são negras e sombrias, em Rodenbach melancolizantes e, em outros autores, as águas poderão ser claras e transparentes como um espelho.

A ação direta da imaginação se evidencia no caso da imaginação literária: o frescor de um estilo é a mais difícil das qualidades; depende do escritor, e não do assunto tratado. (*L'eau et les rêves*. p. 199)

As imagens têm um estilo. As imagens cósmicas são estilos literários. A literatura é um mundo válido. Suas imagens são primeiras. São as imagens do sonho falante, do sonho que vive no ardor da imobilidade noturna, entre o silêncio e o murmúrio. Uma vida imaginária – a verdadeira vida! – se anima em torno de uma imagem literária pura [...] (*L'air et les songes*. p. 288)

Essa teratologia das substâncias, esse pessimismo material, é uma das características mais nítidas do sonho e do estilo de Huysmans. Tal unidade, graças à dureza do objeto e do vocábulo, nos mostra precisamente que as verdadeiras fontes do estilo são fontes oníricas. Um estilo pessoal é o próprio sonho do ser. É surpreendente que, por uma adesão total a um tipo de imagens materiais, um estilo possa receber tantas forças e tanta continuidade ao mesmo tempo. Tudo é violento, mas nada explode [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 215)

Do nosso ponto de vista, o devaneio literário continua sempre um sonho normal. Não se pode escrever com real continuidade de estilo senão desenvolvendo germes oníricos profundos [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 218)

Se procurássemos um pouco, veríamos que muitas metáforas que exprimem uma qualidade sensível poderiam ser assinadas por um grande nome literário. É que as qualidades materiais, bem ocultas nas coisas para serem não só bem expressas, mas bem exaltadas, exigem o domínio de toda a linguagem, um estilo. O conhecimento poético de um objeto, de certa maneira, implica todo um estilo.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 92)

ESTINFALIZAÇÃO

As estinfálidas são pássaros cruéis que se nutrem e se alimentam de carne e sangue

humano. Segundo o mito, esses “pássaros monstruosos” são “os filhos pequenos de Ares”.

É o negrume da noite que oculta todos os mistérios, impregnando as águas dos rios e dos lagos, tornando-os sombrios, tristes e melancolizantes. É nessas águas obscuras e profundas que se abrigam as estinfálidas. No espelho opaco dessas águas, os reflexos conservam a matéria noturna, o pavor das trevas e tudo que com ela se relacione. Pode-se mesmo dizer que, nessas águas, as estinfálidas encontram uma morada, a morada das trevas. A imaginação material atualiza as forças latentes conforme a solicitação exigida pelo circundante mundo que se relaciona com o sujeito pensante e imaginante. Assim, às trevas vinculam-se fantasmas, monstros, estinfálidas e outros seres mais que o poder grandioso da imaginação cria.

Sobre as estinfálidas, o mito vinculado ao imaginário mundo dos sonhos tem muito o que contar, impelido pela invenção e reinvenção, mas o devaneio por si só basta para que a imaginação transforme o ontem num instante de sonhos e as idéias em imagens.

A Noite é da noite, a noite é uma substância, a noite é a matéria noturna. A noite é apreendida pela imaginação material. E, como a água é a substância que melhor se oferece às misturas, a noite vai penetrar as águas, vai turvar o lago em suas profundezas, vai impregná-lo.

Às vezes, a penetração é tão profunda, tão íntima que, para a imaginação, o lago conserva em plena luz do dia um pouco dessa matéria noturna, um pouco dessas trevas substanciais. Ele se “estinfaliza”. Torna-se o negro pântano onde vivem os pássaros monstruosos, as estinfálidas, “filhos pequenos de Ares, que lançam suas penas como flechas, que devastam e contaminam os frutos do solo, que se apascentam de carne humana”. Essa estinfalização não é, acreditamos, uma vã metáfora. Corresponde a um traço especial da imaginação melancólica. Sem dúvida, em parte pode se explicar uma paisagem estinfalizada por aspectos sombrios. Mas não é por simples acidente que se acumulam, para traduzir esses aspectos de um lago desolado, as impressões noturnas. Deve-se reconhecer que essas impressões noturnas têm uma maneira própria de reunir-se, de proliferar, de se agravar. Deve-se reconhecer que a água lhes dá um centro em que elas convergem melhor, uma matéria em que elas perseveram por mais tempo. Em muitas narrativas, os lugares malditos têm em seu centro um lago de trevas e de horrores.

Em muitos poetas aparece também um mar imaginário que arrebatou a Noite em seu seio. É o Mar das Trevas – *Mare tenebrarum* –, onde os antigos navegadores localizaram antes seu terror que sua experiência. A imaginação poética de Edgar Poe explorou esse Mar das Trevas. Muitas vezes, sem dúvida, é o obscurecimento do Céu pela tempestade que dá ao mar essas tintas lívidas e negras [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 137-138)

EXISTENCIALISMO POÉTICO

O existencialismo poético é pontilhista e impressionista, porque capta instantes, dando-lhe uma *durée* de devaneio. A imaginação liberta o ser humano dos fatos e das

circunstâncias que o limitam, levando-o a viver e a reviver poeticamente os instantes num “essencialismo poético”.

Numa obra poética estão os devaneios de uma alma sonhadora. É preciso reimaginá-los para acender as luzes do passado.

Se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escala das datas sem demorar-se o suficiente nos lugares da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se desembaraça dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado reencontra a substância. Para além do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive então em nós não uma memória de história, mas uma memória de cosmos. As horas em que nada acontecia retornam. Grandes e belas horas da vida de outrora, em que o ser sonhador dominava todo o tédio [...]

(La poétique de la rêverie. p. 102-103)

Os fotógrafos de gênio sabem também dar duração aos seus instantâneos, mais exatamente uma duração de devaneio. O poeta faz o mesmo. Então, aquilo que confiamos à memória em harmonia com o existencialismo do poético é nosso, está em nós, é nós. É preciso possuir, com toda a alma, o centro da imagem. As circunstâncias notadas muito minuciosamente prejudicariam o ser profundo da lembrança. Elas são as paráfrases que perturbam a grande lembrança silenciosa.

O grande problema do existencialismo do poético é o de conservá-lo em estado de devaneio. Aos grandes escritores pedimos que nos transmitam seus devaneios, que nos confirmem em nossos devaneios e assim nos permitam viver no nosso passado reimaginado.”

(La poétique de la rêverie. p. 104)

A existência nunca está, aí, bem assegurada. Aliás, por que existir, já que sonhamos? Onde começa a vida, na vida que não sonha ou na vida que sonha?

(La poétique de la rêverie. p. 108-109)

EXPRESSÃO POÉTICA

A expressão literária não segue os encadeamentos e as normas de um pensamento claro, de uma linguagem precisa e objetiva defendida pela filosofia realista.

A linguagem poética, em sua expressão, conquistou um espaço em que o sonhador pode ter o “direito de sonhar” e de expressar-se com toda a autonomia que lhe é assegurada pela imaginação.

A imaginação projeta e contorna o seu devir em conformidade com o “diagrama” de cada poeta e com a realidade exterior. A expressão poética configura-se em consonância com esses dois momentos: interior e exterior. Nessa síntese, poder-se-á encontrar o ser poético da expressão.

A expressão literária tem vida autônoma e a imaginação literária não é uma imaginação

de segunda posição, vindo depois das imagens visuais registradas pela percepção [...] (*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 8)

Muitas vezes, prosseguindo nosso trabalho solitário nos livros, invejamos os psiquiatras a quem a vida oferece todos os dias “casos” novos, “indivíduos” que vão procurá-los com um psiquismo completo. Para nós, os “casos” são pequeninas imagens encontradas no canto de uma página, no isolamento de uma frase inesperada, sem o entusiasmo das descrições do real. Contudo, apesar da raridade de seus êxitos, nosso método tem uma vantagem, a de nos colocar diante do problema único da expressão. Temos, pois, o meio de fazer a psicologia do sujeito que se exprime, ou melhor, do sujeito que imagina sua expressão, do sujeito que amolda sua responsabilidade na própria poesia de sua expressão. Se nossos esforços pudessem ser prosseguidos, haveria a possibilidade de examinar, como um mundo autônomo, o universo da expressão. Veríamos que esse universo da expressão se oferece às vezes como um meio de libertação relativamente aos três mundos examinados pela Daseinsanálise: *Umwelt*, *Mitwelt*, *Eigenwelt* – mundo ambiental – mundo inter-humano – mundo pessoal. Pelo menos, três mundos da expressão, três espécies de poesia, podem encontrar aqui sua distinção. Com relação à poesia cósmica, por exemplo, poderíamos ver como ela é uma libertação do universo real, uma libertação do *Umwelt* que nos cerca, que nos encerra, que nos oprime. Todas as vezes em que conseguimos elevar imagens ao nível cósmico, percebemos que tais imagens nos davam uma consciência feliz, uma consciência demiúrgica [...] (*La terre et les rêveries du repos*. p. 76-77)

René Guy Cadou, vivendo na Aldeia da casa feliz, escrevia:

Ouvimos gorgear as flores do biombo.

Pois todas as flores falam, cantam, mesmo as que desenhamos. Não pode desenhar uma flor, um pássaro, permanecendo taciturno.

Outro poeta dirá: | Noel Bureau |

Seu segredo era

.....

Escutar a flor

Usar sua cor.

Claude Vigée também, como tantos poetas, ouve a erva crescer. Escreve:

Escuto

Uma aveleirazinha

Verdejar.

Tais imagens devem, ao menos, ser tomadas em seu ser de realidade de expressão. É da expressão poética que é tirado todo o seu ser. Diminuiríamos seu ser se quiséssemos relacioná-las com uma realidade, mesmo uma realidade psicológica. Elas dominam a psicologia. Não correspondem a nenhum impulso psicológico, exceto a pura necessidade de exprimir, num lazer de ser, quando se escuta, na natureza, tudo o que não pode falar. É supérfluo que tais imagens sejam verdadeiras. Elas são. Elas têm o absoluto da imagem. Ultrapassaram o limite que separa a sublimação condicionada da sublimação absoluta. Mas, mesmo partindo da psicologia, uma transferência das impressões psicológicas à expressão poética é às vezes tão sutil que se é tentado a dar uma realidade psicológica de base ao que é pura expressão [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 163-164)

Para nós, foi então um bom método abordar o problema mais específico da imaginação

Ff

literária, o problema da expressão poética. Ao considerar as imagens poéticas do fogo, temos uma oportunidade a mais, pois abordamos o estudo da linguagem inflamada, de uma linguagem que ultrapassa a vontade de ornamento para atingir às vezes a beleza agressiva. No discurso inflamado sempre a expressão ultrapassa o pensamento. Ao analisá-la, resgataremos a psicologia do excesso. Todo psiquismo é arrebatado pelas imagens excessivas [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 37-38)

FÊNIX

A fênix é um pássaro que, segundo o mito, é de grande beleza. Ao morrer, faz um ninho de “arômatas”, consumindo-se nessa fogueira com o seu calor. Na pira dessas plantas odoríferas, a fênix renasce com todo o esplendor.

O mito da fênix simboliza a ressurreição e a imortalidade. Nascer, morrer e renascer explicam ciclicamente o simbolismo.

Da imaginação, outras fênix poderão ser encontradas nos livros como as que renascem da água, da fumaça, das nuvens[...]

A poesia é a fênix do instante. Nasce e renasce. É o “instante do poético”. Assim serão tantas as fênix, quanto os poetas que, em cada página, deixam o odor do “arômata”.

O padre jesuíta Kircher afirma que nas costas da Sicília, “as conchas de peixe, que se reduziram a pó, renascem e se reproduzem se regarmos com água salgada esse pó”. O Abade de Vallemont cita essa fábula paralelamente com a da Fênix que renasce de suas cinzas. Eis, pois, uma fênix da água. O Abade de Vallemont não acredita nem numa nem na outra fênix. Mas nós, que nos colocamos no reino da imaginação, devemos registrar que as duas fênix foram imaginadas. São os fatos da imaginação, os fatos positivos do mundo imaginário.

(*La poétique de l'espace*. p. 114)

Havia, pois, conhecido bem, em meus sonhos e jogos diante da lareira, a Fênix doméstica, etérea entre todas, pois renascia, não de suas cinzas, mas apenas de sua fumaça.

(*La flamme d'une chandelle*. p. 68)

A Fênix

[...] é um ser da linguagem, um ser da linguagem poética. Ela não é nada além disso, mas é tudo isso. É um ser dos livros. Renasce sem cessar, renasce poeticamente sempre com um novo adorno [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 41-42)

Com efeito, a fênix não cessa de viver, de morrer e de renascer na poesia, pela poesia, para a poesia. Suas formas poéticas são surpreendentes variedades de novidades. São tão jovens essas fênix dos poetas, que temos dificuldade de reconhecer sob tantos adornos poéticos a forma tradicional. Seria suficiente que eu continuasse a ler, que eu lesse mais tempo, para que se estendesse o museu das fênix poéticas que será encontrado no presente livro. E estou certo de que a cada poeta novo corresponde uma nova fênix, um ser feniciano extraordinário[...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 55)

[...] a Fênix é um ser de universo. Ela é única. Ela é solitária. É a mestra dos instantes mágicos da vida e da morte, estranha síntese das grandes imagens do ninho e da pira. Ela atinge sua maior glória no abrasamento final de sua fogueira. Como título da imagem suprema, dever-se-ia escolher: o triunfo pela morte.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 73)

Nesse ideal da chama desejada e não suportada, a fogueira da Fênix é maternalmente preparada, como um berço extremo, como um berço da morte. O pássaro maravilhoso junta os arômatas, os arômatas que são fogos surdos, fogos em potencial. Para mim, sonhador de palavras, a palavra "arômata" tem um calor secreto. No calor dos arômatas, um sonhador já usufrui do grande ardor do fogo. Com a Fênix pousada em seu ninho de arômatas, queimando sobre a sua pira de plantas odoríferas, temos um elemento do mito dos odores [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 75)

A Fênix é então um Instante, um Instante do Poético. Não se descreve o que surge. O gênio do poeta está em provocá-lo.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 92)

A Fênix, ser da grande contradição da vida e da morte, é sensível a todas as belezas contraditórias. Sua imagem nos ajuda a legitimar as contradições da paixão. É por isso que, sem a ajuda do mito antigo, a Fênix renasce sem cessar nos poemas. A Fênix é um arquétipo de todos os tempos. É um fogo vivido, pois não sabe jamais se adquire seu sentido nas imagens do mundo exterior ou suas forças no fogo do coração humano.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 104)

FENOMENOLOGIA

A fenomenologia foi idealizada por Edmund Husserl (1859-1938) no intento de, através da intencionalidade, evitar posições extremas que privilegiassem o sujeito ou o objeto, ou, numa linguagem mais específica, idealismo e realismo. A fenomenologia é o estudo das essências que aparecem na consciência.

A partir de *A poética do espaço*, Gaston Bachelard utilizou o método fenomenológico, afastando-se das interpretações objetivas das imagens materiais, ao "considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal". Não se

deve esquecer que, em sua obra poética anterior, como filósofo das ciências, ainda estava bastante influenciado pelos métodos científicos.

A fenomenologia da imaginação apresenta novos estudos e vieses com relação à imagem poética. Esta deve ser captada em sua atualidade no momento em que “emerge na consciência como um produto direto da alma”. Isso exclui qualquer causa ou antecedente para explicar a imagem. Deve ser enfocada como criação do poeta em seu valor subjetivo.

Os exemplos dos fenomenólogos não evidenciam com bastante nitidez os graus de tensão da intencionalidade; permanecem demasiado “formais”, demasiado intelectuais. Princípios de avaliação intensiva e material faltam então a uma doutrina da objetivação que objetive formas, mas não forças. São necessárias ao mesmo tempo uma intenção formal, uma intenção dinâmica e uma intenção material para compreender o objeto em sua força, em sua resistência, em sua matéria, numa palavra, em sua totalidade [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 213-214)

Compreende-se, é claro, que essa fenomenologia seja essencialmente uma dinamologia e que qualquer análise materialista do trabalho se acompanhe de uma análise energética. Parece que a matéria tem dois seres: seu ser de repouso e seu ser de resistência. Encontramos um na contemplação, o outro na ação. O pluralismo das imagens da matéria é, por isso, ainda mais multiplicado [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 44)

A fenomenologia do contra é uma daquelas que nos fazem melhor compreender os envolvimentos do sujeito e do objeto. Contudo, não concede o esforço às suas evidências mais convincentes, às suas evidências de algum modo redobradas, quando o ser age sobre si?

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 79)

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem apreendido em sua atualidade.

(*La poétique de l'espace*. p. 2)

Talvez perguntem por que, modificando nosso ponto de vista anterior, procuramos agora uma determinação fenomenológica das imagens. Em nossos trabalhos anteriores sobre a imaginação, tínhamos considerado preferível situar-nos, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas. Fiel a nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-nos insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. Por si só, a atitude “prudente” não será uma recusa em obedecer à dinâmica imediata da imagem? Tínhamos, aliás, verificado como é difícil nos desprendermos dessa “prudência”. Dizer que abandonamos hábitos intelectuais é uma declaração fácil, mas como cumpri-la? Aí está, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobração do pensamento que, por mais parcial que seja seu objeto – uma simples imagem – não deixa de

ter uma grande repercussão psíquica [...] (La poétique de l'espace. p. 2-3)

O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma [...]

(La poétique de l'espace. p. 4)

Se fosse preciso dar um “curso” de fenomenologia, seria sem dúvida com o fenômeno poético que se encontrariam as lições mais claras, as lições elementares. Em um livro recente, J. H. Van den Berg escreve: “Os poetas e os pintores são fenomenólogos natos”. E observando que as coisas nos “falam” e que por isso temos, se dermos pleno valor a essa linguagem, um contato com as coisas, Van den Berg acrescenta: “Vivemos continuamente uma solução dos problemas que são sem esperança de solução para a reflexão” [...]

(La poétique de l'espace. p. 11)

Evidentemente, é a fenomenologia que nos dá a positividade psíquica da imagem. Transformemos pois, nosso espanto em admiração. Começemos por admirar [...]

(La poétique de l'espace. p. 197)

Precisamente, a fenomenologia da imaginação poética nos permite explorar o ser do homem como o ser de uma superfície, da superfície que separa a região do próprio ser da região do outro. Não esqueçamos que nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. Dizer, senão aos outros, ao menos a si mesmo. E avançar sempre. Com esta orientação, o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser, os fenômenos novos, compreenda-se. Pela linguagem poética, ondas de novidade correm na superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha, pela expressão poética, ela se abre.

(La poétique de l'espace. p. 199)

Se uma fenomenologia do encadeamento das idéias é possível, é preciso reconhecer que ela não poderia ser uma fenomenologia elementar. É o benefício de elementaridade que encontramos numa fenomenologia da imaginação. Uma imagem trabalhada perde suas virtudes primeiras [...]

(La poétique de l'espace. p. 210)

Segundo os princípios da Fenomenologia, tratava-se de trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas. Essa tomada de consciência, que a Fenomenologia moderna quer acrescentar a todos os fenômenos da Psique parecianos atribuir um valor subjetivo durável a imagens que muitas vezes têm apenas uma objetividade duvidosa, uma objetividade fugidia. Obrigando-nos a um retorno sistemático a nós mesmos, a um esforço de clareza na tomada de consciência a propósito de uma imagem dada por um poeta, o método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta [...]

(La poétique de la rêverie. p. 1)

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

(La poétique de la rêverie. p. 2-3)

Correlativamente, ao empregar o método fenomenológico no exame das imagens poéticas, parecia-nos que éramos automaticamente psicanalisados, que podíamos, com uma consciência clara, recalcar nossas antigas preocupações de cultura psicanalítica. Sentíamos-nos, como fenomenólogo, liberados de nossas preferências – essas preferências que transformam o gosto literário em hábitos. Estávamos, em virtude do privilégio dado à atualidade pela fenomenologia, prontos a acolher imagens novas que nos oferece o poeta. A imagem estava presente, presente em nós, separada de todo o passado que podia tê-la preparado na alma do poeta. Sem nos preocupar com os “complexos” do poeta, sem investigar a história de sua vida, estávamos livre, sistematicamente livre, para passar de um poeta a outro, de um grande poeta a um poeta menor, à vista de uma simples imagem que revelasse o seu valor poético pela própria riqueza de suas variações.

(La poétique de la rêverie. p. 3)

A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante. Como a finalidade de toda fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência, impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. Para além do contrasenso em que se incorre com frequência, lembremos que a fenomenologia não é uma descrição empírica dos fenômenos. Descrever empiricamente seria uma subserviência ao objeto, ao erigir em lei a manutenção do sujeito em estado de passividade. A descrição dos psicólogos pode, sem dúvida, fornecer documentos, mas o fenomenólogo deve intervir para colocar esses documentos no eixo da intencionalidade [...]

(La poétique de la rêverie. p. 4)

Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário. Shelley nos oferece um verdadeiro teorema da fenomenologia quando diz que a imaginação é capaz de nos fazer “criar aquilo que vemos”. Seguindo Shelley, seguindo os poetas, a própria fenomenologia da percepção deve ceder o lugar à fenomenologia da imaginação criadora.

Pela imaginação, graças às sutilezas da função do irreal, reingressamos no mundo da confiança, no mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio. Daremos a seguir alguns exemplos desses devaneios cósmicos que ligam o sonhador ao seu mundo. Essa união se oferece, por si mesma, à pesquisa fenomenológica. O conhecimento do mundo real exigiria investigações fenomenológicas complexas. Os mundos sonhados, os mundos do devaneio diurno em boa vigília, pertencem a uma fenomenologia realmente elementar. E foi assim que viemos a pensar: é com o devaneio que se deve aprender a fenomenologia.”

(La poétique de la rêverie. p. 12-13)

O método fenomenológico prescreve, no entanto, que se remeta para a consciência primeira, portanto, para a consciência pessoal, a criação das belas imagens. Eu queria verdadeiramente pancalizar o psiquismo, e foi lendo os poetas que me senti numa bela vida.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 48-49)

Para estudar o ato criador da imaginação, seria, sem dúvida, mais razoável nos dirigirmos às imagens sem passado, bem como às imagens que nascem de nosso próprio sonho, tanto mais que as pretensões a um exame fenomenológico das imagens impõe ao fenomenólogo o dever de reafirmar, em si mesmo, os fenômenos psicológicos que ele quer esclarecer [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 61)

FILOSOFIA

A filosofia segundo os gregos é amor à sabedoria.

Gaston Bachelard dedicou grande parte de sua vida ao ensino da História e Filosofia das Ciências, publicando, em 1928, o *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, tese de doutorado defendida na Sorbone em 1927.

A partir de *A psicanálise do fogo*, em ruptura com a obra da vertente vinculada à Filosofia das Ciências, ou Epistemologia, inicia-se a vertente poética vinculada à filosofia da imaginação.

Para a doutrina filosófica do imaginário, a causa material e a causa formal são de fundamental importância na formação e no estudo das imagens. As imagens são produções da imaginação, daí a necessidade desses princípios filosóficos para se viver o interior do poeta, como *élan* pancalizante.

A filosofia bachelardiana, tanto na vertente da ciência como na vertente poética, é aberta a todas as inovações contemporâneas. Ela é devir.

Acreditamos, pois, que uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria.

(*L'eau et les rêves*. p. 4)

Mas, se quisermos estudar seres que produzem de fato o movimento, que constituem causas verdadeiramente iniciais de movimento, poderemos achar útil substituir uma filosofia de descrição cinemática por uma filosofia de produção dinâmica.

(*L'air et les songes*. p. 290)

A imaginação é necessariamente valorização. Enquanto uma imagem não revela um valor de beleza, ou, para falar mais dinamicamente, vivendo o valor de beleza, enquanto uma imagem não tem uma função pancalista, pancalizante, enquanto não insere o ser imaginante num universo de beleza, ela não preenche o seu ofício dinâmico. Se não elevar o psiquismo, ela não o transforma. Assim, uma filosofia que se exprime por imagens perde parte de

sua força ao não se confiar totalmente as suas próprias imagens [...] (L'air et les songes. p. 296)

Uma filosofia que se ocupa do destino humano deve, pois, não apenas confessar suas imagens, mas adaptar-se a elas, continuar-lhes o movimento. Deve ser francamente linguagem viva. Deve estudar francamente o homem literário, pois o homem literário é uma soma da meditação e da expressão, uma soma do pensamento e do sonho. (L'air et les songes. p. 302)

O véu de Maia, o véu de Ísis recobre todo o universo, o universo é um véu. O pensamento humano, o sonho humano, como a visão humana, sempre recebem apenas as imagens superficiais das coisas, apenas a forma exterior dos objetos. Por mais que o homem escave o rochedo, sempre descobrirá apenas a rocha. Do rochedo à rocha, pode divertir-se mudando os gêneros gramaticais, tais inversões, apesar de tão extraordinárias, não perturbam o filósofo. Para ele, a profundidade é uma ilusão, a curiosidade uma vesânia. 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 [...]

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 [...]

(La terre et les rêveries du repos. p. 10-11)

Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade de base, pode-se dizer, à maneira de Schopenhauer: “O mundo é minha imaginação”. Posso melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. (La poétique de l'espace. p. 142)

As filosofias da angústia querem princípios menos simplificados. Não dão sua atenção à atividade de uma imaginação efêmera, porque inscreveram a angústia, bem antes que as imagens a ativassem no coração do ser. Os filósofos se dão a angústia e não vêem nas imagens mais que manifestações de sua causalidade. Quase não se preocupam em viver o ser da imagem. A fenomenologia da imaginação deve assumir a tarefa de apreender o ser efêmero [...]

(La poétique de l'espace. p. 197)

De uma maneira mais geral, a cultura filosófica pode ser uma propedêutica para a fenomenologia? Não nos parece. A filosofia nos põe diante de idéias excessivamente coordenadas para que, de detalhe em detalhe, nos coloquemos e recoloquemos incessantemente em situação de ponto de partida, como deve fazer o fenomenólogo. Se uma fenomenologia do encadeamento das idéias é possível, é preciso reconhecer que ela não poderia ser uma fenomenologia elementar. É o benefício de elementaridade que

encontramos numa fenomenologia da imaginação [...] (La poétique de l'espace. p. 210)

Os filósofos da Antiguidade não nos deram testemunhos precisos dos mundos substancializados por uma matéria cósmica? Eram os sonhos de grandes pensadores. Sempre me admira que os historiadores da filosofia pensem essas grandes imagens cósmicas sem nunca sonhá-las, sem nunca lhes restituir o privilégio de devaneio [...] (La poétique de la rêverie. p. 152)

FLOR

As flores criadas pela imaginação estão sempre em ascensão, mesmo as dos abismos obscuros, negros e sombrios. As flores são luzes e as luzes são flores que existem para brilhar, fazendo o cosmos cintilar.

As flores estão em consonância com os ritmos do cosmos, participando da sinfonia do sol nascente e do sol poente. "Cada flor é uma aurora", cada flor é uma chama, e em cada imagem da flor há sempre um buquê de sonhos a desabrochar nos versos de um poeta.

Nenhuma metáfora dinâmica se forma para baixo, nenhuma flor imaginária floresce embaixo. Não há aqui um otimismo fácil. Não se infira daí que as flores imaginárias que vivem de um sonho da terra não sejam belas. Mas as próprias flores que desabrocham na noite de uma alma, no coração calidamente terrestre de um homem subterrâneo, são ainda flores que sobem. A subida é o sentido real da produção de imagens, o ato positivo da imaginação dinâmica. (L'air et les songes. p. 111)

E quando uma flor vai se abrir, quando a macieira vai dar sua luz, sua própria luz, branca e rosada, saberemos com certeza que uma única árvore é todo um universo. (L'air et les songes. p. 255)

A flor nascida no devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser florescente. O jardim poético domina todos os jardins da terra. Em nenhum jardim do mundo se poderá colher este cravo de Anne-Marie de Backer: Deixou-me tudo o que preciso para viver Seus cravos negros e seu mel no meu sangue. (La poétique de la rêverie. p. 133)

A folhagem alta das castanheiras de outono faz sua partitura na sinfonia do sol se pondo. Se se tomar, então, o poema em sua totalidade, imagina-se facilmente que toda árvore age como luz. O incêndio dos picos desce para todas as flores do jardim. O poema de Bourdeillette termina com esse grave verso: As dalias guardaram a brasa do sol. Quando leio piroforicamente tal poema, sinto que ele realiza uma unidade de fogo entre o sol, a árvore e a flor. Uma unidade de fogo? A própria unidade de ação conferida ao mundo pela expressão poética. Existem, na obra do mesmo poeta, flores em chama mais individualizadas. Uma tulipa vermelha não é uma taça de fogo? Toda flor não é um tipo de chama? Tulipas de cobre

Tulipas de fogo
Torcidas no ardor
Desde o mês de maio
Jean Bourdeillette

Se colocarem a tulipa do jardim sobre a mesa, terão uma luz. Coloquem uma tulipa vermelha, uma só, num vaso comprido. Terão perto dela, na solidão da flor solitária, devaneios de vela.

(La flamme d'une chandelle. p. 80-81)

Entre todas as flores, a rosa é realmente uma lareira de imagens para a imaginação das chamas vegetais. Ela é o próprio ser da imaginação imediatamente convencida [...]

(La flamme d'une chandelle. p. 82)

A lâmpada e a rosa trocam sua suavidade. Rodenbach, o ser das imagens suaves, escreve:
A lâmpada no quarto é uma rosa branca.

Em sua casa de cem espelhos, Rodenbach cultivava as flores imaginárias. Escreve ainda:
A lâmpada

que faz nenúfares florirem nos espelhos

Seu devaneio dos reflexos é tão cosmogônico que, assim, criou o lago vertical. O poeta cobre as paredes de seu quarto com quadros de ninféias. Nada detém um imaginante que vê, em todas as luzes, flores.

(La flamme d'une chandelle. p. 83-84)

Cada flor, no entanto, tem sua própria luz. Cada flor é uma aurora. Um sonhador de céu deve encontrar em cada flor a cor de um céu [...]

(La flamme d'une chandelle. p. 85)

FOGO

Para Heráclito, filósofo grego da antiguidade, o fogo é o princípio que explica o mundo. Na luta dos contrários está o devir para manter o fluxo do movimento, pois “tudo corre” como as águas do rio. O mundo é fogo e, como uma vela, “ora se acende, ora se apaga”.

O fogo é um elemento material que existe no micro e no macrocosmos. No ser humano, ele é uma fonte de calor e de luz que comanda “suas crenças, paixões, seu ideal e a filosofia de sua existência”.

O fogo é devir, transformando-se a cada instante como o ser humano, como a vida, como tudo.

Segundo Gaston Bachelard, “antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem”, pois “o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo.”

A poética marcada pelo fogo apresentará um determinismo caracterizado por esse elemento vivificante.

Se tudo que se modifica lentamente se explica através da vida, o que se modifica depressa é explicado pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso

coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como um amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no Inferno. É doçura e tortura [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 19)

O fogo é, para o homem que o contempla, um exemplo de devir urgente e um exemplo de devir circunstanciado. Menos monótono e menos abstrato do que a água a correr, mais rápido até, a crescer e a modificar-se do que o pássaro no ninho que vamos observar todos os dias na moita, o fogo sugere o desejo de mudança, de forçar o correr do tempo, de chegar imediatamente ao termo da vida, à outra vida [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 34-35)

O fogo sexualizado é por excelência o traço de união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas; materializa os conhecimentos idealistas. É o princípio de uma ambigüidade essencial que possui o seu encanto, mas que é preciso denunciar constantemente, psicanalisar sempre nas duas utilizações contrárias: contra os materialistas e contra os idealistas: “Eu manipulo, diz o alquimista. – Não, tu sonhas. – Eu sonho, diz Novalis. – Não, tu manipulas.” A razão de uma dualidade tão profunda é que o fogo está em nós e fora de nós, invisível e brilhante, espírito e fumaça.

(*La psychanalyse du feu*. p. 92-93)

Como substância o fogo é certamente das mais valorizadas, aquela por conseqüência que mais deforma os julgamentos objetivos. Sob muitos aspectos sua valorização corresponde à do ouro. Além de seus valores de germinação para a mutação dos metais e de suas propriedades curativas na farmacopéia pré-científica, o ouro só possui valor comercial. Muitas vezes o alquimista atribui um valor ao ouro porque ele é um receptáculo do fogo elementar: “A quinta-essência do ouro é toda fogo”. Aliás, de uma maneira geral, o fogo, verdadeiro proteu da valorização, passa dos mais altos valores metafísicos aos mais manifestamente utilitários. Ele é realmente o princípio ativo fundamental que resume todas as ações da natureza [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 119-120)

Compreende-se assim que um elemento material como o fogo se possa associar um tipo de devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda uma vida. Há um sentido em falar das estética do fogo, da psicologia do fogo e mesmo da moral do fogo. Uma poética e uma filosofia do fogo condensam todos esses ensinamentos. Ambas constituem esse prodigioso ensinamento ambivalente que sustenta as convicções do coração pelas instruções da realidade e que, vice-versa, faz compreender a vida do universo pela vida de nosso coração.

(*L'eau et les rêves*. p. 7)

De uma chama contemplada fazer uma riqueza íntima, de uma lareira que aquece e ilumina, fazer um fogo possuído, intimamente possuído, eis toda a extensão de ser que uma psicologia do fogo vivido deveria estudar. Essa psicologia descreveria, caso pudesse encontrar uma coesão das imagens, uma interiorização das potências de um cosmos;

tomaríamos consciência de que somos fogo vivo caso aceitássemos viver as imagens de prodigiosa variedade que nos oferecem o fogo, os fogos, as chamas e os braseiros. E a maior lição que encontraríamos numa psicologia do fogo vivido seria talvez a de nos abrirmos para uma psicologia da intensidade – da intensidade pura – da intensidade de ser. Se pudéssemos, desde já, mostrar que o ser do fogo é o ser de uma intensidade, poderíamos tentar expor a recíproca. Em nós o ser sobe e desce, o ser se ilumina ou se ensombrece, sem jamais repousar num “estado”, sempre vivo na variação de sua tensão. O fogo jamais é imóvel. Ele vive quando dorme. O fogo vivido está sempre impregnado pelo signo do ser tenso. As imagens do fogo são, para o homem que sonha, para o homem que pensa, uma escola de intensidade [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 6-7)

Quando imaginamos, as substâncias estão muito longe – muito longe fora de nós, muito longe em nós mesmos – e a imaginação vive melhor na mobilidade dos adjetivos. Então o fogo poderá designar as direções vividas, seguir a vida que escoia, que ondula, a vida também que surge. Muito raramente a vida temporal do fogo conhece a tranquilidade da horizontalidade. O fogo, em sua vida própria, é sempre um surgimento. É quando cai que o fogo se torna o calor horizontal, a imobilidade no calor feminino.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 7-8)

FORJA

Segundo a tradição mítico-religiosa, o ferreiro é um demiurgo com poderes para forjar o cosmos.

O sol com os seus raios dourados e cintilantes que se estendem no horizonte, numa lenta e monótona cadência, vai desaparecendo. A noite vem com a sua imensa escuridão, após ter expulsado de seu território as centelhas de ouro.

A imagem do sol poente é a forja considerada no plano cósmico. Na forja do sonhador “tudo é grande: o martelo, as tenazes e o fole”. E maior ainda é o sonhador de forjas.

Na vida ferreira, no plano do devaneio espectador, tudo causa medo; no plano da imaginação ativista, tudo é bom, porque é estimulante.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 140)

Rousseau, para descrever os horrores da mina, não desce embaixo da terra: bastou-lhe a forja, testemunho de um pavor de criança. Para Rousseau, a forja é o antro do ciclope monstruoso, o reduto do homem negro, do martelo negro. O devaneio, em suas incessantes valorizações, no bem e no mal, não compara a maça enorme e brutal do ferreiro com o martelo branco e polido, com o martelo tão pouco viril, do relojoeiro?

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 141)

A forja é, com efeito, um modelo de quadro literário. Fornece a oportunidade de uma composição francesa, tanto mais facilmente composta por ter um centro: o ferro malhado sobre a bigorna. Esse centro de cores é também um centro de ação. A forja aparece-nos assim como uma unidade de trabalho que, no belo drama da atividade cotidiana, deve ser comparada com as exigências da tradicional unidade de ação. A forja pode, pois,

nos servir para determinar a noção de quadro literário.

No quadro literário, desenhamos com substantivos e pintamos com adjetivos. A paleta literária, comparada à paleta do pintor, é naturalmente muito reduzida. Possui apenas alguns substantivos claros, claros demais, apenas algumas grandes sonoridades para traduzir toda a gama de cores e ruídos. Mas precisamente algumas valorizações íntimas excitam nuances literárias. Na forja, o diálogo das cores simples situa-se entre o ouro e o negro. Essas cores se animarão se o escritor elevar o contraste, não só às vivacidades da antítese, mas até o interesse das ambivalências.”

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 154-155)

O quadro literário da forja é acompanhado, pois, de um drama material com eminente unidade de trabalho. Reconduzindo todas as imagens, todas as metáforas a essa unidade de trabalho, compreende-se a potência voluntarista desse quadro literário: a forja em literatura é um dos grandes devaneios da vontade.

Poderá esse quadro literário contemplado na forja da aldeia receber maior ilustração? Por exemplo, um sonhador arrebatado, ao ver o sol poente sobre a bigorna do horizonte, não pegará um martelo lendário para fazer jorrar do bloco incandescente as últimas centelhas?

Façamos aqui uma confidência sobre a própria história de nossas pesquisas. Trabalhando nos problemas da imaginação, verificamos o interesse em examinar sistematicamente a ampliação das imagens literárias no plano cósmico. E foi seguindo esse hábito de ampliação cósmica das imagens que nos fazíamos a pergunta precedente, que se tornou para nós uma verdadeira hipótese de leitura. Apesar das leituras abundantes, variadas, e necessariamente minuciosas, já que precisávamos buscar a imagem de detalhe, nossa hipótese ficou anos na expectativa. Parecia-nos vã, parecia-nos oriunda de um simples devaneio pessoal, de um devaneio que não tinha o direito de figurar nesta compilação dos devaneios objetivos que tentamos ordenar. E, no entanto, quantos sóis poentes vimos em nossas leituras, quantos sóis sangrentos, quantos sóis degolados! [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 156-157)

Na cosmologia violenta de D. H. Lawrence, reanimada pelos reimaginados mitos mexicanos, os próprios deuses são criados na forja cósmica. ‘São as mais nobres das coisas criadas, fundidos na fornalha do Sol e da Vida, e malhados sobre a bigorna da chuva com os martelos do raio e os foles do vento. O cosmos é uma vasta fornalha, o antro de um dragão onde alguns heróis e esses semi-deuses, os homens, se forjam uma realidade.’ Se déssemos à linguagem todas as suas virtudes, compreenderíamos que toda realidade deve ser ‘forjada’. A realidade provida de seus signos humanos indispensáveis é feita dos objetos duros devidamente aparados, vergados, endireitados, demoradamente forjados. Não é um simples conjunto de objetos tranquilamente oferecidos a olhos entreabertos [...]

No universo lawrenciano saído da forja do sol, o papel do homem é precisamente sustentar esse desafio. ‘O sol criador, diz ele, é um dragão terrível, vasto, dos mais poderosos, mas com uma energia menor do que a nossa.’ Sublinhamos o tema lawrenciano que fundamenta o energetismo imaginário. Designando o sol como uma forja, o homem sonhante institui-se como ferreiro. O senhor de forjas é um senhor do universo. Trabalha o mundo como um operário trabalha os objetos.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 161-162)

Quando, pela imaginação, o sol poente foi forjado sobre o horizonte, compreende-se melhor o devaneio de uma forja subterrânea, tem-se mais uma imagem para analisar os mitos de Vulcano. Alguns mitólogos nos dizem que os vulcões deram origem às forjas de Vulcano. Mas os vulcões são bem raros para suscitar tantos devaneios sobre as forjas subterrâneas. E talvez fosse melhor escutar, em vez do mitólogo que sabe, o mitólogo que reimagina [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 163)

Acumulamos uma boa quantidade de imagens sobre um tipo de sol poente. Daríamos uma falsa idéia da imaginação, se não disséssemos novamente o quanto as imagens são raras. São coletadas depois de leituras consideráveis, e o leitor acusará justamente a mania de um colecionador pelo simples fato de que só demos atenção a essa imagem rara. Realmente, o sol poente é uma imagem de nirvana, uma imagem de paz, de aquiescência à vida noturna e como tal essa imagem do sol se espalhando, se alargando, do sol associando o universo ao seu repouso, domina um grande setor do devaneio da noite. Mas precisamente numa doutrina antinirvana, como é a doutrina da imaginação dinâmica que estamos apresentando, essa imagem do sol, que o trabalhador cheio de sonho e de força martela sobre a colina, assume um singular significado. Parece que o sonhador obriga o sol a esmagar-se, obriga o sol a enterrar-se. O sonhador, entregue a seu sonho cósmico, termina o dia tomando consciência de sua força que domina o universo.

Mesmo quando o forjador parece ausente, só pelo fato de a imaginação pôr o sol sobre a bigorna, uma impressão de força invade o poeta. O sol fica então vigoroso, vigoroso em seu poente [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 164)

FORMA

Diante de cada ser humano, o mundo está aí para ser contemplado como um espetáculo que agrada e extasia a visão. Essa surpreendente beleza propiciada pela imaginação formal torna-se forte e vigorosa, graças ao movimento e à dinâmica da imaginação que vem do interior. Esse dinamismo dá vida às formas, fazendo-as vibrar. Sem esse *élan* sonhador não há como medir as transformações.

As formas não são sinais, são verdadeiras realidades. A imaginação pura designa suas formas projetadas como a essência da realização que lhe convém. Ela goza naturalmente em imaginar, portanto, de mudar de formas. A metamorfose torna-se assim a função específica da imaginação. A imaginação só compreende uma forma se a transforma, se lhe dinamiza o devir [...]

(Lautréamont. p. 153)

Toda a nossa educação literária limita-se a cultivar a imaginação formal, a imaginação clara. Por outro lado, como os sonhos são quase sempre estudados unicamente no desenvolvimento de suas formas, não percebemos que eles são sobretudo uma vida imitada da matéria, uma vida fortemente enraizada nos elementos materiais. Em particular, com a sucessão das formas, nada temos do que é preciso para medir a dinâmica da

transformação. Pode-se, quando muito, descrever essa transformação, do exterior, como pura cinética. Essa cinética não pode apreciar, do interior, as forças, os impulsos, as aspirações. Não podemos compreender a dinâmica do sonho se não a destacarmos da dinâmica dos elementos materiais que o sonho trabalha. Tomamos a mobilidade das formas do sonho numa perspectiva errônea quando esquecemos seu dinamismo interno. No fundo, as formas são móveis porque o inconsciente se desinteressa delas. O que liga o inconsciente, o que lhe impõe uma lei dinâmica, no reino das imagens, é a vida na profundidade de um elemento material [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 176)

Uma forma não pode transformar-se por si mesma. É contrário ao seu ser que uma forma se transforme. Quando se encontra uma transformação pode-se estar certo de que uma imaginação material está em ação sob o jogo das formas. A cultura transmite-nos formas

Gg

– com demasiada freqüência, palavras. Se soubéssemos reencontrar, apesar da cultura, um pouco de devaneio natural, um pouco de devaneio diante da natureza, compreenderíamos que o simbolismo é um poder material. Nosso devaneio pessoal restabeleceria com toda a naturalidade os símbolos atávicos, porque os símbolos atávicos são símbolos naturais. Uma vez mais, é preciso compreender que o sonho é uma força da natureza [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 183)

GENOSANÁLISE

A genosanálise é mais um termo, entre outros, que Gaston Bachelard criou para enriquecer e ampliar a expressão do dizer poético, mostrando o onirismo que as palavras têm quando saem do próprio fundo dos sonhos.

Genosanálise é “a análise de um texto literário pelo gênero das palavras”.

As palavras têm um sentido objetivo, preciso e claro na linguagem corrente. Uma análise mais profunda e detalhada das palavras levará o leitor a perceber o onirismo e a densidade que existe em cada palavra, não se podendo, portanto, usá-las indiferentemente num texto literário. É o caso de *rêve* e de *rêverie* – sonho e devaneio.

Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Deixo a página. As sílabas das palavras começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede de sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. E as palavras se vão, buscando, nas brenhas do vocabulário, novas companhias, más companhias. Quantos conflitos menores não é necessário resolver quando se passa do devaneio erradio ao vocabulário racional.

Pior ainda quando, em vez de ler, ponho-me a escrever. Sob a pena, a anatomia das sílabas desenrola-se lentamente. A palavra vive, sílaba por sílaba, sob o risco de devaneios internos. Como mantê-la em bloco, adstringindo-a às suas servidões habituais na frase esboçada, numa frase que possivelmente vai ser riscada do manuscrito? O devaneio não ramifica a frase começada? A palavra é um broto que tenta vir a ser um raminho. Como não sonhar enquanto se escreve? É a pena que sonha, é a página branca que dá o direito de sonhar. Se ao menos fosse possível escrever só para si! Como é duro o destino de um fazedor de livros! É preciso cortar e recoser para dar seqüência às idéias. Mas, ao escrever um livro sobre o devaneio, não terá chegado o momento de deixar a pena correr, de deixar falar o devaneio e, melhor ainda, de sonhar o devaneio no tempo mesmo em que se acredita estar a escrevê-lo?

(*La poétique de la rêverie*. p. 15-16)

Mas um filósofo devaneador, um filósofo que cessa de refletir quando se põe a imaginar, e que assim pronunciou para si mesmo o divórcio entre o intelecto e a imaginação – esse filósofo, quando sonha a linguagem, quando as palavras saem, para ele, do próprio fundo dos sonhos, como deixaria de mostrar-se sensível à rivalidade entre o masculino e o feminino que ele descobre na origem da palavra? Já pelo gênero das palavras que os designam, *rêve* e *rêverie* anunciam-se como diferentes. Perdem-se as nuances quando se tomam *rêve* e *rêverie* como duas espécies de um mesmo onirismo. Guardemos, antes de tudo, as clarezas do gênio de nossa língua. Procuremos ir ao fundo da nuance e realizar a feminilidade da *rêverie*.

De um modo geral – como tentarei sugerir ao leitor benevolente –, o sonho (*rêve*) é masculino e o devaneio (*rêverie*) é feminino. Por conseguinte, ao nos servirmos da divisão da psique em *animus* e *anima*, tal como essa divisão foi estabelecida pela psicologia das profundezas, mostraremos que o devaneio é, tanto no homem como na mulher, uma manifestação da *anima*. Antes, porém, devemos preparar, por um devaneio sobre as próprias palavras, as convicções íntimas que asseguram, em toda psique humana, a permanência da feminilidade.

(*La poétique de la rêverie*. p. 25-26)

Colocando no feminino esse ser do palmar, entrego-me a sonhos infinitos. Vendo tanta verdura, tanta exuberância de palmas verdes saindo do espartilho escamoso de um tronco rude, tomo esse belo ser do Sul como a sereia vegetal, a sereia das areias.

(*La poétique de la rêverie*. p. 29)

As palavras, em nossas culturas eruditas, foram tão freqüentemente definidas e redefinidas, ordenadas com tanta precisão em nossos dicionários, que acabaram se tornando verdadeiros instrumentos do pensamento. Perderam seu poder de onirismo interno. Para voltar a esse onirismo implícito nas palavras, seria preciso empreender uma pesquisa sobre os nomes que ainda sonham, os nomes que são “filhos da noite” [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 30)

Em seu conto, Rachild pretende mostrar as flores que vão curar a planície da Toscana devastada pela peste.

A rosa é então o feminino energético, conquistador, dominador: “As rosas, bocas em brasa, chamadas de carne (*lambiam*) a incorruptibilidade dos mármore”. Outras rosas, “de uma espécie agarradeira”, invadem o campanário. Lançando “por uma ogiva, a floresta de seus espinhos ferozes”, ela “se agarrou – essa espécie agarradeira – ao longo de uma corda, fê-la ondular sob o peso de suas jovens cabeças”. E quando são cem a puxar a corda ouve-se o sino tocar a rebate. “As rosas tocavam a rebate. Ao incêndio do céu amoroso junta-se a fornalha de seu odor apaixonado”. Então “o exército das flores responde aos apelos de sua rainha”, para que a vida floral triunfe sobre a vida maldita. As plantas de nomes masculinos segue uma cadência menos ardente, o *élan* geral: “Copos-de-leite, de pistilos digitados, avançavam como sobre as mãos providas de garras [...] Os capins, os licopódios, os resedás, plebe verde e cinza [...] multiplicavam-se em imensos tapetes, sobre os quais corria a vanguarda dos lírios loucos, portadores de cálices de onde jorrava uma embriaguez azul”.

Assim, nesse texto, os nomes masculinos e femininos são bem escolhidos, nitidamente confrontados. Encontraríamos facilmente outras provas se prosseguíssemos, ao longo do conto de Rachild, a análise pelo gênero que esboçamos.

(La poétique de la rêverie. p. 34-35)

De uma rosa que lambe um mármore, os especialistas fariam logo uma história. Mas, atribuindo responsabilidades psicológicas demasiado remotas à página poética, eles nos privariam da alegria de falar. Retirariam as palavras de nossa boca. A análise de uma página literária pelo gênero das palavras – a genos análise – firma-se em valores que parecerão superficiais aos psicólogos, aos psicanalistas e aos pensadores. Mas ela nos parece uma linha de exame – existem tantas outras! – para ordenar as simples alegrias da palavra.

(La poétique de la rêverie. p. 35)

Mais fácil nos será sonhar os ramalhetes que Félix prepara para a senhora de Mortsaufr em *O lírio do vale*. Tal como são escritos por Balzac, trata-se, além de ramalhetes de flores, de ramalhetes de palavras, ou mesmo de sílabas. Um genosalista os ouve no justo equilíbrio das palavras femininas e masculinas. Lá estão “as rosas de Bengala semeadas entre as loucas franjas do dauco, as plumas do linho bravo, os marabus da rainha-dos-prados, as umbélulas do cerefólio silvestre, os minúsculos colares da cruzeta branca como leite, os corimbos do milefólio [...]” Os adornos masculinos vão para as flores femininas e vice-versa. Não se pode descartar a idéia de que o escritor desejou esse equilíbrio. Semelhantes buquês literários, pode ser que um botânico os veja, mas um leitor sensível como Balzac, às palavras masculinas e femininas, ouve-os. Páginas inteiras enchem-se de flores vocais [...]

(La poétique de la rêverie. p. 36-37)

Um dos maiores trabalhadores da frase fez um dia esta observação: “Por certo já observastes este fato curioso: tal palavra, que é perfeitamente clara quando a ouvis ou a empregais na linguagem corrente, e que não dá margem a nenhuma dificuldade quando introduzida no curso rápido de uma frase comum, torna-se magicamente embaraçosa, introduz uma resistência estranha, frustra todos os esforços de definição, logo a retirais da circulação para examiná-la à parte, e procurais um sentido para ela depois de subtraí-la à sua função instantânea.” As palavras que Valéry toma como exemplo são duas palavras que de longa data “foram importantes”: tempo e vida. Retiradas da circulação, uma e outra dessas palavras mostram-se imediatamente como figuras de enigma. Mas, para palavras menos ostentatórias, a observação de Valéry se desenvolve em sutileza psicológica. Então as simples palavras – palavras bem simples – vêm repousar na morada de um devaneio. Valéry bem pode dizer que “só podemos compreender a nós mesmos graças à rapidez de nossa passagem pelas palavras”; o devaneio, o lento devaneio, descobre as profundezas na imobilidade de uma palavra. Pelo devaneio acreditamos descobrir numa palavra o ato que nomeia.

“As palavras sonham que as nomeemos”.

(La poétique de la rêverie. p. 42)

Que sonhador de palavras poderia deixar de sonhar quando lê estes dois versos de

Louis Émié:

Uma palavra circula na sombra
e faz inflar as cortinas.

Com esses dois versos, gostaria de fazer um teste da sensibilidade onírica que toca a sensibilidade da linguagem. Eu perguntaria: você não acredita que certas palavras têm uma sonoridade tal que chegam a ocupar espaço e volume nos seres do quarto? O que é, pois, que de fato inflava as cortinas no quarto de Edgar Poe: um ser, uma lembrança ou um nome?

Um psicólogo de espírito “claro e distinto” se espantará com os versos de Émié. Desejaria que lhe dissessem pelo menos qual é esta palavra que anima as cortinas; com base numa palavra designada ele seguiria, talvez, uma fantasmalização possível. Exigindo precisões, o psicólogo não sente que o poeta acaba de abrir-lhe o universo das palavras. O quarto do poeta está repleto de palavras, de palavras que circulam na sombra. Por vezes as palavras são infiéis às coisas. Elas tentam estabelecer, de uma coisa a outra, sinônimas oníricas. Sempre se exprime a fantasmalização dos objetos na linguagem das alucinações visuais. Mas, para um sonhador de palavras, existem fantasmalizações pela linguagem. Para ir a essas profundezas oníricas, é necessário deixar às palavras o tempo de sonhar [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 43)

GRITO

O grito poético é aquele que vai às profundezas e repercute quando encontra uma alma em que ele possa penetrar como uma aura matinal, suavizando e dando-lhe tranqüilidade e alento. Esse não é o grito atormentador e neurotizante que se ouve a todo instante nas ruas das movimentadas metrópoles.

O grito mais intenso e de maior amplitude é o do poeta que nasce na solidão e no silêncio do seu ser, estendendo-se no espaço onírico daquele que busca também no repouso o silêncio e a solidão.

Para compreender a hierarquia nervosa, é preciso, pois, voltar sempre à onipotência do grito, aos instantes em que o ser que grita acredita ter a garantia de que seu grito “se ouve até as camadas mais longínquas do espaço” [...]

(*Lautréamont*. p. 114)

É preciso chegar ao humano para obter os gritos dominantes. Através de um estrépito poético, ouvi-lo-emos passar nos *Cantos de Maldoror*. Enganam-se os que vêm nesses Cantos uma maldição teatral. Trata-se de um universo especial, um universo ativo, um universo gritado. Nesse universo, a energia é uma estética.

(*Lautréamont*. p. 115)

Se tivéssemos que fazer uma fenomenologia do grito respeitando a hierarquia do imaginário, deveríamos partir de uma fenomenologia da tempestade. Em seguida, tentaríamos aproximá-la de uma fenomenologia do grito animal. Aliás, muito nos surpreenderia o caráter inerte das vozes animais. A imaginação das vozes não escuta senão as grandes vozes naturais. Teremos então, no detalhe mesmo, a prova de que o

vento gritante está no primeiro plano da fenomenologia do grito. O vento de certo modo grita antes do animal, as matilhas do vento uivam antes dos cães, o trovão rosna antes do urso. Um grande sonhador acordado como William Blake não se engana sobre isso:

Balido, latido, rugido

São vagas que açoitam a margem do céu.

Do mesmo modo, Laforgue ouve “mugir” “todas as Valquírias do vento”. Os Djinns de Victor Hugo são as “visões” de um “ouvinte”.

(*L'air et les songes*. p. 260)



O duelo entre o operário e a matéria não conhece as sonolências do hábito. Ele é incessantemente ativo e vivaz. Os gritos da matéria impelem a essa vivacidade. São os gritos de aflição que excitam a ofensividade do trabalhador. A matéria dura é dominada pela dureza colérica do trabalhador [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 59-60)

IDEALISMO PLATÔNICO

O idealismo platônico está centrado na metempsicose – trans-migração das almas – e na reminiscência, que é a lembrança que se teve de uma existência anterior.

Para Platão, as idéias são eternas, são os arquétipos de todas as coisas.

O mundo onde se vive é uma cópia do mundo inteligível. Aqui tudo é devir.

A poética de Gaston Bachelard está fundamentada no idealismo platônico. A anterioridade explica a projeção dos sonhos. “Sonha-se antes de contemplar”.

Aqui a imagem refletida está submetida a uma idealização sistemática: a miragem corrige o real, faz caírem suas rebarbas e misérias. A água dá ao mundo assim criado uma solenidade platônica. Dá-lhe também um caráter pessoal que sugere uma forma schopenhauriana: num espelho tão puro, o mundo é minha visão [...]

(L'eau et les rêves. p. 69)

Na ilha suspensa, todos os elementos imaginários – a água, a terra, o fogo, o vento – misturam suas flores pela transfiguração aérea. A ilha suspensa está no céu, num céu físico, suas flores são as idéias platônicas das flores da Terra. São as mais reais de todas as idéias platônicas que um poeta jamais contemplou. E, escutando os poemas shelleyanos, se quisermos viver bem a idealidade aérea das imagens, deveremos reconhecer que essa idealidade é mais que uma idealização dos espetáculos da Terra. A vida aérea é a vida real; ao contrário, a vida terrestre é uma vida imaginária, uma vida fugidia e longínqua [...]

(L'air et les songes. p. 55)

O sonho não é produto da vida acordada. É o estado subjetivo fundamental. Um metafísico poderá ver aí em ação uma espécie de revolução copérnica da imaginação. Com efeito, as imagens já não se explicam por seus Traços objetivos, mas por seu Sentido subjetivo. Essa revolução equivale a colocar:

o sonho antes da realidade;

o pesadelo antes do drama;
o terror antes do monstro;
a náusea antes da queda;
em suma, a imaginação é, no sujeito, suficientemente viva para impor suas visões, seus pavores, sua desgraça. Se o sonho é uma reminiscência, é a reminiscência de um estado anterior à vida, o estado da vida morta, uma espécie de luto antes da felicidade. Poderemos dar mais um passo e colocar a imagem não apenas antes do pensamento, antes da narrativa, mas antes de qualquer emoção [...]

(*L'air et les songes*. p. 119)

O ideal é fazer o ser grande, tão vivo quanto suas imagens. Mas não nos enganemos, o ideal é realizado, fortemente realizado nas imagens quando tomamos as imagens em sua realidade dinâmica, como mutação das forças psíquicas imaginantes. O mundo sonha em nós, diria um novalisiano; o nietzchiano, todo-poderoso em seu onirismo projetado, em sua vontade sonhante, deve exprimir-se de um modo mais real e dizer: o mundo sonha em nós dinamicamente.

(*L'air et les songes*. p. 173)

IMAGEM

A imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse *élan* vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodução.

A imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. A exuberância das formas é determinada pela projeção da imaginação material e dos possíveis “fantasmas” que habitam o mundo do sonhador.

Na obra sobre os elementos materiais, Gaston Bachelard procurou estudar as imagens em sua objetividade sem, no entanto, deixar de se preocupar com a subjetividade. A partir de *A poética do espaço*, preocupou-se em analisar a imagem em seu ser, em sua subjetividade como produto que emerge das profundezas, tendo como partida a consciência.

Nessa perspectiva fenomenológica, está descartado das pesquisas o estudo da causalidade das imagens, considerando-se a imagem em sua atualidade.

No reino das imagens, percebemos progressivamente a influência da imagem da Morte sobre a alma de Poe. Acreditamos trazer, de certo modo, uma contribuição complementar para a tese demonstrada por Marie Bonaparte. Como ela descobriu, a lembrança da mãe agonizante é genialmente ativa na obra de Edgar Poe. Ela tem um poder de assimilação e de expressão singular. No entanto, se imagens tão diversas aderem tão fortemente a uma lembrança inconsciente, é porque já têm entre si uma coerência natural. Tal é, pelo menos, a nossa tese. Essa coerência, obviamente não é lógica. Tampouco é diretamente real. Na realidade, não vemos as sombras das árvores levadas pelas ondas. Mas, a imaginação material justifica essa coerência entre as imagens e os devaneios. Qualquer que seja o valor da pesquisa psicológica de Marie Bonaparte, não é inútil desenvolver uma explicação da coerência da imaginação no próprio plano das imagens, no próprio nível dos meios de expressão. A esta psicologia mais superficial das imagens, nunca é demais repeti-lo, dedicamos nosso estudo.

(*L'eau et les rêves*. p. 79-80)

A imagem não tem seu princípio nem sua força no elemento visual. Para justificar a convicção do poeta, para justificar a frequência e o natural da imagem, deve-se integrar à imagem componentes que não se vêem, componentes cuja natureza não é visual. São precisamente os componentes pelos quais se manifestará a imaginação material. Só uma psicologia da imaginação material poderá explicar essa imagem em sua totalidade e sua vida real [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 162-163)

Para merecer o título de imagem literária, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo. Significar outra coisa e fazer sonhar de outro modo, tal é a dupla função da imagem literária. A poesia não exprime algo que lhe seja estranho [...]

(*L'air et les songes*. p. 283)

Com efeito, a imagem literária que acaba de formar-se se adapta à linguagem antecedente, inscreve-se como um cristal novo no solo da língua, mas antes, no instante de sua formação, a imagem literária satisfaz a necessidade de expansão, de exuberância, de expressão. E os dois devires estão ligados, pois parece que, para exprimir o inefável, o evasivo, o aéreo, todo escritor tem necessidade de desenvolver temas de riquezas íntimas, riquezas que têm o peso das certezas íntimas. Assim, a imagem literária se apresenta em duas perspectivas: a perspectiva de expansão e a perspectiva de intimidade [...]

(*L'air et les songes*. p. 301-302)

A imagem tem uma dupla realidade: uma realidade psíquica e uma realidade física. É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 5)

Para o psicanalista, o símbolo tem valor de significado psicológico. A imagem é diferente. A imagem tem uma função mais ativa. Sem dúvida, tem um sentido na vida inconsciente, por certo designa instintos profundos. Mas, além disso, vive de uma necessidade positiva de imaginar. Pode servir dialeticamente para ocultar e para mostrar. Mas é preciso mostrar muito para ocultar pouco, e é do lado dessa mostra prodigiosa que temos de estudar a imaginação. E, em particular, a vida literária é ornamento, ostentação, exuberância [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 76)

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. Quando alguém lhe fala do interior das coisas, você tem certeza de ouvir as confidências de sua própria intimidade [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 233)

As grandes imagens que expressam as profundezas humanas, as profundezas que o

homem sente em si mesmo, nas coisas ou no universo, são imagens isomorfas. Por isso servem tão naturalmente de metáforas umas das outras. Tal correspondência pode parecer muito mal designada pela palavra isomorfia, já que ela ocorre no mesmo instante em que as imagens isomorfas perdem sua forma. Mas essa perda de forma se deve ainda à forma, explica a forma. Com efeito, entre o sonho do refúgio na casa onírica e o sonho de uma volta ao corpo materno, subsiste a mesma necessidade de proteção. Encontramos como traço de união a fórmula de Claudel: um teto é um ventre [...]
(*La terre et les rêveries du repos.* p. 173-174)

A imagem literária, por mais espontânea que pretenda ser, é mesmo assim uma imagem refletida, uma imagem vigiada, uma imagem que não encontra sua liberdade senão após ter franqueado uma censura. Com efeito, as características sexuais da imagem escrita são freqüentemente veladas. Escrever é ocultar-se. O escritor, apenas pela beleza de uma imagem, acredita ter acesso a uma vida nova [...]
(*La terre et les rêveries du repos.* p. 320)

A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma língua jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem [...]
(*La poétique de l'espace.* p. 4)

A imagem poética, acontecimento do logos, é para nós inovadora. Não a tomamos mais como "objeto". Sentimos que a atitude "objetiva" do crítico sufoca a "repercussão", recusa, por princípio, a profundidade, de onde deve tomar seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo[...]
(*La poétique de l'espace.* p. 7)

Admitindo uma imagem poética nova, experimentamos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, vê-se que uma imagem poética escapa às pesquisas de causalidade. As doutrinas timidamente causais como a psicologia ou fortemente causais como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético: nada prepara uma imagem poética, nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico.
(*La poétique de l'espace.* p. 8)

Pontalis acrescenta esta fórmula que merece ser guardada como índice seguro para uma fenomenologia da expressão: "O sujeito falante é todo o sujeito". Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente numa imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem. É, pois, bem claro que a imagem poética traz uma das experiências mais simples de linguagem vivida. E se a considerarmos, como propomos, enquanto origem de consciência, ela advém com toda a certeza de uma fenomenologia.
(*La poétique de l'espace.* p. 11)

Procurar os antecedentes de uma imagem, quando se está na própria existência da imagem, é, para um fenomenólogo, indício arraigado de psicologismo. Tomemos, ao contrário, a imagem poética em seu ser [...]
(*La poétique de l'espace.* p. 12)

A imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade.
(*La poétique de l'espace*. p. 89)

Exploramos apenas a camada mais fina das imagens nascentes. Sem dúvida, a imagem mais frágil, mais inconsistente, pode revelar vibrações profundas. Mas seria preciso uma investigação em outro estilo para separar a metafísica de todos os além de nossa vida sensível. Em particular, para dizer como o silêncio trabalha simultaneamente o tempo do homem, a palavra do homem, o ser do homem, seria preciso um grande livro [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 167)

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se, assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 1)

Diante das imagens que os poetas nos oferecem, diante das imagens que nós mesmos nunca poderíamos imaginar, essa ingenuidade de maravilhamento é inteiramente natural. Mas, ao viver passivamente esse maravilhamento, não participamos com suficiente profundidade da imaginação criante [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 4)

A imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real pelo mundo imaginado. Através da imagem imaginada, conhecemos esse devaneio absoluto que é o devaneio poético [...]

(*La flamme d'une chandelle*. p. 2)

Objetivamente, a imagem poética tem a glória de ser efêmera. As sensações evocadas não a mantêm na existência sensível. Evocamos as sensações, mas não a sentimos. Em suma, com a imagem poética, entra-se no reino estético que não tem nada em comum com as manifestações das estéticas concretas, das estéticas que criam os objetos.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 48)

Procurar uma causa para a imagem é perder instantaneamente o essencial das imagens, deixar de viver a virtude psíquica imediata da imagem. A imagem é sempre mais singular que a causa que lhe consignamos. É por isso que em nossas recentes pesquisas sobre a imaginação nos distanciamos do método psicanalítico [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 76)

IMAGINAÇÃO

A imaginação é, segundo Petijean, “autóctone e autógena”, afastando-se, pois, das determinações impostas pela psicologia e pela psicanálise.

Ela é uma força, uma potência de devir que transfigura a realidade do micro e do macrocosmos. Transforma o mundo e o homem, criando um além do perceptível, mas captável pela intuição de quem tem o dom e o poder de imaginar. “Não imagina quem

quer”.

A produção do imaginário mundo de um poeta está distante do cotidiano curso das coisas que aparecem como fotografias de instantes estatizados. A imaginação dinamiza o mundo e o sonhador do mundo.

A imaginação tem uma “função de vanguarda” porque ela pode criar a cada instante um mundo sempre novo, tirando o sonhador da imobilidade que se repete a cada tic-tac enfadonho que se alonga na horizontalidade do tempo.

As imagens de um texto literário podem revelar marcas que levam o leitor a detectar a imaginação material de um autor.

Compreender-se-á então que Petijean pudesse ter escrito que a Imaginação escapa às determinações da psicologia – incluindo a psicanálise – e que ela constitui um reino autóctone, autógeno. Nós perfilhamos esse ponto de vista: mais do que a vontade, mais do que o *élan* vital, a Imaginação é a própria força da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados por nosso devaneio. Criados e limitados por nosso devaneio, pois é o devaneio que desenha os últimos confins de nosso espírito [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 181)

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 23)

O imaginário 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 [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 164)

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante [...]

(*L'air et les songes*. p. 7)

Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De uma maneira mais geral, é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.”

(*L'air et les songes*. p. 10)

A imaginação, princípio primeiro de uma filosofia idealista, implica que se introduza o sujeito, todo o sujeito, em cada uma de suas imagens. Imaginar-se um mundo é tornar-se

responsável, moralmente responsável, por esse mundo. Toda doutrina da causalidade imaginária é uma doutrina da responsabilidade [...]

(*L'air et les songes*. p. 109)

Assim, um mesmo objeto do mundo pode dar “o espectro completo” das imaginações materiais. Os sonhos mais diversos vêm reunir-se sobre uma mesma imagem material. Isso é tanto mais surpreendente de constatar quanto esses sonhos diversos, diante de uma árvore alta e ereta, sofrem todos uma certa orientação. A psicologia vertical impõe sua imagem primeira.

(*L'air et les songes*. p. 234)

Mas a imaginação que fala, a imaginação que explica, a imaginação literária nos ajuda a viver um desejo íntimo de formas como se tivéssemos o poder de conhecer os segredos da criação do vivente.

Com efeito, a imaginação material está, a bem dizer, sempre em ato. Não pode se satisfazer com a obra realizada. A imaginação das formas repousa em seu fim. Uma vez realizada, a forma se enriquece de valores objetivos, tão socialmente intercambiáveis, que o drama da valorização se distende [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 101)

Como poderíamos encontrar melhor prova de que as imaginações materiais diferentes vêm especificar as formas sonhadas? O terrestre e o aéreo têm cada qual sua árvore de fumaça. Mas é a matéria do sonho que produz aí a primeira verdade, a que faz confidências da alma do sonhador [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 220)

[...] uma imagem efêmera acumula tantos valores sobre um instante que se pode dizer que ela é o instante da primeira realização de um valor. Por isso não hesitamos em dizer que a imaginação é uma função primordial do psiquismo humano, uma função de vanguarda, contanto, claro, que se considere a imaginação com todos os seus caracteres, com seus três caracteres, formal, material e dinâmico. Como diz Leo Frobenius (*Historie de la civilisation africaine*. trad., p. 21): “Uma obra não nasce somente de um ponto de vista, mas de um jogo de forças”. Logo, ela deve ser contemplada simultaneamente em suas linhas e em suas tensões, em seus élan e em seus pesos, com um olho que ajuste as superfícies e um ombro que suporte os volumes, em suma, com todo o nosso ser tonalizado.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 391-392)

A qualidade imaginada nos revela a nós mesmos como sujeito qualificante. E a prova de que o campo da imaginação abarca tudo, de que ultrapassa em muito o campo das qualidades percebidas, é que a reatividade do sujeito se manifesta nos aspectos mais dialeticamente opostos: a exuberância ou a concentração – o homem de mil gestos de acolhida, ou o homem recolhido em seu prazer sensível.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 81)

A imaginação, em suas ações vivas, nos desliga ao mesmo tempo do passado e da realidade. Aponta para o futuro. À função do real, instruída pelo passado, tal como é destacada pela psicologia clássica, é preciso juntar uma função do irreal também positiva, como tentamos estabelecer em obras anteriores. Uma enfermidade por parte da função

do irreal entrava o psiquismo produtor. Como prever sem imaginar?
(*La poétique de l'espace*. p. 16)

A idéia científica tem um longo passado de erros. A imaginação poética não tem passado. Ela derroga toda a preparação. A imagem poética é verdadeiramente um instante da palavra, instante que se apreende mal se se quer colocá-lo na ilacerável continuidade de uma consciência bergsoniana. Para absorver todas as surpresas da linguagem poética, é preciso se entregar à consciência caleidoscópica [...]
(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 32)

IMENSIDÃO

Como detectar o devir da imaginação numa imagem da imensidão, se ela não tem contornos, nem limites? A imaginação atua, não no sentido de realizar-se numa forma, mas no sentido de refluir para a consciência onde se realiza “o ser puro da imaginação pura”.

O profundo céu azul, o mar, a floresta obscura e sombria, o horizonte inatingível são espaços delimitados pela visão. Esses espaços só podem ser atingidos pelo espaço da imensidão que existe na intimidade de cada ser humano. Uma imensidão em busca de outra imensidão, onde, no silêncio e na solidão, possa repousar e sonhar “nos vastos silêncios do campo” de que fala Baudelaire.

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata, contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz a marca de um infinito.
(*La poétique de l'espace*. p. 168)

Se pudéssemos analisar as impressões de imensidão, as imagens da imensidão ou aquilo que a imensidão traz para a imagem, entraríamos logo numa região da fenomenologia mais pura – uma fenomenologia sem fenômenos ou, para falar menos paradoxalmente, uma fenomenologia que não tem que esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens acabadas para conhecer o fluxo de produção das imagens. Dito de outro modo, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos enviaria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão, realizaríamos em nós o ser puro da imaginação pura [...]
(*La poétique de l'espace*. p. 168-169)

A imensidão está em nós. Está vinculada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos alhures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo.
(*La poétique de l'espace*. p. 169)

A imensidão da floresta

[...] nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente das informações do geógrafo. Não há necessidade de permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que nos “aprofundamos” num mundo sem limite. Logo, se não sabemos aonde vamos, não saberemos mais onde estamos. Será fácil reunir documentos literários que serão variações sobre esse tema de um mundo ilimitado, atributo primitivo das imagens da floresta [...]
(*La poétique de l'espace*. p. 170)

INCONSCIENTE

O inconsciente atua na “base do conhecimento empírico e científico” e a “matéria que é o inconsciente da forma” projeta, através de nuances diversas, o psiquismo de um autor nas imagens de um texto literário.

Gaston Bachelard, a partir de *A poética do espaço*, procura desvincular a imagem de qualquer antecedente, sem negar contudo o seu lado oculto.

A concepção de Jung sobre o inconsciente aproximou-se dos princípios bachelardianos, por isso Bachelard adotou com as modificações e as transformações que achou pertinentes à sua alma poética, “permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano”. Os arquétipos não são considerados causas.

Trata-se, com efeito, de encontrar a influência dos valores inconscientes na própria base do conhecimento empírico e científico. Precisamos, pois, mostrar a luz recíproca que vai constantemente dos conhecimentos objetivos e sociais para os conhecimentos subjetivos e pessoais, e vice-versa. É preciso mostrar, na experiência científica, os vestígios da experiência infantil. Só então poderemos falar de um inconsciente do espírito científico, do caráter heterogêneo de certas evidências, e que veremos convergir, sobre o estudo de um fenômeno particular, convicções formadas nos mais variados campos.
(*La psychanalyse du feu*. p. 23)

A matéria é o inconsciente da forma. É a própria água em sua massa, e não mais a superfície, que nos envia a insistente mensagem de seus reflexos. Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 70-71)

Bachelard, referindo-se à casa onírica, diz que

[...] o ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes de que o inconsciente não se esquece. Pode-se lançar novas raízes do inconsciente, não o desenraizamos. Para além das impressões claras e das satisfações grosseiras do instinto de proprietário, há sonhos mais profundos, sonhos que querem enraizar-se. Jung, empenhado em fixar uma dessas almas apátridas que estão sempre em exílio na terra, aconselhava-a, para fins psicanalíticos, a adquirir um terreno no campo, um canto no bosque, ou, melhor ainda, uma pequena casa no fundo de um jardim, tudo isso para fornecer imagens à vontade de se enraizar, de permanecer. Esse conselho visa a explorar

uma camada profunda do inconsciente, precisamente o arquétipo da casa onírica.
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 119-120)

O inconsciente tem, com efeito, uma espantosa capacidade de assimilação. É animado por um desejo, que renasce a todo instante, de assimilar todos os acontecimentos, e essa assimilação é tão completa que o inconsciente é incapaz, ao contrário da memória, de separar-se de suas aquisições e trazer à tona o passado. O passado está inserido nele, mas ele não o lê. Isso aumenta a importância do problema da expressão dos valores inconscientes [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 150-151)

Com efeito, parece-nos incontestável que uma palavra permaneça ligada aos mais longínquos, aos mais obscuros desejos que animam, em suas profundezas, o psiquismo humano. O inconsciente murmura ininterruptamente, e é ouvindo seus murmúrios que se lhe apreende a verdade. Por vezes desejos dialogam em nós. Desejos? Talvez lembranças, reminiscências feitas de sonhos inacabados [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 49-50)

Para Jung, o inconsciente não é um consciente recalçado, não é feito de lembranças esquecidas – é uma natureza primeira [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 50)

Propomos, pois, transferir os valores estéticos do claro-escuro dos pintores para o domínio dos valores estéticos do psiquismo. Se conseguíssemos, tiraríamos em parte o que há de diminuto, de pejorativo, na noção de inconsciente. As sombras do inconsciente dão tantas vezes valor ao mundo de luminosidade fraca, onde o devaneio tem mil felicidades!

(*La flamme d'une chandelle*. p. 8)

INFÂNCIA

A infância é evocada pela psicanálise ortodoxa para detectar, nos resíduos que permaneceram no inconsciente, a causa de um possível desajustamento no comportamento de um indivíduo.

O Romantismo canta e exalta em seus versos a infância, considerando-a como um bem que ficou na lembrança.

Em todos os textos da obra de Gaston Bachelard, há lembranças longínquas de sua infância, lembranças devaneadas em consonância com as estações. A infância como uma “lembrança pura não tem data”. Ela não é uma história para se contar. Os devaneios trazem para o presente os instantes inefáveis de um outrora que permanece no sonhador com toda a poesia na atualidade de um instante verticalizante.

Sem recordar do bom e solene médico com o seu relógio de ouro, que vinha me ver à cama quando eu era criança e tranqüilizava com uma palavra de sabedoria a inquietação de minha mãe. Era uma manhã de inverno, na nossa pobre casa. O fogo brilhava na lareira. Davam-me uma colher de xarope de tolu. Eu lambia a colher. Onde estão esses tempos do calor balsâmico e dos remédios quentes e perfumados!

Quando eu ficava doente, meu pai acendia a lareira do meu quarto. Arrumava com todo

o desvelo as achas grandes sobre a lenha pequena e misturava entre os gravetos um punhado de aparas de madeira. Não conseguir acender o fogo seria um sinal de estupidez. Eu imaginava que meu pai não tinha rival nessa função, a qual não delegava a ninguém. Na verdade, penso que nunca acendi um fogo antes de dezoito anos [...]
(*La psychanalyse du feu*. p. 20-21)

Nas grandes festas de inverno, na minha infância, fazia-se um ponche. Meu pai despejava num prato fundo um pouco de aguardente de nossa vinha. No centro colocava pedaços de açúcar partidos, os torrões maiores que havia no açucareiro. Quando o fósforo tocava na ponta do açúcar, a chama azulada descia com um pequeno ruído no álcool espalhado. Minha mãe apagava o candeeiro. Era a hora do mistério e da festa um tanto quanto grave. Os rostos familiares, de súbito irreconhecíveis em sua lividez, cercavam a mesa redonda. Por instantes, o açúcar encolhia antes do desabamento da pirâmide, algumas franjas amarelas estalavam nas bordas das longas chamas pálidas [...]
(*La psychanalyse du feu*. p. 140)

Reencontro sempre a mesma melancolia diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de uma água estagnada numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta, calma. Um detalhe ínfimo da vida das águas torna-se freqüentemente, para mim, um símbolo psicológico essencial. Assim, o odor da menta aquática desperta em mim uma espécie de correspondência ontológica que me faz crer que a vida é um simples aroma, que a vida emana do ser como o odor emana da substância, que a planta do riacho deve revelar a alma da água[...] Se eu tivesse que reviver por minha conta o mito filosófico da estátua de Condillac, que encontra o primeiro universo e a primeira consciência nos odores, em vez de dizer como ela: “sou odor de rosa”, eu deveria dizer “sou primeiro odor de menta, odor da menta das águas” [...] Foi perto da água e de suas flores que melhor compreendi ser o devaneio um universo em emanção, um sopro odorante que exala das coisas por intermédio de um sonhador. Se quero estudar a vida das imagens da água, preciso, pois, restituir seu papel dominante ao rio e às fontes de meu país.
(*L'eau et les rêves*. p. 10-11)

É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos.
(*La poétique de l'espace*. p. 33-34)

No bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me, não me esqueci. Foi num outrora em que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou um pouco mais. Eis ali minha floresta ancestral. O resto é literatura.
(*La poétique de l'espace*. p. 172)

Uma infância potencial está em nós. Quando a reencontramos em nossos devaneios, mais ainda que em sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda [...]
(*La poétique de la rêverie*. p. 86)

Ao sonhar com a infância, voltamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras.

(La poétique de la rêverie. p. 87)

Eis o ser da infância cósmica. Os homens passam, o cosmos permanece, um cosmos sempre primeiro, um cosmos que os maiores espetáculos do mundo não apagarão em todo o decorrer da vida. A cosmicidade de nossa infância permanece em nós. Ela reaparece em nossos devaneios solitários. Esse núcleo de infância cósmica é então como uma falsa memória em nós. Nossos devaneios solitários são as atividades de uma metamnésia [...]

(La poétique de la rêverie. p. 92)

Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande outrora que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez. Todos os verões de nossa infância testemunham o “eterno verão”. As estações da lembrança são eternas porque são fiéis às cores da primeira vez. O ciclo das estações exatas é ciclo maior dos universos imaginados. Assinala a vida de nossos universos ilustrados. Em nossos devaneios, revemos nosso universo ilustrado com suas cores de infância.

(La poétique de la rêverie. p. 101)

As imagens visuais são tão nítidas, formam com tanta naturalidade quadros que resumem a vida, que têm um privilégio de fácil evocação nas nossas lembranças de infância. Mas quem quisesse penetrar na zona da infância indeterminada, na infância sem nomes próprios e sem história, seria sem dúvida ajudado pelo retorno das grandes lembranças vagas, como as lembranças dos odores de outrora. Os odores! Primeiro testemunho de nossa fusão com o mundo. Essas lembranças dos odores de antigamente, nós as reencontramos fechando os olhos. Fechamos os olhos outrora para saborear-lhes a profundidade. Fechamos os olhos, e assim imediatamente sonhamos um pouco. E ao sonhar, ao sonhar simplesmente, num devaneio tranqüilo, vamos reencontrá-las. No passado como no presente, um odor amado é o centro de uma intimidade. Há memórias fiéis a essa intimidade [...]

(La poétique de la rêverie. p. 118)

Uma infância, tomada em seus sonhos é insondável. Nós a deformamos sempre um pouco fazendo uma narração. Às vezes, nós a deformamos sonhando mais, às vezes, sonhando menos. Henri Bosco, quando tenta nos transmitir os ensinamentos que o ligam ao lampião, está sensibilizado por essas alterações das lembranças e dos sonhos. É, então, necessária uma dupla ontologia para nos dizer o que é, por sua vez, o ser do lampião e o ser do sonhador da fidelidade das primeiras luzes [...]

(La flamme d'une chandelle. p. 94-95)

INTROVERSÃO E EXTROVERSÃO

A introversão e a extroversão são dois movimentos que caminham em direções opostas: um se volta para o interior e o outro para o exterior. O centro determinante dessas direções é a imaginação. Ao se dirigir ao mundo exterior, permanecendo em sua superfície ou penetrando na intimidade das substâncias, está-se efetuando um movimento voltado ao objeto que se pode chamar de extroversão. Ao contrário, o centramento do indivíduo em seu próprio ser, em sua profundidade é um movimento de introversão. Ontologicamente, esses dois movimentos caminham sempre juntos, “raramente estão isolados”.

Em toda imagem poética existe esse duplo movimento. Cabe ao leitor decidir e optar por um deles ou por ambos.

Os devaneios de introversão e os devaneios de extroversão estão raramente isolados. Afinal, todas as imagens se desenvolvem entre os dois pólos, vivem dialeticamente seduções do universo e das certezas da intimidade. Faríamos, pois, uma obra fictícia se não déssemos às imagens seu duplo movimento de extroversão e de introversão, se não esclarecêssemos a ambivalência delas. Cada imagem, seja qual for a parte em que estiver o estudo, deverá pois receber todos os valores. As imagens mais belas são freqüentemente focos de ambivalência.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 10)

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 um ritmo salutar de introversão e extroversão. Mas se concentrarmos realmente nossa energia num objeto, se lhe impusermos, apesar de sua resistência, uma forma, a introversão e a extroversão não são simples direções, simples indicadores designando dois tipos opostos de vida psíquica. São tipos de energia [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 32-33)

[...] a imaginação é o próprio centro de onde partem as duas direções de toda ambivalência: a extroversão e a introversão. E se seguirmos as imagens em seu detalhe, percebemos que os valores estéticos e morais conferidos às imagens especializam as ambivalências [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 34)

Se nos objetassem que a introversão e a extroversão devem ser designadas a partir do sujeito, responderíamos que a imaginação nada mais é que o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito. E essa marca é tão clara que, afinal, é pelas imagens que se pode obter o diagnóstico mais seguro dos temperamentos.

(La terre et les rêveries du repos. p. 3)

Seria um longo problema encontrar uma química sentimental que nos faria determinar a nossa perturbação íntima através de imagens no âmago das substâncias. Mas essa extroversão não seria vã. Ela nos ajudaria a colocar nossos sofrimentos “para fora”, a

Ji

fazer nossos sofrimentos funcionarem como se fossem imagens. Uma obra como a de Jacob Boehme é freqüentemente animada, no detalhe de suas páginas, por semelhantes processos de extroversão. O filósofo sapateiro projeta suas análises morais nas coisas, nos elementos; ele encontra entre a cera e o grude as lutas de doçura e da adstringência.

Mas a extroversão tem apenas um tempo. É enganadora quando pretende ir ao âmago das substâncias, pois acaba por encontrar nele todas as imagens das paixões humanas. Pode-se, assim, mostrar ao homem que vivencia suas imagens “a luta” entre os álcalis e os ácidos; ele vai mais além. Sua imaginação material transforma-a insensivelmente numa luta entre a água e o fogo, depois numa luta entre o feminino e o masculino. Victor-Emile Michelet fala ainda do “amor do ácido pela base, que a mata e se mata para fazer um sal.

(La terre et les rêveries du repos. p. 64)

JANELA

A janela é um objeto onírico que traz para o interior um mundo de beleza e maravilhamento. A luz brilhante do sol nascente e poente dos ensolarados dias, as brumas frias e cinzentas do inverno, o cheiro penetrante da mata, após as chuvas de verão, as brisas perfumadas exaladas pelas flores invadem o espaço onde a janela, na sua quietude, recebe todos os influxos de um mundo em constante devir. A janela abre-se para o mundo. Olha, vê, contempla, mas nada diz. Através da janela, o sonhador sonha, medita, indo além da contemplação panorâmica percebendo que o mundo é grande, mas ele pode ser maior na medida em que se afasta do tempo horizontal que corrói a vida, a alma e o seu coração, dissolvendo-o no fluxo do tempo. Para o poeta, o mundo é um outro mundo, cujas imagens que ele criou caleidoscopicamente vão aparecendo com as mais variadas e surpreendentes nuances. Ele é o mágico do instante, em que um instante é uma eternidade que aprofunda e verticaliza a sua vida.

A janela simboliza a apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior.

Temas tão particulares como a janela só adquirem seu pleno sentido se percebermos o caráter central da casa. Estamos em casa, escondidos, olhamos para fora. A janela na casa dos campos é um olho aberto, um olhar lançado para a planície, para o céu longínquo, para o mundo exterior num sentido profundamente filosófico. A casa dá ao homem que sonha atrás de sua janela – e não à janela – atrás da janelinha, da lucarna do sótão, o sentido de um exterior tanto mais diferente do interior quanto maior a intimidade de seu quarto. Parece que a dialética da intimidade e do Universo seja especificada pelas impressões do ser oculto que vê o mundo na moldura da janela. D. H. Lawrence escreve a

um amigo (Lettres choisies. trad., t.I. p. 173), “Pilares, arcos das janelas, como buracos entre o fora e o dentro, a velha casa, intervenção de pedra perfeitamente apropriada a uma alma silenciosa, a alma que, prestes a ser engolida no fluxo do tempo, olha através desses arcos nascer a aurora entre as auroras” [...] (La terre et les rêveries du repos. p. 115-116)

O poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Mas, no próprio vidro, descobre uma pequena deformação que vai propagar a deformação no universo. De Mandiargues diz a seu leitor: “Aproxima-te da janela, esforçando-te para não deixares demais tua atenção voltada para o lado de fora. Até que tenhas sob os olhos um desses núcleos que são como quistos do vidro, ossinhos às vezes transparentes, mas, com maior frequência



brumosos ou vagamente translúcidos, e com uma forma alongada que evoca o fino pêlo dos gatos”. Através desse pequeno fuso vitrificado, através do fino pêlo do gato, em que se transforma o mundo exterior? “A natureza do mundo muda? ou será a verdadeira natureza que triunfa da aparêncial Em todo caso, o fato experimental é que a introdução do núcleo na paisagem basta para conferir a esta um caráter débil [...] Muros, rochas, troncos de árvores, construções metálicas, perderam toda a rigidez nas paragens do núcleo móvel”. E de toda parte, o poeta faz jorrar imagens. Ele nos dá um átomo de universo em multiplicação. Guiado pelo poeta, o sonhador, deslocando seu rosto, renova seu mundo [...]

(La poétique de l'espace. p. 147)

LEITOR

Gaston Bachelard dirige-se ao leitor fazendo um alerta para que abra e amplie seu horizonte onírico. Através dos comentários dos textos, procura chamar a atenção sobre os temas que não foram analisados devidamente pela imaginação.

A imaginação é a fonte iluminante. É só dela se valer, para inserir-se num texto poético, vivendo-o dinamicamente. Basta que o leitor se liberte do intelectualismo, harmonizando-se com o mundo dos devaneios.

A leitura de um texto literário deve ser lenta para que haja envolvimento e participação do leitor.

Se Lautréamont não tivesse ido até à presença animal, se se tivesse contentado com a função, talvez tivesse encontrado uma audiência menos reticente [...]

(Lautréamont. p. 58)

A palavra asa, a palavra nuvem, são provas imediatas dessa ambivalência do real e do imaginário. O leitor fará delas imediatamente o que quiser: uma vista ou uma visão, uma realidade desenhada ou um movimento sonhado. O que pedimos ao leitor é que não apenas viva essa dialética, esses estados alternados, mas que os reúna numa ambivalência em que se compreende ser a realidade um poder de sonho e o sonho uma realidade [...]

(L'air et les songes. p. 21)

Um leitor que, deformado pelo intelectualismo, coloca o pensamento abstrato antes da metáfora, um leitor que acredita que escrever é procurar imagens para ilustrar pensamentos, não deixará de objetar que essa pesagem do mundo – sem dúvida ele preferirá dizer avaliação ponderal do mundo – não passa de uma metáfora para exprimir um valor, para avaliar o mundo moral [...]

(L'air et les songes. p. 162)

O leitor que não quer vivenciar lentamente as imagens literárias, no ritmo de lentidão em que é sensível a digestão da calcedônia, naturalmente pode fechar o livro. Nos grandes livros literários, as histórias são feitas para situar as imagens. A leitura torna-se tempo perdido se o leitor não gosta de se demorar diante das imagens.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 276)

E que leitor, fiel à lenta leitura, repentinamente desperto para os princípios de uma dupla leitura que exigiria que se lesse ao mesmo tempo no plano das significações e no plano das imagens, que leitor se deterá aqui para sonhar?

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 339)

Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, freqüentemente mal compreendido, de fenomenologia, corre, pois, o risco de não ser entendido. No entanto, fora de toda doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas para não tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto de objeto, mas captar-lhe a realidade específica. É preciso, para isso, associar sistematicamente o ato da consciência doadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética [...]

(La poétique de l'espace. p. 3-4)

Um leitor que imagina recebe um impulso de imaginação de um poeta que vive imaginando [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 31)

O leitor que sempre quer perceber uma ligação entre uma imagem e uma realidade afasta as imagens que não designam uma realidade. Se a palavra fênix tivesse sido pronunciada, o leitor sustentaria, talvez, sua leitura pelas lembranças culturais. Mas é somente num entusiasmo pelas imagens que se pode conquistar uma fênix [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 100-101)

Os poetas vêm reavivar nossos complexos de solidão. Quando o leitor lê os poemas sobre a morte de Empédocles, ele é o herói solitário, como o é o poeta [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 164)

LEITURA

São apresentados dois tipos de leitura: uma intelectualista, baseada na tradição do positivismo e do realismo; e a outra, poética, centrada na imaginação bachelardiana. No primeiro caso, basta uma simples leitura linear e objetiva. No estudo poético de um texto, procura-se apreender o ser, a essência poética das imagens literárias, sendo necessárias muitas leituras para se penetrar no espaço denso e profundo da literatura. Há, pois, uma leitura horizontalizante e outra verticalizante. Uma pertence ao saber norteado pelas idéias e a outra, à poesia vinculada às imagens.

É na vida do imaginário centrado na interpretação e na análise do texto que o leitor contemporâneo deve se engajar.

O verdadeiro poema desperta um invencível desejo de ser relido. Tem-se imediatamente

a impressão de que a segunda leitura nos dirá mais que a primeira. E a segunda leitura – à grande diferença de uma leitura intelectualista – é mais lenta que a primeira. É uma leitura concentrada. Nunca se termina de sonhar o poema, nunca se termina de pensá-lo [...]

(*L'air et les songes*. p. 286)

Não passamos de um leitor, de um ledor. E passamos horas, dias, a ler em lenta leitura os livros, linha por linha, resistindo, o mais que podemos, à sedução das histórias (isto é, à parte claramente consciente dos livros) para estarmos bem certos de habitar as imagens novas, as imagens que renovam os arquétipos inconscientes.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 6)

Convém assinalar de passagem que as imagens materiais são freqüentemente imagens de segunda leitura. A segunda leitura é a única que pode dar à imagem-força suas verdadeiras recorrências. Faz refluir o interesse. Constitui precisamente todos os interesses afetivos em interesse literário. Só há literatura em segunda leitura. Ora, nos tempos que correm, os livros são lidos apenas uma vez, por sua virtude de surpresa. As imagens pitorescas devem surpreender. As imagens materiais, ao contrário, devem nos remeter às regiões da vida inconsciente, onde a imaginação e a vontade misturam suas profundas raízes.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 262)

O leitor de um livro que segue as ondulações de uma grande paixão pode espantar-se com essa interrupção pela cosmicidade. Não lê o livro senão linearmente, seguindo o fio dos acontecimentos humanos. Para ele, os acontecimentos não precisam de um quadro. Mas de quantos devaneios nos priva a leitura linear!

Tais devaneios são chamados à verticalidade. São pausas da narrativa durante as quais o leitor é chamado a sonhar [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 151-152)

A leitura é uma dimensão do psiquismo moderno, uma dimensão que transpõe os fenômenos psíquicos já transpostos pela escritura. Deve-se considerar a linguagem escrita como uma realidade psíquica particular. O livro permanente está sob os nossos olhos como um objeto [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 22)

Existem dois tipos de leitura: a leitura em *animus* e a leitura em *anima*. Não sou o mesmo homem quando leio um livro de idéias, em que o *animus* deve ficar vigilante, pronto para a crítica, pronto para a réplica, ou um livro de poeta, em que as imagens devem ser recebidas num espécie de acolhimento transcendental dos dons. Ah!, para fazer eco a esse dom absoluto que é uma imagem de poeta seria necessário que nossa anima pudesse escrever um hino de agradecimento.

O *animus* lê pouco; a *anima*, muito.

(*La poétique de la rêverie*. p. 55-56)

LINGUAGEM

Eis que, inesperadamente, surgem na consciência do poeta imagens prontas, aptas para dizer, para serem escritas, simbolizando e expressando a magia que existe no universo das palavras que formam a linguagem poética.

Como as imagens se apresentam sempre na juventude de um instante e na multiplicidade decorrente da irrepetibilidade desses instantes, a linguagem poética, sendo a expressão onírica desse mundo, não segue o ritmo comum da linguagem usual.

A linguagem poética é um universo de palavras criado pela imaginação. Não segue o curso normal e comum das coisas, pois é autônoma e causa estranheza. Seduz, encanta e espanta. Constitui uma realidade que só existe nos sonhos e nos devaneios. Não tem limites, nem barreiras. O além do sonho é o espaço imaginário do infinito. Essa linguagem é desengajada da realidade objetiva. Seu sentido e seu significado estão em consonância com o mundo onírico do poeta.

Para quem conhece o devaneio escrito, para quem sabe viver, plenamente viver, ao correr da pena, o real está tão longe! O que se tinha a dizer é tão depressa suplantado pelo que nos surpreendemos a escrever, que sentimos bem que a linguagem escrita cria seu próprio universo. Um universo das frases se ordena sobre a página branca, numa coerência de imagens que não raro tem leis bastante variadas, mas que conserva sempre as grandes leis do imaginário. As revoluções que modificam os universos escritos se fazem em proveito de universos mais vivos, menos empolados, mas sem nunca suprimir as funções dos universos imaginários. Os manifestos mais revolucionários são sempre novas constituições literárias. Fazem-nos mudar de universo, mas sempre nos abrigam num universo imaginário. Aliás, mesmo em imagens literárias isoladas, sentimos em ação essas funções cósmicas da literatura. Uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um universo a outro. É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem. A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico [...] (*L'air et les songes*. p. 284-285)

Desde que se coloque a linguagem em seu devido lugar, no extremo da evolução humana, ela se revela em sua dupla eficácia; infunde-nos suas virtudes de clareza e suas forças de sonho [...] (*L'air et les songes*. p. 302)

Reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia. Jacobi escreveu: "Filosofar nunca é mais do que descobrir as origens da linguagem", e Unamuno assinala explicitamente a ação de um metapsiquismo na origem da linguagem: "Que superabundância de filosofia inconsciente nos recônditos da linguagem! O futuro procurará o rejuvenescimento da metafísica na metalingüística, que é uma verdadeira metalógica". Ora, toda imagem literária nova é um texto original da linguagem. Para perceber-lhe a ação, não é necessário ter os conhecimentos de um lingüista. A imagem literária nos dá a experiência de uma criação de linguagem. Se examinarmos uma imagem literária com uma consciência de linguagem, recebemos dela um dinamismo psíquico novo [...] (*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 6-7)

A linguagem não faz sonhar. A linguagem serve para expressar pensamentos. Mas o sonhador que valoriza as substâncias e gosta das palavras primitivas segue por instinto as impressões de juventude potente do orvalho da manhã. Admite que, misturada com orvalho, elementada pelo orvalho, "a chuva é mais abundantemente provida do espírito de vida ou universal" [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté.* p. 328)

A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas, tem-se, pois, a experiência salutar da emergência. Emergência sem dúvida de pequeno porte. Mas essas emergências se renovam; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra aí por sua vivacidade. Esses élanos lingüísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do élan vital [...]

(*La poétique de l'espace.* p. 10)

Tentando sutilizar a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir idéias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um futuro da linguagem.

(*La poétique de la rêverie.* p. 3)

As flores de Tarbes, de Jean Paulhan, apresentam um problema negligenciado até agora pelos psicólogos que têm estudado a linguagem. É o problema da linguagem depurada, da linguagem vigiada, da linguagem retificada, da linguagem à qual se atribui um valor literário. Essa valorização não havia ainda encontrado seu filósofo. A crítica literária que “valora” as obras nunca expôs abertamente seu sistema de valores literários. Jean Paulhan vem obrigar a crítica literária a um exame de consciência que deve preparar uma filosofia da linguagem escrita.

(*Le droit de rever.* p. 176)

Com a presente obra, num domínio sem dúvida ainda circunscrito, eu gostaria de esboçar uma Poética da linguagem, mostrar que a Poesia institui uma linguagem autônoma e que há sentido em falar de uma estética da linguagem.

(*Fragments d'une poétique du feu.* p. 36)

Entrando assim num estudo da estrutura e do dinamismo da linguagem imaginada, estudando, com as imagens literárias, a vontade que se apodera da palavra, pareceu-me lentamente, pareceu-me tardiamente, que a imagem literária tinha um valor próprio e direto, que ela não era simplesmente uma maneira de exprimir pensamentos, de traduzir, em palavras arrumadas, prazeres sensíveis. E é assim que agora, continuando no sentido dos dois últimos livros inscritos sob o signo do poético, consigo entrever os germes da ontologia poética em cada imagem literária um pouco nova.

Com a imagem poética, podemos apreender o momento em que a linguagem quer ser escrita [...]

(*Fragments d'une poétique du feu.* p. 38)

Devemos provar que em torno de uma só imagem pode-se constituir uma poética; se tivermos sucesso em nossa tarefa, teremos um argumento preciso em favor de uma tese mais geral, com freqüência evocada nos livros anteriores, que afirma que a Poesia, que é Poética, é um verdadeiro reino da linguagem. Explicar a linguagem poética em termos de linguagem comum é menosprezar os valores específicos. É preciso entrar no reino poético para tornar-se sensível à sua coerência.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 54)

Com efeito, seria preciso, para um estudo em psicologia completa de uma lenda como a de Prometeu, dispor ao menos de três linguagens:

Em primeiro lugar, haveria a linguagem comum, a linguagem da utilidade. Muitos mitos anotados por Frazer falam explicitamente da utilidade do fogo para cozer os alimentos [...] Mas, para expressar o valor humano do fogo, é preciso, parece, falar uma outra linguagem que não a da utilidade. É preciso comunicar-se numa espécie de infralinguagem pelos valores da vida quente. Nossos órgãos são lareiras. Toda uma linguagem de febres dá a medida de nossos instintos. O existencialismo da sensualidade – existiria algum outro? – tem necessidade dessa infralinguagem. É preciso sentir que o fogo é um bem incubado, um bem guardado sob a cinza. Os mil sonhos do calor íntimo expressam o encanto dos fogos enterrados. Os tesouros são ardentes. Por eles, queimados de cobiça. Uma espécie de convicção anima nossos sonhos prometéicos, garantindo-nos que o fogo está em nós, que nosso corpo contém uma reserva dele. Numerosos são os mitos relatados por Frazer em que o fogo é extraído do corpo humano: [...] Mas é numa transcendência da linguagem natural, numa supralinguagem, que Gerhard Adler procura as vias da lucidez. O fogo seria um dom muito material se não fosse duplicado pela luz. A luz, ela própria, seria um pobre dom se nós a julgássemos por sua utilidade, se não transpúséssemos seu valor para o reino da consciência lúcida.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 128-130)

LITERATURA

A literatura é “uma emergência da imaginação”. Um texto literário deve apresentar um estilo que caracterize e especifique o mundo do autor que se projeta em imagens das mais variadas. O espaço onírico de um texto deve apresentar a matéria e os elementos para se delinear o perfil de um escritor.

As imagens literárias podem revelar um mundo objetivo e subjetivo. Elas encerram a misteriosa e insondável profundidade do ser humano. As biografias preocupam-se com a história e o passado do poeta, mas não penetram no insondável mundo imaginário.

A literatura apresenta uma realidade transfigurada pela imaginação. Nesse real esgarçado jazem imagens que devem surpreender pela novidade, levando o leitor a fruir dessa beleza e a mergulhar no *élan* da criação artística.

Para a imaginação importam as imagens, e na concepção poética de Gaston Bachelard também. As imagens são consideradas isoladamente para não serem vinculadas a um “projeto”. Segundo o poeta e pensador, isso é confirmado para um poema. Pode-se evidentemente estender esse seu entendimento para a literatura.

A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma emergência da imaginação.

(L'air et les songes. p. 283-284)

Pelo oblíquo da imaginação literária, todas as artes são nossas. Um belo adjetivo bem colocado, bem iluminado, soando na harmonia certa das vogais, e eis aí uma substância. Um traço de estilo, eis aí um caráter, um homem. Falar, escrever! Contar! Inventar o passado! Lembrar-se com a pena na mão, com um cuidado confesso, evidente de bem escrever, de compor, de embelezar, para estar bem certo de que se ultrapassou a autobiografia das possibilidades perdidas, ou seja, os próprios sonhos, os sonhos verdadeiros, os sonhos reais, os sonhos que foram vividos com complacência e lentidão. A estética específica da literatura é essa. A literatura é uma função de suplência. Torna a dar vida às oportunidades fracassadas. Tal romancista, por exemplo, pela graça da página branca, aberta a todas as aventuras, é um Dom Juan satisfeito [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 95-96)

A particularidade do novo espírito literário tão característico da literatura contemporânea é precisamente mudar de nível de imagens, subir ou descer ao longo de um eixo que vai, nos dois sentidos, do orgânico ao espiritual, sem jamais se satisfazer com um único plano de realidade. Assim a imagem literária tem o privilégio de agir ao mesmo tempo como imagem e como idéia. Implica o íntimo e o objetivo. Não é de admirar que ela esteja no próprio centro do problema da expressão.

(La terre et les rêveries du repos. p. 176)

A literatura – que será necessário um dia resgatar de um injusto desprezo – está ligada à nossa própria vida, à mais bela das vidas, à vida falada, falada para tudo dizer, falada para nada dizer, falada para melhor dizer [...]

(Le droit de rever. p. 176)

LIVRO

A escritura é uma busca tantálica que revela a insatisfação e a angústia por se escrever sem encontrar a expressão adequada que manifeste e corresponda ao mundo dos devaneios e ao *élan* criador.

O livro apresenta uma realidade transfigurada pela imaginação e, mergulhando-se nesse mundo de sonhos, outros sonhos começam a nascer.

As leituras podem ter uma função catártica ao reduzir a tensão e a angústia do leitor diante de determinadas impressões que atuaram fortemente em sua alma.

Para um simples filósofo escrevendo e lendo no dia a dia, seu livro é uma vida irreversível, e assim como ele gostaria de reviver a vida para melhor pensá-la – único método filosófico para melhor vivê-la – também gostaria, terminado o livro, de ter de refazê-lo. Esse livro terminado, como ajudaria ao novo livro! Tenho a melancólica impressão de ter aprendido, ao escrever, como eu deveria ter lido. Tendo lido tanto, gostaria de reler tudo [...]

(La terre et les rêveries du repos. p. 58)

Mas a melhor prova da especificidade do livro é que ele constitui ao mesmo tempo uma realidade do virtual e uma virtualidade do real. Somos colocados, quando lemos um romance, numa outra vida que nos faz sofrer, esperar, compadecer-nos, mas ao mesmo tempo com a impressão complexa de que nossa angústia permanece sob o domínio de

nossa liberdade, de que nossa angústia não é radical. Todo livro angustiante pode então proporcionar uma técnica de redução da angústia. Um livro angustiante oferece aos angustiados uma homeopatia da angústia. Mas essa homeopatia age sobretudo numa leitura meditada, na leitura valorizada pelo interesse literário [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 22)

Os livros, e não os homens, são assim nossos documentos, e todo nosso esforço ao reviver o devaneio do poeta consiste em experimentar o caráter operante. Esses devaneios poéticos nos conduzem a um mundo de valores psicológicos [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 156-157)

Ah! os livros também têm seu próprio devaneio! Cada um deles tem uma tonalidade de devaneio, pois todo devaneio tem uma tonalidade particular. Se, com tanta frequência, desconhecemos a individualidade de um devaneio, é porque decidimos considerá-lo como um estado psíquico confuso. Mas os livros que sonham corrigem esse erro. Os livros são, pois, nossos verdadeiros mestres no sonhar. Sem uma total simpatia de leitura, por que ler? Mas, quando se entra realmente no devaneio do livro, como parar de ler?

(*La poétique de la rêverie*. p. 179)

E, como é de bom método, quando se termina um livro, reportar-se às esperanças que se nutrem ao começá-lo, vejo bem que mantive todos os meus devaneios nas facilidades da alma. Escrito em alma, gostaríamos que este livro singelo fosse lido em alma. Entretanto, para que não se diga que a alma é o ser de toda nossa vida, gostaríamos ainda de escrever um outro livro, que, desta vez, seria a obra de um animus.

(*La poétique de la rêverie*. p. 183)

LUZ

O culto e a importância dada à luz têm uma herança mística, religiosa, filosófica e hermética.

A luz tem uma dupla fonte. Vem do mundo celestial para iluminar e fazer resplandecer todas as coisas e da “alma iluminante” do ser humano quando purificado e liberto das impurezas que obscurecem o seu ser.

A imaginação é uma luz que ilumina o poeta e os seus poemas.

Estamos na fonte dessa luz imaginária, dessa luz nascida em nós mesmos, na meditação de nosso ser, quando ele se liberta de suas misérias. No lugar do espírito iluminado nasce uma alma iluminante. As metáforas se aglomeram para dar realidades espirituais. Vivendo plenamente no reino das imagens, compreende-se então páginas como as de Jacob Boehme (*Des trois principes de l'essence divine ou de l'éternel engendrement sans origine*. trad. do filósofo desconhecido, 1802, I, p. 43) “Mas agora reflète: de onde vem a tintura na qual a nobre vida se eleva, de tal modo que, de adstringente, de amarga e de ígnea, ela se torne doce? Não encontrarás outras causas senão a luz. Mas, de onde vem a luz para brilhar assim num corpo tenebroso? Falas do brilho do sol? mas que é que brilha então na noite e dirige teus pensamentos e tua inteligência, de modo que vejas com os olhos fechados e saibas o que fazes?” Esse corpo de luz não vem de um corpo exterior. Nasce no centro

mesmo de nossa imaginação sonhante. Eis porque ele é uma luz nascente, uma luz de aurora em que se unem o azul, o rosa e o ouro [...] Para ler Boehme, é preciso sempre se colocar na origem subjetiva das metáforas, antes da palavra objetiva (l, p. 70): “E se refletimos e pensamos na origem dos quatro elementos, encontraremos, veremos e sentiremos claramente em nós mesmos essa origem [...] Pois essa origem pode ser reconhecida tanto no homem como na profundidade desse mundo, conquanto pareça muito espantoso a um homem sem luz possa ele falar da origem do ar, do fogo, da água, da terra [...]” Uma palavra tão genérica, um conceito tão abstrato como o de luz, vem receber na adesão apaixonada da imaginação um sentido concreto íntimo, uma origem subjetiva.

Aos poucos essa luz global envolve e dissolve os objetos; retira dos contornos suas linhas precisas, apaga o pitoresco em proveito do esplendor [...]

(*L'air et les songes*. p. 138-139)

Encerrar a luz é preparar os caminhos para a vida. Pico de la Mirandola (citado por Guillaume Granger, *Paradoxe que les métaux ont vie*, cap. XIV) ensina-nos que os corpos “que são luminosos pela própria natureza estão repletos de todas as virtudes participantes até mesmo da vital. Não que ele acredite que a luz por si só dê a vida, ou viva, mas ao

Mm

menos que ela prepara e dispõe à vida o corpo que tem capacidade disso pela disposição de sua matéria, na medida em que, diz ele, tais luzes não deixam de estar acompanhadas de algum calor, o qual não provém aqui nem do fogo, nem do ar, mas simplesmente do céu, o qual tem isso de particular: conserva e modera todas as coisas. Enfim, assim como a alma é uma luz invisível, a luz também é uma alma visível, segundo a doutrina dos órficos e de Heráclito”.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 292)

Cada flor, no entanto, tem sua própria luz. Cada flor é uma aurora. Um sonhador de céu deve encontrar em cada flor a cor de um céu [...]

(La flamme d'une chandelle. p. 85)

MATÉRIA

A matéria primeira é potência pura, indeterminada e, apesar da multiplicidade de transformações que possam ocorrer, permanece a mesma. Em sua profundidade, a matéria é obscura, sombria, misteriosa e, em seu impulso, é uma “força inexaurível” e vibrante.

As imagens apresentam marcas da projeção da imaginação material, especificando e caracterizando através da matéria a poética de um autor.

Meditada em sua perspectiva de profundidade, uma matéria é precisamente um princípio que pode se desinteressar das formas. Não é o simples déficit de uma atividade formal. Continua sendo ela mesma, apesar de qualquer deformação, de qualquer fragmentação. A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inesgotável, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta.

(L'eau et les rêves. p. 3-4)

Às matérias originais em que se instrui a imaginação material ligam-se ambivalências profundas e duradouras. E essa propriedade psicológica é tão constante que se pode enunciar, como uma lei primordial da imaginação, a sua recíproca: uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode desempenhar o papel psicológico de matéria original. Uma matéria que não é a ocasião de uma ambivalência psicológica não pode encontrar seu duplo poético que permite transposições sem fim. É preciso, pois,

que haja dupla participação – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranqüila do branco e do preto – para que o elemento material envolva a alma inteira [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 16-17)

O que é rico em matérias, quase sempre é pobre em movimentos. Se a matéria terrestre, em suas pedras, em seus sais, em seus cristais, em suas argilas, em seus minerais, em seu metal, é o sustentáculo de riquezas imaginárias infinitas, ela é dinamicamente o mais inerte dos sonhos. Ao ar, ao fogo – aos elementos leves – pertencem, ao contrário, as exuberâncias dinâmicas. O realismo do devir psíquico tem necessidade das lições etéreas [...]

(*L'air et les songes*. p. 296)

A matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência. De imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando. Desfrutamos de antemão da eficácia de nossa vontade. Não se espantem, pois, de que sonhar imagens materiais – sim, simplesmente sonhá-las – é imediatamente tonificar a vontade [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 23)

[...] mostraremos pois rapidamente que toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. Esta intimidade é considerada remota; os filósofos nos explicam que ela nos será sempre oculta, que mal se retire um véu estende-se um outro sobre os mistérios da substância. Mas a imaginação não se detém nessas boas razões. De uma substância ela faz imediatamente um valor. As imagens materiais transcendem, pois, de imediato, as sensações. As imagens da forma e da cor podem muito bem ser sensações transformadas. As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 4)

Será de admirar então que a matéria nos atraia para as profundezas de sua pequenez, no interior de sua semente até o princípio de seus germes? Compreende-se que o alquimista Gerard Dorn possa ter escrito: “Não há limite algum para o centro, o abismo de suas virtudes e de seus arcanos é infinito”. É por se ter tornado um centro de interesse que o centro da matéria entra no reino dos valores.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 4-5)

MEDITAÇÃO

Através de uma consciência iluminada pelas idéias claras, pelos sonhos e devaneios, no silêncio e na solidão, pode-se ir ao “fundo do sem fundo”, começando a meditar.

O ser meditante despojado da matéria, que o fixa no mundo terrestre tornando-o pesado, leve como a brisa, põe-se a refletir e a meditar sobre a vida e sobre a morte. Centrado em seu ser, pode perceber a finitude, os limites e o inexorável destino de um ser contingente, mas pode também ver uma saída, à medida que ultrapasse o mundo

material, buscando a paz e o repouso na conquista da pureza e da leveza de seu ser em sua totalidade. Os sonhos e os devaneios tonificam o ser humano, ajudando a ir além do fixado pela percepção dos sentidos.

A *chama de uma vela* é um texto em que o filósofo e sonhador, em seu quarto sob a luz, lembra-se de um passado longínquo, medita sobre a sua vida e a sua morte que está se aproximando, mas a unidade de sua vida foi preservada, apesar das “mil variantes” que ocorreram em sua existência.

Toda meditação da vida é uma meditação psíquica. Então, tudo fica imediatamente claro: é o impulso do psiquismo que tem a continuidade da duração. A vida se contenta em oscilar. Oscila entre a necessidade e a satisfação da necessidade. E, se for preciso mostrar como o psiquismo dura, bastará confiar-se à intuição imaginante.

(*L'air et les songes*. p. 291)

A meditação ativa, a ação meditada, é necessariamente um trabalho da matéria imaginária de nosso ser. A consciência de ser uma força coloca nosso ser no crisol. Nesse crisol somos uma substância que se cristaliza ou que se sublima, que cai ou sobe, que se enriquece ou se despoja, que se recolhe ou se exalta. Com um pouco de atenção à substância de nosso ser meditante, encontraremos assim duas direções do cogito dinâmico conforme nosso ser busque a riqueza ou a liberdade. Toda valorização deverá levar em conta essa dialética [...]

(*L'air et les songes*. p. 295)

Somos seres profundos. Ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. E a profundidade é em nós, no dizer de Jean Wahl, uma transcendência.

Assim sonha Remizov, procurando uma inspiração legendária. Essa inspiração “não nos vem de fora, está em nossos pensamentos: é o sonho da mais obscura profundidade, é a palavra flutuante de onde nasce a meditação, meditação que culmina na consciência do eu”. Diríamos, na consciência do infra-eu, espécie de cogito do subterrâneo, de um subsolo em nós, o fundo do sem fundo. É nessa profundidade que vêm perder-se as imagens que reunimos.

Entrar em nós mesmos não representa senão uma primeira etapa dessa meditação mergulhante. Percebemos que descer em nós mesmos implica um outro exame, uma outra meditação. Para esse exame, as imagens nos auxiliam. E muitas vezes acreditamos estar descrevendo apenas um mundo de imagens no exato momento em que descemos em nosso próprio mistério. Somos verticalmente isomorfos em relação às grandes imagens da profundidade.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 259-260)

Sonha-se duas vezes quando se sonha em companhia de sua vela. A meditação diante de uma chama torna-se, segundo a expressão de Paracelso, uma exaltação dos dois mundos, uma *exaltatio utriusque mundi*.

(*La flamme d'une chandelle*. p. 26)

Lembrando-se de um longínquo passado de trabalho, reimaginando as imagens tão numerosas, mas também monótonas do trabalhador obstinado, lendo e meditando sob a

lâmpada, fica-se preso a um viver como sendo o único personagem de um quadro. Um quarto de paredes delicadas e como que apertado sobre seu centro, concentrado em torno do meditante sentado diante da mesa iluminada pela lâmpada. Durante uma longa vida, o quadro recebeu mil variantes. Mas guarda sua unidade, sua vida central. É agora uma imagem constante em que se fundem as lembranças e os devaneios [...]

(*La flamme d'une chandelle*. p. 107)

A meditação solitária nos devolve à primitividade do mundo. Vale dizer que a solidão nos põe em estado de meditação primeira. Para classificar o enorme pluralismo de todas as meditações sensíveis, seria necessário que o filósofo se isolasse em cada uma de suas imagens. Logo reconheceria que todos os aspectos sensíveis são pretextos para cosmologias separadas [...]

(*Le droit de rêver*. p. 236)

Através da solidão é que o filósofo é restituído ao destino da meditação primeira. Pela solidão, a meditação tem toda a eficácia do espanto. A meditação primeira é, ao mesmo tempo, receptividade total e produtividade cosmologizante. Por exemplo, uma meditação matinal é imediatamente um mundo a ser despertado [...]

(*Le droit de rêver*. p. 237)

METÁFORA

As metáforas não são imagens e as imagens, como dizê-las sem um “corpo concreto”? A imaginação transforma o mundo real em imagens que explodem das profundezas, mas como fazê-las cintilar? A força profunda da imagem é expressa pela metáfora.

Uma metáfora, para ter valor ontológico, deve ligar-se à “raiz substancial da qualidade poética”.

[...] as metáforas não são simples idealizações que sobem como foguetes para iluminar o céu, exibindo a sua insignificância, mas, sim, pelo contrário, que as metáforas se atraem e se coordenam mais do que as sensações, a tal ponto que um espírito poético é puro e simplesmente uma sintaxe das metáforas. Cada poeta deveria então dar lugar a um diagrama que indicaria o sentido e a simetria de suas coordenadas metafóricas, exatamente como o diagrama de uma flor fixa o sentido e as simetrias de sua ação floral [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 179)

Quando se encontrou a raiz substancial da qualidade poética, quando se encontrou realmente a matéria do adjetivo, a matéria sobre a qual trabalha a imaginação material, todas as metáforas bem enraizadas desenvolvem-se por si mesmas [...] A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora. Ao contrário, o fenomenismo, em poesia, é uma doutrina sem força.

(*L'eau et les rêves*. p. 46-47)

A metáfora, fisicamente inadmissível, psicologicamente insensata, é todavia uma verdade poética. Isso porque a metáfora é o fenômeno da alma poética. É ainda um fenômeno da natureza, uma projeção da natureza humana sobre a natureza universal.

(*L'eau et les rêves*. p. 246-247)

[...] de todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas. Nada as explica, e elas explicam tudo. Mais simplesmente: quando queremos vivê-las, senti-las e sobretudo compará-las, percebemos que elas trazem uma marca essencial e que são mais naturais que todas as outras. Elas nos envolvem mais que as metáforas visuais, mais que qualquer imagem cintilante. E, no entanto, a linguagem não as favorece [...]

(*L'air et les songes*. p. 18)

Vico dizia: “Toda metáfora é um mito em ponto pequeno”. Vê-se que uma metáfora pode também ser uma física, uma biologia ou mesmo um regime alimentar. A imaginação material é realmente o mediador plástico que une as imagens literárias e as substâncias. Exprimindo-se materialmente, podemos colocar toda a vida em poemas.

(*L'air et les songes*. p. 48)

Toda metáfora contém em si um poder de reversibilidade; os dois pólos de uma metáfora podem alternadamente desempenhar o papel real ou ideal. Com essas inversões, as locuções mais usadas, como o vôo das frases, vêm assumir um pouco de matéria, um pouco de movimento real [...]

(*L'air et les songes*. p. 68)

A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. A imagem, obra da Imaginação absoluta, retira todo o seu ser da imaginação. Levando adiante nossa comparação da metáfora com a imagem, compreenderemos que a metáfora quase não pode ser objeto de um estudo fenomenológico. Não vale a pena. Ela não tem valor fenomenológico. É, no máximo, uma imagem fabricada, sem raízes profundas, verdadeiras, reais. É uma expressão efêmera, ou que deveria ser efêmera, empregada passageiramente. É preciso tomar cuidado para não pensá-la demais [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 79-80)

A metáfora é uma falsa imagem já que não tem a virtude direta de uma imagem produtora de expressão, formada no devaneio falado.

(*La poétique de l'espace*. p. 81)

As mais frias metáforas transformam-se realmente em imagens, através da chama, apreendida como objeto de devaneio. Ainda que muitas vezes as metáforas nada mais sejam do que transmutações de pensamentos numa vontade de dizer melhor, de dizer de maneira diferente, a imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real pelo mundo imaginado, imaginário [...]

(*La flamme d'une chandelle*. p. 2)

METAL

Na alquimia, o metal é um meio para se chegar ao mais nobre e mais perfeito dos metais, o ouro. Entre os metais e os planetas, existe uma correspondência. O ouro vincula-se ao Sol, a prata à Lua, o chumbo a Saturno, o ferro a Marte, o cobre a Vênus, o

mercúrio a Mercúrio, o estanho a Júpiter. Essa correspondência da alquimia com a astrologia está contida na Tábua de Esmeralda de Hermes Trismegisto, expressa nos seguintes termos: “O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo”. Para Novalis, os mineiros eram “quase astrólogos invertidos”.

O metal é “duro, frio, pesado, anguloso”, “psicologicamente ofensivo”, tendo como “primeiro valor imaginário a hostilidade”. Por extensão, uma cidade pode ser metálica e uma pessoa ter uma alma metálica.

Embora pareça paradoxal, apesar da frieza do metal, ele nasce e cresce nas profundezas tenebrosas e quentes da terra, até dela se libertar.

Os metais se tornaram, para uma consciência moderna, verdadeiros conceitos materiais. São os elementos de um simples nominalismo da matéria.

E no entanto o metal viveu na imaginação de nossos ancestrais. Bastaria devolver a importância de sonho às primeiras técnicas para fazer reviver o onirismo que acompanha a produção do metal. Compreenderíamos rapidamente que o metal é o próprio sonho do paroxismo do fogo. Ele não nasceu só no fogo, mas nasceu do fogo e da terra, do fogo mantido em seu excesso, imaginado em sua fúria, entregue a todos os exageros da imaginação. As figuras mais antigas reproduzem com frequência os sopradores associados dois a dois para alimentar o minério fervente com um sopro sem descanso. Como deixar de sentir atrás dessas figuras a excitação mútua dos dois trabalhadores? Eis aí o elemento humano de uma técnica do paroxismo, eis aí o devaneio da vontade metalúrgica. Virão outros tempos que conhecerão metalúrgicas reguladas. Mas, antes de saber, é preciso querer, é preciso querer mais do que se sabe, é preciso sonhar a potência. O metal é o prêmio de um sonho de potência brutal, o próprio sonho do fogo excessivo.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 235-236)

Por mais substancialmente diversos que sejam os metais, por mais variados que sejam pelo peso, pela cor, pela sonoridade, eles mesmo assim produzem uma imagem material genérica, a imagem precisa, clara, imediata da existência metálica. Essa solidez metálica não é um conceito. Revela uma existência absoluta, colocando esse não-eu duro que já encontramos no início de nossa pesquisa. À primeira impressão, o metal parece materializar uma recusa. E essa recusa multiplica suas imagens. Em sua essência, como diz Guillevic (*Exécutoire*. p. 29), o metal “fecha a cara”.

Por exemplo, o metal é a própria substância da frieza e essa frieza oferece-se a todas as metáforas. Se Hermam de Keyserling escreve: “A frieza é o calor específico do metal”, é para reencontrar a vida fria da terra, a vida de toda existência de sangue frio, a vida que ele presume ser a vida básica de todo um continente.

A hostilidade do metal é assim seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo. Hegel denuncia-lhe – em bloco – o odor desagradável. No Cosmos musical de um Alexandre Blok, ouve-se o minério “urrar”. O metal é um protesto material. Será necessária toda a energia dos devaneios de provocação para “domá-lo”. De qualquer modo, sua frieza impõe certo respeito por “esse filho primogênito” dos produtos da terra, como diziam tantos velhos livros no tempo em que a palavra primogênito resumia a polivalência da dominação.

Foi em virtude dessa unidade primordial da imagem material que os alquimistas pensaram na metalidade geral de qualquer metal. Sem dúvida, é fácil gracejar sobre a virtude

dormitiva do ópio recusando-se viver as aventuras do enraizamento de uma qualidade numa substância. Mas quantos devaneios fecundos, quantos belos despertares da vontade encontramos buscado a metalidade de um metal, a virtude metálica do metal! Como não se teria veneração por uma força metálica de um minério que se tem tanto trabalho em metalizar! E essa virtude metálica do metal dá tantas provas de sua realidade, tanta segurança em sua dureza, tantos desafios em sua maldade, que não se entende bem como o humor poderia deter tão apaixonantes tautologias.

Se o metalismo imaginário tem tão grande unidade em suas mais variadas imagens, é fácil compreender que os séculos alquímicos tenham podido ver nos diferentes metais as formas substanciais transitivas de uma única e mesma substância, a marca profunda de uma vida particular, o destino do reino mineral.

Qualquer metalidade apresenta-se então como a potência progressiva de uma força metalizante. O devir metálico, em tal visão do mundo material, não passa de uma idéia vã, pois esse devir é o próprio vínculo da unidade dos diversos metais [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 238-239)

[...] essa mineralização íntima, suave, lenta, sobrevivendo num sono tranqüilo, surpreendendo sempre o ser adormecido, é diferente da petrificação medusante. Não resulta numa figura fria repentinamente imobilizada pelo pavor. Há precisamente, de uma à outra, toda a diferença de uma imagem das formas e de uma imagem material. Veremos mais adiante que uma imagem verdadeiramente intimista conserva vestígios de um suave calor. Tudo o que se forma lentamente, no reino do imaginário, conserva um suave calor.

Talvez nos objetem que fazemos aqui uma distinção muito artificial. É que então se interrompem as participações que são a própria vida da imaginação das matérias. Se quisermos, ao contrário, seguir as imagens materiais em sua profundidade ou, mais exatamente, na busca nunca concluída da profundidade substancial, não poderemos ignorar o prestígio dos minerais subterrâneos, como se a profundidade na substância e a profundidade na mina multiplicassem seu sentido simbólico. Para o sonhador, quando os minerais afloram, quando exibem seu ser à luz do dia, tendem a tornar-se formas, terminaram de crescer, ficam inertes e frios. No seio da mina, eles têm todo o privilégio do devir, todas as possibilidades do devir. Os conceitos negligenciam, por função, os detalhes. As imagens, ao contrário, integram-nos. O metal acabado pode parecer frio, pode dar uma primeira impressão de frieza que fixa as idéias de um filósofo. Mas, por seu crescimento imaginário, o metal integra um calor de crescimento [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 259-260)

METAMORFOSE

A metamorfose, a deformação ou a transfiguração da realidade deve ser uma constante no espaço da arte. A cópia do real não deve figurar no mundo dos sonhos e dos devaneios.

A imaginação com a sua potência de devir faz as coisas mudarem e transformarem-se a cada instante. Por isso, não há de que se surpreender com os “relógios moles” de Salvador Dalí, nem com as monstruosidades apresentadas em *Lautréamont*. Tudo está em ato nessa força que essencializa todos os poderes do imaginário, mundo que é detectado numa imagem poética ou numa obra de arte.

No estudo da deformação das imagens encontraremos a medida da imaginação poética. Veremos que as metáforas estão naturalmente ligadas às metamorfoses, e que, no reino da imaginação, a metamorfose do ser é já uma adaptação ao meio *imagé*. Ficaremos menos surpreendidos com a importância do mito das metamorfoses e da fabulação animal na poesia. (Lautréamont. p. 55-56)

O belo nunca pode ser simplesmente reproduzido; primeiro tem de ser produzido. Tome a vida, à própria matéria, energias elementares que são primeiro transformadas e depois transfiguradas. Algumas poesias estão relacionadas com a transformação, outras com a transfiguração. Mas o ser humano deve sofrer sempre uma metamorfose, com o verdadeiro poema. A principal função da poesia é transformar-nos. É a obra humana que nos transforma com maior rapidez: basta um poema. (Lautréamont. p. 104-105)

O próprio olho, a visão pura, fatiga-se com os sólidos. Ele quer sonhar a deformação. Se a vida aceita realmente a liberdade do sonho, tudo se escoa numa intuição viva. Os “relógios moles” de Salvador Dali alongam-se, gotejam no canto de uma mesa. Vivem num espaço-tempo viscoso. Como clepsídras generalizadas fazem “escorrer” o objeto submetido diretamente às tentações da monstrosidade. Medite-se *La conquête de l'irrationnel* e se compreenderá que esse heraclitismo pictórico está sob a dependência de um devaneio espantosamente sincero. Deformações tão profundas têm necessidade de inserir a deformação na substância. Como diz Salvador Dali, o relógio mole é carne, é “queijo”. Essas deformações são freqüentemente mal compreendidas porque são vistas estaticamente [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 144)

Mas, se a imaginação se entrega com toda sinceridade às metamorfoses, ei-la que faz monstros, monstros que são reservas de força, fontes inesgotáveis de agressividade. Vocês verão que alguns, plácidos sob os primeiros golpes do desbastador, em seguida se formulam em chifres e dentes. Um lautreamontismo está em germe nos germes da vida, no onirismo fundamental que conduz toda vida. Deixem que os germes se realizem e que os fermentos atuem e vocês verão a vida em toda a grandeza de suas brutalidades. O pintor recuará, talvez, em fixar formas tão audaciosas, mas desde que se trata do tempo da metamorfose, do momento embrionário da obra de arte, o homem que desfruta do poder demiúrgico de modelar vai até o final das forças nascidas na substância da terra. Ele vive uma hora completa da vida e sai dessa história completamente tranqüilizado. Modelar é psicanalizar. (Le droit de rêver. p. 50)

MITO

Como a Fênix triunfante, renasce o mito no século XX, evidenciando-se com a psicanálise de Freud e Jung e nas artes em geral. Ressurge na arte não para repetir a empolgante história dos deuses e seus feitos, mas para reativar e reviver os devaneios primitivos.

O poeta apreende a essência poética do mito. Aliás é pela imaginação que se

pode reencontrar e trazer para o presente o passado lendário, “reencontrando os princípios oníricos de certos mitos”. Basta revivê-los, reimaginando-os.

De maneira geral, uma mitologia do poder deve criar ao mesmo tempo deuses violentos e deuses rebeldes [...]
(*Lautréamont*. p. 73)

Quando nos apoiamos em fatos mitológicos, é porque reconhecemos neles uma ação permanente, uma ação inconsciente sobre as almas de hoje. Uma mitologia das águas, no seu conjunto, não passaria de uma história [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 25)

Seremos pois muito prudentes, ainda aqui, sobretudo aqui, na utilização dos dados da mitologia. Utilizaremos esses dados apenas quando os sentirmos ainda fortemente operantes na obra dos poetas ou no devaneio solitário. Assim, reconduziremos tudo à psicologia atual. Enquanto as formas e os conceitos se esclerosam tão depressa, a imaginação material permanece como uma força atualmente atuante. Só ela pode revitalizar incessantemente as imagens tradicionais; é ela que constantemente reaviva certas velhas formas mitológicas. Reaviva as formas transformando-as [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 183)

Um psicólogo do mito deverá, pois, esforçar-se por reencontrar coisas atrás dos nomes, para viver, antes das narrativas e dos contos, o devaneio primitivo, o devaneio natural, o devaneio solitário, aquele que acolhe a experiência de todos os sentidos e que projeta todas as nossas fantasias sobre todos os objetos [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 207-208)

Parece-nos, pois, que simples estudos sobre a imaginação atual podem ajudar a reencontrar os princípios oníricos de certos mitos. Se os símbolos se transmitem tão facilmente, é porque crescem no próprio terreno dos sonhos [...]
(*L'air et les songes*. p. 249)

Como um de nossos objetivos, em nossos livros sobre a imaginação, é destacar alguns dos temas de uma mitologia imediata – mitologia sem dúvida bem fraca diante da mitologia trabalhada pelas tradições, multiplicada nos sonhos de um povo inteiro – não hesitaremos em designar os mais íntimos devaneios, os mais pessoais, através das lendas. Nesse enfoque, parece-nos que a verdadeira matéria da esfinge é o rochedo. Naturalmente não temos a pretensão de proporcionar, por uma via tão oblíqua, qualquer contribuição à mitologia erudita. Mas, no próprio nível da imaginação literária, nos surpreendemos com o freqüente paralelo entre a imagem do rochedo e da esfinge. Isso não prova que há uma certa reciprocidade entre as imagens de cultura antiga e as imagens da contemplação ociosa?
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 194-195)

Veremos num instante os poetas reencontrarem, sem a ajuda de nenhuma erudição, essa mitologia primitiva. Insistamos primeiramente sobre essa contemplação dinâmica, sobre

essa contemplação ativamente mitológica que ultrapassa a mitologia de significação. Contemplar o universo com uma imaginação das forças da matéria é refazer todos os trabalhos de Hércules, é lutar contra todas as forças naturais opressoras com esforços humanos, é pôr o corpo humano em ação contra o mundo. Há aí realmente um princípio de esforço antropomórfico bem especializado por seu complemento de objeto. Tal esforço imaginado nos coloca no nascimento dos símbolos que um animismo vago e formal não explica. Não compreenderemos todo o valor de aplicação psicológica da mitologia se nos limitarmos a considerar formalmente os símbolos, ou se nos dirigirmos com muita pressa ao seu significado social. Devemos viver num estado de mitologia solitária, de mitologia individual, envolvendo-nos dinamicamente no mito com a unidade de nossa vontade sonhadora.

(La terre et les rêveries de la volonté, p. 361-362)

Com efeito, parece que nos atendo às imagens literárias, podemos isolar uma espécie de mitologia debilitada que nada deve aos conhecimentos adquiridos. Mesmo quando o escritor está seguramente consciente de seus conhecimentos escolares, uma nuance súbita vem às vezes revelar a adesão pessoal à atividade de lenda, à imaginação propriamente lendária. Basta para isso uma novidade de expressão, uma renovação de expressão, uma iluminação súbita da linguagem. Desde que a linguagem ultrapasse a realidade, há possibilidade de lenda. Pode-se então surpreender a mitologia em ato. Certamente, é raro que essa mitologia, ora ingênua, ora astuciosa, sempre muito curta, atinja o centro das lendas. Ela fornece no entanto fragmentos de lenda experimentada que permitem estudar as tentativas da imaginação. Formulam-se, então, novas relações entre a convicção e expressão. Mediante a literatura, parece que a expressão tende a uma autonomia, e mesmo que uma convicção – muito superficial e efêmera, é verdade – se forme em torno de uma imagem literária bem feita. Então, da pena mais hábil brotam, assim, imagens sinceras.

(La terre et les rêveries du repos. p. 184)

Sim, antes da cultura o mundo sonhou muito. Os mitos saíam da terra, abriam a terra para que, com o olho de seus lagos, ela contemplasse o céu. Um destino de altura subia dos abismos. Os mitos encontravam, assim, imediatamente, vozes de homem, a voz do homem que sonha o mundo de seus sonhos. O homem exprimia a terra, o céu, as águas. O homem era a palavra desse macroântropos que é o corpo monstruoso da terra. Nos devaneios cósmicos primitivos, o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana.

(La poétique de la rêverie. p. 161)

Os mitólogos nos ensinaram a ler os dramas da luz nos espetáculos do céu. Mas, no cubículo de um sonhador, os objetos familiares tornam-se mitos de universo. A vela que se apaga é um sol que morre. A vela morre mesmo mais suavemente que o astro do céu. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo.

(La flamme d'une chandelle. p. 26)

Considerando, pois, as lendas e os mitos, cientificamente estudados pelos mitólogos, podemos sempre nos perguntar se o interesse de sua pesquisa não é sustentado por um interesse poético por essa imagem lendária. Os arqueólogos são sempre um pouco poetas.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 42)

MODELADOR

Diante de uma matéria inerte e sem vida está o artista. Ele lhe dá uma forma, e eis que, com um sopro imaginário, com a leveza e a pureza de sua alma, seu *élan* criador faz as formas crescerem, canalizando a contemplação daquele que olha com espanto e admiração uma obra de arte. As formas são criações. Uma árvore, uma casa, uma criança, um rio apresentam as marcas do mundo imaginário do artista. Essas formas, para não serem simples objetos medusados, devem sugerir movimento.

É na modelagem de um barro primitivo que a Gênese encontra as suas convicções. Em suma, o verdadeiro modelador sente, por assim dizer, animar-se sob seus dedos, na massa, um desejo de ser modelado, um desejo de nascer para a forma. Um fogo, uma vida, um sopro, é uma potência na argila fria, inerte, pesada. A argila, a cera, tem um potencial de formas [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 100)

Com efeito, a imaginação material está, a bem dizer, sempre em ato. Não pode se satisfazer com a obra realizada. A imaginação das formas repousa em seu fim. Uma vez realizada, a forma se enriquece de valores tão objetivos, tão socialmente intercambiáveis, que o drama da valorização se distende. Pelo contrário, o sonho de modelagem é um sonho que conserva as suas possibilidades. Esse sonho serve de base para o trabalho do escultor [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 101)

O trabalho da massa, fora do controle dos olhos, consiste, assim, em trabalhar de certa maneira a partir do interior, como a vida. O modelador, quando o seguimos em seu próprio sonho, dá a impressão de haver ultrapassado a região dos signos para abraçar uma vontade de significar. Não reproduz, no sentido imitativo do termo, produz. Manifesta um poder criador.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 103)

MONTANHA

A montanha está ligada ao simbolismo do centro, assim como tudo que se relaciona com a altura e se aproxima do céu. Essa subida até o cume tem uma significação ampla e rica, pois trata-se de um simbolismo transcendental vinculado às crenças e aos mitos. Poder-se-ia, assim, como exemplo, citar o monte Olimpo, onde viviam os deuses, e o monte Sinai da tradição judaica.

A montanha fica entre o céu e a terra. O ser sonhante na ascensão vai ao cume, participando do azul do céu aéreo onde as nuvens, a cada instante, esgarçam-se, evaporam-se e fogem como sonhos. Nas imagens aéreas, tem-se a sensação de se estar voando.

O sonhador de cume é leve como a nuvem e o de sopé, dominado pelo peso da terra, sente-se esmagado pela montanha. Para subir, é preciso tornar-se tão ou mais leve que a brisa.

“Famintas nuvens hesitam sobre o abism”, diz um dos maiores sonhadores terrestres (W. Blake. *Casamento do céu e do Inferno*. trad. Gide. José Corti. p. 11). Mas nunca chegaríamos ao fim se quiséssemos seguir todas as dialéticas do rochedo e da nuvem, se quiséssemos seguir a intumescência da montanha. Em suas dilatações e em suas pontas, em sua terra arredondada e em seus rochedos, a montanha é ventre e dentes, devora o céu nebuloso, engole os ossos do temporal e o próprio bronze dos trovões!
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 186)

Parece realmente que, para além da participação nas imagens da forma e do esplendor, há para o homem sonhante uma participação dinâmica. O cenário majestoso reclama o ator heróico. A montanha trabalha o inconsciente humano com forças de levantamento. Imóvel diante do monte, o sonhador já está submetido ao movimento vertical dos cumes. Pode ser transportado, do fundo de seu ser, por um élan, em direção aos cumes, e então participar da vida aérea da montanha. Ele pode viver, ao contrário, uma sensação inteiramente terrestre de esmagamento. Prosterna-se de corpo e alma diante de uma majestade da natureza. Mas esses movimentos íntimos extremos têm muitas outras inflexões; determinam muitas outras nuances psicológicas. Essas nuances são às vezes tão delicadas ou excepcionais que não podem ser exprimidas senão pelos poetas. Dirijamo-nos, pois, aos poetas para revelar o inconsciente da montanha, para receber as lições, tão diversas, da verticalidade. Essas impressões de verticalidade induzida vão das mais doces solicitações aos desafios mais orgulhosos, mais insensatos.
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 358-359)

Nn

A montanha realiza realmente o cosmos do esmagamento. Nas metáforas, desempenha o papel de um esmagamento absoluto irremediável; exprime o superlativo da infelicidade pesada e sem remédio [...]

Mas esse sentimento de esmagamento pode despertar a compaixão ativa do sonhador. No devaneio ligado ao mundo contemplado, parece que um esforço de aprumo pode vir em ajuda da planície esmagada por uma espécie de lei mecânica da igualdade de ação e reação que tem muitas aplicações no âmbito onírico. O geógrafo sonhador – também os há – oferece-se como um Atlas para sustentar o monte. Que importa que o tomem por um fanfarrão! Contemplando com simpatia o relevo, ele vem participar, com convicções de demiurgo, da luta das forças. Para bem compreender a massa da montanha, é preciso sonhar, levantá-la. A montanha anima seu herói. Atlas é um homem dinamizado pela montanha. Para nós, o mito de Atlas é um mito da montanha. Com justa razão, Atlas é, ao mesmo tempo, um herói e um monte. Atlas carrega o céu sobre montes maciços, sobre os ombros da terra. Também o monte pode ser tomado por um ser heróico [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 360-361)

NARCISISMO

O narcisismo está relacionado com o mito de Narciso que, segundo a profecia do adivinho Tirésias, viveria muitos anos, desde que não se visse. Após muitos anos, numa tarde de verão, o jovem Narciso, ao voltar de uma caçada pela mata, com calor e com sede, aproximou-se da fonte de Téspios e, no límpido e tranqüilo espelho das águas, viu sua imagem, apaixonando-se por essa sombra e ali, contemplando-se, permaneceu para sempre. No local, nasceu uma flor. A flor é narciso, que floresce na primavera junto das águas ou onde há umidade. Liga-se por isso ao simbolismo das águas. Relaciona-se com os cultos infernais e é encontrada nos túmulos.

Na literatura, o narcisismo é a idealização poética que reflete a criação no espelho do leitor, não como um simples retrato, mas como algo a ser interpretado e captado em sua ontologia.

Não foi um simples desejo de fácil mitologia, mas uma verdadeira presciência do papel psicológico das experiências naturais que determinou a psicanálise a marcar com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranqüila. Com efeito, o rosto humano é, antes de tudo, o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução. O espelho é o Kriegspiel do amor ofensivo. Indicamos em rápida

pincelada esse narcisismo ativo, demasiado esquecido pela psicanálise clássica [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 31-32)

Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força? Essas breves observações bastam para mostrar o caráter inicialmente complexo do narcisismo [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 32)

Narciso vai, pois, a fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa longínqua. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade.
(*L'eau et les rêves*. p. 34)

Mas Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. 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. Em seu livro *Narcisse*, que por si só mereceria um longo estudo, Joachim Gasquet oferece, numa fórmula admiravelmente densa, toda uma metafísica da imaginação (p. 45): 'O mundo é um imenso Narciso ocupado em se pensar'. Onde ele se pensaria melhor que em suas imagens? No cristal das fontes, um gesto perturba as imagens, um repouso as restitui. O mundo refletido é a conquista da calma [...] O narcisismo generalizado transforma todos os seres em flores e dá a todas as flores a consciência de sua beleza. Todas as flores se narcisam e a água é para elas o instrumento maravilhoso do narcisismo. Só seguindo esse desvio é que se pode dar todo seu poder, todo seu encanto filosófico a um pensamento como o de Shelley: "As flores amarelas olham eternamente seus próprios olhos lânguidos refletidos no calmo cristal". Do ponto de vista realista, é uma imagem malfeita: o olho das flores não existe. Mas, para o sonho do poeta, é preciso que as flores vejam, já que se miram na água pura [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 36-37)

[...] perto do riacho, em seus reflexos, o mundo tende à beleza. O narcisismo, primeira consciência de uma beleza, é, pois, o germe de um narcisismo [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 38)

Não compreenderemos toda a importância do narcisismo se nos limitarmos à sua forma reduzida, se o destacarmos de suas generalizações. O ser que confia em sua beleza tem uma tendência ao narcisismo. Pode-se mostrar uma atividade dialética entre o narcisismo individual e o narcisismo cósmico na aplicação do princípio tão longamente desenvolvido por Ludwig Klages: sem um pólo no mundo, a polaridade da alma não poderia ser estabelecida. O lago não seria um bom pintor se não fizesse primeiro meu retrato, declara o narcisismo individual [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 38-39)



Os objetos da terra nos devolvem o eco de nossa promessa de energia. O trabalho da matéria, desde que lhe devolvamos todo seu onirismo, desperta em nós um narcisismo de nossa coragem.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 9)

Reunimos em nosso livro *A água e os sonhos* muitas outras imagens literárias que nos dizem que o lago é o próprio olho da paisagem, que o reflexo sobre as águas é a primeira visão que o universo toma de si mesmo, que a beleza acrescida de uma paisagem refletida é a própria raiz do narcisismo cósmico [...]

(La poétique de l'espace. p. 190)

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranqüilas olhava as flores desabrocharem. 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 Lotus-criança [...]

(La droite de rêver. p. 13)

OBJETIVIDADE

Para se atingir a objetividade do espírito científico é preciso distanciar-se de tudo que prejudique o desenvolvimento do pensamento claro e discursivo da ciência.

Aconselha-se, segundo Gaston Bachelard, fazer uma “psicanálise do conhecimento objetivo”, afastando os conhecimentos subjetivos que interferem nas experiências científicas.

Na busca da objetividade científica ficam nitidamente delimitados os dois pólos da obra bachelardiana: ciência e poesia.

Mediante a nossa escolha inicial, é o objeto que nos designa, mais do que nós o designamos; e aquilo que acreditamos serem nossos pensamentos fundamentais sobre o mundo não passa, freqüentemente, de confidências sobre a juventude de nosso espírito. Às vezes nos extasiamos diante de um objeto eleito; acumulamos hipóteses e devaneios; formamos assim convicções que têm a aparência de um saber. Mas a fonte inicial é impura: a primeira evidência não é uma verdade fundamental. Com efeito, a objetividade científica só é possível se abstrairmos primeiro do objeto imediato, se recusarmos a sedução da primeira escolha, se travarmos e contrariarmos os pensamentos que nascem da primeira observação. Toda objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto. Deve primeiro tudo criticar: a sensação, o senso comum, a prática mais constante, a etimologia, enfim, pois o verbo, que é feito para cantar e seduzir, raramente

corresponde ao pensamento. Em lugar de se maravilhar, o pensamento objetivo deve ironizar. Sem essa vigilância hostil, nunca atingiremos uma atitude verdadeiramente objetiva [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 9-10)

Num livro já antigo, procuramos descrever, a propósito dos fenômenos caloríficos, um eixo bem determinado da objetivação científica. Mostramos como a geometria e a álgebra forneceram pouco a pouco suas formas e seus princípios abstratos a fim de canalizar a experiência numa via científica. Temos agora o eixo inverso – já não o da objetivação, mas o da subjetividade –, que desejaríamos explorar para dar um exemplo das duplas perspectivas que poderíamos ligar a todos os problemas colocados pelo conhecimento de uma realidade particular, mesmo bem definida. Se tivéssemos razão a propósito da real implicação do sujeito e do objeto, deveríamos distinguir mais nitidamente o homem pensativo e o pensador, sem, no entanto, esperar que tal distinção se complete jamais [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 11-12)

OBJETO

O ser humano começa a existir quando toma consciência de sua existência como sujeito pensante e imaginante.

Os objetos não existem, pois não têm consciência. Estão no espaço como pontos imóveis, inertes e estatizados. Mas quando o sonhador deles se aproxima e os contempla com amor e com todo o seu *élan*, transformando-os em “objetos inesgotáveis”, eis que se transformam “mudando de ser ao serem promovidos à condição do poético”.

Que magnitude pode usufruir e contemplar a beleza e a poesia dos objetos devidamente onirizados e vivificados pelo poeta? A chama de uma vela pode iluminá-lo e a sua chama tudo iluminar.

O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante. É necessário, para essa condução, chamar o objeto poético por seu nome, por seu velho nome, dando-lhe seu justo nome sonoro, cercado com os ressonadores que ele vai fazer falar, com os adjetivos que vão prolongar sua cadência, sua vida temporal. Rilke diz: “Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã”. Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento lingüístico criador. Quantas vezes, à beira do poço, sobre a velha pedra coberta de azedas bravas e de fetos, murmurei o nome das águas longínquas, o nome do mundo sepultado [...] Quantas vezes o universo me respondeu repentinamente [...] Ó meus objetos! como falamos!

(*L'air et les songes*. p. 12)

Uma flor, uma fruta, um simples objeto familiar vêm repentinamente solicitar que pensemos neles, que sonhemos perto deles, que os ajudemos a ascender ao nível de companheiros do homem. Não saberíamos, sem os poetas, encontrar complementos diretos de nosso

cogito de sonhador. Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético.

(*La poétique de la rêverie*. p. 132)

A maçã, a laranja, são para Rilke, como ele diz em relação à rosa, “objetos inesgotáveis”. “Objeto inesgotável”, tal é o signo do objeto que o devaneio do poeta faz nascer de sua inércia objetiva! O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo, ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 134-135)

As boas coisas, as coisas suaves se oferecem em toda ingenuidade ao sonhador ingênuo. E os sonhos se acumulam diante de um objeto familiar. O objeto é então o companheiro de devaneio do sonhador. Certezas fáceis vêm enriquecer o sonhador. Uma comunicação de ser se faz, nos dois sentidos, entre o sonhador e o seu mundo. Um grande sonhador de objetos, como Jean Follain, conhece essas horas em que o devaneio se anima numa ontologia ondulante. Uma ontologia de dois pólos unidos repercute suas certezas. O sonhador estaria demasiado só se o objeto familiar não lhe acolhesse o devaneio. Jean Follain escreve:

na casa fechada
ele fixa um objeto no entardecer
e joga o jogo de existir.

(*La poétique de la rêverie*. p. 140)

Um autor alemão pôde dizer: “Cada novo objeto, bem considerado, abre em nós um novo órgão” (*Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schliesst ein neues Organ in uns auf*). As coisas não caminham tão depressa. É preciso sonhar muito diante de um objeto para que este determine em nós uma espécie de órgão onírico. Os objetos privilegiados pelo devaneio tornam-se os complementos diretos do cogito do sonhador. Eles ligam-se ao sonhador, estão ligados ao sonhador. São, então, na intimidade do sonhador, órgãos de devaneio. Não estamos disponíveis para sonhar o que quer que seja. Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre nossos órgãos oníricos e nosso coisário [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 143)

Mas todo “objeto” que se torna “objeto de devaneio” assume um caráter singular. Que grande trabalho gostaríamos de fazer se pudéssemos reunir um museu dos “objetos oníricos”, dos objetos onirizados por um devaneio familiar dos objetos familiares. Cada coisa na casa teria assim seu “duplo”, não um fantasma de pesadelo, mas uma espécie de espectro que frequenta a memória, que dá nova vida às lembranças.

Sim, a cada grande objeto corresponde uma personalidade onírica. A chama solitária tem uma personalidade onírica, diferente da do fogo na lareira [...]

(*La flamme d'une chandelle*. p. 35)

O menor objeto é, para o filósofo que sonha, uma perspectiva onde se ordena toda a sua personalidade, seus mais secretos e mais solitários pensamentos. Este copo de vinho pálido, fresco, seco, põe em ordem toda a minha vida na Champanha. Pensam que bebo: e eu me

lembro [...] O menor objeto fielmente contemplado nos isola e nos multiplica. Diante de muitos objetos, o ser que sonha sente sua solidão. Diante de um só, o ser que sonha sente sua multiplicidade.

(*Le droit de rêver*. p. 236)

OBRA

Uma obra poética é a expressão de uma “força imaginante”, abrangendo as imagens de um texto literário num duplo aspecto: a do ser criador, que projeta um mundo transfigurado pela imaginação, e as transfigurações que resultam numa escritura.

Na obra de Gaston Bachelard esses aspectos da imagem foram estudados em todos os textos da primeira e segunda fase.

Pode-se utilizar como pretexto *Os Cantos de Maldoror* para compreender o que é uma obra que de alguma maneira se separa da vida usual para acolher uma outra vida que é preciso designar por um neologismo e uma contradição como uma vida invivível. Eis, com efeito, uma obra que não nasceu da observação dos outros, que não nasceu exatamente da observação de si. Antes de ser observada foi criada. Não tem finalidade, e é uma ação. Não tem plano, e é coerente. Sua linguagem não é a expressão de um pensamento prévio. É a expressão de uma força psíquica que, subitamente, se torna uma linguagem. Em suma, é uma linguagem instantânea.

(*Lautréamont*. p. 97)

Entretanto, é sobretudo à imaginação íntima dessas forças vegetantes e materiais que gostaríamos de dedicar nossa atenção nesta obra. Só um filósofo iconoclasta pode empreender esta pesada tarefa: destacar 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.

(*L'eau et les rêves*. p. 3)

Mas ao lado dessa unidade inconsciente, acreditamos poder caracterizar na obra de Edgar Poe uma unidade dos meios de expressão, uma tonalidade do verbo que faz da obra uma monotonia genial. As grandes obras trazem sempre esse duplo signo: a psicologia encontra nelas um lar secreto, a crítica literária um verbo original. A língua de um grande poeta como Edgar Poe é sem dúvida rica, mas tem uma hierarquia. Sob suas mil formas, a imaginação oculta uma substância privilegiada, uma substância ativa que determina a unidade e a hierarquia da expressão. Não nos será difícil provar que em Poe essa matéria privilegiada é a água ou, mais exatamente, uma água especial, uma água pesada, mais profunda, mais morta, mais sonolenta que todas as águas dormentes, que todas as águas paradas, que todas as águas profundas que se encontram na natureza [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 64)

Quanto a nós, proibimo-nos de transpor a barreira, de ir da psicologia da obra à psicologia de seu autor. Nunca passarei de um psicólogo dos livros. Pelo menos duas hipóteses, nessa psicologia dos livros, devem ser testadas: o homem é semelhante à obra, o homem é contrário a obra. E por que as duas hipóteses, juntas, não seriam válidas? A psicologia não se embarça por uma contradição a mais ou a menos. E é medindo o peso de aplicação

dessas duas hipóteses que poderemos estudar, em todas as suas sutilezas, em todos os seus subterfúgios, a psicologia da compensação.

(*La poétique de la rêverie*. p. 81-82)

OFELIZAÇÃO

Ofélia, personagem de Hamlet de William Shakespeare, triste e amargurada com a morte do pai, estava à beira de um riacho onde um salgueiro se inclinava sobre o espelho das águas. Ao tentar pendurar sua grinalda de flores, o ramo partiu-se e Ofélia, com a grinalda e um ramalhete de flores, desapareceu nas águas. Assim, todos os seres que flutuam nas águas estão mortos e ofelizados.

É a água sonhada em sua vida habitual, é a água do lago que por si mesma “se ofeliza”, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar [...] Em *Délire II*, Arthur Rimbaud reencontrou essa imagem:

flutuação pálida

E encantada, um afogado pensativo, às vezes desce [...]

Em vão, se trarão para a terra os restos de Ofélia [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 113)

Poderíamos também interpretar *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach como a ofelização de toda uma cidade. Sem nunca ver uma morta flutuando sobre os canais, o romancista é arrebatado pela imagem shakespeariana. “Nessa solidão da noite e do outono, em que o vento varria as últimas folhas, ele sentiu mais que nunca o desejo de ter acabado sua vida e a impaciência do túmulo. Parecia que uma morte se alongava das torres sobre a sua alma; que um conselho vinha das velhas paredes até ele; que uma voz sussurrante subia da água – a água vinha ao encontro dele, como veio ao encontro de Ofélia, como nos contam os coveiros de Shakespeare.”

Não se pode, acreditamos, reunir sob o mesmo tema imagens mais diversas. Já que é preciso reconhecer-lhes uma unidade, já que sempre o nome de Ofélia volta aos lábios nas circunstâncias mais diferentes, é porque essa unidade, é porque seu nome é o símbolo de uma grande lei da imaginação. A imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material particularmente poderosa e natural.

Assim, para certas almas, a água conserva realmente a morte em sua substância [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 121-122)

OLHO - OLHAR

○ sol é o olho do mundo e o olho é simbolizado pelo sol. A luz é o princípio que os une. ○ “olho é o projetor de uma força humana”. ○ olho é luz que vem das profundezas do ser humano para iluminar o mundo, abrindo-lhe o caminho da arte e da sabedoria.

○ olhar é uma força de grande alcance e magia, podendo captar uma realidade visível, invisível, profunda e infinita e quem sabe até o que mais [...] Pode petrificar,

aniquilar ou encantar. Tudo depende do viés do olhar.

O olhar pode servir de tema para estudos e análises profundas em textos poéticos.

[...] lembremos de passagem que o olho das penas se chama também espelho. Esta é uma nova prova da ambivalência que joga com os dois princípios, visto e vendo. Para uma imaginação ambivalente, o pavão é uma visão multiplicada. Segundo Creuzer, o pavão primitivo tem cem olhos.

(*L'eau et les rêves*. p. 42)

Se o olhar das coisas for um tanto suave, um tanto grave, um tanto pensativo, é um olhar da água. O exame da imaginação conduz-nos a este paradoxo: na imaginação da visão generalizada, a água desempenha um papel inesperado. O verdadeiro olho da terra é a água. Em nossos olhos, é a água que sonha. Nossos olhos não serão “essa poça inexplorada de luz líquida que Deus colocou no fundo de nós mesmos”? Na natureza, é novamente a água que vê, é novamente a água que sonha [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 45)

A luz suave e brilhante das estrelas provoca também um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar. Pode-se resumir todos os aspectos numa única lei: no reino da imaginação, tudo o que brilha é um olhar. Nossa necessidade de tutear é tão grande, a contemplação é tão naturalmente uma confiança, que tudo o que olhamos com olhar apaixonado, na aflição ou no desejo, nos devolve um olhar íntimo, um olhar de compaixão ou de amor. E quando, no céu anônimo, fixamos uma estrela, ela se torna nossa estrela, cintila para nós, seu fogo cerca-se de um pouco de lágrima, uma vida aérea vem aliviar em nós as dificuldades da terra. Parece então que a estrela vem até nós [...]

(*L'air et les songes*. p. 210-211)

Os olhos do marinheiro são agudos porque são descontraídos e enxergam longe; os olhos do mineiro são penetrantes porque são tensos e enxergam bem. [...] É mais do que um reflexo que o mineiro deve ver, é a própria matéria das influências do céu. Essas influências estão mais escondidas na matéria do que nos astros, é preciso, pois, que o mineiro, nas trevas da mina, seja o mais lúcido dos videntes.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 260)

Quantas vezes, em nossas pesquisas sobre a imaginação, surpreendemos essa inversão da beleza contemplada: de repente é aquilo que é belo que olha. O diamante, como a estrela, pertence ao mundo do olhar, é um modelo do olhar faiscante. A beleza cristalina nos reflete os fogos de nosso olhar concupiscente.

Rimbaud, numa única frase, expressa o instante dessa visão refletida:

[...] e as pedras olharam.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 318-319)

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. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios

tensos [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 7-8)

Diante do antro profundo, no umbral da caverna, o sonhador hesita. Primeiro olha o buraco negro. A caverna, por sua vez, olhar contra olhar, fixa o sonhador com seu olho negro. O antro é o olho do ciclope [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 198)

Na gruta, parece que o negro brilha. Imagens que, do ponto de vista realista, não resistiriam à análise, são aceitas pela imaginação do negro olhar. Assim Virginia Woolf escreve (*Les vagues*. trad., p. 17): “Os olhos dos pássaros brilham no fundo das grutas de folhagem”. Um olho vivo num buraco de terra negra desperta em nós uma emoção extraordinária [...]

No olho da coruja, o buraco negro do velho muro vem olhar.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 199-200)

“Um lago é a marca mais bela e expressiva da paisagem. É o olho da terra, em que o espectador, mergulhando o seu próprio olhar, sonda a profundidade de sua própria natureza”. Thoreau. Walden.

(*La poétique de l'espace*. p. 190)

O olho já não é então simplesmente o centro de uma perspectiva geométrica. Para o contemplador que “constrói o seu olhar”, o olho é o projetor de uma força humana. Um poder iluminador subjetivo vem acender as luzes do mundo. Existe um devaneio do olhar vivo, devaneio que se anima num orgulho de ver, de ver claro, de ver bem, de ver longe, e esse orgulho de visão é talvez mais acessível ao poeta que ao pintor: o pintor deve pintar essa visão mais elevada, o poeta se limita a proclamá-la.

(*La poétique de la rêverie*. p. 157)

Mas o sonhador de mundo não olha o mundo como um objeto, precisa apenas do olhar penetrante. É o sujeito que contempla. Parece então que o mundo contemplado percorre uma escala de clareza quando a consciência de ver é consciência de ver grande e é consciência de ver belo. A beleza trabalha ativamente o sensível. A beleza é, ao mesmo tempo, um relevo do mundo contemplado e uma elevação na dignidade de ver. Quando concordamos em seguir o desenvolvimento da psicologia estetizante na dupla valorização do mundo e de seu sonhador, parece que conhecemos uma comunicação de dois princípios de visão entre o objeto belo e o ver belo. Então, numa exaltação da felicidade de ver a beleza do mundo, o sonhador acredita que entre ele e o mundo há uma troca de olhares, como no duplo olhar do amado e da amada [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 159)

O mundo quer se ver, o mundo vive numa curiosidade ativa com os olhos sempre abertos. Unindo sonhos mitológicos, podemos dizer: O Cosmos é um Argos. O Cosmos, soma de belezas, é um Argos, soma de olhos sempre abertos. Assim se traduz ao nível cósmico o teorema do devaneio de visão: tudo o que brilha vê, e não há no mundo que brilha nada além de um olhar.

Do universo que vê, do universo-argos, a água oferece mil testemunhos. À menor brisa, o lago se cobre de olhos. Cada onda se eleva para ver melhor o sonhador [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 159)

Quando o lago estremece, o sol lhe dá o brilho de mil olhares. O Lago é o Argos de seu próprio Cosmos. Todos os seres do Mundo merecem as palavras escritas em maiúsculas. O Lago se exhibe tal como o Pavão abre a cauda em leque para ostentar todos os olhos de sua plumagem [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 173)

Sonhar e ver concordam pouco: quem sonha muito livremente perde o olhar – quem desenha excessivamente bem o que vê, perde os sonhos da profundidade [...]

(*Le droit de rêver*. p. 186)

ONTOLOGIA

Sob o ponto de vista filosófico, a ontologia é o estudo do ser enquanto ser.

Na fenomenologia do imaginário bachelardiano, a ontologia consiste em se apreender o ser da imagem como produção criadora do poeta.

A ontologia poética com relação à imagem está voltada à “consciência poética”, excluindo-se a “consciência de racionalidade”, que seria um elo de ligação entre as imagens poéticas na composição de um poema. Ao considerar-se apenas a imagem, “acentua-se a sua virtude de origem”, apreendendo o seu ser ontológico, independente de qualquer determinação. O surgimento de uma imagem depende da consciência de maravilhamento diante de um mundo imaginário.

Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar.
(*La poétique de l'espace*. p. 2)

As doutrinas timidamente causais como a psicologia, ou fortemente causais como a psicanálise, quase não podem determinar a ontologia do poético: nada prepara uma imagem poética, nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico. Chegamos, pois, sempre à mesma conclusão: a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se descobre, muito simplesmente, mas com toda a pureza, como uma origem [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 8)

O devaneio só pode aprofundar-se quando se sonha diante de um mundo tranqüilo. A Tranqüilidade é o próprio ser do Mundo e de seu Sonhador. O filósofo em seu devaneio de devaneios conhece uma ontologia da tranqüilidade. A Tranqüilidade é o vínculo que une o Sonhador e seu Mundo [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 148-149)

ORVALHO

O orvalho vem do céu mais longínquo “impregnado da substância celeste”, como

diziam os alquimistas. O orvalho, como uma substância cósmica, concentra toda força e pureza das potências celestiais. Por isso, para Fabre, o “orvalho é um licor elementar que encerra em si as virtudes e as propriedades de toda a natureza”. As imagens do orvalho desfazem-se, desaparecendo em cada instante da aurora. O orvalho é “alvorada destilada, o próprio fruto do dia nascente”.

O orvalho vem do céu no mais claro dos tempos. A chuva cai das nuvens, fornece uma água tosca. O orvalho desce do firmamento, fornece uma água celeste. Mas que será a palavra celeste para uma alma de hoje? Uma metáfora moral. É preciso, para compreender o orvalho celeste em sua substância, lembrar-se de que o adjetivo celeste foi um adjetivo de matéria. A água pura, impregnada da matéria celeste, eis ali o orvalho. É, diz o poeta, “a água melosa do céu e o leite das estrelas”. (Gustave Kahn. *Le conte de l’or et du silence*. p. 284).”

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 326)

Sonhar o orvalho como germe e semente é participar do fundo de seu ser no devir do mundo. Então fica-se certo de viver o ser-no-mundo, já que se é o ser-tornando-se-o-devir-do-mundo. O alquimista vem ajudar o mundo a devir, vem concluir o mundo. É um operador do devir do mundo. Não só colhe o orvalho, mas também o escolhe. Necessita do “orvalho de maio”. E esse orvalho de maio, o universo não entrega ainda suficientemente puro. Então o sonhador paradoxalmente o concentra para exaltá-lo, destila-o e cooba-o para que ele rejeite o que lhe resta de supérfluo, para que se torne germe puro, puramente germinativo, força absoluta.

Que o orvalho desça realmente do céu, ou, mais exatamente, dos céus mais elevados, é do que não duvida um médico alquimista como de Rochas. A chuva, diz ele, vem da condensação dos vapores, “mas as (águas realmente) celestes vêm em forma de Orvalho, que os verdadeiros filósofos chamam de suor do Céu e saliva dos Astros: o Sol é o pai, e a Lua, a mãe”. Eis-nos assim imediatamente colocados diante dos caracteres cósmicos de uma substância de universo. A educação moderna nos afasta de tais imagens. As pessoas cultas às vezes não gostam de que se lembre o sucesso evidente dessas imagens no decorrer dos séculos. Mas quem quer conhecer a imaginação deve ir à extremidade de todas as linhas de imagens [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 327)

O orvalho é uma substância geral, uma substância do universo. Fabre exprime-se assim (p. 310): Todos os dias, a natureza faz “uma geléia muito delicada da quintessência de todos os elementos, misturando o que há de mais puro das influências celestes, e com ela faz um licor apropriado para nutrir todas as coisas. O orvalho é um licor elementar que encerra em si as virtudes e propriedades de toda a natureza”. (Cf. Fabre. p. 312). Esse pantofismo, como não seria ele eficaz no pequeno mundo, no homem? A Natureza, nesse vasto alambique que é o mundo, prepara para o sábio seus elixires.

Quando deixamos a imaginação se convencer de que o orvalho é uma substância da manhã, admitimos que ele é realmente alvorada destilada, o próprio fruto do dia nascente. É na água do primeiro orvalho que se dissolverão os simples. Iremos buscá-la numa aurora de abril, na ponta das folhas desdobradas à noite, maravilhados por esse cristal redondo que decora o jardim. E eis o belo remédio, o bom, o verdadeiro. O orvalho de Juventude é a mais potente das águas de Juventude. Contém o próprio germe da juventude.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 328-329)

OURO

O ouro e a prata são considerados metais sagrados, correspondendo ao sol e à lua, rei e rainha, irmão e irmã. É o mais perfeito dos metais, por isso transformar os

Pp

metais inferiores em ouro é a meta a ser atingida pelo alquimista. Essa conquista não se vincula a um valor utilitário material, mas a um bem espiritual. “O alquimista é um sonhador que se magnifica no seu querer grande”.

Para o alquimista, a vida metálica é a vida das perfeições materiais. O ouro é o grande futuro mineral, é a suprema esperança da matéria, o fruto dos longos esforços do reino da solidez íntima. É aqui que a locução o fruto de um esforço tem sentido material pleno. O esforço e seu fruto são aqui, ambos, concretos. O ouro é, pois, avaliado alquimicamente num juízo de valor substancial e de valor cósmico. Estamos bem longe desse juízo de valor utilitário que a psicologia clássica coloca na base da vida ambiciosa dos alquimistas. (*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 248)

O ouro alquímico é a reificação de uma estranha necessidade de realeza, de superioridade, de dominação que anima o animus do alquimista solitário. Não é para um uso social longínquo que o sonhador deseja o ouro, é para um uso psicológico imediato, para ser rei na majestade de seu animus. Pois o alquimista é um sonhador que quer, que goza em querer, que se magnifica no seu “querer grande” [...] (*La poétique de la rêverie*. p. 62)

PAISAGEM

Em cada sonhador há em potência uma imagem, uma paisagem de lembranças acumuladas que se apagaram da memória, mas estão sempre renascendo em seus devaneios.

A paisagem existe como um sonho anterior ao que se apresentou ao contemplador. O sonhador projeta, em consonância com a sua imaginação, seu mundo, sua profundidade, suas impressões, em suma, seu passado longínquo. Eis porque “o azul de outono é o azul de uma lembrança”.

Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só se olha com paixão estética as paisagens que se viu antes em sonho. E é com razão que Tieck reconheceu no sonho humano o preâmbulo da beleza natural. A unidade de uma paisagem se oferece como a realização de um sonho muitas vezes sonhado, “wie die Erfüllung eines oft getraumten Traums” (L. Tieck. Werke. t. V, p. 10). Mas a paisagem onírica não é um quadro que se enche de impressões, é uma matéria que abunda.

(*L'eau et les rêves*. p. 6)

Somos levados a ver com olhos lípidos uma paisagem quando temos reservas de limpidez. O frescor de uma paisagem é uma maneira de olhá-la. É preciso, sem dúvida, que a paisagem coloque aí algo de si, que tenha um pouco de verdura e um pouco de água; mas é à imaginação material que cabe a mais longa tarefa [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 199)

“Nossos sentimentos, nossos esboços de sentimentos, todos os estados mais secretos e mais profundos de nosso ser íntimo, não estão enlaçados, da mais estranha maneira, como uma paisagem, com uma estação do ano, com uma propriedade do ar, com um sopro?” Parece que a paisagem de Hugo von Hofmannsthal tem uma idealidade especial. É não somente um estado de alma, segundo a fórmula de Amiel, mas um estado de alma antigo. O azul de outono é o azul de uma lembrança. É uma lembrança azulante que a vida vai apagar. Compreende-se então que von Hofmannsthal possa falar das “paisagens da alma, paisagens infinitas como o espaço e o tempo (cuja) aparição suscita em nós um novo sentido, superior a todos os sentidos”. E, do mesmo modo, O de Milosz (*Os elementos*, 1911. p. 57): “Paisagens puras sonham em minha memória”. São paisagens sem desenho, que vivem numa cor suave e cambiante, como uma lembrança.

(*L'air et les songes*. p. 198)

Para Hugo von Hofmannsthal “[...] As paisagens da alma são mais maravilhosas que as paisagens do céu estrelado; não somente têm vias lácteas feitas de milhões de estrelas, mas até seus abismos de sombra são vida, encerram uma vida infinita, que sua superabundância torna obscura e sufoca. E esses abismos, em que a vida se devora a si mesma, um momento pode iluminá-los, libertá-los, mudá-los em vias lácteas”.

(*L'air et les songes*. p. 230)

Desde que as imagens sejam estudadas em seus aspectos dinâmicos e correlativamente experimentadas em suas funções psicologicamente dinamizantes, a antiga expressão, que não cessa de ser repetida – uma paisagem é um estado de alma –, recebe novíssimos significados. Com efeito, a expressão quase só visava a estados contemplativos, como se a paisagem só tivesse por função ser contemplada, como se fosse o simples dicionário de todas as palavras evasivas, vãs aspirações para a evasão. Ao contrário, com os devaneios da vontade se desenvolvem temas necessariamente precisos da construção demiúrgica: a paisagem torna-se um caráter [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 71)

Não há paisagens literárias sem os longínquos vínculos a um passado. O presente nunca basta para fazer uma paisagem literária. É o mesmo que dizer que o inconsciente está sempre presente numa paisagem literária.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 160)

A paisagem refletida na água do lago determina o devaneio que antecede a criação artística. Imita-se com mais alma uma realidade que antes foi sonhada [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 29)

PALAVRA

A palavra, de acordo com a etimologia, tem um significado nominalista; e na linguagem cotidiana, uma significação comum, usual. Mas, potencialmente, tem um valor poético. Basta que se vincule às coisas e se comece a devanear, para que ganhe profundidade e as imagens brotem.

O onirismo oculto das palavras é atualizado pela imaginação dinâmica. Qualquer palavra pode ser transformada pelo *élan* criador de um poeta verticalizando um texto literário.

As palavras que se aplicam às coisas, poetizam as coisas, valorizam-nas espiritualmente num sentido que não se pode fugir completamente das tradições. O poeta mais inovador que explora o devaneio mais livre dos hábitos sociais transporta para seus poemas germes que vêm do fundo social da língua. Mas as formas e as palavras não são toda a poesia. Para encadeá-las, determinados temas materiais são imperiosos. Nossa tarefa neste livro é exatamente provar que certas matérias transportam em nós seu poder onírico, uma espécie de solidez poética que dá unidade aos verdadeiros poemas. Se as coisas colocam em ordem nossas idéias, as matérias elementares colocam em ordem nossos sonhos [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 182)

Se não nos enganamos, os estudos sobre a imaginação dinâmica devem contribuir para recolocar em marcha, em vida, a imagem íntima oculta nas palavras. As formas se desgastam mais que as forças. Nas palavras desgastadas a imaginação dinâmica deve reencontrar forças ocultas. Todas as palavras ocultam um verbo. A frase é uma ação, melhor, um modo de agir. A imaginação dinâmica é precisamente o museu dos comportamentos. Revivamos então os comportamentos que os poetas nos sugerem. Por exemplo, quando Viviane, em *Merlin l'enchanteur*, de Edgar Quinet (t. II, p. 20), diz: "Não posso encontrar uma corça sem que me sinta tentada a saltar como ela", um leitor que recusa sensibilizar os textos lerá sem interesse essa expressão de suprema banalidade. Mas como haverá ele, então, de compreender as paisagens essencialmente dinamizadas que fazem de *Merlin l'enchanteur* uma obra tão poderosa do ponto de vista psico-lógico?

(*L'air et les songes*. p. 75)

A palavra, se for consumida na evocação das imagens visuais, perde parte de seu poder. Mas a palavra é insinuação e fusão de imagens; não é uma troca de conceitos solidificados. É um fluido que vem comover nosso ser fluídico, sopro que vem trabalhar em nós uma matéria aérea quando nosso ser "atenuou" sua terra [...]

(*L'air et les songes*. p. 115)

A etimologia nos daria apenas significações sem virtude, significações nominalistas. O valor realista das palavras encontra-se somente nos devaneios primordiais.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 154)

Se o filósofo se dispusesse a recolocar as palavras na boca ao invés de convertê-las precipitadamente em pensamentos, descobriria que uma palavra pronunciada – ou simplesmente uma palavra cuja pronúncia se imagina – é uma atualização de todo o ser. Todo nosso ser é deixado tenso por uma palavra, as palavras de recusa, em particular,

comportam tal sinceridade que não podem ser subjulgadas pela polidez.
(*La terre et les rêveries du repos.* p. 68)

Inicialmente as palavras, todas as palavras, desempenham honestamente seu ofício numa linguagem da vida cotidiana. Em seguida as palavras mais usuais, as palavras ligadas às realidades mais comuns, não perdem por isso suas possibilidades poéticas [...]
(*La poétique de l'espace.* p. 79)

O filósofo intelectualista que quer manter as palavras na precisão de seu sentido, que toma as palavras como as mil ferramentzinhas de um pensamento lúcido, não pode deixar de espantar-se diante das temeridades do poeta. Entretanto, um sincretismo da sensibilidade impede que as palavras se cristalizem em sólidos perfeitos. No sentido principal do substantivo acumulam-se adjetivos inesperados. Uma ambivalência nova permite à palavra entrar não só nos pensamentos, mas também nos devaneios. A linguagem sonha.
(*La poétique de l'espace.* p. 138)

No mundo da palavra, quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo psicológico dominante. O devaneio que quer se exprimir torna-se devaneio poético. É nessa linha que Novalis pôde dizer claramente que a liberação do sensível numa estética filosófica se fazia conforme a escala: música, pintura, poesia.
Não levamos em conta essa hierarquia das artes. Para nós, todos os píncaros humanos são píncaros. Os píncaros nos revelam prestígios de novidades psíquicas. Pelo poeta o mundo da palavra é renovado no seu princípio. Pelo menos o verdadeiro poeta é bilíngüe, não confunde a linguagem do significado com a linguagem poética. Traduzir de uma dessas línguas para outra não poderia passar de um pobre ofício.
A proeza do poeta, no auge de seu devaneio cósmico, é a de constituir um cosmos da palavra [...]
(*La poétique de la rêverie.* p. 160)

Os poetas, em seus devaneios cósmicos, falam do mundo em palavras primeiras, em imagens primeiras. Falam do mundo na linguagem do mundo. As palavras, as belas palavras, as grandes palavras naturais, acreditam na imagem que as criou. Um sonhador de palavras reconhece, numa palavra do homem aplicada a uma coisa do mundo, uma espécie de etimologia onírica. Se existem “gargantas” na montanha, não será porque o vento, outrora, ali falou? Em *Les vacances du lundi*, Théophile Gautier ouve na garganta da montanha ventos “animalizados”, “os elementos estafados e cansados de suas tarefas”. Há, pois, palavras cósmicas, palavras que dão o ser do homem ao ser das coisas. E é assim que o poeta pôde afirmar: “É mais fácil incluir o universo numa palavra que numa frase”

| Marcel Havrenne |. As palavras, pelo devaneio, tornam-se imensas, abandonam sua pobre determinação primeira. Desse modo o poeta encontra o maior, o mais cósmico dos quadrados ao escrever:

Ó Grande quadrado que não tem ângulos!

Assim, palavras cósmicas, imagens cósmicas tecem vínculos do homem com o mundo. Um

leve delírio faz o sonhador de devaneios cósmicos passar de um vocabulário do homem a um vocabulário das coisas. As duas tonalidades, humana e cósmica, se reforçam [...] (*La poétique de la rêverie*. p. 162-163)

As palavras poéticas são manifestações do élan vital, um tipo muito humano de élan vital. Na poesia o élan vital da linguagem é renovado incessantemente. Ao ler os poetas têm-se mil ocasiões de viver numa linguagem jovem. (*Fragments d'une poétique du feu*. p. 53)

PANCALISMO

O pancalismo é inerente e imanente a uma contemplação narcísica que é a “primeira consciência de uma beleza”.

O pancalismo é uma vontade de querer e de ver em tudo o belo.

Para se pancalizar todas as coisas, deve-se primeiro pancalizar o ser imaginante, tonificando o seu élan, sua alma, sua vida, para que ele olhe e contemple a beleza com as cores e as nuances que o olhar contém.

O belo está em cada ser humano que, na contemplação, encontra o seu narciso.

O narcisismo, primeira consciência de uma beleza, é, portanto, o germe de um pancalismo. O que faz a força desse pancalismo é que ele é progressivo e detalhado [...] (*L'eau et les rêves*. p. 38)

O cosmos é, pois, de certa maneira, tocado de narcisismo. O mundo quer se ver. A vontade, tomada em seu aspecto schopenhaueriano, cria olhos para contemplar, para se nutrir na beleza. O olho, por si só, não é uma beleza luminosa? Não traz a marca do pancalismo? É preciso que ele seja belo para ver o belo. É preciso que a íris do olho tenha uma bela cor para que as belas cores entrem em sua pupila. Sem um olho azul, como ver realmente o céu azul? Sem um olho negro, como contemplar a noite? Reciprocamente, toda beleza é ocelada. Essa união pancalista do visível e da visão foi sentida por inumeráveis poetas, que a viveram sem defini-la. É uma lei elementar da imaginação [...] (*L'eau et les rêves*. p. 42)

A contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sente-se nascer uma vontade de contemplar que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que se contempla. 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 necessariamente, naturalmente, um hino [...] (*L'air et les songes*. p. 61)

O trabalho enérgico 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, portanto, um pancalismo que deve falar. (*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 8)

Os cristais ilustram com muita clareza a dupla polaridade dos interesses pancalistas. Indiquemos dois pólos:

Num dos pólos, a alma sonhante interessa-se por uma beleza imensa, sobretudo por uma beleza familiar, pelo céu azul, pelo mar infinito, pela floresta profunda – por uma floresta abstrata tão grande, tão incorpora-da na unidade misteriosa de seu ser que já não se vêem árvores. E a noite estrelada é tão vasta, tão rica em luz de estrelas que, do mesmo modo, já não se vêem os astros.

No outro pólo, a alma sonhante interessa-se por uma beleza excepcional, surpreendente. Desta vez a imagem maravilhosa não tem a grandeza de um mundo, é uma beleza que se segura na mão: bonitas miniaturas, flores ou jóias, obras de uma fada.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 292-293)

Eu queria verdadeiramente pancalizar o psiquismo, e foi lendo os poetas que me senti numa bela vida.

(*Fragments d'une poésie du feu*. p. 49)

PEDRA

As pedras, ossos da terra mãe, atiradas por Deucalião e Pirra, por onde passavam, iam se transformando em seres humanos. Aqui as imagens são vivificantes e transformantes. Mas existem imagens que petrificam até a paisagem aérea como ocorre na poética de Huysmans à qual Gaston Bachelard se referiu nos textos apresentados.

As imagens da pedra podem ter nuances diversas. Tudo depende dos sonhos e dos devaneios do poeta.

[...] de início a pedra apertada na mão acentuou a maldade humana, foi a primeira arma, a primeira maçã de armas. A pedra como cabo apenas continuou a violência do braço, a pedra como cabo é uma mão fechada na extremidade de um antebraço. Mas chega um dia em que se usa um martelo de pedra para talhar outras pedras, os pensamentos indiretos, os longos pensamentos indiretos, nascem no cérebro humano, a inteligência e a coragem formulam, juntas, um futuro de energia. O trabalho – o trabalho contra as coisas – torna-se imediatamente uma virtude.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 134-135)

D. H. Lawrence (*Kangourou*. trad. p. 305), passeando na Cornualha, traduz assim “o aspecto primitivo da charneca e dos enormes blocos de granito que formam a saliência na terra”. “É facilmente compreensível que os homens adorem as pedras. Não é a pedra. É o mistério da terra, poderosa e pré-humana, que mostra a sua força” [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 189)

Nem toda imaginação é acolhedora e expansiva. Almas há que formam suas imagens por uma certa recusa de participar delas, como se quisessem retirar-se da vida do universo.

Sentimo-las à primeira vista antivegetais. Endurecem todas as paisagens. Gostam do relevo acentuado, contrastante, cortante, do relevo hostil. Suas metáforas são violentas e cruas. Suas cores são fortes e estridentes. Vivem por instinto num universo paralisado. Fazem as pedras morrerem.

Desse devaneio petrificante, muitas páginas de Huysmans poderão servir como primeiros exemplos, que tornarão mais fácil o estudo de imagens constituídas com menos dureza. Aliás, como que para fazer o mundo contemplado morrer ainda mais, a visão de Huysmans acrescenta-lhes chagas purulentas. As marcas cadavéricas abundam na poética material de Huysmans. Uma dialética da pedra e da chaga nos permitirá associar às figuras imobilizadas de um mundo petrificado um fraco e lento movimento estranhamente inspirado pelas doenças da carne[...]

Como centro de nossa análise material da poética de Huysmans escolhemos o quinto capítulo do romance *En Rade*. É, em muitos aspectos, a viagem pela Lua contada por um antiaéreo, por um terrestre. Mas esse terrestre não gosta da terra; a terra, a pedra, o metal, lhe servirão para realizar suas repugnâncias [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 205-206)

Para um terrestre, todas as fontes são petrificantes. Aquilo que sai da terra guarda a marca da substância das pedras.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 222)

As imagens de um mundo petrificado, quer se apresentem nessas contemplosões dos poetas sensíveis às belezas cósmicas, quer se cubram com o pessimismo das contemplosões desdenhosas como na obra de um Huysmans, não esgotam todas as funções da imaginação. Particularmente, pode-se encontrar em certos poetas uma espécie de vontade de petrificar. Dito de outro modo, parece que o complexo de Medusa pode ter dupla função, conforme é introvertido ou extrovertido. Às vezes, o poeta vive potências medusantes, sabe imobilizar o seu adversário [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 224)

É raro que a imagem seja tão insistente. A vontade de medusar se consome num olhar. No mais das vezes, um traço basta para marcá-la. Num único verso, Jean Lescurre revela essa sensibilidade:

Ao furor imóvel das pedras.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 225)

É preciso ir às próprias regiões da sinceridade das imagens para despertar o jogo dos valores que se trocam no nível de um complexo de Medusa. Projetamos normalmente esse complexo, queremos imobilizar o ser temeroso. Mas, às vezes, na contemplosão do inanimado, somos vítimas de uma situação inversa. A pedra, o bronze, o ser imóvel no próprio fundo de sua matéria, assumem de repente uma ofensividade. A antiga estátua reencontra seus malefícios [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 227)

[...] uma estátua é tanto o ser humano imobilizado pela morte como a pedra que quer nascer numa forma humana. O devaneio que contempla uma estátua fica então animado num ritmo de imobilização e de colocação em movimento [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 227-228)

PERCEPÇÃO

Para os filósofos realistas e para os psicólogos não vinculados à arte, a percepção é anterior à imaginação. Pela percepção tem-se uma reprodução da realidade. E a imagem é uma representação sensível de um objeto.

No universo poético, o mundo e a imagem são transfigurados pela imaginação criante do poeta. Imaginação produtora e percepção reprodutora não podem ser confundidas.

[...] tanto para o filósofo realista como para o comum dos psicólogos, é a percepção das imagens que determina os processos da imaginação. Para eles, vê-se as coisas primeiro, imaginamo-las depois; combina-se pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido, mas não se poderia atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora. Para combinar ricamente, é preciso 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 [...] 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 se diz nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 3)

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem num complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando a ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção [...]

(La poétique de la rêverie. p. 89)

POESIA

A beleza e o encantamento da poesia vêm de uma força profunda que faz as imagens brilharem, iluminando o ser e a existência de seu criador e de seu leitor. A poesia nasce no silêncio e na solidão como vontade de dizer e, eis que num instante inesperado, ela explode. Ela não é representação do real e não pertence ao domínio das significações, porque é uma criação da imaginação. Pertence ao domínio da linguagem poética.

A poesia é um instante indescritível e verticalizante, bastando-lhe um simples “movimento da alma” para surgir na consciência em sua pureza e primitividade. Em se tratando de um poema, é preciso considerar-se a horizontalidade encadeante das idéias e outras implicações culturais. Eis porque Gaston Bachelard optou pela imagem isoladamente.

Se há, nos poemas da primitividade, uma razão de convicção, um atrativo, um encanto, a origem não poderá estar na sedução das imagens objetivas, na lembrança exata ou na reminiscência de um longínquo passado. Esses poemas desconhecem tanto a realidade histórica como a realidade objetiva. Só podem, pois, tomar sua força de síntese num complexo inconsciente, num complexo tão oculto, tão afastado do que se sabe sobre si

mesmo que, ao explicitá-lo, acredita-se descobrir uma realidade.
(*Lautréamont*. p. 135-136)

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. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilharmos. A verdadeira poesia é uma função de despertar.

Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares. Eis por que procuramos às vezes retardar o instante em que a poesia transpõe o umbral da expressão; tentamos, todas as vezes que tínhamos indícios, refazer o caminho onírico que conduz ao poema. Como diz Charles Nodier em seus *Devaneios* (ed. Renduel. p. 162): “O mapa do mundo imaginável é traçado apenas nos sonhos. O universo sensível é um universo infinitamente pequeno” [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 24)

A poesia pura não pode aceitar tarefas descritivas, tarefas designadas no espaço povoado de belos objetos. Seus objetos puros devem transcender as leis da representação. Um objeto poético puro deverá, pois, absorver ao mesmo tempo todo o sujeito e todo o objeto. A cotovia pura de Shelley, com sua *unbodied joy*, é uma soma da alegria do sujeito e da alegria do mundo [...]

(*L'air et les songes*. p. 104)

A poesia é tanto participação do grande no pequeno como participação do pequeno no grande. Mas não se vive essa participação justapondo um nome da terra e um nome do céu, e é preciso um grande poeta para reencontrar, ingenuamente, sem cópia literária, o céu azul numa flor dos campos.

(*L'air et les songes*. p. 187)

A poesia pura se forma no reino da vontade antes de aparecer na ordem da sensibilidade. A fortiori, ela está muito longe de ser uma arte da representação. Nascendo no silêncio e na solidão do ser, separada do ouvido e da visão, a poesia nos parece então o primeiro fenômeno da vontade estética humana.

(*L'air et les songes*. p. 277-288)

Antes de qualquer ação, o homem tem necessidade de dizer a si mesmo, no silêncio de seu ser, aquilo que ele quer se tornar; tem necessidade de provar e de cantar para si mesmo seu próprio devir. Tal é a função voluntária da poesia. A poesia voluntária deve, pois, ser posta em relação com a tenacidade e a coragem do ser silencioso.

(*L'air et les songes*. p. 278)

A poesia contemporânea tem uma vida tão direta que um poeta põe os maiores quadros cósmicos numa linha. René Char escreve: “A tinta do atizador e a vermelhidão da nuvem

não passam de um só”. Os que não perceberem imediatamente essa identidade algébrica poderão restabelecer, como variável intermediária, o fogo de forja. O poeta, confiante na fulguração de leitura, “eliminou” a realidade intermediária. Guardou todos os valores de imagem.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 162)

Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética, não há projeto, não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma sua presença.

(*La poétique de l'espace*. p. 6)

Pierre-Jean Jouve escreve: “A poesia é uma alma inaugurando uma forma”. A alma inaugura. Ela é aqui potência primeira. É dignidade humana. Mesmo que a “forma” fosse conhecida, percebida, talhada em “lugares comuns” ela seria diante da luz poética interior um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, deleitar-se com ela. A frase de Pierre-Jean Jouve pode, pois, ser tomada como máxima perfeita de uma fenomenologia da alma.

Já que uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia pretende ir tão longe, descer tão profundamente, deve ultrapassar, por razões de métodos, as ressonâncias sentimentais com que, menos ou mais ricamente – quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema –, recebemos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser sensibilizada a alotropia fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos de nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se de uma impressão bem conhecida por todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro. Essa apreensão do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância - repercussão. Parece que por sua exuberância, o poema desperta profundezas em nós. Para nos darmos conta da ação psicológica de um poema, teremos pois de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito, outro que vai às profundezas da alma.

(*La poétique de l'espace*. p. 6-7)

Com a poesia, a imaginação coloca-se na margem onde precisamente a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido em seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da linguagem, não funciona mais quando se entrou no domínio da sublimação pura. Vista do ápice da sublimação pura, a imaginação reprodutora deixa de ser grande coisa. Jean-Paul Richter escreveu: “A imaginação reprodutora é a prosa da imaginação produtora”.

(*La poétique de l'espace*. p. 17)

Mas quando a poesia atinge sua autonomia, pode-se dizer que ela é acasual. Para receber diretamente a virtude de uma imagem isolada – e uma imagem tem toda a sua virtude num isolamento – a fenomenologia nos parece então mais favorável que a psicanálise, pois a fenomenologia supõe precisamente que assumamos, sem crítica, com

entusiasmo, essa imagem.
(*La poétique de l'espace*. p. 156)

A um filósofo que se propõe analisar a imaginação literária, determinando as matérias poéticas das imagens e os diversos movimentos da inspiração, a obra de Mallarmé oferece inumeráveis enigmas. Esse poeta raro recusou, com efeito, as seduções primeiras da substância escondida nas palavras; resistiu à atração das forças de convicção poética. Para ele, a poesia deve ser uma ruptura de todos os nossos hábitos e, acima de tudo, de nossos hábitos poéticos. Disso resulta um mistério, que é mal investigado se julgado do ponto de vista das idéias: diz-se, então, que Mallarmé é obscuro. Um tema mallarmeano não é um mistério da idéia; é um mistério do movimento. É necessário que o leitor se prepare dinamicamente para receber sua revelação ativa, para aí colher uma nova experiência da maior das mobilidades vivas: a mobilidade do imaginário.
(*Le droit de rêver*. p. 157)

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema, deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma e, ao mesmo tempo, um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é, então, o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista a unidade.

Enquanto todas as experiências metafísicas são preparadas por intermináveis prólogos, a poesia recusa preâmbulos, princípios, métodos, provas. Recusa a dúvida. No máximo tem necessidade de um prelúdio de silêncio. De início, batendo em palavras ocas, faz calar a prosa ou os trinadoos que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio. Depois, após as sonoridades vazias, produz seu instante. Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado.
(*Le droit de rêver*. p. 224)

A poesia é um Reino da linguagem. Uma poética deve trabalhar para instituir esse reino, para torná-lo independente das obrigações da coerência das idéias, independente das servidões da significação.
(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 45)

POETA

O poeta é o mágico do instante. É um ser com um *élan* pancalizante que revela, em seus textos, um universo pontilhado de cores e nuances que bem lembram um quadro impressionista, em que as coisas podem apresentar, a cada instante, um matiz conforme a luz celeste e a luz do sonhador. Esse dinamismo imanente e inerente à imaginação caracteriza a poesia contemporânea, distanciando-se das descrições realistas que estatizam tudo: o mundo e o leitor.

O sonhador e o criador de mundos fantásticos tenta dizê-los, desautomatizando as palavras com o onirismo da imaginação. Seus textos podem iluminar e reacender a

chama do leitor. A poesia tem essa função de despertar e tonificar o ser humano, dando-lhe novo alento, nova vida. Eis porque se deve buscar nos textos do poeta um novo ponto de partida que se abre com a criação poética de mundos.

Em *Lautréamont*, a palavra imediatamente encontra a ação. Alguns poetas devoram ou assimilam o espaço; dir-se-ia que têm sempre um universo a digerir. Outros, muito menos numerosos, devoram o tempo. *Lautréamont* é um dos maiores devoradores do tempo [...] (*Lautréamont*. p. 8)

Pode-se então classificar os poetas, pedindo-lhes para responder à pergunta: “Dize-me qual é teu infinito e eu saberei o sentido de teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?” 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 [...] (*L'air et les songes*. p. 12-13)

[...] freqüentemente os poetas têm o dom de dizer tudo em poucas palavras. Paul Eluard necessita apenas de um único verso para evocar o Atlas natural numa condensação extraordinária:

Rochedo de fardos e de ombros.

Os dois complementos de movimentos inversos, esmagamento e aprumo, funcionam aqui com admirável desembaraço; têm o ritmo das forças humanas exatamente inseridas no próprio ponto em que querem combater as forças do universo. Um verso como esse é para o leitor meditativo um benefício dinâmico.

Quando o poeta desenvolve sua imagem, é reencontrando o germe da imagem que se dá sua verdadeira vida ao poema [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 368-369)

Os poetas ajudam-nos a acariciar nossas felicidades de alma. Naturalmente, o poeta nada nos diz de nosso passado positivo. Mas, pela virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas de nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados.

(*La poétique de la rêverie*. p. 90)

O poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que o universo nasce de uma imagem em expansão.

(*La poétique de la rêverie*. p. 151)

Se não seguirmos o poeta em seu devaneio deliberadamente poético, como faremos uma psicologia da imaginação? Buscaremos documentos naqueles que não imaginam, que se proíbem de imaginar, que “reduzem” as imagens superabundantes a uma idéia estável naqueles – mais sutis negadores da imaginação – que “interpretam” as imagens, arruinando ao mesmo tempo qualquer possibilidade de uma antologia das imagens e de uma

fenomenologia da imaginação?
(*La poétique de la rêverie*. p. 181)

O sonhador poeta vive na auréola de toda beleza, na realidade da irrealidade. O poeta que não tem os privilégios do pintor, que é um criador através das cores, não tem nenhum interesse em rivalizar com os prestígios da pintura. Tomado pelo rigor de sua profissão, o poeta, esse pintor através das palavras, conhece prestígios de liberdade. Deve dizer a flor, falar a flor. Só pode compreender a flor animando suas chamas pelas chamadas de palavra [...]

(*La flamme d'une chandelle*. p. 79-80)

Para o poeta, a fênix é um élan de beleza, um nascimento no mundo poético. E a morte da fênix só se realiza para preparar um novo nascimento, o nascimento de um ser poeticamente mais belo. A fênix é, pois, um ser literário, um ser de literatura intensiva.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 56)

O poeta de nossa época, o poeta da poesia moderna, abandonou o plano da simples exploração dos mitos. Ele reencontra, de modo novo, os poderes lendários. Sabe, por empatia imediata, que o pássaro é um ser do espaço, de um outro lugar maior que o lugar que se desdobra ao longo dos caminhos da terra. Esse outro lugar aumentado abre o horizonte da vida aumentada. O pássaro em seu pleno vôo é um centro do espaço poético. Se o fogo das cores está sobre suas asas, ele pertence à poética do fogo. Um sonho a mais e o pássaro tem um destino ígneo. Às vezes, no poeta, toda uma linha de poemas se ordena numa lenda verdadeira, natural, numa lenda da natureza. Essa lenda se forma tão naturalmente que se tem a impressão de que ela não deve nada à história, nada aos mitos. Pode-se esquecer as idéias, esquecer o saber; a natureza, por si mesma, vai falar [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 84-85)

POÉTICO-ANÁLISE

A poético-análise consiste em se fazer uma análise poética de um texto literário, detectando o *élan* criador de seu autor.

Centrada na imaginação, a poético-análise considera o texto não como produto de um inconsciente recalcado, mas como produto que, ao chegar à consciência, já está libertado e exorcizado.

A poético-análise deve começar com o próprio poeta. Ele faz a sua poético-análise, procurando captar a criação artística em sua beleza, alegria e no repouso de uma alma que vibra num instante de felicidade e de amor.

Deixemos então à psicanálise o cuidado de curar as infâncias maltratadas, os pueris sofrimentos de uma infância endurecida que oprime a psique de tantos adultos. Está aberta a uma poético-análise, uma tarefa que nos ajudaria a reconstituir em nós o ser das solidões libertadoras. A poético-análise deve devolver-nos todos os privilégios da imaginação [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 85)

Para desenvolver em todas as suas sutilezas uma poético-análise de um homem que se exprime, não se pode contar muito com os psicanalistas. São raros os psicanalistas que lêem os poetas, que marcam cada dia de sua vida pelo amor a um poema. A poético-análise deverá então ser um aprofundamento íntimo da alegria de imaginar. Cada um começaria então por sua poético-análise, sua própria psicanálise [...]
(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 54)

PROJEÇÃO

A imaginação deforma, transforma e transfigura o real numa obra de arte, imprimindo-lhe a marca e a força projetante de seu criador. Cada autor tem suas impressões “íntimas sobre o mundo exterior” e uma “experiência onírica” anterior à contemplação. Contempla-se o mundo de acordo com os sonhos e os fantasmas que habitam o mundo de um poeta.

A projeção tem origem na imaginação material e na psicanálise freudiana e junguiana.

A tetravalência do devaneio é tão nítida, tão produtiva como a tetravalência química do carbono. O devaneio tem quatro domínios, quatro ângulos através dos quais parte para o espaço infinito. Para forçar o segredo de um verdadeiro poeta, de um poeta sincero, de um poeta fiel à sua língua original, surdo aos ecos discordantes do ecletismo sensível que desejaria usufruir de todos os sentidos, uma palavra basta: “Diz-me qual é o seu fantasma? É o gnomo, a salamandra, a ondina ou a sílfide”? Ora – não sei se repararam –, todos esses seres quiméricos são formados e alimentados por uma única matéria: o gnomo, terrestre e condensado, vive na fenda do rochedo e, guarda do mineral e do ouro, é alimentado pelas substâncias mais compactas; a salamandra, toda ela fogo, devora-se em sua própria chama; a ondina das águas desliza sem ruído sobre o lago e alimenta-se de seu reflexo; a sílfide, que a menor substância tornaria pesada, que o menor álcool a assusta, que se zangaria talvez se um fumante “sujasse o seu elemento” (Hoffmann) ergue-se sem dificuldade no céu azul, satisfeita com a sua anorexia [...]. Não se trata de matéria, mas sim, de orientação. Não se trata de raiz substancial, mas sim de tendência, de exaltação. Ora, o que orienta as tendências psicológicas são as imagens primitivas; são os espetáculos e as impressões que deram subitamente interesse àquilo que não tinha, um interesse ao objeto. Toda imaginação convergiu sobre esta imagem valorizada [...]
(*La psychanalyse du feu*. p. 148-149)

O complexo de Hoffmann vincula-os a uma primeira imagem, a uma lembrança de infância. Segundo o temperamento de cada um, obedecendo ao seu “fantasma” pessoal, enriquecem o aspecto subjetivo ou o aspecto objetivo do objeto contemplado. Das chamas que saem do ponche, fazem homens de fogo ou jatos substanciais. Em qualquer dos casos, valorizam; servem-se de todas as suas paixões para explicar um traço de chama, dão todo o seu coração para “comungarem” com um espetáculo que os maravilha e que, por isso, os engana.
(*La psychanalyse du feu*. p. 158-159)

Ao estudar a Psicanálise do fogo, percebemos que todas as “imagens” do fogo interno, do fogo oculto, do fogo sob as cinzas, em suma, do fogo que não se vê e que por conseguinte reclama metáforas, são “imagens” da vida. O vínculo projetivo é, então, tão primitivo que se traduz sem dificuldade, seguro de ser compreendido por todos, as imagens da vida nas imagens do fogo e vice-versa.

(*Lautréamont*. p. 54-55)

Com efeito, acreditamos ser possível estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por mais fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 4-5)

Um fantasma, para ser ativo, não tem o direito às disparidades. Um fantasma descrito com complacência é um fantasma que deixa de agir. Aos diversos elementos materiais correspondem fantasmas que conservam suas forças enquanto são fiéis à sua matéria ou, o que vem a dar aproximadamente no mesmo, enquanto são fiéis aos sonhos primitivos.

(*L'eau et les rêves*. p. 25)

Todo trabalho com massas leva à concepção de uma causa material realmente positiva, realmente atuante. Há nele uma projeção natural. Há nele um caso particular do pensamento projetante que transporta todos os pensamentos, todas as ações, todos os devaneios do homem para as coisas, do operário para a obra. A teoria do homo faber bergsoniano considera apenas a projeção dos pensamentos claros. Essa teoria negligenciou a projeção dos sonhos. Os ofícios que cortam, que talham, não dão uma instrução bastante íntima sobre a matéria. A projeção permanece externa, geométrica. A matéria não pode sequer desempenhar o papel de suporte dos atos. Ela é apenas o resíduo dos atos, o que o corte não suprimiu. O escultor diante de seu bloco de mármore é um servidor escrupuloso da causa formal. Ele encontra a forma pela eliminação do informe. O modelador diante de seu bloco de argila encontra a forma pela deformação, por uma vegetação sonhadora do amorfo. O modelador é quem está mais perto do sonho íntimo, do sonho vegetante.

(*L'eau et les rêves*. p. 147-148)

Reunimos, em nosso livro *A água e os sonhos*, diversas imagens em que a imaginação projeta impressões íntimas sobre o mundo exterior. Estudando no presente livro o psiquismo aéreo teremos exemplos em que a imaginação projeta o ser inteiro. Quando vamos tão longe, tão alto, reconhecemo-nos em estado de imaginação aberta [...]

(*L'air et les songes*. p. 13)

Em seu acordo com as forças de retorno cósmicas, parece que o sonhador nietzschiano pode dizer à noite: “Quero fazer nascer o sol. Sou o vigia da noite que vai proclamar a hora do despertar; a noite é apenas uma longa necessidade de despertar.” Assim, a consciência do eterno retorno é uma consciência da vontade projetada. É o nosso ser que se reencontra, que retorna à mesma consciência, à mesma certeza de ser uma vontade, é o nosso ser que projeta de novo o mundo [...]

(*L'air et les songes*. p. 180)

A imaginação é mais determinada do que se pensa e, por mais artificiais que sejam, as imagens têm uma lei. Em muitos aspectos, a teoria dos quatro elementos imaginários equivale a estudar o determinismo da imaginação [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 211)

PSICANÁLISE

A psicanálise de Gaston Bachelard é inovadora, surpreendendo tanto a recepção de ontem, como a de hoje. Pela primeira vez,

foi empregada em sua epistemologia como “catarse intelectual e afetiva” para purificar e libertar a razão dos obstáculos que a impedem de chegar ao “verdadeiro conhecimento objetivo”.

Os princípios dessa psicanálise do conhecimento objetivo estão na *Formação do espírito científico* e a sua explicitação e aplicação, em *A psicanálise do fogo*, ambos de 1938. Se no início se considerou a imaginação como resíduo da ciência, numa fase posterior, ela atua positivamente na constituição da vertente poética, criando um mundo de sonhos e de devaneios desvinculados do saber científico. Com essa psicanálise surgem dois mundos: ciência e poesia.

O mundo onírico dos sonhos e dos devaneios poderá libertar o ser humano, aliviando-o dos pesos e das angústias que o oprimem, tirando-lhe a força e o poder que o impedem de viver numa existência feliz e harmoniosa. Os sonhos purificam-no e elevam-no.

As imagens sobre o cosmos e a luta do homem contra a matéria libertam-no das preocupações. Essa psicanálise natural dá-lhe um novo alento e perspectivas de uma nova vida.

A sociedade oprime e frustra o ser humano. O cosmos tonifica-o com a sua força profunda e engrandecedora.

É preciso que cada um se empenhe em destruir em si próprio essas convicções não discutidas. É preciso que cada um aprenda a fugir a rigidez dos hábitos de espírito formados em contato com certas experiências familiares. É preciso que cada um destrua, mais cuidadosamente ainda do que as fobias, suas “filias”, suas complacências em face das intuições primeiras.

(*La psychanalyse du feu*. p. 16)

Uma psicanálise do conhecimento objetivo deve combater todas as convicções científicas que não se formem a partir da experiência especificamente objetiva.

(*La psychanalyse du feu*. p. 118)

Se, num conhecimento, a soma das convicções pessoais ultrapassa a soma dos conhecimentos que se podem explicitar, ensinar, provar, uma psicanálise é indispensável [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 127)

Antes da psicanálise do conhecimento objetivo, a ciência, revestindo os erros com roupagens

filosóficas, resistia à redução, obstinava-se, por exemplo, em explicar as propriedades fenomenais à maneira substancialista, segundo uma filosofia realista. Depois da psicanálise do conhecimento objetivo, o erro, embora reconhecido como tal, continua a ser considerado como um objeto útil de polêmica. Quanta alegria profunda se encontra na confissão dos erros objetivos! Confessar que se estava enganado, equivale a prestar-se a mais viva homenagem à perspicácia de nosso espírito. Significa reviver nossa cultura, fortalecê-la, iluminá-la com luzes convergentes. E também exteriorizá-la, proclamá-la, esclarecê-la. É então que nasce a pura alegria do espiritual.

Mas quão mais forte é essa alegria quando o conhecimento objetivo representa o conhecimento objetivo do subjetivo, quando descobrimos em nosso próprio coração o universal humano, quando o estudo de nós próprios foi lealmente psicanalisado e conseguimos integrar as leis morais nas leis psicológicas! Então o fogo que nos queimava passa a iluminar-nos [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 165)

De uma maneira geral, uma psicanálise mais intelectualizada que a psicanálise clássica ganharia ao considerar mais de perto as circunstâncias da cultura. Uma psicanálise do conhecimento não tardaria a descobrir na camada sedimentária – sobre a camada primitiva explorada pela psicanálise freudiana – certos complexos específicos, complexos culturais, resultantes de uma fossilização prematura.

(*Lautréamont*. p. 62)

Só a psicanálise organicista pode esclarecer uma imagem confusa como esta:

E, como a gota seminal fecunda a figura
matemática, repartindo
A isca fervilhante dos elementos de seu teorema,
Assim o corpo de glória deseja sob o corpo de
barro, e a noite
Ser dissolvida na visibilidade.
Paul Claudel

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um germe; dá à vida um impulso inesgotável.

Do mesmo modo, numa obra tão idealizada como a de Edgar Poe, Marie Bonaparte descobriu o significado orgânico de numerosos temas. Ela fornece inúmeras provas do caráter fisiológico de certas imagens poéticas.

Para descer tão fundo às raízes da imaginação orgânica, para escrever embaixo da psicologia da água uma fisiologia da água onírica, não nos sentimos suficientemente preparados. Seria preciso uma cultura médica e sobretudo uma grande experiência em neuroses. No que nos diz respeito, para conhecer o homem dispomos apenas da leitura, da maravilhosa leitura que julga o homem de acordo com o que ele escreve [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 13-14)

Há mais de vinte anos, Robert Desoille vem trabalhando numa psicologia do sonho acordado, ou mais exatamente, numa metodologia do devaneio dirigido que constitui uma verdadeira propedêutica à Psicologia ascensional. No fundo, o método de Robert Desoille é menos uma

pesquisa que uma técnica médica psiquiátrica. Pelo devaneio ascensional ele procura oferecer uma saída a psiquismos bloqueados, proporcionar um destino feliz a sentimentos confusos e ineficazes. Esse método tem sido praticado em diversas clínicas da Suíça. Ele é, cremos nós, suscetível de se tornar um dos procedimentos mais eficazes dessa Psicologia que tem em Charles Baudouin um de seus principais animadores. Os trabalhos de Robert Desoille foram acolhidos na revista genebrina *Action et Pensée* e constituíram o objeto de um livro, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé. Sublimation et acquisitions psychologiques*. Gostaríamos de sublinhar as teses importantes desse livro, aproveitando todas as oportunidades para aproximar das observações de Robert Desoille nossas teses pessoais sobre a metafísica da imaginação.

A essência do método de Desoille consiste em determinar no sujeito sonhante um hábito do onirismo de ascensão. Consiste em agrupar imagens claras que são próprias para dar um movimento a imagens “inconscientes” e para fortificar o eixo de uma sublimação à qual pouco a pouco se dá consciência de si mesma. O ser educado pelo método de Desoille descobre progressivamente a vertical da imaginação aérea. [...] A psicanálise de Desoille – que seria justamente denominada psicossíntese – procura antes de mais nada determinar as condições de síntese para uma nova formação da personalidade [...] (*L'air et les songes*. p. 129-131)

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, é uma espécie de psicanálise natural. Oferece chances de cura rápida porque a matéria não nos permite nos enganarmos sobre nossas próprias forças.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 30)

O trabalho traz em si mesmo sua própria psicanálise, uma psicanálise que pode levar seus benefícios a todas as profundezas do inconsciente [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 143)

A técnica de Robert Desoille foi mais aprofundada após a publicação de seu primeiro livro: *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé* (Paris, 1938), livro que era nossa única fonte de documentos no momento em que escrevíamos *O ar e os sonhos*. Na segunda obra de Desoille, *Le rêve éveillé em psychothérapie*, a técnica acaba de ser de algum modo duplicada. Ao passo que, no primeiro livro, os sonhos sugeridos eram em sua maioria sonhos de ascensão que se prendiam à psicologia aérea, o novo livro contém também sonhos de descida [...] Ao descer pela imaginação numa coisa, o sujeito desceu em si mesmo [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 393-394)

Por uma fatalidade de método, o psicanalista intelectualiza a imagem. Ele a compreende mais profundamente que o psicólogo. Mais precisamente, “compreende-a”. Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz em outra linguagem que não o logos poético [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 7-8)

[...] quem sonha melhor aprende a nada recalcar. Os devaneios de idealização excessiva são liberados de todo e qualquer recalque. Em seu arrebatamento, eles “ultrapassaram

as barreiras dos psicanalistas”.
(*La poétique de la rêverie*. p. 80)

Por maiores que tenham sido os espíritos que trabalharam na física do fogo, não puderam jamais dar a seus trabalhos a objetividade de uma ciência. A história da combustão permanece, até Lavoisier, uma história de visões pré-científicas. O exame de tais doutrinas depende de uma psicanálise do conhecimento objetivo. Esta psicanálise deveria apagar as imagens para determinar uma organização das idéias.
(*La flamme d'une chandelle*. p. 12-13)

PSICOLOGIA DA IMAGINAÇÃO

Em sua origem filosófica, a psicologia é o estudo da alma.

A psicologia pode ser benéfica no estudo da expressão poética, ao mostrar a coerência da imaginação e a sua constância numa obra. Como referência, poder-se-ia citar as águas escuras e sombrias que ilustram os textos literários de Edgar Poe.

As imagens materiais apresentam características específicas e determinantes que se vinculam a forças profundas e imaginantes de seu autor.

Para se estudar uma obra poética, é preciso uma psicologia completa que vá além das descrições e das explicações, podendo, assim, apreender sua “causalidade lírica”.

A psicologia da imaginação é dinâmica e desvinculada dos princípios da razão.

Qualquer que seja o valor da pesquisa psicológica de Marie Bonaparte, não é inútil desenvolver uma explicação da coerência da imaginação no próprio plano das imagens, no próprio nível dos meios de expressão. À psicologia mais superficial das imagens, nunca é demais repeti-lo, dedicamos nosso estudo.
(*L'eau et les rêves*. p. 79-80)

Não se pode fazer a psicologia da imaginação baseando-se, como numa necessidade primordial, nos princípios da razão [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 184)

Quando tivermos praticado a psicologia do ar infinito, compreenderemos melhor que no ar infinito se apagam as dimensões e que tocamos assim nessa matéria não-dimensional que nos dá a impressão de uma sublimação íntima absoluta.
(*L'air et les songes*. p. 17)

A psicologia da imaginação não pode ser desenvolvida com formas estáticas; ela deve instruir-se sobre formas em via de deformação, atribuindo muita importância aos princípios dinâmicos da deformação. A psicologia do elemento aéreo é a menos “atômica” de todas as quatro psicologias que estudam a imaginação material. É essencialmente vetorial. Em essência, toda imagem aérea tem um futuro, tem um vetor de vôo.
(*L'air et les songes*. p. 30)

O realismo do devir psíquico tem necessidade das lições etéreas. Parece-nos até que,

sem uma disciplina aérea, sem uma aprendizagem da leveza, o psiquismo humano não pode evoluir. Ou, pelo menos, sem a evolução aérea o psiquismo humano conhece tão somente a evolução que efetua um passado. Fundar o futuro requer sempre valores de vôo. É nesse sentido que meditamos uma admirável fórmula de Jean-Paul Richter que, em *Hespérus*, o mais aéreo de todos seus livros, escreve: “O homem [...] deve ser levantado para ser transformado”.

(*L'air et les songes*. p. 296)

Aliás, como já observamos muitas vezes, os devaneios da vontade não subsistem sem um complemento direto e nunca se fará a psicologia da vontade mediante uma introspecção de forças íntimas não empregadas. O emprego da vontade pode ser simplesmente imaginado, o objeto levantado pode ser simplesmente imaginário, mas as imagens são necessárias para que as virtualidades de nossa alma se distingam e se desenvolvam. Vamos ver em imagens particulares novos exemplos das relações recíprocas da vontade e da imaginação.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 357)

Cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental. É essa contribuição pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal. Assim se explica por que um símbolo onírico não pode receber, numa psicanálise, um sentido único (cf. Ania Teillard. *Traumsymbolik*. p. 39). Há, pois, certo interesse em dialetizar os símbolos [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 227-228)

Uma psicologia completa, que não privilegie nenhum elemento do psiquismo humano, deve integrar a idealização mais extrema, aquela que atinge a região que designamos, num livro anterior, como sublimação absoluta. Em outras palavras, uma psicologia completa deve ligar ao humano aquilo que se separa do humano – unir a poética do devaneio ao prosaísmo da vida.

(*La poétique de la rêverie*. p. 49)

A psicologia da idealização é aqui nossa única tarefa. A poética do devaneio deve dar corpo a todos os devaneios de idealização. Não basta, como costumam fazer os psicólogos, designar os devaneios de idealização como fugas para fora do real. A função do irreal encontra o seu emprego sólido numa idealização bem coerente, numa vida idealizada, acalentadora no coração, que dá um dinamismo real à vida. O ideal de homem projetado pelo animus da mulher e o ideal de mulher projetado pela anima do homem são forças de união que podem superar os obstáculos da realidade [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 63-64)

Somente uma psicologia completa, sensível a todas as inversões do real e do imaginário, poderia dar conta de um Prometeu completo. Prometeu é um ser fronteiro, nem homem nem deus, talvez ao mesmo tempo homem e deus. Uma psicologia que descreve não pode dominar os valores em ação na fronteira do humano e do sobre-humano. Ela necessita, precisamente, de uma poética animada por uma participação constante na sublimação ativa de todos os fatos psicológicos. Finalmente, são os valores poéticos, mais exatamente os valores de uma poética do psiquismo, que mantêm o interesse, sem cessar renascente, pelas imagens do prometeísmo.

Os psicólogos da Escola de Jung são, poderíamos dizer, os psicólogos da psicologia completa. Eles estendem o domínio das pesquisas psicológicas desde o mais longínquo arquétipo do inconsciente coletivo até as tensões da extrema espiritualidade individual. (*Fragments d'une poétique du feu*. p. 127-128)

O fracasso dos três grandes poetas, Hölderlin, Arnold, Nietzsche, dispensa-nos, acreditamos, de examinar as obras subalternas. Consideramos esses fracassos como provas de insuficiência da explicação psicológica. A causalidade psicológica não explica os poemas. É preciso que tentemos apreender uma causalidade lírica, uma causalidade de imagem. Com Empédocles se atirando no Etna, temos um ato-imagem, uma imagem-ato, da qual se pode compreender a ressonância em toda a alma que imagina, em todo o espírito que duplica a realidade pelas imagens dominadoras. (*Fragments d'une poétique du feu*. p. 159)

PURIFICAÇÃO

Platão aconselha a ascese espiritual para libertar a alma, que se encontra aprisionada num corpo, e impede o ser humano de atingir o mundo das idéias. Na alquimia também, o primeiro a ser purificado deve ser o alquimista. De alma pura, de “alma branca”, poderá ser bem sucedido em suas experiências com a matéria, tornando-a leve e volátil. O micro e o macrocosmo purificados sintonizam-se para melhor perseguir o ideal pretendido.

Para Gaston Bachelard, a purificação alquímica é introduzida em sua “psicanálise do conhecimento objetivo”, abarcando três níveis: o do conhecimento, o do indivíduo e o da matéria.

Nós, que nos propusemos determinar as raízes objetivas das imagens poéticas e morais, devemos procurar apenas as bases sensíveis do princípio que afirma que o fogo tudo purifica.

Uma das razões mais importantes da valorização do fogo neste sentido é talvez a desodorização. Seja como for, eis uma das provas mais diretas da purificação. O cheiro é uma qualidade primitiva, imperiosa, que se impõe pela diferença mais hipócrita ou mais importuna. Ele viola, de fato, nossa intimidade. O fogo purifica tudo porque suprime os cheiros nauseabundos [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 168)

Não se pode depositar o ideal de pureza em qualquer lugar, em qualquer matéria. Por mais poderosos que sejam os ritos de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza. Cada homem encontra seu guia, sem convenção social, essa imagem natural. Uma física da imaginação deve, pois, levar em conta essa descoberta natural e direta [...]

(*L'eau et les rêves*. p. 182-183)

Purificar-se não é pura e simplesmente limpar-se. E nada autoriza a falar de uma necessidade de limpeza como de uma necessidade primitiva, que o homem reconhecera

em sua sabedoria nativa [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 191)

Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da água, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir nos dois sentidos, o que constitui uma garantia do caráter eminentemente ativo da substância: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular um universo. Tudo depende do sentido moral da ação escolhida pela imaginação material: se ela sonha o mal, saberá propagar a impureza, saberá fazer eclodir o germe diabólico; se sonha o bem, terá confiança numa gota da substância pura, saberá fazer irradiar sua pureza benfazeja. A ação da substância é sonhada como um devir substancial desejado na intimidade da substância. É, no fundo, o devir de uma pessoa [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 194-195)

Era precisamente uma dinâmica de libertação que animava o devaneio alquímico nas longas manobras da sublimação. Inumeráveis são na literatura alquímica, as imagens da alma metálica prisioneira numa matéria impura! A substância pura é um ser voante: é preciso ajudá-lo a abrir suas asas. Em todas as circunstâncias da técnica de purificação pode-se acrescentar imagens de libertação nas quais o aéreo se separa do terrestre, e vice-versa. Libertar e purificar estão, na alquimia, em total correspondência. São dois valores, ou melhor, duas expressões de um mesmo valor. Podem, pois, ser comentadas, uma e outra, sobre o eixo vertical dos valores que se sente em ação nas imagens finas. E a imagem alquímica da sublimação ativa e contínua nos proporciona realmente a diferencial da libertação, o duelo cerrado entre o aéreo e o terrestre. Nesta imagem, ao mesmo tempo, no mesmo tempo, a matéria aérea se torna ar livre e a matéria terrestre se torna fixa [...]
(*L'air et les songes*. p. 300-301)

Considerada em toda a força de um longo e persistente devaneio, a pureza imaginada é, na verdade, uma vontade de purificação. Uma pureza assim nada teme, uma pureza assim ataca as impurezas. Na ordem dos valores, quem ataca já não teme. Não se trata de uma dialética de dois contrários, senão de um duelo de substâncias. Uma gota de orvalho purifica uma cloaca. Esse absurdo no reino da experiência clara e racional em nada atrapalha a imaginação dinâmica da pureza substancial. Cabe a nós, para compreender uma alma, não julgá-la como um espírito. Coloquemo-nos diante das imagens materiais da substância elementada por um cristal de pureza e compreenderemos que esse cristal de pureza propaga uma cristalização da pureza. O alquimista confia num magnetismo da substância pura. Na terra, ele bem sabe que as pedras preciosas 'astralizam', ou seja, atraem e concentram as influências dos astros. Com o orvalho celeste cuidadosamente recolhido ou encontrado na pedra filosófica, ele espera obter uma astralização da pureza. Como não viriam todas as matérias puras do mundo alimentar o germe puro, visto que o ouro solar vem alimentar o ouro germinante no mais oculto dos filões?
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 330-331)

Talvez se tenha uma boa medida da infinita profundidade sonhada na intimidade das coisas se se considerar o mito da purificação profunda das substâncias. Já assinalamos rapidamente, para enfatizar-lhe o caráter dialético, o desejo que tem o alquimista de

lavar o interior das substâncias. Mas tal imagem atrai inúmeras metáforas, metáforas que não se limitam a duplicar a realidade, mas que provam bem que o alquimista quer de algum modo exorcizar as imagens realistas [...] A imaginação não encontra no real o verdadeiro sujeito ativo do verbo lavar. Ela deseja uma atividade indefinida, infinita, que desça ao recôndito da substância. Sente-se em ação uma mística da limpeza, uma mística da purificação. Então a metáfora que não chega a exprimir-se representa a realidade psíquica do desejo de pureza. Aí também abre-se a perspectiva de uma intimidade de infinita profundidade.

(La terre et les rêveries du repos. p. 49-50)

Um devaneio de “pureza” das substâncias – uma pureza quase moral – anima assim os longos trabalhos alquímicos. Claro, esta busca de uma pureza que deve atingir o âmago das substâncias nada tem de comum com a preparação dos corpos puros na química contemporânea. Não se trata de eliminar impurezas materiais, num metódico trabalho de destilações fracionadas. Compreenderemos imediatamente a diferença absoluta que existe entre uma destilação científica e uma destilação alquímica se lembrarmos que o alquimista, tão logo termina uma destilação, recomeça-a misturando de novo o elixir e a matéria morta, o puro e o impuro, para que o elixir aprenda, por assim dizer, a libertar-se de sua terra. O cientista continua. O alquimista recomeça. Assim, referências objetivas a purificações

Rr

da matéria nada nos podem ensinar a respeito dos devaneios de pureza que dão ao alquimista a paciência de recomeçar. Na alquimia não estamos diante de uma paciência intelectual, mas na própria ação de uma paciência moral que procura as impurezas de uma consciência. O alquimista é um educador da matéria.

(La poétique de la rêverie. p. 65-66)

O sonhador tinha sobre sua mesa o que podemos chamar um fenômeno-exemplo. Uma matéria, vulgar entre outras, que produz a luz. Ela se purifica no próprio ato de dar a luz. Que incrível exemplo de purificação ativa! E são as próprias impurezas que, aniquilando-se, dão a luz pura. O mal é, assim, o alimento do bem. Na chama o filósofo reencontra um fenômeno-exemplo, um fenômeno do cosmos, exemplo de humanização. Seguindo esse fenômeno-exemplo, “queimarmos nossas iniquidades”.

A chama purificada, purificante, clareia o sonhador duas vezes: pelos olhos e pela alma [...]

(La flamme d'une chandelle. p. 30)

Atirar-se ao fogo não é tornar-se fogo? Ou melhor, atirar-se ao fogo não é conseguir fazer-se Nada. Grande passagem da majestade da chama à majestade do Nada. Ou ainda, esse grande fogo, esse fogo total, não é a garantia de uma total purificação? Mas, ser purificado não é uma garantia de renascer? Alguma esperança de Fênix não estará no coração do Filósofo? [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 138)

RACIONALISMO

O racionalismo bachelardiano é “ativo crescente e renovador”. Está bem explicitado na vertente científica.

Nos textos poéticos, refere-se ao racionalismo para mostrar a sua atuação na psicanálise do conhecimento objetivo e para apresentar uma poética desengajada da via racionalista, ficando evidenciado, mais uma vez, o duplo caráter de sua obra: Razão e Imaginação.

Pode-se estranhar que um filósofo racionalista dedique tanta atenção a ilusões e a erros e que tenha incessantemente necessidade de representar os valores racionais e as imagens claras como retificações de dados falsos. Na verdade, não vemos a menor solidez numa racionalidade natural, imediata, elementar. Não nos instalamos de chofre no conhecimento racional; não oferecemos de imediato a justa perspectiva das imagens fundamentais.

Racionalista? Tentamos tornar-nos, não apenas no conjunto de nossa cultura, mas no detalhe de nossos pensamentos, na ordem pormenorizada de nossas imagens familiares, e é assim que, por uma psicanálise do conhecimento objetivo e do conhecimento por imagens, tornamo-nos racionalista em relação ao fogo. A sinceridade obriga-nos a confessar que não logramos a mesma retificação com relação à água. As imagens da água, nós as vivemos ainda, vivemo-las sinteticamente em sua complexidade primordial, dando-lhes muitas vezes nossa adesão irracional.

(*L'eau et les rêves*. p. 9-10)

Um filósofo que formou todo o seu pensamento ligando-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais precisamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas colocados pela imaginação poética. Aqui, o passado de cultura não conta; o longo esforço para interligar e construir pensamentos, esforço feito em semanas e meses, é ineficaz. É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 1)

A considerável organização do pensamento científico de nossa época era, para mim, uma garantia das coerências racionais do novo saber, do saber liberado do racionalismo imóvel ao qual se referem os historiadores da filosofia. Mas era uma tarefa penosa – talvez tenha sido vã – dizer e redizer pensamentos que viviam de sua coordenação racional para auditórios de filósofos que acreditavam poder encontrar meditando sobre o ser – na verdade sobre seu ser – o fator inato, o operador automático de toda coordenação. Mas o racionalismo não poderia ser, a nenhum título, um existencialismo da razão. O racionalismo nunca é também uma filosofia primeira, ele se renova quando aborda a construção de uma ciência nova, as organizações necessárias para colocar em ordem as experiências que abordam novos domínios.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 33-34)

RAIZ

A raiz é Perséfone, vive no subterrâneo mundo das trevas e dessa profundidade ela vivifica e tonifica a árvore, alterando-a no infinito espaço aéreo.

Para um sonhador de raiz, as imagens poéticas podem referir-se aos dois mundos: o das sombras e o da luz. De um lado, está a raiz que se nutre da terra e, do outro, as flores e os frutos que resplandecem e iluminam o cosmos do poeta.

Os valores dramáticos da raiz se condensam nesta única contradição: a raiz é o morto vivo. Essa vida subterrânea é sentida intimamente. A alma sonhante sabe que essa vida é um longo sono, uma morte enlanguescida, lenta. Mas a imortalidade da raiz tem uma prova evidente, uma prova clara muitas vezes invocada, como no livro de Jó (Cap. XIV, §§7 e 8):

“Pois se uma árvore é cortada, há esperança, ela reverdecerá, e novos ramos brotarão; Ainda que sua raiz envelheça na terra, e seu tronco fique como morto no pó.”

São grandes as imagens ocultas que se manifestam assim. A imaginação quer sempre sonhar e compreender ao mesmo tempo, sonhar para melhor compreender, compreender

para melhor sonhar.

Considerada como imagem dinâmica, a raiz recebe igualmente as forças mais diversas. É ao mesmo tempo força de manutenção e força tenebrante. Nas fronteiras de dois mundos, do ar e da terra, a imagem da raiz anima-se de uma maneira paradoxal em duas direções, conforme se sonhe com uma raiz que leva ao céu os sucos da terra, ou se sonhe com uma raiz que vai trabalhar entre os mortos. Por exemplo, se é extremamente comum sonhar com uma raiz que vai levar seu ato colorante à flor resplandecente, é possível entretanto encontrar belas e raras imagens que conferem uma espécie de força enraizante contemplada. Florescer bem é então uma maneira segura de enraizar-se [...]

(*La terre et les rêveries du repos.* p. 290-291)

Trata-se de uma palavra indutora, uma palavra que faz sonhar, uma palavra que vem sonhar em nós. Experimente pronunciá-la docemente, não importa o propósito, e ela fará o sonhador descer a seu passado mais profundo, ao inconsciente mais longínquo, além mesmo de tudo aquilo que foi sua pessoa. A palavra “raiz” nos ajuda a ir “à raiz” de todas as palavras, em caso de necessidade radical de exprimir as imagens:

Os nomes perdidos de minha presença humana

lam por sua vez para as árvores adormecidas.

(Yvette Delétang-Tardif. *Tenter de vivre.* p. 14.)

Basta seguir as árvores na terra onde elas dormem, completamente enraizadas, para encontrar nos “nomes perdidos” constâncias humanas [...]

(*La terre et les rêveries du repos.* p. 293-294)

O sonho das profundezas que acompanha a imagem da raiz prolonga sua misteriosa estada até as regiões infernais. O majestoso carvalho junta-se ao “império dos mortos”. Assim, uma espécie de síntese ativa da vida e da morte aparece muitas vezes na imaginação da raiz. A raiz não é enterrada passivamente, ela é o seu próprio coveiro, ela se enterra, não cessa de se enterrar. A floresta é o mais romântico dos cemitérios [...]

(*La terre et les rêveries du repos.* p. 311-312)

A verdadeira comedora de terra, a serpente mais terrestre de todas, é a raiz. O devaneio materializante realiza incessantemente uma assimilação da raiz à terra e da terra à raiz. A raiz come a terra, a terra come a raiz. Jean-Paul Sartre escreve incidentalmente: “A raiz já é, em parte, assimilada à terra que a nutre, é uma concreção viva da terra; não pode utilizar a terra a não ser fazendo-a terra, ou seja, num certo sentido, submetendo-se à matéria que ela quer utilizar”. Há nessa observação uma grande verdade onírica. Sem dúvida, a vida consciente e a alimentação onívora nos fazem tomar a palavra nutrir num sentido geral. Mas, no inconsciente, este é o mais direto, de todos os verbos, é a primeira cópula da lógica inconsciente. Também é certo que o pensamento científico pode muito bem determinar minuciosamente a lista das substâncias químicas que a raiz extrai do solo, a raiz cortada pode mostrar a brancura cintilante do rabanete, o suave coral da cenoura, o marfim perfeito do cercefi. Todas essas precisões científicas, todos esses devaneios claros da pureza prazerosa são letra morta para o inconsciente profundo que come sempre de olhos fechados. Para o sonho profundo do ser alimentado, a imagem da raiz-serpente que vai comer a terra possui imediatamente virtudes dinâmicas e materiais [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 316)

RITMANÁLISE

Ritmanálise é o título de uma obra escrita por Alberto Pinheiro dos Santos, professor de Filosofia na Universidade do Porto. Esse livro foi publicado pela Sociedade de Filosofia e Psicologia do Rio de Janeiro em 1931.

É uma psicanálise através dos ritmos, consistindo em libertar o indivíduo dos pesos e das angústias por meio de uma “vida rítmica”, de um “pensamento rítmico” e de “uma atenção e um repouso rítmicos”.

A monótona horizontalidade que mantém o ser humano no *spleen* (mau humor, hipocondria) pode ser poeticamente transformada num tempo verticalizante com “devaneios alternados” que o harmonizem com ele próprio e com o cosmos.

O quente bem-estar do amor físico deve ter valorizado muitas das experiências primitivas. Para inflamar o pilão, enfiando-o na ranhura da madeira seca, é preciso tempo e paciência. Mas tal trabalho devia agradar a um ser cujos devaneios eram sexuais. Foi talvez nesse trabalho terno que o homem aprendeu a cantar. Seja como for, é um trabalho evidentemente rítmico, um trabalho que corresponde ao ritmo do trabalhador, que lhe fornece múltiplas e belas ressonâncias: o braço que fricciona, os pedaços de madeira que batem, a voz que canta, tudo se une na mesma harmonia, na mesma dinamogenia ritmada; tudo converge para a mesma esperança, para um fim cujo valor se conhece. Logo que se inicia a fricção, invade-nos um suave calor objetivo, ao mesmo tempo que a quente sensação de um exercício agradável. Os ritmos sustentam-se uns aos outros. Induzem-se mutuamente e duram por auto-indução. Se aceitássemos os princípios psicológicos da Ritmanálise de Pinheiro dos Santos, que nos aconselha a só atribuírmos realidade temporal àquilo que vibra, compreenderíamos imediatamente em que medida o dinamismo vital, o psiquismo coheré, intervém num trabalho tão ritmado [...]

(*La psychanalyse du feu*. p. 53)

No trabalho, uma forte introversão é o penhor de enérgica extroversão. Aliás, uma matéria bem escolhida, conferindo ao ritmo de introversão e de extroversão sua verdadeira mobilidade, proporciona um meio de ritmanálise, no sentido em que Pinheiro dos Santos emprega esse termo [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 33)

Uma verdadeira cura de ritmanálise nos é oferecida pelo poema que tece o real e o irreal, que dinamiza a linguagem pela dupla atividade da significação e da poesia. E, na poesia, o engajamento do ser imaginante é tal que ele não é mais o simples sujeito do verbo adaptar-se. As condições reais não são mais determinantes. Com a poesia, a imaginação se coloca no lugar onde a função vem seduzir ou inquietar – sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 17)

Referindo-nos à obra do filósofo brasileiro, Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, dizíamos outrora que, examinando os ritmos da vida em seu detalhe, descendo dos grandes ritmos

impostos pelo universo a ritmos mais sutis que atuam sobre as sensibilidades extremas do homem, poderíamos estabelecer uma ritmanálise que tenderia a tornar felizes e leves as ambivalências que os psicanalistas descobrem nos psiquismos perturbados. Mas, se ouvirmos o poeta, os devaneios alternados perdem sua rivalidade [...]

(La poétique de l'espace. p. 72)

Se temos razão em nossa interpretação dinâmica dos poemas, convenhamos que só é possível sentir todos os benefícios das forças poéticas mallarmeanas se nos submetemos inicialmente a uma ritmanálise, no sentido em que Pinheiro dos Santos utilizou esse termo para designar uma psicanálise de todos os fatores de inércia que entram as vibrações de nosso ser. É na zona em que um movimento encontra o movimento contrário que ele é eficaz. Do mesmo modo, estamos certos de estar na raiz do ser dinâmico quando assumimos

Ss

a imaginação paradoxal de um movimento que quer ser contrário. Apenas a imaginação pode viver esse paradoxo.
(*Le droit de rêver*. p. 161)

Introduzir em todos os nossos sentimentos a alegria ou o temor da solidão é colocar esse sentimento na oscilação de uma ritmanálise. Pela conversão do desespero à coragem, por súbitas lassidões de felicidade, nasce, no ser humano solitário, uma tonalidade de vida que sucessivamente se acalma e se aviva, irrita ou alegre. Esses ritmos, freqüentemente ocultados pela vida social, subvertem o ser íntimo, reerguem o ser íntimo. Um metafísico deveria revelar as ressonâncias profundas. Mas nossos conhecimentos metafísicos do ritmo são limitados e superficiais. Confundimos os ritmos vivos com as ondulações de humor. A ritmanálise, cuja função é a de nos livrar das agitações contingentes, nos devolve, por isso mesmo, às alternativas de uma vida verdadeiramente dinâmica. Pela ritmanálise, graças aos ritmos profundos bem reproduzidos, as ambivalências que a psicanálise caracteriza como inconseqüências podem ser integradas, dominadas. Aparecem, então, ambivalores, isto é, valores opostos que dinamizam nosso ser em suas duas bordas extremas: do lado do infortúnio e do lado das alegrias. A solidão é necessária para nos desvincular dos ritmos ocasionais. Ao nos colocar diante de nós mesmos, a solidão nos leva a falar conosco, a viver assim uma meditação ondulante que repercute por toda parte suas próprias contradições e que procura incessantemente uma síntese dialética íntima. Quando o filósofo está só é que melhor se contradiz.
(*Le droit de rêver*. p. 243-244)

SER

○ homem é um ser humano que pensa, medita, trabalha, “vivencia suas imagens”, ama, odeia, sempre tentando alcançar-se. Existe uma infinidade de devires que o levam a uma constante atualização. Eis porque o “homem é um ser entreaberto”. Ele mostra-se e esconde-se.

○ Como ser imaginante, cria a cada instante um mundo que, instantes depois será outro, e o almejado nunca será alcançado. A imaginação tem um poder demiúrgico inesgotável.

○ ser do sonhador está em seus textos literários e será revelado à medida que ele conseguir expressá-lo numa linguagem poética que abranja o que ele tem a dizer.

○ pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece enriquecendo a língua.

O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano.

(*L'air et les songes*. p. 9)

Parece que o ser voante ultrapassa a própria atmosfera em que voa; que um éter se oferece sempre para transcender o ar; que um absoluto completa a consciência de nossa liberdade [...]

(*L'air et les songes*. p. 15)

Às vezes um leve desequilíbrio, uma leve desarmonia rompe a realidade de nosso ser imaginário: evaporamo-nos ou condensamo-nos – sonhamos ou pensamos. Oxalá pudéssemos sempre imaginar!

(*L'air et les songes*. p. 128)

O ser imaginante e o ser moral são muito mais solidários do que pensa a psicologia intelectualista, sempre pronta a considerar as imagens como alegorias. A imaginação, mais que a razão, é a força de unidade da alma humana.

(*L'air et les songes*. p. 175)

O ser que medita é primeiro o ser que sonha, toda uma metafísica do devaneio aéreo poderá inspirar-se na página eluardiana. Nela o devaneio se encontra 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.

(*L'air et les songes*. p. 192)

Ao ser que está trabalhando, o gesto do trabalho integra de algum modo o objeto resistente, a própria resistência da matéria. Uma matéria-duração é aqui uma emergência dinâmica acima de um espaço-tempo. E mais uma vez, nessa matéria-duração, o homem se realiza antes como devir do que como ser. Conhece uma promoção de ser.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 22)

Para o idealismo mágico de Novalis, é o ser humano que desperta a matéria, é o contato da mão maravilhosa, o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas. Mas não há necessidade alguma de dar a iniciativa ao imaginante como faz o idealismo mágico [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 24-25)

O ser que vive suas imagens em sua força primordial sente bem que nenhuma imagem é ocasional, que qualquer imagem devolvida à sua realidade psíquica tem uma raiz profunda – é a percepção que é uma ocasião –, a convite dessa percepção ocasional a imaginação volta a suas imagens fundamentais, sendo cada uma delas provida de sua dinâmica própria.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 71)

Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. [...] Mas uma metafísica completa, que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no interior o privilégio de seus valores. No interior do ser, no ser interior, um calor acolhe o ser, envolve o ser. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada [...]

(La poétique de l'espace. p. 26-27)

O ser começa pelo bem-estar. Em sua contemplação do ninho, o filósofo se tranqüiliza perseguindo uma meditação de seu ser no ser tranqüilo do mundo. Traduzindo então, na linguagem dos metafísicos de hoje, a absoluta ingenuidade de seu devaneio, o sonhador pode dizer: o mundo é o ninho do homem.

(La poétique de l'espace. p. 103)

O ser do homem é um ser não fixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão é enunciada, o ser tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão.

(La poétique de l'espace. p. 193)

Na superfície do ser, nessa região onde o ser quer manifestar-se e quer esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta fórmula: o homem é o ser entreaberto.

(La poétique de l'espace. p. 200)

Em nós o ser sobe e desce, o ser se ilumina ou se ensombrece, sem jamais repousar num estado, sempre vivo na variação de sua tensão. O fogo jamais é imóvel. Ele vive quando dorme. O fogo vivido está sempre impregnado pelo signo do ser tenso. As imagens do fogo são, para o homem que sonha, para o homem que pensa, uma escola de intensidade [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 7)

Os filósofos do Ser, os filósofos “seristas”, se convencem com facilidade da permanência do ser em todos os modos do ser. Eles celebram o ser até no nevoeiro do ser. Apenas nascidos, eles existem. E a realidade do seu mundo é uma garantia imediata de sua existência no mundo. Desde então, toda expressão falada não seria senão um eco de uma sonoridade natural do ser, de seu ser. Os filósofos do ser falam o mundo e eles falam seu ser numa única e mesma linguagem. E sempre o ser, um ser, os seres são uma garantia da Palavra. O ser da Palavra é só uma forma do Ser. A Palavra não conquista jamais uma autonomia. Ela é sempre apenas um instrumento [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 40)

SERPENTE

A serpente é uma “raiz animalizada” que vive no sombrio mundo subterrâneo e, apesar de se arrastar rapidamente, “foge como uma sombra”.

Segundo D. H. Lawrence, a terra em sua totalidade é uma serpente cósmica. Seu corpo é a terra e a terra é seu corpo.

Em alguns textos literários, há marcas e traços que aproximam a mulher da serpente. A sedução e o mal são venenos mortais.

Para a imaginação dinâmica, todo movimento é uma serpente. Uma corda, a ondulação das águas e a fuga evocam o animal terrestre.

O uróboro que aparece nos textos alquímicos é a serpente que morde a cauda, sendo expressa pela dialética da vida e da morte. “A morte que sai da vida e a vida que sai da morte”. Nessa “inversão infundável”, os contrários aproximam-se e harmonizam-se. Eis porque se pode dizer que essa serpente que morde a cauda é o símbolo da eternidade.

A serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana. É o mais terrestre dos animais. É verdadeiramente a raiz animalizada e, na ordem das imagens, o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal [...] a serpente dorme embaixo da terra, na sombra, no mundo negro. Sai da terra pela menor fissura, entre duas pedras. Torna a entrar com uma rapidez assombrosa. “Seus movimentos, diz Chateaubriand, diferem daqueles de todos os animais; impossível dizer onde jaz o princípio de seu deslocamento, pois ela não tem nadadeiras, nem pés, nem asas, e no entanto foge como uma sombra, desaparece magicamente” [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 262-263)

Na poética de Alexandre Blok, a serpente é ao mesmo tempo o signo do mal subterrâneo e do mal moral, o ser macabro e o sedutor. Sophie Bonneau mostrou a diversidade de aplicação do arquétipo da serpente. Tudo é serpente na mulher funesta, “os anéis, a trança, os olhos estreitos, o encanto envolvente, a beleza, a infidelidade”. Observe-se a mistura dos signos visíveis e das abstrações. Encontraremos também inúmeros desdobramentos fálicos como este: “na ponta de seu estreito sapato dormita uma silenciosa serpente” (cf. vários poemas, em particular p. 34, tese sobre Blok).

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 268)

As impressões dinâmicas são particularmente notáveis quando vêm juntar-se a um objeto inerte. Por exemplo, para Victor Hugo, como para todo sonhador que se entrega dinamicamente às suas imagens, uma corda é uma serpente. Ela ondula e estrangula. Vê-la dá angústia. Mas que não se veja precipitadamente nisso o meio de um suicídio, uma vertigem especial como aquela associada a todos os instrumentos de morte! Ela é criminosa de um modo mais natural. Um sincretismo imaginário em geral perceptível confere um poder de estrangulamento a um réptil que não é perigoso senão por seu veneno [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 268-269)

Aliás, quando a imaginação recebeu a mobilidade de uma imagem tão viva como a da serpente, ela dispôs dessa mobilidade com a maior liberdade, contradizendo mesmo a realidade mais evidente. Desse modo, é uma renovação da velha imagem que experimentamos ao ler o verso de André Frénaud:

Como uma serpente que sobe os rios [...]

Fazendo a serpente mover-se em contracorrente no riacho, o poeta liberta a imagem tanto do reino da água, quanto do reino do réptil. Daríamos tranqüilamente o verso de Frénaud como um dos exemplos mais nítidos de uma imagem dinâmica pura. A imagem literária é mais viva do que qualquer desenho. Ela transcende a forma. Ela é mesmo movimento sem matéria. Aqui ela é movimento puro.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 270)

Citações tão diversas, que poderíamos multiplicar, provam suficientemente que as imagens literárias da serpente ultrapassam muitas vezes o jogo das formas e dos movimentos. Se as alegorias fazem da serpente um ser tão eloqüente, uma sedução tão prolixa, é talvez porque a simples imagem da serpente faz falar. É um assunto infundável para contos. Há, assim, no âmago de linguagem, palavras privilegiadas que regem múltiplas frases, palavras que reinam sobre os domínios mais diversos. Formam-se nuances extraordinárias sob a astúcia de um termo como a serpente. Em *L'ébauche d'un serpent*, por exemplo, o poeta [Paul Valéry], encontrando de certo modo a natureza da sutileza, pode, brincando, nos proporcionar o esboço de um universo. Esse universo é um mundo renegado, um mundo finalmente desprezado.

A palavra serpente opera em múltiplos registros. Vai da sedução murmurada até a sedução irônica, da doçura lenta a um súbito silvo. Ela se compraz em seduzir [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 272-273)

O melhor é dar de imediato o exemplo de uma serpente cósmica, de uma serpente que, em muitos aspectos, é a terra inteira. Talvez nunca uma serpente, ser terrestre, tenha sido mais bem evocada do que por D. H. Lawrence: “no âmago mesmo dessa terra dorme uma grande serpente no meio do fogo. Aqueles que descem nas minas sentem-lhe o calor e o suor, sentem-na mexer-se. É o fogo vital da terra, pois a terra vive. A serpente do mundo é imensa, os rochedos são suas escamas e as árvores crescem entre suas escamas. Eu vos digo que a terra que revolveis é viva, como uma serpente adormecida. Sobre essa imensa serpente vós caminhais, este lago repousa num vão de suas dobras como uma gota de chuva entre as escamas de uma cascavel. No entanto, ela não deixa de estar viva. A terra vive.

Se a serpente morresse, todos nós pereceríamos. Somente sua vida garante a umidade do solo que faz crescer o milho. De suas escamas extraímos a prata e o ouro, e as árvores têm nela suas raízes como nossos cabelos têm suas raízes na pele”.

Um lógico, um realista, um zoólogo – e um crítico literário clássico – poderão unir-se em uma fácil vitória contra tal página. Denunciarão um excesso de imaginação e mesmo contradições de imagens: a serpente é um ser nu, como imaginá-la com cabelos? É um ser frio, como imaginá-la viva no fogo central? Mas é preciso acompanhar Lawrence não num mundo de objetos, mas num mundo de sonhos, num mundo de devaneios enérgicos em que a terra inteira é o núcleo de uma serpente fundamental. Este ser fundamental reúne os atributos contraditórios, a pluma e a escama, o aéreo e o metálico [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 273-274)

Tudo irá adquirir vida se buscarmos na imagem da serpente que morde a cauda o símbolo da eternidade viva, de uma eternidade que é causa de si, causa material de si. É preciso então entender a mordida, ao mesmo tempo ativa e mortal, numa dialética da vida e da

morte.

Essa dialética intervirá com ainda mais clareza quando um de seus termos for mais fortemente dinamizado. Ora, o veneno é a própria morte, a morte materializada. A mordida mecânica não é nada, é essa gota de morte que é tudo. Gota de morte, fonte de vida! Empregado em horas apropriadas, na conjunção astrológica certa, o veneno proporciona cura e juventude. A serpente que morde a cauda não é um fio enrolado, um simples anel de carne, é a dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como uma inversão infundável da matéria de morte e da matéria de vida.

(La terre et les rêveries du repos. p. 279-280)

SILÊNCIO

O silêncio não tem voz, não fala, mas diz uma imensidão que é preciso decifrar com a grandeza e a profundidade de que um ser tonificado pelos sonhos é capaz de fazê-lo. O silêncio é captado na solidão de instantes inefáveis e irrepetíveis.

O silêncio penetra no ser humano fazendo-o vibrar, cantar, sonhar, falar [...] Tal é o silêncio da mata quando o sol vai lentamente desaparecendo no horizonte e a noite vem. Para apreender a ontologia poética do silêncio, é preciso estar em sintonia com o seu cogito sonhante e com o cosmos. Com o pensamento claro, com a razão, o silêncio nada significa. O mundo é estatizado e mudo.

Para o poeta, o silêncio fala mais alto que qualquer voz ou som que se expande no universo.

O silêncio da Noite aumenta a “profundidade” dos céus. Tudo se harmoniza nesse silêncio e nessa profundidade. As contradições se apagam, as vozes discordantes se calam. A harmonia visível dos signos do céu faz calar em nós vozes terrestres que só sabiam queixar-se e gemer. Subitamente, a Noite é um hino em maior; o romantismo da alegria e da felicidade ecoa na lira de Ariel. Shelley é realmente o poeta feliz do ar e da altura. A poesia de Shelley é o romantismo do vôo.

(L'air et les songes. p. 63)

Na nebulosa em criação, a Noite medita silenciosamente, as nuvens primordiais se reúnem lentamente. É essa lentidão, é esse silêncio que um grande poeta deve conservar.

(L'air et les songes. p. 229)

Encontramos na obra de Rilke exemplos numerosos desse silêncio textualmente profundo e que o poeta força o leitor a escutar o pensamento, longe dos rumores sensíveis, longe do antigo murmúrio dos ventos de outrora. E é quando esse silêncio se faz que se compreende o estranho sopro expressivo, o *élan* vital de uma confissão:

Não, amar não é nada, meu rapaz, ainda que
tua voz force tua boca – mas aprende
a esquecer o sobressalto de teu grito. Ele passa.
Cantar verdadeiramente, ah! é um outro sopro.
Um sopro em torno de nada. Um vôo em Deus.
Um Vento.

Assim, o conselho de atingir o silêncio é expresso por uma vontade de tornar-se aéreo, de romper com uma matéria demasiado rica, ou de impor, às riquezas materiais, sublimações, libertações, mobilidades. Pelos sonhos do ar, todas as imagens se tornam altas, livres, móveis. (*L'air et les songes*. p. 285-286)

Para Edmond Gilliard, é antes de tudo a palavra silêncio que ele sonha sentir em sua feminilidade essencial. Para ele, a virtude do silêncio é “toda feminina; deve deixar qualquer palavra penetrá-lo até atingir a matéria do verbo[...] Penaliza-me”, diz o poeta, “manter diante do silêncio o artigo que o define gramaticalmente como masculino”. A dureza masculina da palavra silêncio se deve talvez ao fato de lhe darmos a forma imperativa. Silêncio, diz o mestre que quer que o escutemos de braços cruzados. Mas, quando o silêncio traz a paz a uma alma solitária, sente-se que ele prepara a atmosfera para uma alma tranqüila. (*La poétique de la rêverie*. p. 38)

SIMBOLISMO

O simbolismo não é fixo, único e objetivo, nem para a psicanálise, nem para a literatura. Cada indivíduo cria e recria um simbolismo de acordo com as “forças simbolizantes que preexistem no inconsciente” ou de acordo com as suas “tendências particulares”. Assim, não poderá existir, nem na psicanálise, nem na literatura, um simbolismo determinado, pois as fontes são infindas.

Na literatura, a imaginação cria a realidade multiplicando as imagens e os símbolos com a “atividade polissimbólica”, propiciada pelo devaneio poético.

O psicanalista Jones mostrou que o simbolismo não é ensinado como simples verdade objetiva. Para ser ensinado, é preciso que um simbolismo se ligue a forças simbolizantes que preexistem no inconsciente. Pode-se dizer com Jones que “cada um recria [...] o simbolismo com os materiais de que dispõe e que a estereotipia tende à uniformidade do espírito humano relativamente às tendências particulares que formam a fonte do simbolismo, isto é, à uniformidade dos interesses fundamentais e permanentes da humanidade”. É contra essa estereotipia de origem afetiva e não perceptiva que o espírito científico deve agir.

(*La formation de l'esprit scientifique*. p. 48)

O simbolismo literário e o simbolismo freudiano, como os vemos realizados nas produções do simbolismo clássico e do onirismo normal, não são mais que exemplos mutilados dos poderes simbolizantes em ação na natureza. Tanto um como outro apresentam uma expressão demasiado rígida. Permanecem como substitutos de uma substância ou de uma pessoa que abandonam a evolução. São sínteses muito cedo nomeadas, desejos prematuramente confessados [...]

(*Lautréamont*. p. 57-58)

A psicanálise clássica manipulou frequentemente o conhecimento dos símbolos como se os símbolos fossem conceitos. Pode-se mesmo dizer que os símbolos psicanalíticos são os conceitos fundamentais da pesquisa psicanalítica. Uma vez interpretado, uma vez encontrado seu significado “inconsciente”, o símbolo passa à categoria de simples

instrumento de análise e acredita-se não haver mais necessidade de estudá-lo em seu contexto ou em suas variedades. Assim é que, para a psicanálise clássica, o sonho de vôo converteu-se num dos símbolos mais claros, num dos “conceitos de explicação” mais comuns: ele simboliza, dizem-nos, os desejos voluptuosos.

(*L'air et les songes*. p. 27)

As designações alquímicas, como lobo voraz atribuída a uma substância – poderíamos citar várias outras – provam bem a animalização das imagens em profundidade. Essa animalização – será necessário dizer? – nada tem a ver com formas ou cores. Nada legítima exteriormente as metáforas do leão ou do lobo, da víbora ou do cão. Todos esses animais revelam-se como metáforas de uma psicologia da violência, da crueldade, da agressão, as quais correspondem, por exemplo, à rapidez do ataque. Um bestiário metálico está em ação na alquimia. Esse bestiário não é um simbolismo inerte. Subjetivamente, assinala as estranhas participações do alquimista nos combates de substâncias. Ao longo de toda a alquimia, tem-se a impressão de que o bestiário metálico reclama o gladiador alquimista. Objetivamente, ele é uma medida – sem dúvida bem imaginária – para as forças de hostilidade das diversas substâncias uma contra a outra [...]

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 62-63)

A volta à terra natal, o regresso à casa natal, com todo o onirismo que o dinamiza, foi caracterizado pela psicanálise clássica como uma volta à mãe. Essa explicação, por mais legítima que seja, é, no entanto, demasiado grosseira, apega-se precipitadamente a uma interpretação global, apaga muitas nuances que devem esclarecer detalhadamente uma psicologia do inconsciente. Seria interessante apreender bem todas as imagens do regaço materno e examinar o detalhe de substituição das imagens. Veríamos então que a casa tem seus próprios símbolos, e se desenvolvêssemos toda a simbólica diferenciada do porão, do sótão, da cozinha, dos corredores, do depósito de lenha [...] perceberíamos a autonomia dos diferentes símbolos, veríamos que a casa constrói ativamente seus valores, que reúne valores inconscientes. O próprio inconsciente tem uma arquitetura de sua predileção.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 121)

Se o dragão é guardião do tesouro, é porque ele próprio é um amontoado de tesouros, um monstro de rubis e metal. O dragão é um ser do ferreiro e do ourives, um símbolo que une a terra forte e a terra preciosa. Basta tornar íntimo esse simbolismo, essa união da força e do valor para compreender o Dragão dos Alquimistas em sua materialidade. O alquimista pensa a cor brilhante em profundidade, pensa a ofensividade de uma substância em profundidade. Para ele também o lobo devorante nasceu de um átomo devorante.

(*La terre et les rêveries du repos*. p. 277)

Há uma forte tendência para julgar os símbolos do ponto de vista das formas. Dizem rapidamente que a serpente que morde a cauda é um símbolo da eternidade. Aqui sem dúvida a serpente junta-se à enorme potência do devaneio do anel. O anel detém tamanha soma de imagens que seria preciso um livro inteiro para classificá-las e para determinar-lhes o movimento dos valores conscientes e inconscientes. Que a serpente seja, numa imagem rara, uma realização animal do anel, é o suficiente para que ela participe da

eternidade do anel. Mas um comentário filosófico nada enriquece [...]
(*La terre et les rêveries du repos.* p. 279)

O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram [...]
(*La poétique de l'espace.* p. 42)

SOLIDÃO

O ser humano, que vai ao fundo das coisas, aproximando-se da natureza no silêncio e na solidão, recebendo da paisagem circundante os seus eflúvios benfazejos, jamais estará só, pois lhe será dada a felicidade de sonhar.

Nesse espaço, onde reina a plenitude e a tranqüilidade, o poeta cria a todo instante mundos que, por um instante, são só seus. Sua obra é uma realização, é um bem que sempre o acompanha. O poeta nunca está só.

Essas horas de total solidão são automaticamente horas de universo. O ser humano, que abandona os homens e vai até o fundo de seus devaneios, olha enfim as coisas. Devolvido assim à natureza, o homem é devolvido às suas potências transformadoras, à sua função de transformação material [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté.* p. 28-29)

E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão comprometemos a solidão, são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão [...]
(*La poétique de l'espace.* p. 28)

Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que em suas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a criança conhece a felicidade de sonhar, que será mais tarde a felicidade dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? E não é por nada que, num devaneio tranqüilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância.
(*La poétique de la rêverie.* p. 84-85)

Só, muito só, está a criança sonhadora. Vive no mundo de seu devaneio. Sua solidão é menos social, menos insurgida contra a sociedade, do que a solidão do homem. A criança conhece um devaneio natural de solidão, um devaneio que não se deve confundir com o da criança amuada. Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo.

A nosso ver, é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. É aí que o ser da infância liga o real e o imaginário, vivendo

com toda imaginação as imagens da realidade. E todas essas imagens de sua solidão cósmica reagem em profundidade no ser da criança; separado de seu ser para os homens, cria-se, sob a inspiração do mundo, um ser para o mundo. Eis o ser da infância cósmica [...] (*La poétique de la rêverie*. p. 92)

Em que recanto da alma, em que canto do coração, em que lugar do espírito, um grande solitário está só, bem só? Só? Fechado ou consolado? Em que refúgio, em que cubículo, o poeta é realmente um solitário? E quando tudo muda, também segundo o humor do céu e a cor dos sonhos, cada impressão de solidão de um grande solitário deve achar sua imagem. Tais “impressões” são, primeiro, imagens. É preciso imaginar a solidão para conhecê-la, para amá-la ou para defender-se dela, para ser tranqüilo ou para ser corajoso. Quando se quiser fazer a psicologia do claro-escuro psíquico em que se clareia ou se escurece esta consciência de nosso ser, será preciso multiplicar as imagens, duplicar toda imagem. Um homem solitário na glória de ser só acredita às vezes poder dizer o que é a solidão. Mas, a cada um cabe uma solidão. E o sonhador de solidão não pode nos dar mais que algumas páginas deste álbum de claro-escuro das solidões. (*La flamme d'une chandelle*. p. 53-54)

SONHADOR

O sonhador sonha com um mundo que é o seu mundo. Nesse espaço onírico são encontradas águas negras, turvas, lodosas, claras, transparentes, nuvens esgarçando-se, frutos e flores que são reflexos de seu espelho. Em cada espaço literário, há uma sombra e, em cada sombra, um sonhador.

O sonhador vai até o âmago das coisas, captando-lhes o ser poético. Será que nesse mergulho às profundezas ele encontra o seu fundo? Segundo Desoille, citado por Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* e em *A terra e os devaneios da vontade*, o ser humano, “ao descer pela imaginação numa coisa, desceu em si mesmo”.

Existem sonhadores de água turva. Eles se maravilham com a água negra da fossa, da água trabalhada pelas bolhas, com a água que mostra veias em sua substância, que provoca, como por si mesma, um redemoinho de lodo. Parece então que é a água que sonha e que se cobre de uma vegetação de pesadelo. Essa vegetação onírica já é provocada pelo devaneio na contemplação das plantas aquáticas. Para certas almas, a flora das águas é um verdadeiro exotismo, uma tentação de sonhar um algures, longe das flores do sol, longe da vida límpida. Numerosos são os sonhos impuros que florescem na água, que se exibem pesadamente sobre a água, como a grossa mão espalmada do nenúfar. Numerosos são os sonhos impuros em que o homem adormecido sente circular em si mesmo, em torno de si mesmo, correntes negras e lodosas, Estiges de ondas pesadas, carregadas de mal. E nosso coração é agitado por essa dinâmica do negro. E nosso olhar adormecido segue indefinidamente, negro após negro, esse devir do negrume. (*L'eau et les rêves*. p. 190-191)

Se o zoomorfismo da noite é estável nas constelações, o zoomorfismo do dia está em constante transformação na nuvem. O sonhador tem sempre uma nuvem a transformar. A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação. (*L'air et les songes*. p. 213)

O desejo é grande, mas o vinho é pequeno. O vinho promete ser ardente, mas a vinha é de pedra. As uvas, polpas e carnes, sucos e essências para um sonhador aquático; as uvas, sol e chamas para um sonhador ígneo, não passam de jóias, de rubis e de duros crisóprastos para um sonhador mineralizado [...]

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 219)

O homem sonhante quer chegar ao âmago das coisas, na própria matéria das coisas. Dizem precipitadamente que nas coisas o homem encontra a si mesmo. A imaginação é mais curiosa pelas novidades do real, pelas revelações da matéria. Ela gosta desse materialismo aberto que a todo momento se oferece como ocasiões de imagens novas e profundas. À sua maneira, a imaginação é objetiva [...]

(La terre et les rêveries du repos. p. 54)

Os frutos e as flores vivem já no ser do sonhador. Francis Jammes sabia disso: “Quase não consigo experimentar um sentimento que não se acompanhe da imagem de uma flor ou de uma fruta.”

Graças a uma fruta, é todo o ser do sonhador que se arredonda. Graças a uma flor, é todo o ser do sonhador que se distende [...]

(La poétique de la rêverie. p. 132-133)

Todo sonhador de chama é um poeta em potencial. Todo devaneio diante da chama é um devaneio que admira. Todo sonhador de chama está em estado de primeiro devaneio. Essa primeira admiração está enraizada em nosso passado longínquo [...]

(La flamme d'une chandelle. p. 3)

Um sonhador de candeia compreenderá instintivamente que as imagens de pequena luz são lamparinas íntimas. Suas luzes pálidas tornam-se invisíveis quando o pensamento trabalha, quando a consciência está bem clara. Mas quando o pensamento repousa, as imagens vigiam.

(La flamme d'une chandelle. p. 7)

O sonhador de chama une o que vê ao que viu. Conhece a fusão da imaginação com a memória. Abre-se então a todas as aventuras do devaneio, aceita a ajuda dos grandes sonhadores, entra no mundo dos poetas. Por conseguinte, o devaneio da chama, tão unitário em seu princípio, torna-se de abundante multiplicidade.

(La flamme d'une chandelle. p. 12)

Uma vez mais podemos nos convencer de que ver de perto é se interditar de sonhar longe. E o sonhador vê na proporção em que aumenta a visão, em que vê o mundo digno de um belo objeto [...]

(Fragments d'une poétique du feu. p. 67)

SONHO

Gaston Bachelard distingue sonho noturno e devaneio. No devaneio, o sujeito tem consciência de que é o autor de sua “atividade onírica”, preservando desse modo a

unidade de seu cogito. O mesmo não ocorre com o “sonhador de sonho noturno” em que o seu eu “se dissolve” e ele perde a individualidade.

De maneira geral, o sonho do ser desperto e o devaneio têm o mesmo sentido como se pode observar nos textos apresentados.

Para nós que nos limitamos a psicanalisar uma camada psíquica menos profunda, mais intelectualizada, devemos substituir o estudo dos sonhos pelo estudo do devaneio, e mais especialmente neste pequeno livro, devemos estudar o devaneio diante do fogo. Quanto a nós, este devaneio é extremamente diferente do sonho porque ele próprio se centra sempre mais ou menos num objeto. O sonho caminha linearmente, esquecendo o percurso na corrida. O devaneio expande-se em estrela. Volta ao centro para lançar novos raios [...]
(*La psychanalyse du feu*. p. 32)

As imagens da matéria, nós a sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.
(*L'eau et les rêves*. p. 2)

Para sonhar profundamente, é preciso sonhar com matérias. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser apresentar sua experiência poética completa [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 33)

Os seres do sonho, em Novalis, não existem, pois, senão quando os tocamos; a água só se torna mulher contra o peito, não proporciona imagens distantes. Esse curioso caráter físico de certos sonhos novalisianos parece-nos merecer um nome. Em vez de dizer que Novalis é um Vidente que vê o invisível, diríamos antes que ele é um Tocante que toca o intocável, o impalpável, o irreal. Vai mais ao fundo que todos os sonhadores. Seu sonho é um sonho num sonho, não no sentido etéreo, mas no sentido da profundidade. Ele adormece em seu próprio sono, vive um sono no sono [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 172)

Mas o sonho não segue a razão. Quanto mais forte é a razão que se opõe a um sonho, mais o sonho aprofunda suas imagens. Quando o devaneio se entrega realmente com todo o seu poder, a uma imagem adorada, é essa imagem que regula tudo [...]
(*L'air et les songes*. p. 254)

[...] o sonho das matérias não se contenta com a contemplação longínqua. Os sonhos de pedra procuram forças íntimas. O sonhador apossa-se dessas forças e, quando as dominou, sente brotar nele um devaneio da vontade de poder que apresentamos como um verdadeiro complexo de Medusa.
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 12)

[...] nos sonhos, não é raro que um sentido esteja de certo modo mais profundamente adormecido do que outro; a carência de certos tipos de sensações determina sonhos bizarros como a visão desses rochedos que desmoronam sem ruído. Os olhos ainda vêem, enquanto os ouvidos já estão adormecidos. O pluralismo sensível de nosso sono é grande.

Nunca dormimos por inteiro, é por isso que sempre sonhamos. Mas nunca sonhamos com todos os nossos sentidos, com todos os nossos desejos. Nossos sonhos não esclarecem, pois, a nossa personalidade inteira com luz igual. Uma verdadeira análise sensorial pode isolar grandes fragmentos oníricos e cada sentido a seus próprios sonhos. Numa observação de passagem, parece-nos que a psicanálise não considerou o bastante esses diversos ângulos do sonho. Ela estabelece, para o sonho, um determinismo de conjunto, enquanto pelo simples fato do sono o sonhador mergulha em níveis muito diferentes, vivendo experiências sensíveis que encontram freqüentemente uma homogeneidade através da vida privilegiada de um único sentido. Assim, o sonho lunar de Huysmans deixa apenas as sensações completamente visuais de dureza e de frio [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté.* p. 211)

Perguntou-se se havia realmente uma consciência do sonho. A estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós. “Um sonho me visitou”. Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos. Esses sonhos, é preciso reabilitá-los para nos convenceremos de que foram nossos. Posteriormente fazem-se deles narrativas, histórias de um outro tempo, aventuras de um outro mundo. Longas vias, longas mentiras. Com freqüência acrescentamos, inocentemente, inconscientemente, um traço que aumenta o pitoresco de nossa aventura no reino da noite [...]. Certamente não há identidade entre o sujeito que conta e o sujeito que sonhou [...]

(*La poétique de la rêverie.* p. 10-11)

O sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu seu eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo pode, no centro de seu eu sonhador, formular um cogito. Dito de outro modo, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente em seu devaneio [...]

(*La poétique de la rêverie.* p. 129)

Em um livro recente tentamos estabelecer uma diferença radical entre o devaneio e o sonho noturno. No sonho noturno reina a claridade fantástica. Tudo em falsa luz. Freqüentemente vê-se claro demais. Os próprios mistérios são delineados, desenhados em traços fortes. As cenas são tão nítidas que o sonho noturno faz facilmente literatura – literatura, mas jamais poesia. Toda a literatura do fantástico encontra no sonho noturno esquemas sobre os quais trabalha o *animus* do escritor. É em *animus* que o psicanalista estuda as imagens do sonho. Para ele a imagem é dupla, significa sempre outra coisa além dela mesma. É uma caricatura psíquica. É preciso esforçar-se para achar o ser verdadeiro sob a caricatura. Esforçar-se, pensar, sempre pensar. Para fruir das imagens, para amá-las por elas mesmas, seria necessário, sem dúvida, que além de saber tudo o psicanalista recebesse uma educação poética [...]

(*La flamme d'une chandelle.* p. 10-11)

Tudo é nosso, tudo é para nós quando reencontramos em nossos sonhos ou na comunicação dos sonhos dos outros as raízes da simplicidade. Diante de uma chama nos comunicamos moralmente com o mundo [...]

(*La flamme d'une chandelle.* p. 21)

SUBLIMAÇÃO

A linguagem poética tem possibilidade de sublimar-se, exorcizando os complexos e as cargas orgânicas e psíquicas. Nem sempre a sublimação corresponde a desejos e sonhos não realizados, nem a recalques. Às vezes, a sublimação corresponde a um ideal.

Para o fenomenólogo, a sublimação poética é uma “sublimação pura”, desembaraçada dos “resíduos sensíveis” e do invívido, devendo, pois, considerar a imagem em si, em sua ontologia poética.

Na alquimia, a purificação, a sublimação das matérias é uma luta incessante e persistente entre o terrestre e o aéreo. “A substância pura é um ser voador”, libertada do peso que a impede de voar.

Se é certo que a sublimação poética, em particular a romântica, mantém o contato com a vida das paixões, pode-se encontrar, precisamente nas almas que lutam contra as paixões, uma sublimação de um outro tipo que denominaremos sublimação dialética para distingui-la da sublimação contínua, a única que a Psicanálise clássica admite.

(La psychanalyse du feu. p. 163.164)

Quando um complexo sobe aos centros da linguagem, encontra uma possibilidade de exorcismo. Quando chega à linguagem escrita, o problema é outro. Enfim, não é ainda a imprensa que modifica o estado psíquico de um autor. Certamente, a crítica psicanalítica abusa atualmente da palavra sublimação, particularmente imprópria no caso de espíritos sujeitos a uma causalidade uniforme, sem desenvolvimento, que não seguem o eixo que designamos alhures como o eixo do “tempo vertical”. Mas no decurso de uma obra literária que se realiza, a sublimação assume sentidos mais precisos. Torna-se uma verdadeira cristalização objetiva [...]

(Lautréamont. p. 83)

[...] a sublimação cultural prolonga a sublimação natural. Parece, ao homem culto, que uma imagem sublimada nunca é suficientemente bela. Ele quer renovar a sublimação. Se a sublimação fosse uma simples questão de conceitos, ele se deteria assim que a imagem estivesse contida em seus traços conceituais; mas a cor transborda, a matéria fervilha, as imagens se cultivam; os sonhos continuam o seu ímpeto, apesar dos poemas que os exprimem [...]

(L'eau et les rêves. p. 26)

O narcisismo nem sempre é neurotizante. Desempenha também um papel positivo na obra estética e, por transposições rápidas, na obra literária. A sublimação nem sempre é a negação de um desejo; nem sempre ela se apresenta como uma sublimação contra os instintos. Pode ser uma sublimação por um ideal [...]

(L'eau et les rêves. p. 34-35)

Tentaremos, a seguir, dar uma contribuição positiva à psicologia desses dois tipos de sublimação: sublimação discursiva à procura de um além e sublimação dialética à procura de um ao lado. Tais estudos são possíveis precisamente porque as viagens imaginárias e infinitas têm itinerários muito mais regulares do que se poderia pensar [...]

(L'air et les songes. p. 13)

A sublimação aérea é a sublimação discursiva mais típica, aquela cujos graus são mais

manifestos e mais regulares. Ela se prolonga por uma sublimação dialética fácil, muito fácil. Parece que o ser voante ultrapassa a própria atmosfera em que voa; que um éter se oferece sempre para transcender o ar; que um absoluto completa a consciência de nossa liberdade [...]

(*L'air et les songes*. p. 15)

É na viagem para cima que o *élan* vital é o *élan* hominizante; dito de outro modo, é em sua tarefa de sublimação discursiva que se constituem em nós os caminhos da grandeza. No homem, disse Ramón Gómez de la Serna, tudo é caminho. É preciso acrescentar: todo caminho aconselha uma ascensão [...]

(*L'air et les songes*. p. 18-19)

As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 4)

[...] o processo de sublimação encontrado pela psicanálise é um processo psíquico fundamental. Através da sublimação desenvolvem-se os valores estéticos que se nos afiguram como valores indispensáveis para a atividade psíquica normal.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 5)

Na ordem do imaginário, as imagens da elevação é que são verdadeiramente positivas. Dito de outro modo, a função da psique humana é uma sublimação normal, uma sublimação de ordem psíquica, de ordem materialmente psíquica. Parece que um verdadeiro tropismo impele o ser humano a manter a cabeça erguida. Dessa sublimação geral inteiramente psíquica, a sublimação ideológica talvez não passe de uma espécie particular. Mas simplesmente, o psiquismo humano se especifica como vontade de aprumo [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 356)

Talvez a situação fenomenológica venha a ser precisada, no que se refere às pesquisas psicanalíticas, se pudermos isolar, a propósito das imagens poéticas, uma esfera de sublimação pura, de uma sublimação que não sublima nada, que é desprovida de carga das paixões, liberada do ímpeto dos desejos. Dando assim à imagem poética de estímulo um absoluto de sublimação, jogamos grande cartada numa simples nuance. Mas nos parece que a poesia dá provas abundantes dessa sublimação absoluta. Encontraremos tais provas frequentemente no decorrer desta obra [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 12)

A sublimação pura como a encaramos leva a um drama de método porque o fenomenólogo não poderia desconhecer a realidade psicológica profunda dos processos de sublimação tão longamente estudados pela psicanálise. Mas trata-se de passar, fenomenologicamente, a imagens invidadas, a imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o invitado e de abrir-se a uma abertura de linguagem [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 13)

Sem a região da sublimação absoluta, por mais restrita e elevada que seja, mesmo que

pareça fora da alçada dos psicólogos ou dos psicanalistas – que, definitivamente, não têm por tarefa examinar a poesia pura –, não se pode revelar a polaridade exata da poesia.

Poderemos hesitar na determinação exata do plano de ruptura, poderemos deter-nos por muito tempo no domínio das paixões confusionistas que perturbam a poesia. Além disso, o ponto em que atingimos a sublimação pura não está, sem dúvida, no mesmo nível para todas as almas. Ao menos, a necessidade de separar a sublimação estudada pelo psicanalista da sublimação estudada pelo fenomenólogo da poesia é uma necessidade de método. O psicanalista pode estudar bem a natureza humana dos poetas, mas não está preparado, pelo fato de estagiar na região passional, para estudar as imagens poéticas em sua realidade superior [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 14)

Com a poesia, a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da língua, não funciona mais quando se entrou no domínio da sublimação pura. Vista do ápice da sublimação pura, a imaginação reprodutora deixa de ser grande coisa [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 17)

O fenomenólogo enfoca as coisas de outro modo; precisamente, ele enfoca a imagem tal como ela é, tal como o poeta a criou e tenta fazer dela um bem seu, tenta nutrir-se desse fruto raro; toma a imagem na fronteira mesmo daquilo que ele pode imaginar. Por mais afastado que esteja o ser de um poeta, ele tenta repetir para si mesmo a criação, continuar, se possível, a exageração. Então, a associação não é mais encontrada, suportada. É procurada, desejada. É uma constituição poética, especificamente poética. É sublimação totalmente desembaraçada das cargas orgânicas ou psíquicas das quais se desejava libertar. Em suma, ela corresponde àquilo que chamamos de sublimação pura.

(*La poétique de l'espace*. p. 203-204)

Há imagens absolutas, isto é, imagens aliviadas de suas sobrecargas passionais. Elas não sublimam mais nada. A destilação poética está terminada; a pureza poética foi atingida. A quintessência poética foi desembaraçada de todos os resíduos sensíveis. É esse estabelecimento da linguagem nas alturas, na sua própria altura, que o psicanalista nem pensa em considerar. Para ele, todas as imagens permanecem impregnadas de matérias psíquicas mal elaboradas, na verdade de matérias que recusam elaboração.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 50-51)

SURREALISMO

A palavra surrealismo nasceu em *Les Mamelles de Tirésias*, peça teatral de Guillaume Apollinaire, em 1917.

O surrealismo é um movimento cujo perfil artístico foi delineado e organizado por André Breton que lançou o manifesto em 1924.

As inovações contemporâneas da ciência e da filosofia, em ruptura com o passado, contribuiram para o surgimento de movimentos como o futurismo, cubismo, dadaísmo e

surrealismo.

O surrealismo está centrado na imaginação, nos sonhos, no simbolismo e na intuição, afastando-se da lógica, do racionalismo, dos causalismos e de tudo que constitua um obstáculo à sua livre e plena manifestação e atuação no mundo da arte. O Surrealismo tem como principais fontes de inspiração o romantismo alemão, a psicanálise freudiana, o esoterismo, a magia, o cubismo e o dadaísmo.

Parece que já há zonas em que a literatura se revela como uma explosão da linguagem. Os químicos prevêem uma explosão quando a probabilidade de ramificação torna-se maior do que a probabilidade de término. Ora, no ímpeto e no fulgor das imagens literárias as ramificações se multiplicam; as palavras já não são simples termos. Não terminam por pensamentos: têm o futuro da imagem. A poesia faz o sentido da palavra ramificar-se, envolvendo-a numa atmosfera de imagens. Mostraram que a maior parte das rimas de Victor Hugo suscitava imagens; entre duas palavras que rimam intervém uma espécie de obrigação de metáfora: assim as imagens se associam apenas em virtude da sonoridade das palavras. Numa poesia mais liberada, como o surrealismo, a linguagem está em plena ramificação. Então o poema é um cacho de imagens.



(La terre et les rêveries de la volonté. p. 7)

Um verdadeiro surrealismo que aceita a imagem em todas as suas funções, tanto em seu impulso profundo como em seu aspecto primaveril, acompanha-se necessariamente de um superenergetismo. O surrealismo – ou a imaginação em ato – vai à imagem nova em virtude de um ímpeto de renovação. Mas numa recorrência das primitividades da linguagem, o surrealismo confere a toda a imagem nova uma insigne energia psíquica. Livre da preocupação de significar, ele descobre todas as possibilidades de imaginar. O ser que vive suas imagens em sua força primordial sente bem que nenhuma imagem é ocasional, que qualquer imagem devolvida à sua realidade psíquica tem raiz profunda – é a percepção que é uma ocasião –, a convite dessa percepção ocasional, a imaginação volta a suas imagens fundamentais, sendo cada uma delas provida de sua dinâmica própria.

(La terre et les rêveries de la volonté. p. 71)

O Reino poético não está mais em continuidade com o Reino da significação. Ele se estabelece, pois, acima das oscilações do significante e do significado, que o psicanalista é obrigado, por ser ofício de deslindador de enigmas, a medir. Às vezes, a imagem poética violenta a significação. Os surrealistas deram muitos exemplos dessa violência. Esta foi uma necessidade polêmica para despertar a liberdade de imaginar. Mas agora que a poesia conquistou seu direito à verticalidade, uma simples exaltação aérea da linguagem nos dá essa liberdade.

(Fragments d'une poétique du feu. p. 39)

TEMPO

O tempo bachelardiano é o instante descontínuo em ruptura com o tempo horizontal, contínuo e encadeado.

No devaneio e na poesia, o tempo é detido, verticalizante sem “ontem nem amanhã”. Os pólos das ambivalências aproximam-se na simultaneidade do instante poético. No tempo horizontal, “a ambivalência se reduz à antítese, o simultâneo ao sucessivo”.

O tempo de cada ser humano não é o tempo “dos outros”, não é o tempo que corre horizontalmente como o “tempo das coisas”, não é o tempo de sua vida cronológica, mas é o tempo que leva a viver na plenitude do instante.

Com *Lautréamont*, estamos nos atos descontínuos, na alegria explosiva dos instantes de decisão. Mas esses instantes não são meditados, saboreados em seu isolamento; são vividos em sua sucessão brusca e rápida. O gosto da metamorfose não se dá sem o gosto da pluralidade dos atos. A poesia ducassiana é um cinema acelerado, ao qual seriam propositadamente retiradas as formas intermediárias indispensáveis [...]
(*Lautréamont*. p. 23)

Encontraríamos assim novas razões para classificar em dois grandes grupos os poetas conforme vivam num tempo vertical, íntimo, interno como Baudelaire, ou num tempo francamente metamorfoseante, vivo como uma flecha que corre nos limites do horizonte, assim seria Lautréamont, assim seria Eluard, cada um, bem entendido, traduzindo a seu modo a vida da metamorfose. A metamorfose em Paul Eluard, é mais fluida [...]
(*Lautréamont*. p. 56-57)

Em Poe,

[...] cada hora meditada é como uma lágrima viva que vai se unir à água dos lamentos; o tempo cai gota a gota dos relógios naturais; o mundo a que o tempo dá vida é uma melancolia que chora.
(*L'eau et les rêves*. p. 77-78)

Desde que se sonhe trabalhando, desde que se viva um devaneio da vontade, o tempo assume uma realidade material. Há um tempo do granito, assim como na filosofia hegeliana da natureza há um “pirocronos”, um tempo do fogo. Esse tempo da dureza das pedras, esse litocronos, não pode se definir senão como o tempo ativo de um trabalho, um tempo que se dialetiza no esforço do trabalhador e na resistência da pedra; ele se manifesta como uma espécie de ritmo natural, de ritmo bem condicionado. E é por esse ritmo que o trabalho obtém ao mesmo tempo a sua eficácia objetiva e a sua tonicidade subjetiva. A temporalidade do contra recebe aqui eminentes inscrições. A consciência do trabalho aí se precisa simultaneamente nos músculos e nas articulações do trabalhador e nos progressos regulares da tarefa. Assim a luta do trabalho é a mais cerrada das lutas; a duração do gesto trabalhador é a mais plena das durações, aquela em que o impulso visa mais exatamente e mais concretamente seu alvo [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 21-22)

Que se faça o teste de uma autoscopia do trabalho efetivo, dos músculos agindo com a ferramenta contra a matéria: ter-se-ão mil provas da constituição de um tempo ativo, de um tempo que recusa os mal-estares do tempo inquieto, do tempo tedioso, do tempo passivo.
O instante do ferreiro é um instante a um só tempo muito isolado e ampliado. Promove o trabalhador ao domínio do tempo, mediante a violência de um instante.
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 142)

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 é suspenso. 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 [...]

(*La poétique de la rêverie*. p. 148)

Em todo verdadeiro poema, pode-se encontrar os elementos de um tempo detido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos vertical para distingui-lo do tempo comum, que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. Daí um paradoxo que é preciso enunciar claramente: enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical. A prosódia apenas organiza sonoridades sucessivas; regula cadências, administra arrebatamentos e emoções, muitas vezes inoportunamente. Ao aceitar as conseqüências do instante poético, a prosódia possibilita reunir a prosa, o pensamento explicado, os amores experimentados, a vida social, a vida corrente, a vida deslizante, linear, contínua. Mas todas as regras prosódicas não são somente meios, velhos meios. A meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado no qual as simultaneidades ordenando-se, provam que o instante poético possui uma perspectiva metafísica.

(*Le droit de rêver*. p. 224-225)

O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emocionada, prova – convida, consola –, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arrebuo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético[...] No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém, é mais, pois é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.

(*Le droit de rêver*. p. 225-226)

Bergson não teve dificuldade em mostrar que numa experiência vivida o cronômetro é um instrumento útil ou enganador. O cronômetro é o tempo dos outros, o tempo de um “outro tempo” que não pode medir nossa *durée*. Mas não somos nós mesmos um maço mal atado de um milhão de outros tempos? Os “tempos” então pululam em nós sem encontrar a cadência que regularia nossa *durée*. Onde está o tempo que marcaria com um traço forte a dinâmica de nosso ser, os dinamismos múltiplos de nosso ser? É suficiente mudar de imagens para mudar de tempo [...]

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 47-48)

TERRA

Empédocles, filósofo grego, procura explicar as coisas através dos quatro elementos materiais: água, ar, fogo e terra. Sua vida foi envolta em mistérios. Parece ter-se atirado na cratera do Etna, transformando-se em fogo para purificar-se ou renascer das cinzas?

Num sentido geral, a terra é o receptáculo de tudo o que existe. É negra e sombria, elemento do embaixo e do peso. Simboliza a mãe por sempre acolher seus filhos, seus frutos.

Nas destilações alquímicas, a terra, embora considerada uma matéria impura, é necessária para se atingir a pureza que se alteia no espaço aéreo.

As imagens da terra são encontradas e desenvolvidas em sua dureza, força e profundidade, nos dois volumes sobre a Terra de Gaston Bachelard.

Essas imagens da matéria terrestre oferecem-se a nós em abundância num mundo de metal e de pedra, de madeira e de gomas; são estáveis e tranqüilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las em nossas mãos, despertam em nós alegrias musculares desde que tomemos o gosto de trabalhá-las. Parece, pois, que seja fácil a tarefa que nos resta fazer para ilustrar, através da imagem, a filosofia dos quatro elementos [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 1-2)

Num primeiro capítulo, quisemos apresentar, de uma maneira sem dúvida um tanto sistemática demais, a dialética do duro e do mole, dialética que rege todas as imagens da matéria terrestre. A terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. Para conhecê-los inteiramente, é preciso sonhá-los numa ambivalência de doçura e de maldade. A resistência da matéria terrestre, ao contrário, é imediata e constante [...]

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 10-11)

Para um terrestre, todas as fontes são petrificantes. Aquilo que sai da terra guarda a marca da substância das pedras.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 222)

Nos sonhos do psiquismo terrestre, a terra é escura e negra, cinza e embaciada, a terra é terrosa. A adesão imaginária a uma matéria requer da imaginação sobretudo uma afirmação de algum modo tautológica que ligue imediatamente o substantivo ao adjetivo. É preciso que a substância realize sua qualidade, que nos faça viver a posse de sua riqueza própria.

(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 302-303)

TOPOANÁLISE

A topoanálise consiste em estudar os espaços físicos que se alojam no homem, permanecendo na intimidade do seu ser, reaparecendo em seus devaneios. “Nossa alma é uma morada”, diz Gaston Bachelard, e nessa morada o tempo de um outrora permanece ali como uma lembrança.

Todos os espaços vividos pelo poeta reaparecem em seus sonhos como luzes que se acendem, às vezes, também se apagando.

A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, então conhecemos apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso.

(*La poétique de l'espace*. p. 27)

Por conseguinte, na base mesma da topoanálise, temos que introduzir uma nuance. Fazíamos notar que o inconsciente é localizado. É preciso acrescentar que o inconsciente está bem localizado, tranqüilamente instalado. Está no espaço de sua felicidade. O inconsciente

normal sabe estar à vontade em qualquer lugar. A psicanálise ajuda os inconscientes deslocados, inconscientes brutalmente ou insidiosamente deslocados. Mas a psicanálise prefere colocar o ser em movimento a tranquilizá-lo. Ela convida o ser a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si. E, naturalmente, sua ação é salutar. Uma vez que também é preciso dar um destino de exterior ao ser interior. Para acompanhar a psicanálise nessa ação salutar, seria preciso empreender uma topoanálise de todos os espaços que nos chamam fora de nós mesmos [...]
(*La poétique de l'espace*. p. 29)

A psicanálise multiplicou suas observações sobre o comportamento projetivo, sobre os caracteres extrovertidos sempre prontos a exteriorizar suas impressões íntimas. Uma topoanálise exteriorista precisaria talvez esse comportamento projetivo definindo os devaneios de objetos. Mas, na presente obra, não podemos fazer, como conviria, a dupla geometria, a dupla física imaginária da extroversão e da introversão. Não acreditamos,

V_v

aliás, que essas duas físicas tenham o mesmo peso psíquico. É à região de intimidade, à região em que o peso psíquico é dominante, que consagramos nossas pesquisas.
(*La poétique de l'espace*. p. 30)

TOPOFILIA

Topofilia são os espaços físicos que se localizam na intimidade do ser humano, acrescentando-se que ele deverá estar “bem localizado, tranqüilamente instalado no espaço de sua felicidade”.

Na topofilia são estudadas “as imagens do espaço feliz”. Qualquer espaço, desde que em harmonia com um ser que vibra, pode ser seu ninho, pode ser uma morada feliz.

Queremos examinar, com efeito, imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de topofilia. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, dos espaços amados. Por razões muitas vezes bem diversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são espaços louvados. A seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço compreendido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que o protegem [...]

(*La poétique de l'espace*. p. 17)

VIVIDO

O vivido está centrado na “interiorização” que vem sendo esboçada na obra poética de Gaston Bachelard, explicitada e tornando-se mais clara a partir de *A poética do espaço*, com a noção de ressonância- repercussão, que corresponde à exuberância-profundeza.

O que vai marcar uma obra poética não é a experiência específica que o poeta viveu. “Feliz ou infeliz”. A sublimação ultrapassa tudo isso ao apresentar uma viagem, uma poesia purificada e livre de todas as pressões, pesos e angústias. “O vivido conserva a marca do efêmero se não puder ser revivido”. A ontologia do vivido será preservada graças à imaginação.

Feliz na palavra, portanto infeliz no fato, objetará imediatamente o psicanalista. Para ele, a sublimação não passa de uma compensação vertical, de uma fuga para o alto, exatamente como a compensação é uma fuga lateral. E logo o psicanalista deixa o estudo ontológico da imagem; ele aprofunda a história de um homem; vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta. Explica a flor pelo perfume.

O fenomenólogo não vai tão longe. Para ele, a imagem existe, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavra oferecida pelo poeta – felicidade de palavra que domina o próprio drama. A sublimação na poesia domina a psicologia da alma terrestremente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar.

(*La poétique de l'espace*. p. 12-13)

A distância do fogo espetacular é abolida. Ao apreender o surgimento do fogo, o ser participa do fogo, o próprio ser surge. O termo vivido foi a marca dessa interiorização do fogo na experiência imaginária do homem feito fogo vivo. Interiorização já anunciada em *A poética do espaço* e em *A poética do devaneio*, com a noção de “ressonância”. É visível nessa página a inflexão da trajetória, partindo de uma teoria dos elementos e chegando a uma valorização da qualidade em sua mobilidade. Abre-se então, plenamente, a dimensão vertical da sublimação. O ser, por sua participação imaginária na intensidade do fogo, vive intensamente; vive intensamente as “contradições” próprias ao fogo que surge e recai na “dialética” do *animus* e da *anima*.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 8)

Um dos motivos condutores da Fenomenologia aplicada é a determinação, em consciência primeira, das “experiências vividas”. Aquilo que se vive, em si mesmo, tem, pensa-se, um privilégio de consciência clara. Mas, com frequência, essa determinação de uma consciência do vivido revela muitas coisas numa só palavra. A palavra “vivido” aumenta consideravelmente uma experiência que, como toda a experiência, deve ser afinada em incessantes análises.

Sob a pena dos filósofos de nosso tempo, a palavra “vivido” é, com frequência, uma palavra que reivindica. É escrita então contra outros filósofos que, julgados um pouco precipitadamente, não tocam o “vivido”, se contentam com o jogo fácil das abstrações; afirma-se que eles desertaram da “existência” para consagrar-se ao “pensamento”. O problema não nos parece tão simples, e como nós mesmos utilizamos a palavra “vivido” com tanta frequência carregada de sentido existencialista, é preciso que nos expliquemos, desde a presente introdução.

Como acreditar, com efeito, que se tem a vida, toda a vida, a vida em profundidade, num acontecimento passageiro, na intensidade relativa de uma escolha psíquica excepcional. O vivido conserva a marca do efêmero se não puder ser revivido. E como não incorporar ao vivido a maior das disciplinas que é o vivido imaginado? O vivido humano, a realidade do ser humano, é um fator de ser imaginário. Teremos que provar que uma poética da vida vive a vida revivendo-a, aumentando-a, separando-a da natureza, da pobre e monótona natureza, passando do fato ao valor, e, ação suprema da poesia, passando do valor para mim ao valor para as almas congêneres, aptas à valorização pelo poético.

(*Fragments d'une poétique du feu*. p. 46-47)

VONTADE

A vontade é uma força, um poder que tudo comanda, desenvolvendo-se de acordo com o objeto ou o mundo circundante.

A vontade é apreendida como força de devir quando a palavra ainda não foi enunciada. Nessa “ontogênese poética” unem-se a vontade e a imaginação.

A vontade pancalista está vinculada à imaginação.

[...] desde o instante em que se possa criar uma poesia da violência pura, uma poesia que se encanta com as liberdades totais da vontade, dever-se-á considerar Lautréamont como um precursor.

(*Lautréamont*. p. 14-15)

Em Kafka as formas se empobrecem porque o querer-viver se esgota; multiplicam-se em Lautréamont porque o querer-viver se exalta [...]

(*Lautréamont*. p. 21)

A vontade é solidária de dois tipos de imaginação: de um lado a vontade-substância, que é a vontade schopenhaueriana, e, do outro, a vontade-potência, que é a vontade nietzschiana. Uma quer conservar. A outra quer arrojarse. A vontade nietzschiana apóia-se em sua própria rapidez. É uma aceleração do devir, de um devir que não tem necessidade de matéria [...]

(*L'air et les songes*. p. 170-171)

Zz

Diante desse mundo de formas mutáveis, em que a vontade de ver, ultrapassando a passividade da visão, projeta os seres mais simplificados, o sonhador é mestre e profeta. É o profeta do minuto. Ele diz, num tom profético, o que se passa presentemente sob seus olhos. Se, num canto do céu, a matéria desobedece, alhures outras nuvens já prepararam esboços que a imaginação-vontade vai completar [...]
(*L'air et les songes*. p. 213)

A vontade, se a apreendermos 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.
(*L'air et les songes*. p. 276)

Antes de qualquer ação, o homem tem necessidade de dizer a si mesmo, no silêncio de seu ser, aquilo que ele quer se tornar; tem necessidade de provar e de cantar para si seu próprio dever. Tal é a função voluntária da poesia. A poesia voluntária deve, pois, ser colocada em relação com a tenacidade e a coragem do ser silencioso.
(*L'air et les songes*. p. 278)

Toda a vontade de ver afirma-se no olhar fixo das cavernas. Então, a órbita profunda já é um abismo ameaçador [...]
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 199)

ZONA

Para se estudar as imagens poéticas, deve-se limitar a uma região intermediária entre o consciente e o inconsciente onde estão as camadas mais superficiais do psiquismo. Nessa zona, “onde se misturam o inconsciente e o consciente” é que vão se “formar as imagens literárias”.

Para nós que nos limitamos a psicanalisar uma camada psíquica menos profunda, mais intelectualizada, devemos substituir o estudo dos sonhos pelo estudo do devaneio [...]
(*La psychanalyse du feu*. p. 32)

De maneira geral, acreditamos que a psicologia das emoções estéticas se beneficiaria com o estudo da zona dos devaneios materiais que antecedem a contemplação. Sonha-se antes de contemplar [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 6)

Não nos parece, no entanto, que a psicanálise clássica cujas lições procuramos seguir nesta interpretação particular explique todas as imagens. Ela negligencia o estudo da

ÍNDICE DE VERBETES

A

ÁGUA 13
ALAMBIQUE 14
ALMA E ESPÍRITO 15
ALQUIMIA 16
AMBIVALÊNCIA 18
ANÁLISE 20
ANDROGINIDADE 21
ANIMISMO 22
ANIMUS E ANIMA 23
AR 24
ARQUÉTIPO 26
ARTE 28
ÁRVORE 29
ATO POÉTICO 32

B

BIGORNA 33
BIOGRAFIA 34

C

CASA 35
CENTRO 38
CÉU AZUL 41
CHAMA 42
COMBINAÇÃO E COMPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS MATERIAIS 43
COMPLEXO 44
COMPLEXO DE CULTURA 45
CONSCIÊNCIA 48
CONTEMPLAÇÃO 49
CONTRAPSICANÁLISE 50
COR 51
CORRESPONDÊNCIAS SHELLEYIANA E BAUDELAIRIANA 53
COSMO-ANÁLISE 54
CRIAÇÃO POÉTICA 54
CRÍTICA 55

D

DESTILAÇÃO 59
DEVANEIO 60
DIMÉTODO 64

E

ELEMENTOS MATERIAIS 65
ENERGIA 67
ESCREVER 69
ESPAÇO 69
ESPELHO 68
ESTILO 71
ESTINFALIZAÇÃO 71
EXISTENCIALISMO POÉTICO 72
EXPRESSÃO POÉTICA 73

F

FÊNIX 75
FENOMENOLOGIA 76
FILOSOFIA 80
FLOR 82
FOGO 83
FORJA 85
FORMA 87

G

GENOSANÁLISE 89
GRITO 92

I

IDEALISMO PLATÔNICO 95
IMAGEM 96
IMAGINAÇÃO 99
IMENSIDÃO 102
INCONSCIENTE 103
INFÂNCIA 104
INTROVERSÃO E EXTROVERSÃO 106

J

JANELA 109

L

LEITOR 111
LEITURA 113
LINGUAGEM 114
LITERATURA 117
LIVRO 118
LUZ 119

M

MATÉRIA 122
MEDITAÇÃO 123
METÁFORA 124
METAL 125
METAMORFOSE 127
MITO 128
MODELADOR 130
MONTANHA 131

N

NARCISISMO 133

O

OBJETIVIDADE 135
OBJETO 136
OBRA 137
OFELIZAÇÃO 138
OLHO - OLHAR 139
ONTOLOGIA 142
ORVALHO 142
OURO 143

P

PAISAGEM 145
PALAVRA 146
PANCALISMO 149

PEDRA 150
PERCEÇÃO 151
POESIA 152
POETA 155
POÉTICO-ANÁLISE 157
PROJEÇÃO 157
PSICANÁLISE 159
PSICOLOGIA DA IMAGINAÇÃO 164
PURIFICAÇÃO 166

R

RACIONALISMO 170
RAIZ 171
RITMANÁLISE 172

S

SER 176
SERPENTE 178
SILÊNCIO 181
SIMBOLISMO 181
SOLIDÃO 183
SONHADOR 185
SONHO 185
SUBLIMAÇÃO 187
SURREALISMO 190

T

TEMPO 193
TERRA 195
TOPOANÁLISE 196
TOPOFILIA 196

V

VIVIDO 199
VONTADE 200

Z

ZONA 203

Edgar Allan Poe, em sua obra *Os contos de Edgar Allan Poe*, afirma que a expressão exige “muitas palavras” que a página de

É sobretudo essa região superficial, onde se misturam o consciente e o inconsciente, que estudamos em nossas obras sobre a imaginação. Mas é tempo de mostrar que a zona profunda é sempre ativa [...]
(*L'eau et les rêves*. p. 158)

Poderemos, pois, examinar toda a região psíquica intermediária entre as pulsões inconscientes e as primeiras imagens que afloram na consciência. Veremos então que o processo de sublimação encontrado pela psicanálise é um processo psíquico fundamental [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 5)

Se admitirmos considerar a imagem em seu esforço literário, em seu esforço para colocar no primeiro plano as proezas lingüísticas da expressão, apreciaremos talvez melhor esse ímpeto literário que caracteriza os tempos modernos. Parece que já há zonas em que a literatura se revela como uma explosão da linguagem [...]
(*La terre et les rêveries de la volonté*. p. 7)

E procuraremos no final trazer alguma luz a essa zona intermediária em que se unem as experiências do sonho e as experiências da vida clara. É sobretudo aí que se formam as imagens literárias que nos interessam mais de perto.
(*La terre et les rêveries du repos*. p. 214)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I- Obras de Gaston Bachelard (Consultadas)

- 1928 - BACHELARD, Gaston. *Essai sur la connaissance approchée*. 3. ed. Paris: Vrin, 1969
- 1932 - _____. *L'intuition de l'instant*. Paris: Gonthier, 1932.
- 1934 - _____. *Le nouvel esprit scientifique*. 6. ed. Paris: P.U.F., 1958.
- 1936 - _____. *La dialectique de la durée*. 2. ed. Paris: P.U.F., 1950.
- 1938 - _____. *La formation de l'esprit scientifique – Contribution a une psychanalyse de la connaissance objective*. 5. ed. Paris: Vrin, 1967.
- 1938 - _____. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1969.
- 1939 - _____. *Lautréamont*. 6. réimpression. Paris: José Corti, 1970.
- 1942 - _____. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti,

- 1947.
- 1943 - _____. *L'air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement. 2. ed. 3. réimpression. Paris: José Corti, 1950.
- 1948 - _____. *La terre et les rêveries de la volonté*. Essai sur l'imagination des forces. Paris: José Corti, 1948.
- 1948 - _____. *La terre et les rêveries du repos*. Essai sur les images de l'intimité. 6. réimpression. Paris: José Corti, 1971.
- 1953 - _____. *Le matérialisme rationnel*. 3. ed. Paris: P.U.F., 1972.
- 1957 - _____. *La poétique de l'espace*. 2. ed. Paris: P.U.F., 1958.
- 1960 - _____. *La poétique de la rêverie*. 5. ed. Paris: P.U.F., 1971.
- 1961 - _____. *La flamme d'une chandelle*. 4. ed. Paris: P.U.F., 1970.
- 1970 - _____. *Le droit de rêver*. Paris: P.U.F., 1970.
- 1988 - _____. *Fragments d'une poétique du feu*. Paris: P.U.F., 1988.

II- Obras sobre Gaston Bachelard

- BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: O Arauto da pós-modernidade*. Bahia: Ed. UFBA, 2006.
- BARSOTTI, Bernard. *Bachelard Critique de Husserl aux Racines*. França: Harmattan, 2002.
- BULCÃO, Marly; BARBOSA, Elyana. *Bachelard: Pedagogia da Razão, Pedagogia da Imaginação*. São Paulo: Vozes, 2003.
- CAHIERS INTERNATIONAUX DE SYMBOLISME. *Bachelard et la métaphore*. Mons: Le CIEPHU, 53/55, 1986.
- CESAR, Constança Marcondes. *Bachelard: ciência e poesia*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- _____. *Hermenêutica francesa: Bachelard*. São Paulo: Alínea, 1998.
- COLLOQUE DU CENTENAIRE. *Gaston Bachelard. L'homme du poeme et du theoreme*. Dijon: Editions Universitaires, 1984.
- CHIMISSO, Cristina. *Gaston Bachelard*. USA: Routledge, 2001.
- DAGOGNET, François. *Bachelard*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1980.
- GINESTIER, Paul. *Pour connaître Bachelard*. 3. ed. Paris: Bordas, 1987.
- JAPIASSU, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LACROIX, Jean et al. *Introducción a Bachelard*. Tradução de José Szasbon. Buenos Aires: Calden, 1973. (Colección El Hombre y su Mundo).
- LECOURT, Dominique. *L'épistemologie Historique de Gaston Bachelard*. Paris: Vrin, 2002.
- MARGOLIN, Jean-Claude. *Bachelard*. Paris: Seuil, 1974.

PAIVA, Rita. *Gaston Bachelard: A imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Annablume, 2005.

PARINAUD, Andre. *Gaston Bachelard*. France: Flammarion, 1996.

PUELLES, Luis. *Estética de Gaston Bachelard*. Madrid: Verbum, 2002.

QUILLET, Pierre. *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Bachelard et L'epistemologie française*. França: P.U.F., 2003.

III-Obras Gerais

AZEVEDO, Murillo Nunes de. *A essência da alquimia*. São Paulo: Pensamento, 1986.

BURCKHARDT, Titus. *Alchimie. Sa signification et son image du monde*. s. 1.: Thoth, 1974.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 2. ed. 1ª reimp. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FRANZ, Marie-Louise von. *A alquimia e a imaginação ativa*. Tradução de Pedro da Silva Dantas Jr. São Paulo: Cultrix, 1979.

GILCHRIST, Cherry. *A alquimia e seus mistérios*. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: Ibrasa, 1988.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972, v. 2.

HIRSCHBERGER, Johannes. *História da filosofia na Antigüidade*. Tradução de Alexandre Correia. São Paulo: Herder, 1957.

JACOB, Yolande. *Complexo, Arquétipo, Símbolo na Psicologia de C. G. Jung*. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1957.

JUNG, Carl Gustave. *Psicologia e Alquimia*. Tradução de Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofia*. 4. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

PLATÃO. *Diálogos: Fédon, sofista, político*. Tradução de Jorge Paleikat e Cruz Costa. Porto Alegre: Globo, 1955, v. 2.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Albertino Pinheiro. 7. ed. São Paulo: Atena, 1959.

SCIACCA, Michel Frederico. *La filosofia hoy*. Tradução de Cláudio Matons Rossi y Juan José Ruiz Cuevas. 2. ed. Barcelona: Luis Miracle, 1956.

TRISMEGISTO, Hermes. *Corpus Hermeticum*. Tradução de Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, s.d.

<i>Título</i>	<i>Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos</i>
<i>Autor</i>	Agripina Encarnación Alvarez Ferreira
<i>Capa</i>	Aretha Satomi Otsuka
<i>Projeto gráfico</i>	Maria de Lourdes Monteiro
<i>Editoração</i>	Maria de Lourdes Monteiro
<i>Divulgação</i>	Maria Helena de Moura Arias
<i>Preparação de originais</i>	Antonio Lemes Guerra Junior, Gabriela Tauil Machado, Andria Franciely da Silva Mota
<i>Revisão final</i>	Martha Augusta C. e Castro Gonçalves
<i>Formato</i>	18 cm x 24 cm
<i>Tipologia</i>	Tw Cen MT
<i>Papel</i>	Supremo 250 g/m ² (capa) Off-set 75 g/m ² (miolo)
<i>Número de páginas</i>	220
<i>Tiragem</i>	500
<i>Impressão</i>	Gráfica e Editora Viena

