



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

Luiz Claudio Rios Pecoraro Junior

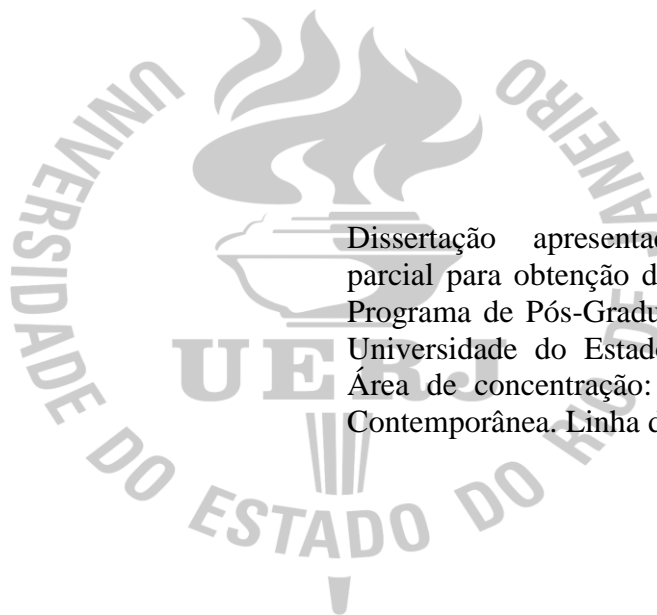
A questão da imagem na poética de Gaston Bachelard: uma ontofenomenologia?

Rio de Janeiro

2016

Luiz Claudio Rios Pecoraro Junior

A questão da imagem na poética de Gaston Bachelard: uma ontofenomenologia?



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea. Linha de pesquisa: Estética.

Orientadora: Prof.^a Dra. Marly Bulcão Lassance Britto

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

B119 Pecoraro Junior, Luiz Cláudio Rios.
A questão da imagem na poética de Gaston Bachelard: uma
Ontofenomenologia? / Luiz Cláudio Rios Pecoraro Junior. – 2016.
106 f.

Orientadora: Marly Bulcão Lassance Britto
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

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

CDU 1(44)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luiz Claudio Rios Pecoraro Junior

A questão da imagem na poética de Gaston Bachelard: uma ontofenomenologia?

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea. Linha de pesquisa: Estética.

Aprovada em 01 de dezembro de 2016.

Banca Examinadora:

Marly Bulcão Lassance Britto

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva

Instituto Federal Fluminense

Maria Inês Senra Anachoreta

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Luiz Claudio e Maria Verônica, que me ensinaram o verdadeiro valor do estudo.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Laís Karyne, pela paciência, apoio, amor e carinho durante a elaboração dessa dissertação.

À minha família – meus pais Luiz Claudio e Maria Verônica e meu irmão Luiz Felipe – por sempre me apoiarem nas decisões mais difíceis e ao incentivo em sempre almejar mais, superando meus limites.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Marly Bulcão Lassance Britto, que me acolheu como um filho na academia, me ensinando o melhor caminho para desenvolver um pensamento autônomo.

Ao colega Marcelo de Carvalho, que me deu o *insight* que precisava para desenvolver essa dissertação de mestrado.

Aos colegas do grupo de estudos da Marly Bulcão, que muito me ajudaram nessa caminhada e contribuíram com seus conselhos e conhecimentos para o aperfeiçoamento desse trabalho.

Aos professores da banca, pela disponibilidade e pelas generosas contribuições.

À UERJ e seus funcionários, em especial da secretaria de pós-graduação em Filosofia, pela disposição em trabalhar para permitir o desenvolvimento do conhecimento.

Não lemos nem escrevemos poesia porque é “bonitinho”. Lemos e escrevemos poesia porque somos humanos. A raça humana está repleta de paixão. E medicina, advocacia, administração e engenharia são objetivos nobres e necessários para manter-se vivo. Mas a poesia, beleza, romance, amor, é para isso que vivemos.

John Keating
(Sociedade dos Poetas Mortos)

RESUMO

PECORARO JUNIOR, L. C. R. *A questão da imagem na poética de Gaston Bachelard: uma ontofenomenologia?* 2016. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O objetivo de nossa pesquisa é demonstrar que, na filosofia de Gaston Bachelard, há a emergência do que denominamos de uma *ontofenomenologia*. De um lado, o filósofo afirma que só é possível chegar ao ser da imagem através de uma *fenomenologia*; de outro, constatamos que por detrás de suas linhas perpassa uma *ontologia específica*, pois a imagem é autônoma e tem uma existência própria. Trata-se, portanto, de analisar na poética bachelardiana a “nova” noção de uma imaginação que é material, dinâmica e criadora, o que implica em mostrar que Bachelard faz uma crítica aos filósofos da tradição que consideravam a imaginação como formal e reprodutora. O estudo de Jean-Jacques Wunenburger, que sistematizou, nas obras de Gaston Bachelard, o conceito de *ontologia da imagem* será tomado como fundamento para demonstrarmos que, em Bachelard, esta *ontologia da imagem* é, na verdade, uma *ontofenomenologia* que permite ao sujeito a apreensão da imagem criadora.

Palavras-chave: Bachelard. Poética. Ontofenomenologia da imaginação. Fenomenologia da imaginação. Ontologia da imagem. Imaginação criadora.

RÉSUMÉ

PECORARO JUNIOR, L. C. R. *La question de l'image dans la poétique de Gaston Bachelard: une ontophénoménologie?* 2016. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

L'objectif de notre recherche est de démontrer, dans la philosophie de Gaston Bachelard, l'émergence de ce que nous appelons une *ontophénoménologie*. D'une part, le philosophe dit qu'on ne peut atteindre à l'être de l'image qu'à travers d'une *phénoménologie*; de l'autre, nous voyons que ses lignes sont traversées par une *ontologie spécifique*, parce que l'image est autonome, en ayant sa propre existence. Il s'agit donc d'analyser dans la poétique bachelardiëne la « nouvelle » notion d'une imagination qui est essentiellement matérielle, dynamique et créatrice, et qui viens ici présenté comme argument au centre de la critique de Bachelard aux philosophes de la tradition, tous enfermés dans les cadres d'une imagination uniquement formelle et reproductrice des événements visuels. L'étude de Jean-Jacques Wunenburger, qui - dans les travaux de Gaston Bachelard - a systématisé le concept de *ontologie de l'image*, sera le fondement sur lequel on va démontrer que, chez Bachelard, cette *ontologie de l'image* fonctionne comme une *ontophénoménologie* qui permet au sujet la saisie même de l'image créatrice.

Mots-clés: Bachelard. Poétique. Ontophénoménologie de l'imagination. Phénoménologie de l'imagination. Ontologie de l'image. Imagination créatrice.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Air –	L’Air et les songes [O ar e os sonhos]
Eau –	L’Eau et les rêves [A água e os sonhos]
PE –	La Poétique de l’espace [A poética do espaço]
PF –	La Psychanalyse du feu [A psicanálise do fogo]
PR –	La Poétique de la rêverie [A poética do devaneio]
Tr –	La Terre et les rêveries du repôs [A terra e os devaneios do repouso]
Tv –	La Terre et les rêveries de la volonté [A terra e os devaneios da vontade]

Observação: nas citações dos principais livros de Bachelard, mencionamos apenas a abreviatura das obras, seguida das respectivas páginas. Os outros dados encontram-se nas Referências.

A referência completa dos livros e artigos citados de comentadores e outros autores encontram-se nas Referências.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	DA CRÍTICA À IMAGEM NA CIÊNCIA À SUA EXALTAÇÃO NA ESTÉTICA ATRAVÉS DOS ELEMENTOS PRIMORDIAIS.....	14
1.1	Breve histórico da imaginação em Bachelard.....	14
1.2	A concepção bachelardiana de imaginação como criadora.....	18
1.3	A caracterização bachelardiana de imaginação criadora como imaginação material e dinâmica.....	29
2	O TEMPO DA IMAGEM POÉTICA E SEU NOVO MÉTODO DE ESTUDO – A FENOMENOLOGIA.....	46
2.1	O tempo como instante.....	46
2.2	A fenomenologia da imaginação e sua importância para o devaneio poético.....	48
3	O CONCEITO OCULTO DE ONTOFENOMENOLOGIA EM BACHELARD.....	70
3.1	Um status ontológico para a imagem.....	70
3.2	Demonstrações da existência de uma ontologia da imagem em Bachelard.....	87
3.3	Considerações finais.....	102
	CONCLUSÃO.....	103
	REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO

Vivemos em uma sociedade midiática, em que a imagem é um dos meios mais importantes de comunicação e suas exibições levam pessoas a terem complexas reflexões (como no cinema autoral) ou as transformam em consumidores acéfalos (no caso dos comerciais). Logo, vemos a importância da imagem e da imaginação no nosso cotidiano e precisamos, como filósofos, compreendê-las e mostrar que, na verdade, elas possuem uma autonomia e não são simples representações da percepção.

Daí o fato de termos escolhido Gaston Bachelard (1884-1962) para fundamentar nosso estudo sobre a imagem e a imaginação, pois se trata de um filósofo que vai nos apresentar uma nova forma, bem original, de compreender a imagem, ressaltando sua autonomia.

Vamos também nos apoiar em comentadores de Bachelard que nos mostram que, apesar do filósofo ter se dedicado primordialmente às imagens literárias, suas teses sobre a imaginação extrapolam este campo e podem ser atribuídas a todas as imagens artísticas e, o que é mais importante, tem um fundamento ontológico.

Sabemos, por outro lado, que Bachelard se dedicou primordialmente à literatura, tendo poucos textos sobre as artes plásticas. (...) embora Bachelard tenha privilegiado a literatura, suas reflexões transcendem este campo, podendo ser aplicadas a toda e qualquer imagética criadora (BULCÃO, 2013, p. 24).

Por fim, não podemos esquecer que Bachelard foi um pensador que viu a necessidade de se manter uma relação próxima entre Razão e Imaginação, sendo um ícone do pensamento contemporâneo, ao formular uma revolução no pensamento científico de sua época. “Criador de uma concepção de imaginação completamente inovadora, mostra que a imaginação criadora também está presente na matemática e que não é mais possível se contrapor razão e imaginação” (BARBOSA, 2004, p. 12). Por isso, podemos afirmar que Bachelard percebia que existia um paralelo entre ciência e arte, epistemologia e estética, pois ambas se complementam e realizam a plenitude do homem, sujeito das 24 horas.

O objetivo desse trabalho é analisar a vertente poética do pensador francês, no que tange ao seu estudo do que é a noção de imagem e de como conseguimos compreendê-la.

Bachelard rompe com a tradição de sua época ao negar que a imaginação seria apenas a representação de objetos por um sujeito, afirmando ser a imagem algo próprio e criador. Desta

forma, Bachelard distingue em sua obra dois tipos de imaginação: a imaginação formal e a imaginação material.

A imaginação formal seria aquela que conhecemos tradicionalmente, permeada pelo “vício da ocularidade”. “A imaginação formal, fundamentada na visão, caminha célere para a abstração e para o formalismo, nos quais cumpre seu destino e realiza plenamente sua índole” (PESSANHA, 1994, p. xiv). Assim, podemos ver que a tradição apenas considerou a imaginação no campo do conhecimento como função de relembrar, fazendo com que essa faculdade fosse subordinada à razão, já que a verdade só poderia ser alcançada pela via racional. Bachelard atribui esse tipo de pensamento a uma linhagem de filósofos intelectualistas que compreendem a imagem como cópia do real.

Voltando-se contra este tipo de compreensão reducionista da imaginação, Bachelard afirma que “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. É uma faculdade de sobre-humanidade” (Eau, p. 17-18, grifos do autor).

Para ele, devemos exaltar outro tipo de imaginação, a imaginação material, uma imaginação que surge do embate com o mundo concreto e material. Nesse ponto, Bachelard conquista o poder criador da imaginação, mostrando sua passagem de mera cópia do real para criadora de realidade; tudo isso conquistado em paralelo com uma força de vontade vital do homem trabalhador. “É mão de trabalhador, sim, de artesão, sim – mas feliz porque cria na liberdade de sua vontade desatada pela imaginação” (PESSANHA, 1994, p. xxii).

Ao longo desse trabalho, vamos mostrar que a vertente poética bachelardiana pode ser dividida em dois momentos: no primeiro, o filósofo se preocupa em interpretar os quatro elementos primordiais – fogo, água, ar e terra – pois os vê como arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano e as imagens que criamos a partir das nossas experiências de vida são sublimação desses arquétipos (BARBOSA, 2004, p. 43), percebendo nesses elementos, a importância da substância para a arte, que alimenta toda poética; e, no segundo momento, Bachelard vai defender o que denomina de *fenomenologia da imaginação*, o método pelo qual seria possível a análise da relação da imagem com cada indivíduo.

Lendo os livros de Bachelard dedicados à poética, constatamos que ele também defende, por detrás de suas linhas, uma *ontologia da imagem* ao afirmar frequentemente que elas possuem uma realidade própria; e, em vários momentos de sua obra, deixar claro que seu estudo tem como objetivo dizer em que consiste a imagem. Entretanto, percebemos que ele dedicou a maior parte dos seus textos para definir e desenvolver um método que permitisse ao

homem compreender a noção de imagem, que se consagrou no método chamado por ele de *fenomenologia da imaginação*.

Desta forma, vimos a necessidade de clarificar e organizar esse pensamento ontológico de Bachelard, diluído em suas obras, utilizando-nos de seus comentadores que já haviam vislumbrado essa característica. Percebemos também, além disso, em sua trajetória poética e através de seus argumentos, que sua pretensão primordial era mostrar ao leitor de sua obra como é possível alcançar a novidade da imagem poética.

O método de pesquisa utilizado para esse estudo foi a leitura crítica das obras de Bachelard dedicadas aos quatro elementos e seus dois livros de poética, assim como a leitura complementar de comentadores conceituados do filósofo.

Para que a exposição fosse mais sistemática, achamos que seria interessante que o texto fosse dividido em três capítulos, e esses capítulos em duas ou três partes.

No primeiro capítulo, procuramos apresentar de forma breve os diversos momentos do pensamento bachelardiano referente à imaginação e de suas conclusões alcançadas ao fim de seus livros dedicados aos quatro elementos. A sua primeira parte tem como intuito fazer um breve histórico da compreensão do que seja imaginação para Bachelard ao longo de todos seus estudos filosóficos, desde o início, no qual o autor considerava a imagem como algo negativo até às últimas obras em que este passa a reconhecer a importância da imagem como um viés de criação para o homem. Na segunda parte, mostraremos o caminho percorrido por Bachelard para chegar à conclusão de que a imaginação é criadora; e, para que isso se torne mais claro será abordado a sua crítica aos filósofos e escolas filosóficas que consideravam a imaginação como reprodução, além da crítica à psicanálise freudiana de sua época, que racionalizava a imaginação, procurando encontrar a origem das imagens na vida e na biografia dos artistas, retirando, assim, a autonomia da imaginação, enquanto ato independente. A terceira parte desse capítulo servirá como complementação à segunda parte porque tem como objetivo caracterizar a imaginação criadora, abordando suas principais características, ressaltando, portanto, características importantes como a materialidade e a dinamicidade da imaginação.

No segundo capítulo, nos dedicaremos às obras chamadas de poéticas, em que ele desenvolveu o método da fenomenologia da imaginação. Vamos começar mostrando a novidade e importância da compreensão bachelardiana de tempo, que será propulsora de uma necessidade para Bachelard em reformular seu método de análise das imagens poéticas. Em seguida, vamos analisar o método denominado pelo filósofo de *fenomenologia da*

imaginação: o que é, como surgiu e como deve ser utilizado; e aprofundaremos o pensamento bachelardiano sobre a imagem, alcançado através da aplicação desse novo método.

No terceiro capítulo, nos debruçaremos sobre a ontologia da imagem em Bachelard. Na primeira parte, apresentaremos as conclusões e teorias desenvolvidas por Jean-Jacques Wunenburger, pesquisador de Bachelard, presidente da *Association des Amis de Gaston Bachelard* e diretor do *Centro Gaston Bachelard de Pesquisa sobre o Imaginário e a Racionalidade*, da Universidade de Bourgogne. Em seu livro *La vie des images* esse autor defende uma ontologia da imagem, que tem origem num “duplo” que se interpõe entre o homem e a realidade percebida, e se constitui em um mundo próprio, chamado de imaginal. Na segunda parte, buscaremos nas obras estéticas de Bachelard trechos em que ele deixa clara a ideia que perpassa sua obra, de uma ontologia das imagens. Nosso intuito, neste capítulo, é esclarecer, através da obra de Wunenburger, o que Bachelard fala sobre a existência de um ser próprio e autônomo das imagens. Na terceira parte, apenas concluiremos a ideia do capítulo.

Concluiremos esse trabalho mostrando que, apesar de Bachelard elaborar um método, denominado por ele, de fenomenologia da imaginação, fomos capazes de constatar que por detrás das linhas da obra bachelardiana perpassa uma ontologia da imagem, imagem esta que existe como uma realidade própria e autônoma. Nesse sentido, defendemos que em Bachelard pode-se falar em uma ontofenomenologia quando se trata de compreender o significado da imagem criadora.

1 DA CRÍTICA À IMAGEM NA CIÊNCIA À SUA EXALTAÇÃO NA ESTÉTICA ATRAVÉS DOS ELEMENTOS PRIMORDIAIS

1.1 Breve histórico da imaginação em Bachelard

Essa parte do capítulo será dedicada a conhecer o caminho filosófico percorrido por Bachelard em seus estudos sobre a imagem, desde sua publicação científica, em que a imagem é compreendida como obstáculo epistemológico, até suas publicações estéticas, quando as imagens serão exaltadas.

Bachelard iniciou seus estudos sobre a imagem no livro *La Formation de l'Esprit Scientifique* (1938). Nesse primeiro momento, a imagem é vista como algo negativo pelo autor. Sua intenção, nesse livro, era fundamentar o Espírito Científico e dar suporte teórico para o seu desenvolvimento. Para ele,

A ciência contemporânea é uma ciência viva, que se constrói através de retificações das noções passadas; é uma ciência que usa métodos novos e que transforma a relação sujeito-objeto, pois, em lugar de ser uma simples reprodução do real, é uma construção objetiva da razão (BULCÃO, 1999, p. 35).

Nesse contexto, a imagem surge como um *Obstáculo Epistemológico*. Podemos compreender *Obstáculo Epistemológico*, conforme as próprias palavras bachelardianas, como “(...) perturbações que se incrustam no próprio ato de conhecer e que constituem retardos ou causas de inércia do pensamento” (*Ibid.*, p. 36).

Segundo Bachelard, um dos problemas para se alcançar um conhecimento científico é o apego à experiência imediata. O problema estaria no excesso de imagens e metáforas que permeiam a experiência imediata e que impede o cientista de distinguir ciência de conhecimento comum.

As imagens só podem ser estudadas como imagens e não como conceitos, e vice-versa. (...) Imagens e conceitos se formam em dois pólos opostos da atividade psíquica, que são: imaginação e razão. Entre eles existe uma polaridade de exclusão. (BARBOSA, 1996, p. 37 e 38).

Bachelard, retomando, num certo sentido e com intuítos diferentes, a *Teoria dos Ídolos* de Francis Bacon, vê que a linguagem do discurso científico está repleta de ciladas causadas por imagens e metáforas, que formam zonas de obscuridade, de não-ciência. A utilização de imagens e símbolos para explicar o pensamento seria uma pré-ciência. (PESSANHA, 1994, p. ix-x).

O caminho da ciência, segundo Bachelard, deveria ser o do *Racionalismo Aplicado*: “Em lugar de partirmos da experiência imediata devemos seguir o caminho epistemológico inverso, voltando-nos para o abstrato e dele indo até a experiência, a fim de ordená-la” (BULCÃO, 1999, p. 38).

Entretanto, esse procedimento não é simples ou fácil, pois as metáforas “seduzem a razão e a sufocam, ativando imagens inconscientes e profundas” (*Ibid.*, p. 57). A solução seria fazer uma psicanálise¹ dessas metáforas, a fim de eliminá-las: “Para Bachelard, as metáforas são imagens particulares que se convertem em esquemas gerais que só a psicanálise do conhecimento objetivo pode apagar para então se chegar às abstrações realmente científicas” (*Ibid.*, p. 58). A intenção de Bachelard, com a psicanálise, é auxiliar o cientista, mostrando que ele possui imagens em seu inconsciente que o atrapalham, que se tornam obstáculos, à obtenção de uma racionalização totalmente abstrata.

Contudo, a conclusão alcançada pelo filósofo é a impossibilidade de se distinguir perfeitamente a consciência do inconsciente. Logo, o objetivo da psicanálise seria de apontar quais são os valores inconscientes que estariam afetando o cientista em seus estudos; e, com essa informação, ele poderia trabalhar de forma mais segura e clarificada, pois saberia exatamente como evitar qualquer indução causada pelo seu inconsciente, e que, para ele seria um obstáculo ao conhecimento científico.

Admitindo que o homem não possa separar totalmente as imagens do seu inconsciente² da sua racionalidade, Bachelard é motivado a estudar e a compreender como

¹ Deve-se esclarecer que a concepção bachelardiana de psicanálise é diferente da concepção original freudiana. Bachelard se apropria do termo psicanalítico para expressar suas conclusões que “as forças psíquicas, os fatores inconscientes e os sonhos profundos também atuam sobre o ato de conhecer e constituem obstáculos à objetividade científica” (BULCÃO, 1999, p. 53).

² O significado do termo “inconsciente” não fica muito claro em Bachelard. Pode se referir algumas vezes ao *inconsciente coletivo* de Jung (“São as conexões míticas, os motivos e imagens que, a todo momento, podem reaparecer [ao ser humano] sem tradição histórica nem previa migração (JUNG, 1976, p. p. 524)) e, nos casos em que Bachelard fala de imagens inconscientes, deve ser compreendido como imagens que existem na interioridade do sujeito. Destacamos que Bachelard abandonará praticamente todo o conceito de inconsciente no seu segundo momento, que chamamos de poético, pois ele aceitará que a produção de imagens tem caráter subjetivo; guardando apenas a sua compreensão de que, “dentro” de cada homem, existem forças motoras que o impulsionam a criar, que são os arquétipos (para mais informações sobre arquétipo, conferir a Nota de Rodapé 14 desse capítulo).

funcionam essas imagens. Será esse o objetivo de suas obras poéticas voltadas aos quatro elementos (fogo, água, ar e terra).

(...) a imaginação libera o espírito do peso do passado e se abre, ao mesmo tempo, para o futuro e para a companhia desafiante dos grandes reinos da natureza – as quatro raízes de Empédocles, fontes inesgotáveis de devaneios criadores. Aqui, na região do imaginário material e dinâmico, alimentado pelo ar, pela água, pela terra e pelo fogo, impera a substância, que fora alijada por Bachelard do campo de elaboração do novo espírito científico, como obsoleta e pesada categoria metafísica que lhe serve de obstáculo. Aqui, ao contrário, no reino da arte, ela é imprescindível, pois constituinte da natureza mesma do poético. Bachelard reconhece: toda poética possui um componente de essência material, já que a substância pertence ao país dos devaneios – não da razão científica –, onde permanece como um velho sonho recorrente, que atrapalha a ciência, mas alimenta a arte (PESSANHA, 1994, p. xxiii).

Assim, no mesmo ano em que publicou seu livro sobre a ciência, em que mostrava as imagens como pejorativas, apontando-as como obstáculo; ele publica *La Psychanalyse du Feu* (1938). Seu objetivo, nessa obra, será desenvolver uma interpretação do elemento fogo com a finalidade de ser o mais objetivo possível, mostrando que uma interpretação, por mais subjetiva ou arbitrária que pareça, pode ser objetiva.

No meio do livro *La Psychanalyse du Feu*, Bachelard mudará de atitude: abandonará seu propósito inicial de afastar as imagens e se entregará à sedução destas.

Nas demais obras poéticas dedicadas aos elementos água, ar e terra (*L'Eau et les Rêves* (1941), *L'Air et les Songes* (1943), *La Terre et les Rêveries du Repos* (1948), e *La Terre et les Rêveries de la Volonté* (1948)), Bachelard passará a exaltar as imagens.

Seus estudos sobre a imaginação levarão o filósofo a confrontar escolas filosóficas tradicionais, ou seja, o Racionalismo e o Empirismo, assim como filósofos contemporâneos como Sartre e tendências de sua época, como a psicanálise freudiana. A crítica feita por Bachelard tinha como principal objetivo apontar que a compreensão de imaginação defendida por estas perspectivas se fundamentava principalmente no fato de que abordavam a imaginação no contexto de uma explicação sobre a origem e os níveis do conhecimento ou que compreendiam a imaginação como formadora apenas de símbolos passíveis de interpretação (*Ibid.*, p. xiii). Bachelard fará sua investigação a partir dos textos literários, e essa mudança de método fará com que ele atinja conclusões importantes para uma verdadeira compreensão do que seja imaginação e sua importância para o homem. Nessas obras poéticas,

Bachelard desenvolverá uma distinção entre Imaginação Reprodutora e Imaginação Criadora; Imaginação Formal e Imaginação Material³.

Estamos diante, pois, de um filósofo da ciência que se propôs a realizar um estudo estético da imaginação. Rigoroso em suas obras epistemológicas, ele buscou a todo custo a objetividade; mas acabou por se ver envolvido pelas imagens que habitam o campo da subjetividade. Sem abandonar as conclusões alcançadas, Bachelard vê a necessidade de dar um passo além nos seus estudos, pois observara que o estudo objetivo da imaginação não dava conta de alcançar uma verdadeira Metafísica da Imaginação.

Para Bachelard, a “comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica”. A preocupação, então, é com o *verstehen*, ou seja, com a possibilidade de compreensão de uma imagem singular. E, para ele, é a poesia o exemplo desta participação e comunicação da imagem. Trata-se, agora, de procurar um método que seja o mais adequado. A escolha do método fenomenológico⁴ é intencional, pois este põe o sujeito em relação direta com a imagem. “A fenomenologia, no domínio restrito em que trabalhamos, deve suprimir qualquer intermediário, qualquer função superposta”. Na sua concepção o método fenomenológico leva o homem a tentar a comunicação com a consciência criadora do poeta. Para Bachelard, não há diferença entre o fazer um poema e o ouvir um poema. Ao ouvir o poema, a cumplicidade do ouvinte é tal que ele também participa da criação; aqui, “a consciência de maravilhamento diante do mundo criado pelo poeta se abre em toda a sua novidade” (BARBOSA, 1996, p. 178).

Bachelard ressalta a importância de se utilizar como método de apreensão da imagem a Fenomenologia da Imaginação⁵ e, ao longo de suas obras, procura desenvolver tal método. Principalmente nas obras *La Poétique de l'Espace* (1957), na qual define em que consiste o método fenomenológico e em *La Poétique de la Rêverie* (1960).

Bachelard ainda publicou um último livro, *La Flamme d'une Chandelle* (1961) antes de seu falecimento em 1962. Nesse livro, Bachelard parece dar termo a seu estudo sobre a imaginação quando conclui que a realidade imaginária, que durante todo o seu estudo,

³ Todas as novidades trazidas por Bachelard nos seus livros sobre os quatro elementos serão detalhadamente trabalhadas mais diante, nesse capítulo.

⁴ O método fenomenológico, para Bachelard, tem um sentido próprio. É o método que permite a captação da imagem na sua atualidade. Não se pode dizer que Husserl ou seus discípulos exerceram influência sobre Bachelard; este não adota a terminologia do método fenomenológico husserliano. Na sua concepção de método fenomenológico, há uma aproximação com o problema do “*verstehen*”; é a identificação do sujeito com o objeto (a imagem) que permite a compreensão, ou seja, para que o sujeito participe da criação, ele não precisa ser o criador, é suficiente participar da sua intenção (BARBOSA, 1996, p. 55).

⁵ O método fenomenológico desenvolvido por Bachelard para estudar a imaginação será detalhadamente trabalhado no segundo capítulo.

assumiu papel de criação de uma surrealidade, assume um aspecto cósmico de construção de um mundo pronto para acolher um novo ser, um mais-que-ser (CARVALHO, 2013, p. 184).

Assim, conseguimos brevemente apresentar o percurso empreendido por Bachelard ao estudar a imagem. Vimos como se deu sua mudança de perspectiva com relação à imagem e seu desafio de esclarecer o que de fato é a imaginação.

Nas partes seguintes, iremos desenvolver as noções bachelardianas de Imaginação Reprodutora e Imaginação Criadora; Imaginação Formal e Imaginação Material presentes nas suas obras dedicadas as quatro elementos.

1.2 A concepção bachelardiana de imaginação como criadora

Bachelard observou nas filosofias da tradição que a imaginação tinha por função a reprodução da realidade observada e, por isso, classificou-as como defensoras de uma imaginação simplesmente reprodutora. Ele, por outro lado, contestando essa identificação, defendeu que a imaginação é sempre criadora. Nesse sentido, a novidade da poética de Bachelard está bem expressa no texto que se segue:

[Bachelard] Substitui o enfoque psicológico-gnosiológico, referente à gênese e à sucessão das etapas do conhecimento, pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é apreendida não como construção subjetiva sensório-intelectual, como representação mental, fantasmática, mas como acontecimento objetivo, integrante de uma imagética, evento da linguagem (PESSANHA, 1994, p. xiii).

Achamos interessante, portanto, começarmos apresentando, mesmo que brevemente, algumas perspectivas da tradição.

A imaginação foi objeto de estudo de muitos filósofos e escolas filosóficas. Vejamos resumidamente quais foram as conclusões alcançadas por esses pensadores no que tange ao papel e o que é a imaginação:

Os racionalistas modernos (Descartes, Espinosa e Leibniz) consideravam a imaginação como auxiliar da e subalterna à razão, dependente da percepção. As imagens seriam matrizes de erros e de falsidade, e, conseqüentemente, passadas para segundo plano, já que não podem ser explicadas racionalmente, com o máximo de rigor e objetividade (BARBOSA, 1996, p. 38).

Para Descartes, a imagem “é um produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. (...) A imaginação ou conhecimento da imagem vem do entendimento” (SARTRE, 1989, p. 11); Espinosa considerava a imagem uma afecção do corpo humano e a imaginação tinha o poder de “forjar ideias falsas e não apresenta a verdade a não ser sob uma forma truncada” (*Ibid.*, p. 12); por fim, temos Leibniz afirmando que “a imagem não tem mais do que papel acidental e subordinado, o papel de um simples auxiliar do pensamento, de um signo” (*Ibid.*, p. 13).

Os empiristas também tiveram sua compreensão particular da imagem: Hume, ao tentar reduzir todo o pensamento ao sistema de imagens, acaba afirmando que “ideias e impressões não diferem em natureza, o que implica em que a percepção não se distingue em si mesma da imagem” (*Ibid.*, p. 15).

Podemos destacar também duas perspectivas sobre a imaginação que foram contemporâneas das obras de Bachelard, e que também sofreram críticas do filósofo de Bar-sur-Aube: a psicanálise freudiana⁶ e Sartre.

Sartre, ao retomar toda a tradição filosófica sobre a imaginação e fazendo sua crítica à *metafísica ingênua da imagem*, com o intuito de apresentar o que verdadeiramente era a imaginação, acabou repetindo a identificação da imaginação com a reprodução.

E (Sartre) segue adiante, num roteiro que desembocará na concepção da imaginação à luz da fenomenologia de Husserl, essa suprema exaltação do olhar, esse filosófico malabarismo não somente para ver melhor, ver nítido e seguro, ver atentamente, mas também – extraordinária proeza – ver intelectualmente o olho intelectual que vê, que se vê, e que se vê vendo. O ápice de um empreendimento óptico (PESSANHA, 1994, p. xix).

Para Sartre, além da forma de existir como coisa, existiria a existência como imagem, quando o objeto “deixa de ser um objeto de percepção presente e inerte, e passa a ser um ser para a consciência, ou seja, sua existência depende da consciência mesma que a constitui como imagem” (BULCÃO, 2008, p. 23-24). Dessa forma, ao colocar a imagem dependente da consciência, Sartre não estaria preocupado com a vida da imagem, não reconheceria sua realidade objetiva; sua preocupação seria o valor de inteligibilidade da imagem, uma perspectiva transcendental (*Ibid.*, p. 26).

Ao longo de suas obras⁷ da vertente poética, Bachelard desenvolverá sua ideia enquanto crítica à imaginação como reprodutora e a defesa desta como criadora.

⁶A crítica à psicanálise será desenvolvida ao longo desse trabalho.

Na sua terceira obra estética, intitulada *L'Air et les songes*, Bachelard abre seu discurso esclarecendo seus leitores que a imaginação, como ele entende, não deve jamais ser confundida com percepção. Segundo o filósofo, a imaginação não é a faculdade de formar imagens, ou seja, não tem a função de receber os estímulos das coisas observadas, sentidas e reproduzi-las em nosso cérebro, em nossa mente; isso é função da percepção. A imaginação age através da criação; ela cria imagens novas que não têm origem na percepção. As imagens da imaginação não são cópias, são novidades! Isso é tão essencial para a correta compreensão do que realmente seja imaginação que o filósofo chegará ao ponto de dizer que “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*” (*Air*, p. 1, grifos do autor). Logo, podemos concluir que o poder da imaginação está além do real, o imaginário supera a esfera da realidade. “Sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens” (*Ibid.*, p. 2).

Bachelard retoma essa tese no seu livro *La Terre et les rêveries de la volonté*:

Em outras palavras, para nós, a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria preciso uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*. Tudo aquilo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. 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* (*Tv*, p. 2-3, grifos do autor).

Temos, aqui, a elaboração de um binômio bachelardiano, que é a *função do real* e a *função do irreal*. Ambas as funções são indispensáveis para o ser humano, mas tem objetivos distintos. A função do real aparece quando relembramos dados objetivos em nossa memória, enquanto a função do irreal surge quando vivenciamos de modo subjetivo algo do passado, atualizando-o.

O que Bachelard pretende dizer é que a função do real tem como intuito reproduzir uma imagem; que é, portanto, algo útil, pois precisamos processar em nosso cérebro as lembranças das imagens, precisamos disso para conseguir explorar o mundo, poder revisitar um lugar ou uma situação, retomar uma experiência para melhor administrá-la. Por outro lado, existe um lado poético nas coisas, um lado que nem sempre é explorado e que se fosse, deixaria nossa existência mais feliz, alegre. Esse lado só aparece quando a imaginação cumpre

⁷ Esse capítulo abordará apenas o primeiro momento dos seus estudos, em que o filósofo campesino busca uma compreensão da imagem como arquétipos dos quatro elementos de Empédocles: Fogo, Água, Ar e Terra.

sua função do irreal, quando ela evoca das imagens percebidas aquilo que elas não haviam nos dito, seriam as chamadas pulsões inconscientes, as forças oníricas que existem em nossa vida, mas que nem sempre lhes damos atenção ou as deixamos se revelarem. Essa combinação do lado consciente com o inconsciente é o que dá a plenitude do ser humano. Nesse sentido, para Bachelard, existe uma prioridade psíquica da imaginação criadora sobre a imaginação reprodutora. Isso é compreensivo se pensarmos que a realização do homem está na sua atividade, e o homem está ativo enquanto criador e não como reprodutor, pois reprodução é passividade.

Durante o seu trabalho estético, Bachelard sempre havia polarizado o “Real” com a “Imaginação”. Essa polarização se dava porque o real era compreendido como aquilo que a percepção consegue captar. Nesse sentido, para ele, a imaginação criadora não tem a função de reproduzir o real, mas sim de criar realidades novas, surrealidades. Muitos foram os termos utilizados e que apareceram em seus trabalhos: irreal, suprarreal, ultrarreal e todos esses termos eram precedidos ou sucedidos de explicações sobre esse universo autônomo gerado pela imaginação criadora. De fato, Bachelard ainda não tinha conseguido expressar numa única palavra o que ele queria dizer. Por fim, no livro *La Terre et les rêveries de la volonté*, ao analisar o último elemento primordial e depois de longos anos estudando e conhecendo outras literaturas, parece-nos que ele conseguiu o termo que buscava. Finalmente ele tinha uma palavra, mesmo que tomada emprestado, para designar tudo o que sentia. Sem se descuidar de explicar o que ele havia encontrado, mesmo sendo avesso a engessamentos da palavra, assim Bachelard define a ação da Imaginação Criadora:

O surrealismo – ou a imaginação no ato – vai à imagem nova em virtude de um ímpeto de renovação. Mas numa recorrência das primitividades da linguagem, o surrealismo confere a toda imagem nova uma insigne energia psíquica. Livre da preocupação de significar, ele descobre todas as possibilidades de imaginar. O ser que vivencia 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 (*Ibid.*, p. 57).

Após sua compreensão do surrealismo, Bachelard aceitou uma possibilidade de relacionamento entre imaginação e realidade. Para ele, a imaginação se relaciona com a realidade na medida em que nos desprendemos de associar realidade com aquilo que realmente é possível e nos associamos com aquilo que é oniricamente possível. Nessa perspectiva, poderemos relacionar sonhos e pensamentos (Tr, p. 101). Nesse sentido, para ele,

é possível uma imaginação criadora que faz mudar o nível de imagens, permitindo uma variação que a leve do íntimo ao objetivo, agir como imagem e como ideia (*Ibid.*, p. 135). Da mesma forma, para ele, a imaginação pode tocar o sonho e o pensamento simultaneamente. Bachelard nos fala da possibilidade do sonho poder variar livremente entre o concreto e o abstrato.

Deste modo o sonho coloca o problema da reversibilidade do concreto e do abstrato. Ele submete todas as suas proposições à conversão simples dos lógicos sem nenhum respeito pelas regras que limitam essa conversão. Isso é uma consequência de seu substancialismo, ou seja, da primazia da imaginação material sobre a imaginação das formas e das cores (*Ibid.*, p. 213).

Bachelard, enquanto vai descobrindo o poder da imaginação ao longo de sua vertente poética, não consegue compreender como toda a história da filosofia conseguiu negligenciar a primazia da imaginação na capacidade de conhecimento do homem. A história ressaltou mais a percepção dos objetos enquanto que tal função seria mais pobre do que a função de imaginar. A própria apreensão do mundo só faz sentido se colocarmos a imaginação como pioneira. Na verdade, o mundo só faz sentido se pensarmos que o homem pode primeiro imaginá-lo para depois conhecê-lo; ou melhor, o homem só pode conhecer o mundo porque ele o criou e só o pôde criar porque antes o imaginou. Se não pensarmos nessa perspectiva, tudo fica parecendo ilusório.

Para Bachelard, as coisas devaneadas (sonhadas no devaneio) ultrapassam as dimensões do real. Segundo ele, “as imagens que são forças psíquicas primárias são mais fortes que as ideias, mais fortes que as experiências reais” (*Ibid.*, p. 17). Isso lhe garante a intuição que trazemos verdadeiramente à realidade aquilo que foi antes sonhado.

Tomamos a liberdade de reproduzir um longo trecho do texto de Bachelard ao entendermos que não somos capazes de explicar a gênese do ser que medita como o filósofo o fez:

(...) o devaneio⁸ encontra-se integrado em seu justo lugar: antes da representação; o mundo imaginado está justamente colocado *antes* do mundo representado, o

⁸ Bachelard faz uma importante distinção entre Devaneio e Sonho. Ela será essencial para toda sua obra, haja vista que ele precisa defender a imaginação livre, que se apresenta comumente como produção descontrolada nos sonhos, mas que agora, no devaneio, no sonho acordado, pode ser coordenada e considerada fruto de um esforço consciente de um pensador (em vez de simples imagens sem sentido ou descoordenadas de um sonhador): “Em

universo está colocado exatamente antes do objeto. O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado. Toda primitividade é onirismo puro.

Se o mundo não fosse a princípio o meu devaneio, então o meu ser seria imediatamente encerrado em suas representações, sempre contemporâneo e escravo de suas sensações. Privado da vacância do sonho, ele não poderia tomar consciência de suas representações. O ser, para tomar consciência de sua faculdade de representação, deve pois passar por esse estado de *vidente puro*. (...) Propomos aos filósofos, para traduzir a gênese do ser que medita, a seguinte filiação:

Primeiro o devaneio – ou a admiração. A admiração é um devaneio instantâneo.

Depois a contemplação – estranho poder da alma humana capaz de ressuscitar seus devaneios, de recomeçar seus sonhos, de reconstruir, apesar dos acidentes da vida sensível, sua vida imaginária. A contemplação une mais ainda lembranças que sensações. É mais ainda história que espetáculo. É quando acreditamos contemplar um espetáculo prodigioso de riqueza que o enriquecemos com as lembranças mais diversas.

E, por fim, a representação. É então que intervêm as tarefas da imaginação das formas, com a reflexão sobre as formas reconhecidas, com a memória, desta vez fiel e bem definida, das formas acariciadas.

Uma vez mais, portanto, sobre um exemplo particular afirmamos o papel fundamental da imaginação em toda gênese espiritual. É uma longa evolução imaginativa a que nos leva do devaneio fundamental a um conhecimento discursivo da beleza das formas. Uma metafísica do conhecimento utilitário explica o homem como um grupo de reflexos condicionados. Deixa de fora do exame o homem que sonha, o homem sonhador. É preciso restituir à imagem o seu psiquismo primitivo. A imagem pela imagem, tal é a fórmula da imaginação ativa. É por essa atividade da imagem que o psiquismo humano recebe a *causalidade do futuro*, numa espécie de *finalidade imediata* (Air, p. 169-170, grifos do autor).

Assim, Bachelard conclui que o psiquismo do ser humano só estará bem formado quando houver um equilíbrio entre o que é imaginado e o que é conhecido (*Ibid.*, p. 180).

Bachelard, desde a época em que escreveu seu primeiro livro sobre a imaginação *La Psychanalyse du feu*, já tinha indícios da importância da imaginação para o ser humano. Assim, escreveu: “O que é puramente factício para o conhecimento objetivo permanece, pois, profundamente real e ativo para os devaneios inconscientes. O sonho é mais forte que a experiência” (PF, p. 31) e “A ciência forma-se muito mais sobre um devaneio do que sobre uma experiência, e são necessárias muitas experiências para se apagarem as brumas do sonho” (*Ibid.*, p. 34).

E no último livro sobre os elementos, *La Terre et les rêveries du repôs*, Bachelard reivindica à imaginação a autoridade em dar as qualidades dos seres. Até esse momento, a tradição reservava a apropriação da qualidade ao conhecimento. Essa tradição, como já foi criticada pelo filósofo, considerava a imaginação apenas como reprodutora; logo, ela só poderia recriar as sensações das qualidades, e mesmo assim de forma limitada. A apreensão

nossa opinião, esse devaneio é extremamente diferente do sonho pelo próprio fato de se achar sempre mais ou menos centrado num objeto. O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios” (PF, p. 22).

das qualidades dos seres se dava pelo conhecimento, que era um caminho seguro. Entretanto, a primazia da imaginação sobre o conhecimento, já destacada e defendida por Bachelard, deve mudar nossa forma de se relacionar com o ser. O conhecimento objetivo da qualidade deve dar lugar ao valor subjetivo da qualidade trazido pela imaginação.

Em outras palavras, a qualidade para nós é a ocasião de tão grandes valorizações que o *valor passional* da qualidade não tarda a suplantar o *conhecimento* da qualidade. A maneira pela qual *amamos* uma substância, pela qual *lhe enaltecemos* a qualidade, manifesta uma reatividade de todo o nosso ser (Tr, p. 62, grifos do autor).

A grande novidade está no abandono do saber e na adesão ao vivenciar. O importante não é mais o significado, saber o porquê do ser; é preciso aderir totalmente ao ser imaginado. A imaginação dá valor à qualidade e vazão ao infinito. A imaginação expande as possibilidades do homem e *lhe faz feliz*⁹.

(...) diríamos de bom grado que a *função do irreal* é a função que dinamiza verdadeiramente o psiquismo, ao passo que a *função do real* é uma função de tolhimento, uma função de inibição, uma função que *reduz* as imagens de modo a dar-lhes um simples valor de signo (*Ibid.*, p. 63, grifos do autor).

Podemos, assim, trazer a ideia de um realismo imaginário, que explora exatamente esse universo dicotômico da imaginação. A subjetividade presente na imaginação garante uma potência ao sujeito imaginante: não é mais apenas o objeto sendo desvelado, é o objeto sendo criado à medida que é imaginado. Por isso, esse objeto criado pela imaginação pode ser diverso da realidade. Bachelard chama essa valorização do sujeito de tonalização. A plenitude está na criação de imagens valorizadas, que fogem do padrão real, mas que existem fortes no campo da imaginação.

Bachelard, em seus estudos, percebeu que a contemplação não é passividade; o homem tem vontade de contemplar.

A contemplação deixa de ser passiva e ganha um caráter voluntário, ela passa a ser dirigida. Imaginação e vontade, que podem parecer, à primeira vista, antitéticas, são

⁹ Em diversos momentos dessa dissertação, mostraremos que a imaginação torna o homem feliz. Desta forma, gostaríamos de esclarecer que o conceito de felicidade empregado por Bachelard se aproxima do original grego *Eudaimonia*, que pode ser entendido como “realização plena de si”. Ou seja, a imaginação criadora dá ao homem autonomia, permitindo que ele se realize plenamente enquanto homem, homem criador da sua realidade (a relação entre imaginação criadora e homem criador está mais bem trabalhada nas páginas 22-23 dessa dissertação).

“estritamente solidárias”. Só se imagina o que se quer. Esta relação entre imaginação e vontade indica o caráter de trabalho da imaginação, que deixa de ser uma atividade ociosa para se transformar num ato voluntário: sonha-se o que se quer; a vontade torna-se um marco entre o sonho noturno, involuntário e o devaneio (BARBOSA, 1996, p. 44).

É nessa perspectiva que Bachelard identifica imaginação e vontade, considerando-as como duas atualidades constituintes do próprio ser do homem; não existe homem que não sonhe e que não queira ver seus sonhos realizados. “Imaginação e Vontade são dois aspectos de uma mesma força profunda. Sabe querer quem sabe imaginar. À imaginação que ilumina a vontade se une uma vontade de imaginar, de viver o que se imagina” (Air, p. 112).

Isso fica claro quando Bachelard nos fala sobre a nossa vontade criadora no ato da contemplação:

Compreende-se então que a contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sentimos nascer uma *vontade de contemplar* que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos. (...) *A poesia é realmente a atividade pancalista¹⁰ da vontade*. Exprime a vontade de beleza. Toda contemplação profunda é necessariamente, naturalmente, um hino. A função desse hino é ultrapassar o real, projetar um mundo sonoro para além do mundo mudo. (...) Na verdade, o poema não é a tradução de uma beleza imóvel e muda, é uma ação específica (*Ibid.*, p. 49-50, grifos do autor).

Contrapondo a visão tranquila à vontade de olhar, Bachelard nos chama a ver com vontade o interior de todas as coisas e alcançar os valores das imagens materiais (Tr, p. 8). Sucede-se uma crítica aos filósofos que não acreditam na possibilidade de conhecer verdadeiramente as coisas, porque se atém a visão; prendem-se às formas e ignoram a matéria. Bachelard admite essa limitação: “O pensamento humano, o sonho humano como a visão humana sempre recebem apenas as imagens superficiais das coisas, apenas a forma exterior dos objetos” (*Ibid.*, p. 9), mas nos chama à superação. Não podemos perder a vontade de perscrutar, a vontade de imaginar. Para ele, uma verdadeira teoria do conhecimento do real deveria aceitar os valores oníricos se quisesse atingir seus objetivos (*Ibid.*, p. 10).

¹⁰ Bachelard retirou o termo *pancalismo* do vocabulário de Baldwin. Para Baldwin, aquilo que nos dá a certeza de que o universo é real e, em certo sentido, bom é o fato de ele ser belo: “Temos, portanto, preenchido o esboço de uma interpretação ou teoria, que encontra na contemplação estética o órgão da apreensão do real em sua completa, sintética e, em certos sentidos inteligíveis, forma absoluta. Para essa teoria, nós demos antecipadamente, o nome de ‘pancalismo’” (BALDWIN, 1915, p. 302, tradução nossa). Etimologicamente, podemos interpretar esse termo pelo grego *Pan* (Tudo) e *Kalos* (Belo), resultando em: Pancalismo = Tudo é Belo. Para Bachelard, a atividade pancalista, por meio da poesia, seria a tendência em transformar toda contemplação do universo numa afirmação de beleza universal. Ou seja, ao trabalhar as imagens dos quatro elementos primordiais – fogo, água, ar e terra –, os poetas estariam exaltando a beleza cósmica, contemplada especialmente na natureza (a importância dos quatro elementos primordiais para Bachelard serão trabalhados nas páginas 32-33 desse trabalho).

É por esse motivo que a reflexão aparece como antítese da imaginação. A reflexão tira toda a autonomia da imagem e a cobre com véus negros de definições, escondendo seu brilho. Podemos ilustrar esse pensamento lembrando que, devido ao ideal de beleza atual, homens e mulheres são induzidos a pintarem seus cabelos grisalhos; mas isso não passa de uma tentativa de se esconder toda a potência de um fio branco! Cada fio representa mais do que um ano de vida, representa toda a experiência, toda a atualidade de uma vida, representa a prova de diversas potências realizadas. Mas essa visão não é alcançada com uma reflexão, apenas pela imaginação se atinge a imagem verdadeira e profunda de um fio de cabelo branco. Apenas a imaginação pode salvar uma imagem que foi refletida. “Em particular, a imaginação recupera a imagem que a reflexão quereria ter desimaginado, e nessa imagem desimaginada que se cobriu de tradições da experiência ela põe sua cota de sonhos pessoais” (Tv, p. 188). Apenas o dono da cabeleira pode decidir se esconde ou não sua vida dos outros.

Bachelard, na conclusão do seu segundo livro sobre estética, afirma que a imaginação reprodutora mascara e entrava a imaginação criadora (Eau, p. 194). Isso significa que a imaginação criadora está presente, mas aprisionada e escondida. Bachelard entende que essa imaginação criadora está presente nas obras literárias, “não há floração poética sem uma certa síntese de imagens poéticas” (PF, p. 160), e assume a missão de trazer à tona essas imagens, de apresentar ao mundo essas imagens; por isso, seu trabalho não será a elaboração de um método de criação poética e sim a análise de obras literária, para se fazer uma psicologia da imaginação.

Acreditamos ser importante neste momento retomar a distinção feita por Bachelard entre imaginação reprodutora e criadora, para apresentar a crítica do filósofo à psicanálise freudiana¹¹ de sua época. A partir desta crítica, conseguiremos melhor entender algumas conclusões de Bachelard, tais como a distinção entre Razão e Imaginação e sua compreensão do que seja a imagem.

“No caso da psicanálise freudiana, a postura intelectualista transparece na tendência a traduzir as imagens, a considerá-las sempre apenas como símbolos” (PESSANHA, 1994, p. xvii).

Bachelard declara que “A Imaginação escapa às determinações da psicologia – a psicanálise incluída – e constitui um reino autóctone, autógeno. (...) A Imaginação é a força

¹¹ Aqui, apresentaremos apenas as críticas elaboradas nas obras estéticas relacionadas os elementos primordiais. Isso se faz necessário porque essas críticas levam em consideração o momento filosófico vivido por Bachelard, seu modo atual de compreender e estudar a imagem e a imaginação. Quando analisarmos sua *fenomenologia da imaginação*, faremos novamente uma crítica à psicanálise freudiana de sua época, mas dessa vez nova, porque os problemas levantados por Bachelard serão outros já que ele utilizará um novo método de análise das imagens e da imaginação.

mesma da produção psíquica” (PF, p. 161). O filósofo aceita o devaneio como criador e limitador de nossa psique, já deixando clara a impossibilidade de ver a imaginação como função de cópia e apresentando-a com função de criação.

Bachelard critica a tentativa de racionalizar os sonhos. Ele desaprova aqueles que tentam explicar racionalmente as experiências oníricas durante o sono. O filósofo não concorda com a insistência em querer aprisionar as imagens em formas e linguagens. “O sonho mais profundo é essencialmente um fenômeno do *repouso* óptico e do repouso verbal” (Air, p. 27, grifo do autor). Só é possível experimentar a plenitude de novidade de uma imagem se se permitir contemplá-la em sua pureza, tal qual ela se revela. Nossa tendência em racionalizar tudo o que achamos irracional retira toda a força da imaginação criadora. Perde-se todo o sentido.

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 (*Ibid.*, p. 153).

Bachelard se esforça em distinguir a razão da imaginação. Apesar de ambas serem essenciais para o homem, elas são antitéticas. No âmbito da razão, não se sonha; no âmbito do sonho, não se racionaliza. Com isso, o filósofo faz uma crítica aos psicanalíticos, por quererem intelectualizar os símbolos, fazendo com que se perca o poder imaginante de uma imagem (*Ibid.*, p. 200). Ao mesmo tempo, ele pede que os sonhos não sejam julgados pela razão. A realidade sonhadora, o universo do devaneio não está sob a regulamentação da razão. Devemos parar com a mania de racionalizar tudo. Um sonho racionalizado vira pesadelo. Imagens verdadeiras só podem se originar de um sonho livre. A força onírica é elementar (*Ibid.*, p. 228). Não se limita aquilo que é maior que o limitador, especialmente porque eles não convivem na mesma frequência. Não se combina Razão e Imaginação porque elas não habitam o mesmo mundo. Elas convivem paralelamente no homem e assim devem ficar para garantir a plenitude do ser humano.

Nessa oposição à psicanálise freudiana, Bachelard nos explicita melhor o que ele entende como imagem. Cabe esclarecer que não se trata de uma definição fechada de imaginação, pois isto não teria sentido em Bachelard. Caberia sim ressaltar que a “definição” de imaginação dada pelo filósofo e que traz em si uma crítica à psicanálise deve ser compreendida em relação a sua comparação com o símbolo psicanalítico. Gostaríamos de acrescentar também que acreditamos estar traindo Bachelard se não considerássemos cada

palavra sua como um poliedro de muitas faces; daí termos aqui uma definição de imagem apenas para contrapor o sentido de símbolo psicanalítico que, segundo ele, tem o valor de significado psicológico. Apesar disso, a referida definição de imagem nos é muito útil para perscrutar o pensamento do filósofo, embora não possa ser considerada como resposta final e acabada. Vejamos:

A imagem é diferente. A imagem tem uma função mais ativa. Por certo 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 (Tv, p. 62).

Podemos, então, concluir que a concepção bachelardiana de imaginação criadora vai de encontro à psicanálise freudiana. Nada determina o aparecimento da imagem; e a vida do poeta não explica o surgimento da imagem. A imaginação criadora é livre e autônoma.

Assim, Bachelard observa que a única forma de se atingir a imagem pura é abandonando qualquer texto em que há indícios de racionalização e interpretação da imagem. Por mais difícil que possa ser, seu trabalho buscará autores¹² que conseguiram manter em suas palavras a liberdade ultrarracional de suas imaginações. Para isso, ele irá buscar fragmentos em que os poetas conseguiram colocar em palavras exatamente o que vivenciaram em seus sonhos. Só no sonho se encontra a pureza imagética.

Propomos, portanto, para fundar uma psicologia da imaginação, partir sistematicamente do sonho e descobrir assim, antes das formas das imagens, seu verdadeiro elemento e seu verdadeiro movimento (Air, p. 29).

É por isso também que Bachelard, nesse momento, conseguiu identificar certo tipo de objetividade na imaginação. O comportamento da imaginação não é desregrado, segue certo padrão, algo comum a todo sonhador¹³ da matéria. Essa objetividade está na busca da compreensão da coisa através das revelações que ela faz. É uma abertura necessária à novidade e uma confiança na potência criadora da imaginação.

¹² Bachelard, ainda agindo como homem da ciência, aceitará, nesse primeiro momento dos seus estudos, a existência de um inconsciente coletivo entre os autores literários analisados. Ao aceitar que todos tinham dentro de si a compreensão da imaginação como criadora, nosso filósofo se sentia seguro que sua teoria estava correta. Naquele momento, isso garantia uma solidez das análises realizadas sobre as imagens poéticas.

¹³ Após esclarecermos a distinção entre devaneio e sonho (nota de rodapé 8), todas as vezes que utilizarmos o termo “sonhador” de forma isolada, estaremos utilizando-o segundo a compreensão bachelardiana de sonhador do dia, sonhador acordado, aquele que devaneia.

A despeito de todas as proibições dos filósofos, o homem sonhador quer chegar ao âmago das coisas, dentro da 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 (Tr, p. 41-42).

Para isso, é preciso ultrapassar as formas das coisas para chegar à intimidade delas.

O ser que segue sonhos, sobretudo o ser que comenta sonhos, não pode permanecer no contorno das formas. Ao menor apelo de uma intimidade, penetra na matéria de seu sonho, no elemento material de seus fantasmas (*Ibid.*, p. 58).

Ao se voltar para as leituras de textos poéticos, Bachelard procura cumprir seu objetivo que é o de dar ênfase à função criadora da imaginação. Para isso, vê a necessidade de fazer duas distinções no que diz respeito à imaginação. São dois os tipos: *imaginação formal* e *imaginação material*.

Na próxima parte, iremos definir imaginação formal e imaginação material, apresentar a distinção entre elas, a sua importância para o estudo de Bachelard e toda a relevância desse tema para o nosso estudo.

1.3 A caracterização bachelardiana de imaginação criadora como imaginação material e dinâmica

Agora, acompanhando Bachelard em suas conclusões tiradas a partir de seu trabalho de análise das obras literárias selecionadas, veremos como ele identificou dois tipos de imaginação: formal e material (e, posteriormente, imaginação dinâmica) e como essa distinção é importante para compreender a imaginação como criadora, e não reprodutora.

Logo no início de seu livro *L'Eau et les rêves* Bachelard procura distinguir dois tipos de imaginação. Começa apresentando a distinção que se segue e que vai ser de grande importância em sua vertente poética:

As forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes. (...) 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 efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética (Eau, p.1, grifo do autor).

Bachelard esclarece que toda obra poética tem essas duas formas de imaginação; para ele, essa dualidade é importante, essencial para um bom produto artístico. Falar na superfície e falar no âmago. Escancarar imagens e esconder tesouros. Deixar o leitor brincar de apreciador passivo e de explorador incansável. Eis aí a beleza de uma obra literária.

Bachelard diz que no fundo de qualquer imagem, temos que aceitar o “princípio da imaginação material: *é a matéria que comanda a forma*” (*Ibid.*, p. 124, grifo do autor). E essa aceitação é indispensável para que se compreenda um poema, pois este está permeado de imagens materiais escondidas sob suas formas. Logo, devemos entender que o âmago de uma poesia é sua imagem material, que nas profundezas da tinta, libera no papel apenas as formas. O pincel encharcado sai do tinteiro para tocar a folha e penetrar seu íntimo. Lá ele apenas desbrocha suas palavras, suas formas. A tinta negra esconde sua essência material dos leitores desatentos, frívolos. Ela vive a esperar um aventureiro, um desbravador que ouse penetrar seus domínios mais cavernosos e arranque a imagem matéria original. Esse retirar a fórceps se assemelha ao trabalho do garimpeiro que quebra a rocha até avistar seu diamante precioso, e que ainda tem o trabalho duro, mas cuidadoso de retirar a pedra, mas agora é um trabalho feliz, alegre, porque depois de descoberta a pedra preciosa, tudo o que se sucede é animado pelo fruto desse esforço inicial.

Essa pedra preciosa que é a imagem material, origem de toda forma surgida posteriormente é o que anima o sonho do sonhador, ela atrai o sonhador, o faz querer entrar nesse jogo de desbravamento. Ela chama, sussurrando, aqueles que têm ouvidos abertos às nuances da vida poética.

Por conseguinte, para o sonhador calorizado, a imaginação é puramente uma imaginação material. É com a matéria que ele sonha, é de seu calor que ele tem necessidade. Que importam as visões fugidias, quando, no segredo da noite, na solidão de uma caverna tenebrosa, temos o real em sua essência, com seu peso, com sua vida substancial (*Ibid.*, p. 133)!

Por isso, o sonho ganha destaque quando identificamos uma distinção entre o sonho sonhado e o sonho narrado (Tr, p. 165). O sonho narrado, que é a arte apresentada pelo artista sucede-se ao sonho sonhado. Esse sonho sonhado foi aquele experimentado na noite, no sono; nele acontece a liberdade da explosão de imagens, em que o sonhador vivencia tudo o que está em seu íntimo. Esse sonho é adormecido, mas não esquecido. Ele aparece no sonho da vigília, no devaneio, quando as imagens explosivas tentam se reorganizar para formarem algo palpável que perscruta o íntimo. Tenta-se estabelecer certa ordem, e a imaginação criadora aparece como aquela capaz de trazer esse equilíbrio, expondo de certo jeito, como sonho narrado, o sonho sonhado. É por isso que o artista é capaz de produzir várias obras com o mesmo tema: o sonho sonhado nunca acaba e o sonho narrado a cada vez é capaz de fazer aparecer algo novo. “Cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental. É essa contribuição pessoal que torna os arquétipos¹⁴ vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal” (*Ibid.*, p. 176).

Nem todo mundo consegue dar vazão aos seus sonhos sonhados de forma certa, de forma que o sonho narrado consiga expor satisfatoriamente aquilo que a imaginação queria expor. Só um grande sonhador, aquele que sonha a profundidade da substância, liberto das formas, consegue nos passar verdadeiras imagens de valorização. Devemos embarcar nas profundezas de nós mesmos se quisermos achar a verdade de quem somos e alcançar uma transcendência (*Ibid.*, p. 197).

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 a nosso próprio mistério. Somos verticalmente isomorfos em relação às grandes imagens da profundidade (*Ibid.*, p. 198).

¹⁴ O conceito “Arquétipo” existe desde a filosofia platônica, e desde então vem sendo alterado e reinterpretado. Atualmente, ele é mais conhecido a partir dos estudos de Jung que o compreende como “a presença, em cada psique, de disposições vivas inconscientes, nem por isso menos ativas, de formas ou ideias em sentido platônico [imagens primordiais, preexistentes e supraordenadas aos fenômenos em geral] que instintivamente pré-formam e influenciam [no homem] seu pensar, sentir e agir” (JUNG, 2000, p. 90-91). Entretanto, não foi apenas de Jung que Bachelard “tomou emprestado” o conceito de arquétipo, mas também de Robert Desoille. A grande diferença é que, enquanto Jung relacionava um arquétipo a apenas uma imagem inconsciente, Desoille compreendia um arquétipo como uma série de imagens (Tr, p. 162). Além disso, Bachelard acrescenta ao conceito de Jung-Desoille, a propriedade de “símbolos motores” (*Ibid.*, p. 203), no sentido de que eles estimulam a produção criativa do homem. É por isso que Bachelard defende que os elementos primordiais são os arquétipos que proporcionam a base para a imaginação criadora do homem (conferir páginas 31-32 dessa dissertação).

É próprio de a imaginação material evocar imagens profundas, adormecidas. Sua intenção própria é exatamente romper com a forma e buscar a matéria íntima que dá vida à imagem. Quanto mais profundo for a imaginação, mais belas imagens conseguiremos.

Um dos objetivos de Bachelard é reencontrar a imagem íntima oculta nas palavras; é retomar a imaginação material que originou um texto literário e fazê-lo viver novamente (Air, p. 62). Bachelard reforça o poder de atualidade da imaginação material, tentando deixar claro que devemos abandonar nosso apego às formas e aos conceitos passageiros e acreditar no poder da imaginação material: “Enquanto as formas e os conceitos se esclerosam tão depressa, a imaginação material permanece como uma força atualmente atuante” (Eau, p. 140).

Essa exigência de uma causa material remete Bachelard à teoria dos quatro elementos primordiais. Ele tem certeza que toda obra poética deve possuir traços materiais do Fogo, Água, Ar ou Terra.

E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas (*Ibid.*, p. 4).

Para Bachelard, “o devaneio tem quatro domínios, quatro pontas pelas quais se lança no espaço infinito” (PF, p. 132). Ele vê uma relação dos quatro elementos de Empédocles com a inspiração dos artistas e, conseqüentemente, com o tipo de obras que produziam e os seus efeitos nos leitores. Entretanto, o filósofo deixa bem claro que não se trata de um materialismo¹⁵, que essa inspiração não se relaciona com uma raiz substancial; trata-se de uma orientação, de uma tendência. O foco é psicológico, as imagens primitivas devem tocar e despertar o inconsciente (*Ibid.*, p. 133).

Retomando termos psicanalíticos, Bachelard nos diz que “as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade” (Tv, p. 3). Essa declaração tem como intuito defender a primitividade da imagem, ou seja, que ela existia dentro de nosso ser e que apenas precisa ser exteriorizada; e, por ser em nós e não vir a nós de uma exterioridade, ela tem prioridade sobre a imagem reproduzida. Logo, o que Bachelard quer nos dizer mais uma vez é que as imagens imaginadas, as imagens materiais, as imagens

¹⁵ O artista se inspira no que o elemento suscita e não no que ele produz. Por exemplo, quando um artista trabalha o elemento Fogo, ele não está preocupado que a substância fogo, que serve para acender uma fogueira; mas sim com o sentimento de paixão que a sensação do fogo nos proporciona.

geradas por uma imaginação criadora tem prioridade, são anteriores, aparecem primeiro que as imagens reproduzidas, as imagens formais, as imagens geradas por uma imaginação reprodutora.

Bachelard conclui que através da imaginação material, ou seja, na imaginação das matérias fundamentais, na criação de imagens que têm como base um dos quatro elementos primordiais, que a imaginação atingiria plenamente seu propósito. Contudo, esse fundamento (que deve sempre existir para termos de fato uma imaginação verdadeira) não é o fim, mas o início; ele fundamenta para dar as raízes, para dar sustento à ação imaginante do homem (Air, p. 8). Mais: os elementos primordiais são essenciais ao homem porque são eles que pedem para serem trazidos à tona, através de formas e figuras. Aqui, citando Fabre, Bachelard coloca o homem como artífice inspirado por uma forma maior, originária do mundo:

Não! cumpre render-se à evidência e atribuir a atividade estética às próprias substâncias, às potências íntimas da matéria (p. 305): “São substâncias sutis, celestes, ígneas e aéreas que residem no espírito geral do mundo, que têm a virtude e o poder de o dispor em todo tipo de figuras e formas que a matéria pode desejar” (Tr, p. 24).

É da substância que vem a força do sonhador, a força de imprimir no infinito sua marca, de marcar os tempos com sua imaginação material.

Bachelard também enfatiza a necessidade da imaginação material de realizar combinações. Isso acontece devido à necessidade de abarcamento e exposição de todas as nuances do universo (Eau, p. 97). Para o filósofo, a imaginação dos quatro elementos tem um fim cosmogônico. Entretanto, essa combinação só se dá com dois elementos por vez. O filósofo compara essa combinação com o casamento¹⁶: “No reino da imaginação material, toda união é casamento e não há casamento a três” (*Ibid.*, p.100).

Essa necessidade de haver combinação dos elementos vai ser essencial para Bachelard porque a combinação da água com a terra lhe dará a massa. Essa substância será compreendida como o melhor exemplo de materialismo e a ausência de formalismo. Na massa pura, só temos contato com a matéria, apenas a mão trabalha, o olho nada enxerga, nada define. O problema da forma será secundário, a atração da matéria será prioritária (*Ibid.*, p. 109).

¹⁶ Podemos compreender a afirmação de Bachelard sobre o casamento através de uma releitura de Empédocles. Empédocles afirmava que os quatro elementos dependiam de duas forças operativas – Amor [agregação] e Ódio [desagregação] – para se combinarem (HOBUSS, 2014, p. 71), e ele era defensor da “teoria da semente dupla” – a vida só poderia ser gerada da combinação de duas sementes (DI MARE, 2002, p. 82).

O filósofo campesino não esconde a tendência que temos de nos fixar na imaginação formal. Isso se deve a nossa tradição de valorização do olhar. Nossa visualidade nos distancia do embate material. Logo, é preciso uma nova educação, uma reeducação para sentir a materialidade da imagem, para sentir sua proximidade, seu toque; é preciso criar uma empatia com a mão. Para isso, duas coisas são necessárias: libertar-nos das interpretações dadas às imagens poéticas (que aprisionam nossa imaginação no seu devaneio de criação, nos fazendo crer que aquela imagem nada tem de novo para nos dizer) e nos permitir ser guiados pelos quatro elementos nessa busca de assimilação da matéria e dispersão da forma (Air, p. 12).

As imagens poéticas possuem valores inconscientes que nem sempre são identificados. Grave erro. Bachelard vê na admiração a solução dessa dicotomia entre valores inconscientes e observações objetivas. “A admiração é a forma primária e ardente do conhecimento, é um conhecimento que enaltece o seu objeto, que o valoriza. Um valor, no primeiro encontro, não se avalia: admira-se” (Tr, p. 36). Por isso, faz uma crítica ao crítico literário (e podemos, aqui, abarcar qualquer avaliador de obras artísticas), exatamente pela sua dificuldade de admirar-se com a obra, de ter medo em se envolver emocionalmente com ela, em querer sentir o que o artista sentiu, perdendo o valor daquela imaginação material do artista: “Em suma, o crítico literário explica as ideias pelas ideias, o que é legítimo –, os sonhos pelas ideias, o que pode ser útil. Esquece no entanto, o que é indispensável, de explicar os sonhos pelos sonhos” (*Ibid.*, p. 37).

Bachelard critica a priorização do *ver*, em vez do *tocar*. Mostra que isso seria reducionismo da imaginação. Querer ver uma obra de arte como representação de uma realidade (um quadro que pinta uma paisagem da natureza, uma escultura que imita um ser, um livro que descreve uma situação vivida) é tirar toda a potência da imaginação, é tirar toda sua capacidade vital. A imaginação, para Bachelard é outra coisa; seu poder é muito maior, suas capacidades são superiores à limitação física de ser humano. “A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão” (Eau, p. 18). Não reverenciar isso, é matar parte do que é ser homem; tolher essa “magia” é não permitir ao homem viver plenamente. As imagens materiais não são conhecidas pelo olhar, mas sim pelas mãos, através de uma penetração no ser íntimo.

É importante notar que Bachelard não afirma que as imagens reproduzidas, dedicadas às formas, deixem de ter valor. Mas ele considera que estas já foram exploradas, e de tão valorizadas esconderam a beleza íntima da matéria. O seu trabalho é exatamente divulgar que aquilo que estava em segundo plano deveria ocupar o primeiro lugar. “Nosso livro permanece, pois, como um ensaio de estética literária. Tem ele o duplo objetivo de determinar a

substância das imagens poéticas e a adequação das formas às matérias fundamentais” (*Ibid.*, p. 11). Se a forma é bela, a matéria é belíssima. Vejamos:

Deixemos a outros o cuidado de estudar a beleza das formas; queremos consagrar nossos esforços a determinar a beleza íntima das matérias; sua massa de atrativos ocultos, todo esse espaço afetivo concentrado no interior das coisas (Tv, p. 6-7).

Segue-se daí uma crítica ao filósofo que apenas contempla: “Os olhos em paz veem as coisas, delineiam-nas sobre um fundo de universo, e a filosofia – ofício dos olhos – toma a consciência de espetáculo” (*Ibid.*, p. 29). Não se pode verdadeiramente conhecer o mundo contemplando-o, só o conheceremos se o desafiarmos, se o tocarmos, se nos propusermos a modificá-lo.

Bachelard decreta que o mundo nasce primeiro do sonho e o devaneio é a realização concreta desse sonho. Logo, se o mundo vem do nosso sonho, quando nos propomos a contemplá-lo estamos abandonando nossa potência criadora, estamos nos deixando enrijecer numa preguiça de fazer, num exagero de ver. Chegará um momento, que o mundo se tornará monótono, que se alcançarão todas as respostas.

Para Bachelard, devemos ter *vontade de contemplar*, através de uma visão ativa, para confirma nosso verdadeiro desejo em perscrutar o mundo, realizar a criação pelos sentidos próximos, pelas sensações táteis. O olhar só seria pleno se tocasse a coisa vista, se pudesse aceitar que estava criando a coisa vista.

A falsa ideia que o objetivo da humanidade é buscar a resposta de tudo no universo não passa de uma invenção de homens preguiçosos, que não queriam se dedicar a criar o mundo em que vivem, mas apenas observar o que tinha sido feito.

Viver num mundo criado por outros e fadado à autodestruição é tudo o que Bachelard não quer. Nosso filósofo quer despertar exatamente no homem esse desejo de ser protagonista de sua história, de cumprir seu papel ontológico.

Sua certeza é tão entusiástica que Bachelard enfatiza a capacidade de criação artística do homem, essa sua capacidade de trabalhar forma e matéria, como princípio ordenador do cosmos. “Aos nossos olhos, a humanidade imaginante é um *além* da natureza naturante” (Eau, p. 11, grifo do autor).

É impressionante o poder que Bachelard dá ao homem na sua criação imaginante. Percebe-se como que sussurros ao longo dos seus textos de um homem que vai tomando consciência de seu poder ativo. O homem vai perdendo sua passividade de observar a

realidade criada e vai assumindo sua missão de criador de realidade. A cada momento, ele vai compreendendo que o que existe é o que ele imagina porque aquilo que é já foi antes imaginado. E que não teria sentido ao homem qualquer coisa que fosse criada sem uma imaginação prévia. E partindo dessa experiência estética ativa, transformadora que ele será capaz de aplicar na Ciência, na vida prática, seus conhecimentos, perdendo o medo de enfrentar o desconhecido, o inalcançável. Bachelard acaba desenvolvendo uma antropologia do homem completo, mas involuntariamente (ou voluntariamente) assume que a superação, que a primazia, que a conquista desse homem que se assume como homem total acontece na sua vertente poética¹⁷.

A filosofia bachelardiana está centrada na preocupação de desvelar o homem enquanto totalidade. Seu projeto: construir uma antropologia completa, descrever o homem na sua via onírica e na sua via intelectual. Descrever o homem nas vinte e quatro horas de sua vida: “o homem das vinte e quatro horas”. O homem ativo, criador, numa atividade diurna e noturna, atividades distintas apenas do ponto de vista metodológico (BARBOSA, 1996, p. 17).

Bachelard acreditava que a dificuldade em se achar sonhadores está no medo, especialmente no medo do desconhecido. Vivemos num cotidiano em que tudo nos é dado, não precisamos mais criar, a realidade nos basta. Achamos que sabemos de tudo ou que sabemos onde procurar. “Ora, não se imagina bem o que se conhece” e “o *irreal* comanda o *realismo da imaginação*” (Air, p. 92, grifos do autor); sendo assim, fica claro que não despertamos mais nossa vontade criadora. Porque nos arriscarmos no desconhecido se o que temos já nos basta? Fugimos assim de nossas responsabilidades para com o mundo, perdemos a noção de nosso poder criador, que é exatamente o nosso ímpeto existencial. O mundo começa a morrer quando o número de sonhadores diminui. A imaginação¹⁸ perde suas forças, seu sentido. Já não existe beleza, já não há novidade. Apenas conformismo. Pior que isso, são os sufocamentos sofridos pelas almas rebeldes, vivas.

Toda imagem deve enriquecer-se de metáforas para dar vida à imaginação. 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

¹⁷ Não podemos deixar de achar curioso que o próprio termo “poético”, derivado do grego *poíesis*, significa ação ou capacidade de produzir ou fazer alguma coisa, especialmente de forma criativa.

¹⁸ Após esclarecermos a distinção entre imaginação criadora e imaginação reprodutora, bem como a distinção entre imaginação formal e material, todas as vezes que utilizarmos o termo “imaginação” de forma isolada, estaremos utilizando-o segundo a compreensão bachelardiana de imaginação: criadora e material.

causalidade imaginária é uma doutrina da responsabilidade. Todo ser meditativo sempre treme um pouco quando reflete sobre suas forças elementares (*Ibid.*, p. 93).

Uma filosofia estética não deve se fechar em analisar, observar, catalogar a beleza de uma criação artística; ela deve despertar nos corações adormecidos esse gosto pela produção do belo. Cada esteta teve um lampejo de felicidade ao observar beleza nas produções artísticas através de sistemas estéticos que o filósofo desenvolveu. A segunda parte de sua missão é irradiar essa felicidade para que a humanidade esquecida volte a redescobrir o seu poder criativo.

A imaginação dinâmica excita em nós a ação. Somos chamados a agir, a mudar. Essa é uma característica primeira da imagem. A atitude de paralisia, de repouso é própria do olhar, que percebe. A imaginação é ativa, verticalizante: tende ao alto, é subida. Buscar a elevação é buscar a imagem na sua originalidade.

Essas características da imagem nos fazem ver que é ela que nos anima, é ela que está no princípio de nossas ações. Antes de agirmos, de pensarmos, de sentirmos, nós imaginamos. Nossa imaginação não está subjugada por convenções morais, sociais e/ou religiosas. Ela é o que temos de mais puro em nós. É por isso que ela detém a primazia no nosso ser e é por isso que ela não é objetiva. Nossa imaginação é única porque ela vive de subjetividade. A imaginação é individual, ela varia conforme varia o ser imaginante. “A imaginação dinâmica é uma realidade primeira” (*Ibid.*, p. 102).

Para Bachelard, uma imaginação sadia cura o ser humano, exatamente porque nesse procedimento, trazemos novamente o poder criador ao homem que havia esquecido essa capacidade. Ao se permitir voltar a imaginar, voltamos a nos completar. Encontramos nossa alma gêmea perdida. Nossos devaneios fazem sentido e a alegria retorna para um coração¹⁹ apaixonado. Como bem viu o filósofo, nossos sentimentos devem ser alimentados de imagens (*Ibid.*, p. 116). Não existe ser humano sem sentimentos; logo, não existe ser humano sem imagens!

Assim, Bachelard conclui que o psiquismo do ser humano só estará bem formado quando houver um equilíbrio entre o que se é imaginado e o que se é conhecido (*Ibid.*, p. 180).

¹⁹ Bachelard se utiliza do termo “coração” em paralelo ao termo “alma” quando nos diz de onde surgem as imagens: “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um *produto direto do coração, da alma, do ser do homem* tomado em sua atualidade” (*Ibid.*, p. 2, grifos nossos). Dessa forma, também achamos compreensível, utilizarmos do termo “coração” quando estamos nos referindo ao destino das imagens poéticas, mesmo que Bachelard só nos tenha dito que as imagens tocam a “alma”, falam à “alma”.

Para entender a atividade da imagem, Bachelard cita o músico e o poeta nas suas atitudes de criação (*Ibid.*, p. 255-256). O destaque dado pelo filósofo está na forma como eles criam (ou melhor, como se dá a criação). Se pensarmos com a atitude antiga, que encara a imaginação como reprodutora, defenderíamos que o músico coloca na partitura a música que ele escuta (seja tocada, seja mentalizada), assim como o poeta escreve os versos que ele pensou. Entretanto, não é assim que funciona. A música nasce no instante que o músico escreve a partitura, não existia nada antes, ela não foi sonorizada de antemão, ela nasceu muda no papel, ao mesmo tempo em que surgia soando. Da mesma forma, a poesia se expressava em cada palavra distribuída dentro do verso distribuído dentro da estrofe. O homem dava a forma da letra, mas o sentido, a combinação, a intencionalidade era a cargo da palavra. Ela que emergia e se misturava a suas cúmplices para criar o poema do poeta. À semelhança dos oráculos gregos, o homem e seu aparato técnico apenas estão a serviço da imagem imaginando. Assim falou Bachelard da imagem literária (mas que também pode ser utilizada em qualquer imagem poética):

A imaginação, em nós, fala, 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 (*Ibid.*, p. 257, grifo do autor).

Essa emergência da imaginação nos faz questionar seu *modus operandi*. A produção imagética para Bachelard se integra à vida, logo, é viva. Se estiver viva, ela é atual e atuante. Se pode falar em vida pela imagem pela sua produção imaginária. É a força do psiquismo imaginante. Essa vitalidade só é possível e se faz possível no processo de sintetização do seu ser e devir (*Ibid.*, p. 268). Essa mobilidade, encontrada ao longo do livro em que Bachelard fala das imagens poéticas do ar, é uma característica crucial para a imaginação, é o vigor do seu dinamismo. Imagens vivas e mutantes, flexíveis e apaixonantes, conseguindo tirar de nós homens toda essa flutuação dicotômica, mas existencial, que nos faz viajar entre os mundos do pensamento e do sonho ao mesmo tempo em que conseguimos nos manter íntegros (nem que seja nos dividindo nas nossas 24 horas em homens diurnos e noturnos).

Bachelard vê no trabalho a realização plena do homem. Mas devemos deixar claro que esse *homo faber*, esse trabalhador em nada se relaciona com o proletariado de Marx. Aqui,

estamos falando da felicidade do homem que cria, com suas mãos, em uma atitude demiúrgica.

Para inflamar um pedaço de pau esfregando-o na ranhura da madeira seca, é preciso tempo e paciência. Mas essa tarefa devia ser bastante agradável para um indivíduo cujo devaneio inteiro era sexual. Foi, talvez, nesse terno trabalho que o homem aprendeu a cantar. Em todo caso, trata-se de um trabalho evidentemente rítmico, um trabalho que responde ao ritmo do trabalhador, que lhe proporciona belas e múltiplas ressonâncias: o braço que esfrega, as madeiras que gemem, a voz que canta, tudo se une na mesma harmonia, na mesma dinamogenia rítmica; tudo converge para uma mesma esperança, para um objetivo cujo *valor* se conhece. (...) É nessa festa, mais do que um sofrimento, que o ser primitivo encontra a consciência de si, e esta é primeiramente confiança em si (PF, p. 43-44, grifo do autor).

Bachelard faz um desabafo feliz ao falar do homem criador, na sua atividade laboriosa de devanear:

Seria um nunca acabar se quiséssemos seguir os devaneios do *homo faber* que se abandona à imaginação das matérias. Nunca uma matéria lhe parecerá suficientemente trabalhada, porque ele nunca acaba de sonhá-la. As formas se completam. As matérias, nunca. A matéria é o esquema dos sonhos indefinidos (Eau, p. 118).

A “manuseabilidade” da matéria permite ao homem imprimir nela sua marca. A matéria trabalhada guarda a marca do seu trabalhador. Por isso, cada produto é único. Nenhum artista consegue criar duas coisas iguais e nada pode ser criado igual por dois artistas diferentes. Essa é a exclusividade da arte: ser única! Essa marca traz em si uma intimidade. Intimidade porque diz de forma oculta aquilo que é o seu autor.

A autonomia de uma obra de arte está exatamente em possuir uma forma particular e única de guardar ocultamente a marca íntima do seu autor, e de desvelar essa intimidade (se desvelando) distintamente para cada apreciador. E isso só é possível pela imaginação material dessa obra: ela ultrapassa as sensações da forma e se torna valor (Tr, p. 3). Daí seu interesse: as imagens materiais inspiram valores.

É com esse pensamento que o filósofo pensa a relação do *homo faber* com a massa (pura matéria), esse trabalhador criativo que dará forma a essa massa. Seu devaneio lhe permite sonhar essa massa como qualquer coisa; suas mãos tocaram e acariciaram essa matéria até extrair dela, trazer para vida real aquilo que já vive no irreal sonhado. O ritmo da

amassadura, tão necessário nesse trabalho, é o ritmo da criação, da brisa gerada pelo sopro vital.

O filósofo também consegue ver nas nuvens a prova que não podemos desassociar criação da mão. Na brincadeira de formar figuras nas nuvens, o homem exerce seu poder de modelar, de moldar a natureza (Air, p. 190). Prova da primitividade da imaginação.

A todo o momento, Bachelard levanta a questão do homem trabalhador, do homem manipulador, do homem transformador da matéria através da sua mão ativa e vigorosa. E em um primeiro momento do embate entre o *homo faber* e a matéria, Bachelard se permite devanear junto com Novalis para assumir uma áurea fantástica por trás desse trabalho. É interessante explicitar bem esta questão porque poderíamos pensar que o trabalho manual é exatamente o exemplo mais desencantador, o mais bruto e, ao contrário, o que Bachelard faz é lhe conceder toda uma “magia”, o que vai servir de fundamento para toda a obra poética do filósofo. Vejamos:

Assim, 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 (Tv, p. 21).

Bachelard mostra que há uma oposição entre o binômio “Matéria e Mão” e o binômio “Sujeito e Objeto”. Vê um *dualismo energético* no primeiro caso, algo muito importante para sua compreensão da imaginação porque é ativo, criador. Enquanto que a relação “Sujeito – Objeto” é uma relação passiva, desinteressante, pois o sujeito apenas recebe e o objeto é inerte (*Ibid.*, p. 21).

A mão tem autoridade. No embate com a matéria, a mão dita a força final de modificação. A imaginação, através da mão ativa, não se deixa submeter ao ser das coisas. Tudo o que ela toca, ela reconhece, e depois modifica (*Ibid.*, p. 22). Sempre atividade. As imagens materiais, criadas a partir dos nossos sonhos, moldadas com nossas mãos são ativas e atuantes. São elas que sustentam nosso ser.

O trabalho verdadeiro, sincero, é praticado e não delegado. Só podemos criar nossas imagens através de nosso esforço. Nossas imagens são nossas porque nós as criamos. Falar de imagens alheias é reprodução, e o homem verdadeiro é criação. O homem só pode conhecer de fato as imagens materiais, as imagens elementares se ele se propuser a trabalhar. “O trabalho põe o trabalhador no centro de um universo” (*Ibid.*, p. 25).

Bachelard buscará defender onde acontece, onde o homem demiúrgico realiza seu papel vocacional. O lugar onde o homem se encontra consigo mesmo é em seu sono (*Ibid.*, p. 79). Lá ele será capaz se permitir sonhar. É no sonho que se encontra toda a forma do trabalhador. No sonho, na turbulência e explosão de imagens que elas se mostram e se destacam como que em multi universos circulando em torno do homem. Em vez de contemplá-los apenas, ele vive cada experiência de forma única e completa. Podemos dizer que isso acontece dentro de um infinito, porque não existe tempo nesse reino. O homem pode explorar sem pressa cada imagem até achar aquela que naquele instante lhe atraia mais e então trazê-la, já acordado para a sua realidade. Essa captura não se dá ao acordar porque os universos imagéticos se extinguem na vigília; o trabalhador cria novas imagens a partir de seus devaneios, seus sonhos acordados. Apenas quem se permite devanear pode conectar esses dois mundos, o do sonho e da realidade e assim trazer à luz uma novidade inspirada. É por isso que Bachelard pode dizer que “o sonho normal, o sonho verdadeiro, é assim frequentemente o prelúdio, e não a seqüela, de nossa vida ativa” (*Ibid.*, p. 79).

E assim, o filósofo conclui que o modelador, o verdadeiro modelador, conseguiu ultrapassar o sentido da visão e suas artimanhas da forma. Um verdadeiro modelador está a serviço da criação, está voltado a trazer à tona o interior, a intimidade da vida.

Para o filósofo, a vontade do homem em manusear a matéria, em trabalhá-la, caracteriza-se como uma imaginação ativista. E isso fica claro exatamente nas matérias terrestres devido a sua maior resistência. Essa atividade é o desejo do homem de dizer algo através dessa matéria trabalhada, mas esse dizer não se resume a um conceito. Como já foi dito por Bachelard, a imaginação material não se engessa, ela canta; e o canto é livre e leve, ultrapassando os limites do real para se chegar ao irreal. Com propriedade nos diz o filósofo: “As imagens não são conceitos. Não se isolam em sua significação. Tendem precisamente a ultrapassar sua significação. A imaginação nesse caso é multifuncional” (Tr, p. 2).

Bachelard critica as escolas, que doutrina seus alunos (nessa fase tão importante de descobertas) a buscarem os conceitos (Tr, p. 87). Concordamos com o filósofo que as crianças, primeiro, desenvolvem seus sentidos táteis: elas querem pegar, morder, amassar; para depois se preocuparem com definição dessas mesmas coisas através da pronúncia dos seus nomes ou a escrita. Mas ao aprenderem o segundo momento, elas acabam doutrina a

só utilizarem esse meio de conceitualização. Os primeiros movimentos das crianças mostravam a direção das suas íntimas pretensões, mas a escola tolheu essas manifestações²⁰.

Outra crítica de Bachelard é à mão infeliz, ou seja, a mão que não suporta o contato material com as coisas do mundo. Ela é apresentada por Sartre, no personagem Roquentin em “A náusea”. Este seria a personificação do ser humano que, por ter sido instruído a apreender o mundo apenas pelo olhar, a manter distância das coisas, a viver longe da matéria, a se preocupar apenas com a forma, com o conceito não sabe a importância de tocar os objetos com a mão, a sentir a resistência material imposta pelo mundo.

A náusea na mão! Texto capital para uma psicologia da massa infeliz, para uma doutrina da imaginação manual da mão enfraquecida. Essa mão à qual talvez se tenha dado no tempo certo um trabalho objetivo, uma matéria atraente, constitui mal o mundo material. Diante de uma matéria um tanto insidiosa ou fugidia, a separação do sujeito e do objeto é mal feita, o tateante e o tateado se individualizam mal, um é lento demais, o outro é mole demais (*Ibid.*, p. 92).

O problema do viscoso é encarado dicotomicamente por Bachelard e Sartre, enquanto este último considera o viscoso como um problema insolúvel, aquele o vê apenas como um problema passageiro, que será superado pelo trabalho manual de amassadura. Essa seria a distinção entre um existencialismo da matéria real e uma doutrina da matéria imaginada.

A luta contra o viscoso só é considerada perdida para um olhar, desinteressado em conhecer a massa viscosa, de querer tocá-la. Por outro lado, a mão dá o tom da mudança, ataca a massa e lhe mostra direcionamento; ela não teme se envolver, confiante que sairá vitoriosa. O existencialismo sofre a passividade de ser envolvido pela viscosidade porque só faz observar o fenômeno agindo; a imaginação criadora, ao contrário, realiza uma ação sobre essa massa, transforma o fenômeno, cria.

A imaginação material não se prende finalmente a uma fenomenologia, mas, como mostraremos em muitas ocasiões, a uma dinamologia. As forças experimentadas na experiência, ela as toma para si, de sorte que a imaginação se experimenta como uma dinamogenia (*Ibid.*, p. 94).

²⁰ Devemos esclarecer que Bachelard afirma que o primeiro contato com o mundo é através do sonho, mas que ele não desvaloriza os conceitos, na medida em que desenvolve toda uma epistemologia que enfatiza o trabalho da ciência.

Assim, podemos dizer que a imaginação material não é um estudo do fenômeno, mas um estudo da excitação da matéria. A imaginação trabalha / funciona com o acontecimento (aparecimento) das imagens materiais.

A imaginação material tem como preocupação fundamental a matéria imaginada. Sua realidade independe dos estudos científicos que ela possui. Agora, vem se somar aos binômios bachelardianos ‘humanidade / sobre-humanidade’ e ‘real / irreal’ o binômio ‘existencialismo / superexistencialismo’. Esse novo binômio é alcançado no surgimento de uma energética imaginária do trabalho que une fortemente a matéria e o trabalhador. O existencialismo, que seria a relação do ser com o dado imediato, dá lugar ao superexistencialismo, que adiciona um valor de intimidade porque existe um relacionamento harmonioso do sujeito trabalhador com a matéria trabalhada. O superexistencialismo “coloca o ser em sua reação contra o dado tanto externo como interno” (*Ibid.*, p. 97). Mais uma vez, Bachelard apela para o que está além, mas esse além não é transcendental, é imanente; deve ser buscado na intimidade da matéria (não se pode ficar apenas na forma), como ele mesmo já disse ao longo de seus ensaios estéticos.

Bachelard vê a necessidade de retomar o tema da subjetividade da imaginação material. Ao ver que uma mão pode se tornar infeliz, ele precisa mostrar que o trabalhador não pode se entregar a uma vida apenas pelo olhar, e só ele é capaz de romper com essa tradição ocularista que o aprisionou e reacender seu íntimo demiúrgico. Nosso filósofo volta a afirmar a necessidade de uma participação íntima do sujeito na concepção das imagens materiais (*Ibid.*, p. 187).

Bachelard nos fala de um *cogito* amassador. Ele já havia falado dessa capacidade do homem encontrar seu ser no trabalho manual. Agora, tratando da massa primordial, da massa onírica que nos dá o entendimento de nossas potências demiúrgicas, o filósofo identifica o nosso eu àquele que sente vivamente nas próprias mãos a capacidade criadora. A massa primordial não é apenas externa, ela está também em nós, ela somos nós! Vemos aqui uma imanência criacional em que o criador é também criatura porque seu ser não tem significação se não está criando e tudo o que cria modifica o seu ser porque está em constante devir, pois uma massa primordial, uma imaginação criadora, é dinâmica, móvel. Movente e movível. Bachelard acaba de descobrir quem é o homem, sua essência e sua relação com o exterior: “Tudo me é massa, eu sou massa em mim mesmo, meu devir é minha própria matéria, minha própria matéria é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial” (*Ibid.*, p. 65).

É apenas no universo da imaginação material e da imaginação dinâmica que o homem obterá essa condição: “A luta contra o real é a mais direta das lutas, a mais franca. O mundo

resistente promove o sujeito ao reino da existência dinâmica, à existência pelo devir ativo, donde um existencialismo da força” (*Ibid.*, p. 31).

Bachelard dará luz a um novo tipo de imaginação, a imaginação dinâmica. Junto com a imaginação material, essa imaginação dinâmica vem exaltar características primordiais do devaneio: o movimento. Segundo o filósofo, o dinamismo da imagem coloca em grau de superioridade as leis da substância e do devir psíquico sobre as leis da forma (Air, p. 22). Essa declaração se revela uma crítica à monotonia da imagem formalizada, engessada; a verdadeira imagem material também é dinâmica, não se satisfaz numa forma, ela sempre está se transformando.

O movimento das imagens, característica do dinamismo da imaginação, concede juventude às imagens. Quando uma imagem se deixa moldar por formas e linguagem, ela se aprisiona no tempo-espaço daquela forma e/ou linguagem: ela ativa uma bomba-relógio que lhe custará a sua vida. Passado sua época, ela acaba esquecida porque não tem mais “sentido”. É esse exatamente o problema da racionalização: dar sentido às imagens. O dinamismo da imaginação permite às imagens serem o que quiserem ser quando quiserem ser se quiserem ser. Uma imagem dinâmica é fonte de juventude, permite a qualquer um bebê-las e retornar num devaneio novo, criativo (*Ibid.*, p. 47).

As imagens tendem ao belo. Esse seria um ponto em comum acordo entre qualquer estético. Mas Bachelard acrescenta que a beleza pura, ou purificada, está em uma imagem dinâmica, em movimento; e essas imagens se encontram no sonho livre de um poeta. E esse poeta não se refere àquele que escreve poesias, mas àquele que se permite trazer ao mundo as imagens criadas em seu sonho. Todos nós somos chamados a sermos poetas do cotidiano porque “o mundo visível é feito para ilustrar belezas do sono” (*Ibid.*, p. 67); somos chamados a termos uma alma sonhadora, ou seja, uma “alma que prossegue durante o dia as experiências da noite” (*Ibid.*, p. 69).

A imaginação dinâmica excita em nós a ação. Somos chamados a agir, a mudar. Essa é uma característica primeira da imagem. A atitude de paralisia, de repouso é própria do olhar, que percebe. A imaginação é ativa, verticalizante: tende ao alto, é subida. Buscar a elevação é buscar a imagem na sua originalidade.

Essas características da imagem nos fazem ver que é ela que nos anima, é ela que está no princípio de nossas ações. Antes de agirmos, de pensarmos, de sentirmos, nós imaginamos. Nossa imaginação não está subjugada por convenções morais, sociais e/ou religiosas. Ela é o que temos de mais puro em nós. É por isso que ela detém a primazia no nosso ser e é por isso que ela não é objetiva. Nossa imaginação é única porque ela vive de subjetividade. A

imaginação é individual, ela varia conforme varia o ser imaginante. “A imaginação dinâmica é uma realidade primeira” (*Ibid.*, p. 102).

Com isso, podemos dizer que chegamos ao ápice da imaginação criadora. A imaginação criadora é a combinação da imaginação material com a imaginação dinâmica; ambas presentes no homem criador, demiúrgico, que valorizou a mão em vez do olhar.

Bachelard contribuiu para o contexto filosófico e estético de sua época ao defender a noção de imaginação material e dinâmica presente nas obras de literatura (e, ousamos dizer, nas demais obras artísticas em que seus criadores se propuseram a dar vida aos seus sonhos). Por isso, achamos interessante concluir este capítulo com uma advertência do próprio Bachelard que nos ensina como é possível encontrar as imagens materiais e dinâmicas:

Aliás, convém assinalar de passagem que as imagens materiais são em geral imagens de segunda leitura. A segunda leitura é a única que pode propiciar 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, pelo contrário, devem nos remeter às regiões da vida inconsciente onde a imaginação e a vontade misturam suas profundas raízes (Tv, p. 208).

Finalizamos, com esse capítulo, a primeira parte do caminho filosófico percorrido por Bachelard. Depois de *La Terre et les rêveries du repôs*, o filósofo interromperá suas publicações de poética e irá fazer algumas publicações epistemológicas. Sua retomada ao campo estético se dará após nove anos. Como vimos, depois de *La formation de l'esprit scientifique*, Bachelard vai se voltar para um novo método de estudo da imagem. Insatisfeito com o resultado ao se tentar uma análise objetiva da imaginação, ele se entregará totalmente à subjetividade: verá nela a chave de leitura para compreender a imaginação. Esse será nosso objetivo no próximo capítulo: compreender sua novidade, a *fenomenologia da imaginação*.

2 O TEMPO DA IMAGEM POÉTICA E SEU NOVO MÉTODO DE ESTUDO – A FENOMENOLOGIA

Passaram-se nove anos entre a última obra poética de Bachelard *La terre et les rêveries de la volonté* e seu novo livro estético *La poétique de l'espace*. Nesse período, o filósofo amadureceu seu pensamento a respeito da imaginação e compreendeu que seu antigo método de análise objetiva dos textos literário, na busca das imagens materiais comuns aos autores, tendo em vista o *inconsciente coletivo*²¹ que ele defendia, não era suficiente para abarcar todo o poder da imagem poética, toda a força que ela apresentava, em outras palavras, seu ser.

Um primeiro fator de mudança para Bachelard foi a aplicação da sua tese de tempo como instante ao contexto da imagem poética. Com isso, ocorrerá o rompimento definitivo com qualquer tentativa de aceitar algum passado do autor para justificar suas obras (críticos literários, psicologia, psicanálise freudiana) e a compreensão que a imagem poética só pode ser apreendida no momento que ela se apresenta a nós, e esse momento dura um instante, e é nesse instante em que tudo acontece.

Consideramos importante, por isso, mostra como Bachelard chegou a sua tese de tempo como instante.

2.1 O tempo como instante

Os fundamentos da tese bachelardiana do tempo como instante foram retirados da obra *Silöe* de Gaston Roupnel, historiador que foi muito amigo de Bachelard e com o qual este último trocava muitas ideias. Bachelard escreveu dois livros sobre o tema, em que desenvolve sua teoria do tempo como instante: *L'intuition de l'instant* e *La dialectique de La durée*.

O ponto de partida da noção de tempo como instante é a crítica que Bachelard faz a noção bergsoniana de duração. Vejamos o que diz Bergson.

Para Bergson, o verdadeiro tempo é a duração, ou seja, o tempo vivido pela consciência. Em sua obra *Essai sur les donnés immédiates de la conscience* afirma:

²¹ Conferir Nota de Rodapé 02 e 12, no primeiro capítulo dessa dissertação.

“É, pois, no fluir da consciência que devemos apreender o tempo”, “é no dinamismo da consciência que vamos apreender a duração”. Para Bergson, a inteligência não consegue apreender a duração, pois, como é analítica, acabaria por fragmentar a consciência. A intuição, ao contrário, permite o contato do eu consigo mesmo, um contato imediato através do qual o eu se apreende como duração (BARBOSA, 2004, p. 64-65).

Para Bachelard, a duração seria um dado mediato, indireto. A consciência só tem certeza do momento que está vivendo, ou seja, daquele instante. Logo, nós intuímos o instante. E é exatamente disso que o tempo é feito: instantes. Sem passado e sem futuro, o que existe é o agora. É isso que é, e a consciência consegue apreender de forma imediata e direta esse instante que vivemos: que nasce e morre num de repente. Para o filósofo “... o único tempo real é o instante (...) o instante se impõe de um golpe de forma completa para logo em seguida morrer (...) o instante é, portanto, uma realidade entre dois nada” (BACHELARD *apud* BULCÃO, 2013, p. 80). “A duração e a continuidade temporal nada mais são do que uma construção do espírito humano” (BULCÃO, 2013, p. 28), da razão humana.

Bachelard fundamenta sua tese na ciência contemporânea e na psicologia. No campo da ciência, o filósofo evoca a Teoria da Relatividade einsteiniana e a Teoria Quântica. No campo da psicologia, o filósofo trabalha a tese da Psicologia do Começo de Pierre Janet e da Ritmo-análise de Lucio Pinheiro dos Santos (*Ibid.*, p. 80-83).

Segundo Einstein, o tempo só pode ser medido com precisão no contínuo espaço/tempo, ou seja, só é possível ter certeza do tempo em um determinado espaço. Não podemos mensurar com precisão o tempo que ocorra em outro espaço, se não aquele em que estou nesse exato momento. Isso nada mais é do que o instante: só podemos ter noção do instante. Já a teoria quântica nos obriga a abandonar a medição de velocidade para aceitar a medição dos impulsos, única forma de mensurar os corpúsculos dessa microfísica. A velocidade da física é tributária do tempo, enquanto o impulso é tributário do instante. Para podermos registrar o aparecimento de um quanta, que se dá em um momento e depois desaparece, temos que aceitar que ele se dá num instante. O tempo da microfísica é o instante.

Para Pierre Janet as condutas psicológicas são sempre atos explosivos ou impulsos que não continuam, logo, nossas atitudes não estão dando continuidade ao que já fizemos antes e nem estão nos preparando para o que virá, nossa psique está sempre agindo no momento, naquele instante. Para Lucio Pinheiro dos Santos, a consciência é constituída de ritmos e a energia vibratória é a energia da existência: matéria e espírito existem num tempo vibrado, rítmico, que em outras palavras, são instantes.

Devemos, entretanto, compreender os argumentos e exemplos dados por Bachelard nas suas duas obras dedicadas ao tempo. O filósofo não tinha pretensões de reivindicar para si a descoberta da verdade sobre o tempo. Sua metafísica do tempo tinha na verdade a intenção de libertação do homem das amarras do tempo duração. O tempo duração nos escraviza; somos, a todo o momento, obrigados a olhar para o passado e pensar no futuro para tomarmos nossas decisões. Não podemos ser hoje alguém totalmente diferente de quem éramos ontem; e não podemos ser ninguém hoje que não se sustente amanhã. A duração nos aprisiona em nós mesmos, ficamos com medo e vergonha de nos comportarmos como gostaríamos naquele momento.

Mas, como confessa o próprio Bachelard, sua pretensão não é a de desenvolver provas científicas que possam reforçar a tese do tempo descontínuo. Pretende, ao contrário, fazer que o leitor possa liberar em si mesmo a intuição do instante, afastando a noção de duração e de contínuo que, servindo como base de nossas ações cotidianas, acaba por nos oprimir (*Ibid.*, p. 83).

Com isso, Bachelard chega a uma conclusão muito interessante: são nos livros de literatura que temos os maiores e melhores exemplos de tempo como instante. São neles que, ao nos apegarmos a uma imagem poética, podemos sentir esse desligamento com a duração, esse instante, em que não existe mais o passado e nem o futuro, apenas nós e a imagem: um momento, um instante, felicidade.

Em suas obras poéticas, Bachelard vai mostrar que a imaginação e o poema permitem ao homem viver o tempo do instante, afastando-o do tempo da vida, do tempo do senso comum, do tempo que pressupõe a medida e a continuidade, de um tempo que corre horizontalmente (BARBOSA, 2004, p. 66).

Iremos agora, na próxima parte, analisar as conclusões obtidas por Bachelard em sua análise da poesia, das imagens poéticas, dessa vez encarando as imagens no instante. Veremos que isso exigiu de Bachelard um novo método de análise, que ele chamou de *fenomenologia da imaginação*.

2.2 A fenomenologia da imaginação e sua importância para o devaneio poético

Bachelard inicia seu livro *La poétique de l'espace* alertando seus leitores que seu estudo vai de encontro ao pensamento racionalista. Esse, segundo nosso filósofo, se opõe ao

que é necessário para estudar as imagens poéticas. Faz-se necessário um rompimento, um abandono das teorias racionalistas, de qualquer tentativa em buscar razão nas imagens poéticas: “aqui o passado cultural não conta; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz” (PE, p. 1).

Bachelard rompe assim com o seu próprio método “objetivista” que usara nos livros antecedentes. Ele admite que a atitude científica da objetividade não serve para compreensão da imagem porque o cientista não possui a experiência da novidade, não consegue devanear. Toda pesquisa científica já pressupõe a existência do objeto, nenhum cientista vai ao laboratório levianamente: ele apenas busca comprovações empíricas do que já descobrira na teoria.

O cientista tem uma disciplina de objetividade que interrompe todos os devaneios da imaginação. (...) Não é, pois, ao nível dos problemas da experiência científica que temos de fazer observações quando estudamos a imaginação. Esquecendo (...) todos os nossos hábitos de objetividade científica, devemos procurar as *imagens da primeira vez* (*Ibid.*, p. 164, grifos do autor).

A insuficiência do método objetivo, segundo o próprio Bachelard, ficou evidente quando, seguindo hábitos de filósofo da ciência, tentou-se eliminar o caráter pessoal da imagem. A imagem possui uma característica que o método objetivo não alcança: a *transsubjetividade*²².

Segundo Bachelard, pela *transsubjetividade* conseguimos penetrar na imagem e vivenciá-la subjetivamente sem que seja necessário conhecer a vida ou as neuroses do artista que a criou. Há, pois, uma comunicação *transsubjetiva*, que não se faz por conceitos, mas sim num contexto da própria alma, o que permite que participemos da imagem do artista, captando sua plenitude e intensidade (BULCÃO, 2013, p. 28).

A imagem deve, pois, ser interpretada por um viés subjetivo porque a imagem “canta” de forma individual: não é possível fazer uma leitura geral da imagem poética, que sirva para todos. Ela se manifesta para cada um de forma única. Minha leitura não será a mesma de outrem. Minha compreensão será apenas uma das compreensões possíveis. E é assim que devemos encarar uma imagem poética, nessa liberdade. “A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*” (PE, p. 3, grifos do autor). O desafio então é analisar imagens que dizem alguma coisa, na certeza que tudo aquilo que

²² O conceito de transsubjetividade pode ser entendido como o poder de reagir – sem nenhuma preparação – de uma imagem poética singular, acontecimento singular e efêmero, em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade (PE, p. 3).

elas me disseram pode não se aplicar a quem está lendo a análise. Bachelard tem consciência que seu trabalho é libertar as imagens poéticas de uma análise racionalista, objetiva, prisioneira: como se a análise feita por um crítico literário, um psicólogo ou psicanalista fosse a única análise possível, a análise correta. Não! Bachelard irá analisar algumas imagens poéticas e dar a sua interpretação com isso em mente, ele se diverte ao falar dos versos que lhe atraíram, sem preocupações com a certeza daquilo que fala ao leitor, porque não existe certeza numa leitura de poesia, existe entrega total e irrestrita. É essa visão libertadora que Bachelard pretende ao escrever seus livros sobre poética.

Aqui, Bachelard já está compreendendo a imagem como acontecimento imediato e único para o leitor de poesias. E isso não é algo particular do Bachelard leitor, é uma característica da imagem poética em si: ela sempre aparecerá de forma única para cada leitor. Sem esse pensamento em vista, não se conseguiria compreender o poder da poesia. Esse é o ser da imagem poética.

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem (*Ibid.*, p. 1).

A palavra-chave para Bachelard nesse momento é “novidade”. A imagem é nova, sempre nova. Toda vez que ela aparece para um leitor, é nova. Cada leitor lê a imagem poética que vem do texto de forma nova. Não importa quantas vezes lemos a mesma poesia, a imagem será sempre nova. Essa novidade exige o abandono de qualquer tentativa de “psicologizar” uma imagem poética, buscando nela algum resquício dos dramas do seu autor. Não importa mais o que o autor quis ou não dizer, o que ele pretendia ou não transmitir. Agora, a imagem poética tem um ser próprio que se manifesta a todo o momento como novidade.

Não precisamos saber o que o poeta sentia para sentirmos sua poesia; mais: é impossível sentir o que o poeta sentia e não conseguiremos sentir verdadeiramente uma imagem se ficarmos presos ao passado dela. Iremos inconscientemente (ou conscientemente) racionalizá-la, e ao fazermos isso, iremos matá-la, pois tiraremos sua essência de novidade.

Desta forma, Bachelard escolherá um novo método para estudar as imagens poéticas. Tomamos a liberdade de reproduzir um longo texto de Bachelard na certeza que ele é crucial para compreendermos sua mudança de método no estudo da imagem poética:

A causalidade particular que a psicanálise extrai da vida do escritor, embora seja psicologicamente exata, tem pouca probabilidade de provocar uma ação num leitor qualquer. E no entanto recebo a comunicação dessa imagem tão extraordinária. Por um instante ela faz de mim, ao desprender-me da minha vida, da vida, um ser imaginante. É em tais ocasiões de leitura que pouco a pouco cheguei a pôr em dúvida não somente a causalidade psicanalítica da imagem como também qualquer causalidade psicológica da imagem poética. A Poesia, em seus paradoxos, pode ser contracausal, o que ainda é uma maneira de ser deste mundo, de estar envolvido na dialética das paixões. Mas, quando a poesia atinge sua autonomia, pode-se dizer que ela é acausal. Para receber *diretamente* a virtude de uma imagem isolada – e uma imagem tem toda a sua virtude num isolamento –, a fenomenologia parece-me agora mais favorável que a psicanálise, pois a fenomenologia nos pede exatamente para assumirmos nós próprios sem crítica, com entusiasmo, essa imagem (*Ibid.*, p. 175, grifos do autor).

Com isso, nosso filósofo irá vislumbrar que o correto método filosófico para se entender a imagem poética é a fenomenologia da imaginação²³. Bachelard usa o termo *fenomenologia* em sentido diferente ao da corrente filosófica fenomenológica, um sentido novo: “a consideração do *início da imagem* numa consciência individual” (PE, p. 3, grifos do autor). O importante aqui é o fenômeno da imagem poética, sua novidade.

Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um *produto direto do coração, da alma, do ser do homem* tomado em sua atualidade (*Ibid.*, p. 2, grifos nossos).

Bachelard impõe um limite para a sua análise fenomenológica. Ele tem consciência que um fenomenólogo poderia se perder ao tentar abarcar o todo numa análise poética; por isso, ele se fixará na origem da imagem poética. Ele não dará foco ao poema, a obra inteira, mas apenas aos versos, às palavras que lhe falarem ao coração: a imagem isolada. “Portanto, é ao nível das imagens isoladas que poderemos ‘repercutir’ fenomenologicamente” (*Ibid.*, p. 9).

Já não existia passado, e agora já não existe intenção inconsciente do autor. Bachelard só se preocupa com a imagem e o que ela está nos dizendo no instante exato em que a estamos apreendendo. A relação com os arquétipos do inconsciente muda de perspectiva: não é o arquétipo que ecoa a imagem poética, é a imagem poética que ecoa o passado.

Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer (*Ibid.*, p. 1-2, grifos do autor).

²³ “Não se trata do método husserliano. Este é alvo das críticas de Bachelard, por não exprimir as nuances ativistas de uma realidade. A intencionalidade fenomenológica não exprime as nuances ativistas, pois não coloca em evidência os graus de tensão da intencionalidade; os fenomenólogos são muito formais, muito intelectuais” (BARBOSA, 1996, p. 177).

Temos aqui uma novidade na tese de Bachelard: a inversão de causalidade por repercussão. As imagens não são mais causadas por algo, ao contrário elas repercutem. Essa repercussão de que nos fala Bachelard é a repercussão estudada por Minkowski²⁴. Devemos compreender que “a imagem poética terá uma sonoridade de ser. O poeta fala no limiar do ser” (*Ibid.*, p. 2).

Bachelard desenvolverá essa característica da imagem poética – a repercussão – que trabalha junta com outra característica – a ressonância. Estudaremos agora esse par repercussão-ressonância.

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão de ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão (*Ibid.*, p. 7).

Em outras palavras, podemos dizer que a poesia, ao ser lida por um leitor apaixonado, gerará uma imagem poética que tocará fundo nesse leitor, imagem essa que não tem nenhuma relação com o autor do texto nem com o passado do leitor; *apenas* ocorrerá um encontro de forma imediata, apaixonada, do amante e sua amada. Esse momento, que acontece no instante, dá ao ser do leitor uma consciência imaginante, que lhe desperta seu poder criador da poética e o faz tomar posse dessa imagem, porque ela é realmente dele, é real e é dele. Ninguém mais tem essa imagem, é sua preciosa, habita o fundo de seu ser, sua alma: essa é a repercussão. Desta repercussão, segue-se a ressonância, o momento que o leitor, agora poeta-criador daquela imagem que lhe repercutiu, e que é sua (precisamos enfatizar) canta essa imagem ao mundo, canta aquilo que essa imagem lhe proporcionou, canta feliz o amor; esse cantar não é mais a imagem poética pura (a pureza só existe no instante, no êxtase), já está misturada com o espírito do leitor-poeta, ela já possui uma linguagem, uma intenção, um alvo, um sentido; ele se utilizou da sua imagem para falar ao mundo, mundo esse que se torna agora menos hostil, mais alegre. “Para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos pois

²⁴ Para melhor esclarecer o que é a Repercussão para Minkowski, vejamos o que nos diz um comentador: “Repercutir, esta é uma ‘propriedade do universo’ que o permite de se animar e de se encher de vida: ‘isto é como o som de uma trompa de caça, reenviado em todos os lados pelo eco, fazendo vibrar de emoção, em um movimento comum, a menor folha, a menor lâmina de musgo, e transforma toda a floresta, enchendo-a até as bordas [plenamente], em um mundo sonoro vibrante’. A imagem deste evento sonoro quer ilustrar o fenômeno essencial da vida que é a repercussão. [...] E entre os sentidos, a audição é aquele que permite ao nosso ser, pela repercussão, de se preencher no mais profundo” (BRES, 2014, tradução nossa).

de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma” (*Ibid.*, p. 7)²⁵.

Com essas características detalhadas, Bachelard tece algumas críticas aos críticos literários, aos psicólogos e aos psicanalistas. O crítico literário abafa a repercussão da imagem ao tratá-la de forma objetiva; ao tratar a imagem como objeto perde-se de vista o poder de novidade dela: ele recebe a imagem como objeto criado por um autor em vez de aceitar sua autonomia. O psicólogo fica preso apenas às ressonâncias do leitor-poeta, ao segundo momento, à imagem “misturada” e não consegue vislumbrar o mais importante, que é a repercussão, a imagem na sua origem, na sua pureza. O psicanalista não enxerga a repercussão porque ficou preso ao passado do autor. Na tentativa de interpretar a obra como reflexo dos dramas do poeta, ele não vê que a imagem não é um reflexo, e sim luz. Bachelard nos explica o erro desse grupo de “racionalizadores” da imagem poética:

Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar o nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, uma imagem poética foge 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 (*Ibid.*, p. 8).

Segue-se uma forte crítica à psicanálise pela sua tentativa de interpretação da imagem poética pelo passado do poeta. Isso não passa de uma racionalização, que busca origem, causas para compreender. Entender os dramas do autor não conseguirá explicar a adesão única e singular que uma imagem faz à alma de alguém que não compartilha dos dramas do poeta.

Podemos decerto, em pesquisas psicológicas, dar atenção aos métodos psicanalíticos para determinar a personalidade de um poeta; podemos encontrar assim uma medida das pressões – sobretudo da opressão – que um poeta teve de sofrer no curso de sua vida; mas o ato poético, a imagem repentina, a chama do ser na imaginação, fogem a tais indagações (*Ibid.*, p. 2).

Além disso, Bachelard faz uma distinção entre o fenomenólogo da imaginação e o crítico literário. Este julga uma obra que não é capaz de fazer ou, pior, que não gostaria de fazer; achando-se superior ao autor, lhe transfere uma amargura e depreciação poética. Sua instrução e seu descontentamento são para ele seus instrumentos de avaliação: é um trabalho

²⁵ Essas características, como veremos mais adiante, estão intimamente ligadas ao par espírito-alma. A repercussão fala à alma, a ressonância vibra no espírito.

infeliz. Diferente é o trabalho do fenomenólogo, porque seu trabalho é feliz, prazeroso. Ele se detém nos poemas que gosta, nos versos que ama. Lê o que lhe interessa e extrai as imagens que lhe falam ao coração.

O fenomenólogo considera as coisas de outro modo; mais exatamente, ele encara a imagem tal como ela é, tal como o poeta a cria; e tenta fazer dela um bem seu, alimentando-se desse fruto raro; leva a imagem à própria fronteira daquilo que ele pode imaginar. Por mais longe que esteja de ser um poeta, tenta repetir para si mesmo a criação, continuar, se possível, o exagero (*Ibid.*, p. 229).

O fenomenólogo tem prazer no seu ofício, sua análise sempre é positiva porque algo negativo não lhe inspira. Em outras palavras, o fenomenólogo trabalha com o instrumento da admiração: falamos com orgulho dos versos que nos encantam porque conseguimos, graças à repercussão, viver esses versos como nossos, participamos da criação do autor. Ninguém fala mal de seus filhos. Os versos, nossos filhos adotivos, são nossa paixão (*Ibid.*, p. 10).

Esse “tomar posse” da imagem poética, que *explodiu* ao leitor no momento da leitura, é a prova da primitividade da imaginação sobre a razão; e a prova que apenas a fenomenologia consegue dar conta desse fenômeno único.

E já não parece um paradoxo dizer que o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem. Torna-se claro, então, que a imagem poética proporciona uma das experiências mais simples de linguagem vivida. E se a considerarmos, como propomos, enquanto origem da consciência, ela provém com toda a certeza de uma fenomenologia (*Ibid.*, p. 12).

Bachelard vê a necessidade de fazer um esclarecimento, uma distinção, entre *sublimação psicanalítica* e a *sublimação poética*. Para o nosso filósofo, a poesia é uma sublimação pura, absoluta. Devemos entender essa sublimação como um êxtase de novidade. A psicologia e a psicanálise buscam um significado para o poema, um sentido, o porquê daquela obra, o que aquela obra quer dizer, o que ela esconde do seu autor: isso é a sublimação psicanalítica. O significado que uma poesia traz é próprio, Bachelard o chama de *significação poética*, produto de uma imaginação criadora.

Não lhes vem à mente [do psicólogo e do psicanalista] que tais imagens têm exatamente uma *significação poética*. Mas a poesia está aí, com seus milhares de imagens imprevisíveis, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala nos seus próprios domínios.

Para um fenomenólogo, procurar antecedentes de uma imagem, quando se está na própria existência da imagem, é sinal inveterado de *psicologismo*. Tomemos, ao contrário, a imagem poética no seu ser.

[...] a imagem poética está sob o signo de um novo ser. Esse novo ser é o homem feliz (*Ibid.*, p. 13, grifos do autor).

O maior problema, para Bachelard, é a insistência de um passado na imagem poética, passado normalmente infeliz. O tempo, como ele já concluíra, é instantâneo, e instantâneo não tem passado, é o presente. A sublimação psicanalítica torna-se fuga vertical, assim como a compensação é fuga horizontal. Assim, perde-se a essência da imagem poética.

A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente. (...) E o psicanalista não tarda a abandonar o estudo ontológico da imagem; ele escava a história de um homem; vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta. Explica a flor pelo adubo (*Ibid.*, p. 13).

O fenomenólogo, ao contrário, se atém à imagem poética. Não vai ao passado, fica no presente. Não é preguiça, é desnecessidade. O que importa é o instantâneo, é o que a imagem fala. O passado passou, não é mais; o que interessa é o que é: a imagem nova repercutida no leitor-poeta. Isso retira qualquer infelicidade de um texto poético, não existe mais tristeza ao ler poesia, só felicidade e alegria.

É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar. (...) trata-se de passar, fenomenologicamente, para imagens não-vividas, para imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o não-vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem (*Ibid.*, p. 14).

Para que isso seja possível, a imagem tem que deixar de ser encarada como um objeto ou cópia de um objeto²⁶, e passar a ser compreendida como realidade constitutiva do próprio ato criador. A imagem é real e se faz junto com o ato de imaginar.

[...] a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo (*Ibid.*, p. 63).

²⁶ Conferir a distinção entre imaginação e percepção (páginas 19-20 dessa dissertação).

Aqui, podemos compreender uma tese metafísica da imaginação, tese essa já vislumbrada nas suas obras anteriores²⁷, mas que recebe o reforço do tempo como instante, da transubjetividade e da repercussão: a imagem se dá antes do *logos*, a imaginação precede o pensamento. “*Imaginar* será sempre maior que *viver*” (*Ibid.*, p. 100, grifos do autor). O ser da imagem não pode ser objetivado porque, para ser objeto a imagem precisaria está depois do raciocínio; seria ilógico pensar que o objeto existe antes do sujeito! A imaginação tem a novidade como sua essência, o que nos remete à consciência imaginante como a origem do ser humano, como ato criador poético. Apenas a fenomenologia da imaginação será capaz de captar essa originalidade da imaginação criadora (*Ibid.*, p. 8-9).

Bachelard inicia seu livro *La Poétique de la rêverie* esclarecendo o que é a consciência imaginante ou consciência criadora. Segundo o filósofo, é essa consciência que permite ao poeta criar imagens puras, que conseguem falar à alma do leitor; e também é aquela que está no leitor e lhe permite devanear junto com o poeta, repercutindo suas imagens. Apenas a fenomenologia consegue captar esse poder subjetivo da imagem, que lhe faz existir e durar. As imagens maravilham o leitor que se abre a elas, e isso é um fenômeno da psique, logo, objeto de estudo de uma fenomenologia (PR, p. 1).

A abertura fenomenológica nos dá a liberdade de viver a experiência pura do contato direto com a novidade da imagem poética. Imagem nova, sem passado, sem recalque, sem complexos, sem sublimação, sem segundas intenções inconscientes; apenas uma imagem que fala à alma. Além disso, esse desprendimento com o autor tira a enfadonha obrigação de ler apenas “os clássicos”: se o que importa é a imagem em si, ela pode ser encontrada nos “grandes” ou nos “pequenos”, o que importa é a repercussão dessa imagem em nós, e para isso precisamos de um poeta que se abre ao devaneio primitivo e de um leitor que se abre ao devaneio do poeta. “O fenomenólogo pode despertar sua consciência poética a partir de mil imagens que dormem nos livros” (*Ibid.*, p. 7). Juntos, eles alcançam todo o poder criador da imaginação: criam uma imagem viva e vivificante, guia da alma à felicidade.

É por esse motivo que Bachelard reforça a ideia que a sua fenomenologia não é passiva. Ao analisar a imagem poética pelo seu método, ele (e qualquer leitor que se propõe a segui-lo) deve imprimir na sua análise uma participação ativa. O poder da imagem poética depende dessa união da obra criada pelo autor e da descoberta dessa obra por um leitor; mas essa descoberta não é distante, é próxima: a descoberta feliz é aquela em que nos jogamos no objeto descoberto, mexemos e remexemos, brincamos e o manuseamos, ele é nosso, faz parte

²⁷ Conferir páginas 37-38 dessa dissertação. A existência de uma tese metafísica da imaginação nas obras poéticas de Bachelard será mais bem explicada na segunda parte do terceiro capítulo.

de nós. O poema, para um fenomenólogo da imaginação, não é mais apenas uma obra do seu autor, ela também é minha; e assim podemos dizer sem medo que as imagens são nossas.

Para além do contra-senso em que se incorre com frequência, lembramos 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 (*Ibid.*, p. 4).

Todo esse poder da imagem poética aparece no devaneio, no sonho acordado. É de extrema importância a compreensão do que seja esse devaneio para Bachelard porque é o devaneio o momento em que o homem é capaz de se entregar à imaginação, a mergulhar na poesia, ao mesmo tempo em que ele está consciente de suas ações, em que ele está ativo, imaginando e vivendo suas imagens. Compreender o devaneio só mesmo vivendo o devaneio²⁸. É a fenomenologia que nos permite esclarecer o que é o devaneio e o distinguir do sonho (*Ibid.*, p. 11). O fim último do devaneio é ser poético e isso só é possível para aqueles que se abrem à felicidade.

Assim, é todo um universo que contribui para a nossa felicidade quando o devaneio vem acentuar o nosso repouso. A quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo. Se o sonhador tivesse “a técnica”, com o seu devaneio faria uma obra. E essa obra seria grandiosa, porquanto o mundo sonhado é automaticamente grandioso (*Ibid.*, p. 13).

O devaneio deve ser sempre encarado como abertura ao imaginário, à continuidade do processo onírico das imagens poéticas. A fenomenologia se faz necessária porque a tentativa de objetivação do devaneio interrompe seu processo criador.

O fato de descrever *objetivamente* um devaneio já é diminuí-lo e interrompê-lo. Quantos sonhos contados objetivamente que nada mais são que onirismo feito pó! Ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou (PE, p. 161, grifos do autor).

O devaneio nos dá nossa verdadeira essência. Existe um constante conflito interno no ser humano, um conflito da realidade com a irrealidade. A realidade é hostil quando vem de encontro a nós, quando vem nos impactar com dogmas e regras de conduta, quando nos aprisiona na prisão do mundo real. Somos tolhidos e chamados a tolher o outro. A irrealidade pertence ao devaneio, nossa válvula de escape para o mundo feliz, nosso verdadeiro mundo,

²⁸ Para bem compreendermos o devaneio, devemos aceitar que ele pertence ao tempo como instante. Ele nasce completo quando nos deparamos com uma imagem poética que nos toca profundamente.

mundo que criamos e por isso nosso. “O devaneio estende a história até os limites do irreal. Ele é verdadeiro, a despeito de todos os anacronismos. É multiplamente verdadeiro nos fatos e nos valores” (PR, p. 117). No mundo dos nossos devaneios conseguimos alcançar nossa plenitude e nos resguardar dos sofrimentos exteriores. Somos alegres porque não contrariados. Somos felizes porque não somos puxados para baixo. Somos exaltados. O devaneio nos permite ser quem verdadeiramente somos, quem está por trás das máscaras que o mundo real nos obriga a usar.

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 (*Ibid.*, p. 13, grifos do autor).

Assim, percebemos que o mundo imaginado está para além do mundo real. “O sonhador faz correr ondas de irrealidade sobre o que era o mundo real” (PE, p. 165). A irrealidade da imaginação poética nos traz uma estranheza do mundo real. O espantoso, o fantástico é que esse novo mundo nos transmite uma certeza de confiabilidade, de autenticidade. Não estamos aqui vivendo num mundo paralelo, num mundo alternativo, “fugindo da realidade” (no jargão popular). Esse é um novo e verdadeiro mundo, melhor e mais bonito, cativante. Um mundo de detalhes (*Ibid.*, p. 143).

E nisso consiste a autonomia de uma obra de arte. Sendo autônoma, ela é o ponto de partida (e não o autor). Mais: ela nunca é cópia, é criação. É uma vida, vida sublime. Feliz. Bachelard retoma a *função de real e função de irreal*²⁹: a realidade de uma obra serve apenas para ser trabalhada, aperfeiçoada pela irrealidade. Isso deve ser compreendido, aceito e vivido pelo homem. “A imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal” (*Ibid.*, p. 73). Sem essa compreensão, o homem não é capaz de atingir o fim último da imaginação criadora: a liberdade. “A imagem já não está sob o domínio das coisas, nem tampouco sob o impulso do inconsciente. Ela flutua, voa, imensa, na atmosfera de liberdade de um grande poema” (*Ibid.*, p. 81).

O prazer da literatura (e, podemos dizer, da arte em geral) seria o envolvimento que ela nos proporciona, sua capacidade de nos levar a outro mundo, um mundo irreal dentro da realidade. “Mas a melhor prova da especificidade do livro é que ele constitui ao mesmo tempo uma realidade do virtual e uma virtualidade do real” (PR, p. 25).

²⁹ Conferir a páginas 20-21 dessa dissertação.

Desta forma, é de suma importância exaltar o papel do livro para Bachelard e seu estudo. Não seria possível para Bachelard fazer esse seu trabalho fenomenológico se seu objeto de estudo, os livros, não possuísse uma autonomia. Para ele, as obras de literatura (e porque não as obras de arte em geral?) são dotadas de uma realidade própria que ultrapassa qualquer expectativa ou controle do seu autor. Por mais que um autor negue, o produto do seu trabalho nunca será idêntico àquilo que ele planejara. A inspiração estética não consegue ser traduzida de forma perfeita em uma obra, e é exatamente essa “imperfeição” a essência de uma obra. Se uma obra conseguisse traduzir tudo aquilo que um autor pretendia, ela esgotaria a fonte de inspiração. A arte vive da feliz tentativa impossível (mas consciente) de se falar tudo o que está no coração, na alma.

É por isso que uma obra de arte consegue nos tocar, fazer algo novo em nós. Ela possui algo próprio que nos aproxima dela com naturalidade e liberdade de entrega. Se contemplássemos uma obra pelo seu autor, faríamos uma análise objetiva, psicológica. Quando tomamos a obra como própria, única e nossa, independente do autor, vivemos aquilo que ela nos propõe a viver.

Devemos sempre ter em mente que devaneio e poesia estão em íntima relação. O devaneio só é possível porque uma poesia foi lida; uma poesia só tem importância, quando o leitor devaneou com ela. Se, em algum momento, torna-se confuso distinguir poesia de devaneio, o objetivo foi alcançado. Ambos coexistem para o aperfeiçoamento da alma do ser humano.

O foco da fenomenologia bachelardiana é achar a originalidade das imagens poéticas. Como ele já havia falado anteriormente³⁰, a imaginação está na origem do ser do homem (antes mesmo do pensamento) e seu produto – as imagens – trazem essa marca de “primitividade criacional” que ditarão as escolhas de vida do homem, porque o homem cria aquilo que antes imaginou. “Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso” (*Ibid.*, p. 8). Encontrar essas imagens poéticas que estão espalhadas nas obras mais diversas, arraigadas nos arquétipos dos elementos primordiais, e mostrá-las àqueles que não tiveram uma experiência profunda de leitura, como Bachelard teve, é o seu objetivo.

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

³⁰ Conferir páginas 36-38 dessa dissertação.

originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação (*Ibid.*, p. 2-3).

Bachelard se propõe a devanear sobre o próprio devaneio. Pedindo licença aos seus leitores, decide-se por se libertar das obrigações de “escrever para alguém” e se deixar “escrever para si mesmo” na esperança de conseguir, dessa forma, atingir a verdade sobre o devaneio. “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 devanear o devaneio no tempo mesmo em que se acredita estar a transcrevê-lo (*Ibid.*, p. 17-18)?” O devaneio nos inspira a um mergulho na liberdade, liberdade de pensar, de escrever, de viver, de ser feliz. Se não se seguir esse caminho feliz, não se alcança o devaneio.

Bachelard chama atenção para um retorno a nossa infância. Um retorno para a ingenuidade da admiração, para a abertura ao devaneio simples. A criança é o exemplo perfeito do ser que sonha acordado, que não tem medo de dar asas a sua imaginação e realidade a ela. O que a criança sonha lhe é verdadeiro, sincero.

Ao sonhar com a infância, regressamos 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 contravento de todos os devaneios de alçar voo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado pra a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras (*Ibid.*, p. 97).

Só é possível viver esse devaneio sincero e frutuoso na solidão. Essa solidão não é o isolamento triste, exclusivo; mas a solidão do retiro, do recolhimento em si mesmo. Só podemos nos encontrar quando buscamos no profundo de nós mesmos. Só dessas águas profundas que podem emergir imagens sinceras, puras. Esse recolhimento e busca interior nos traz a certeza que o devaneio fala à alma.

Bachelard fará uma importante distinção, que guiará seus estudos: Espírito e Alma. Bachelard inicia esse novo tema deixando claro que grande parte da dificuldade em ver essa distinção entre Espírito e Alma está na própria língua francesa, que trata os termos como sinônimos (PE, p. 4). Nosso filósofo é contra essa aproximação dos termos e, trazendo o exemplo da pintura de Rouault, nos mostra que o Espírito está conectado com as obrigações do mundo da percepção, das formas; enquanto que a Alma é uma luz interior que se compromete com o ser da obra em si e sua obrigação ulterior de tocar outras almas, almas apaixonadas (*Ibid.*, p. 5).

Na poesia, objeto de estudo de Bachelard, a distinção entre Espírito e Alma se compreende melhor quando retomamos a distinção entre Forma e Matéria³¹. O Espírito se associa à Forma, enquanto a Alma se apresenta na Matéria. Ambos são indispensáveis para uma compreensão total da poesia, mas devemos ser conscientes que a primazia está na Matéria: a Alma da poesia³².

Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projetos, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença. (...) A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a “forma” fosse conhecida, percebida, talhada em “lugares-comuns”, antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela (*Ibid.*, p.6).

Bachelard nos diz que o devaneio cósmico, esse devaneio primitivo, que nos traz nossa origem e por isso é originalidade, toca à alma. Enquanto o espírito fica preso a ideias, a alma fica livre no devaneio poético. Enquanto o espírito se agarra a um passado para compreender o universo real, a alma vive o presente do devaneio para experimentar um universo irreal, novo e verdadeiro. O trabalho de Bachelard é exatamente conseguir, através da análise de diversas imagens presentes nos poemas, comprovar o poder do devaneio sobre a alma humana.

Assim, em nosso modesto estudo das mais simples imagens, nossa ambição filosófica é grande: provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver (PR, p. 15).

A distinção entre Alma e Espírito levará Bachelard a retomar um conceito jungiano³³: a dualidade *animus* e *anima*. Segundo Bachelard, Jung e seus discípulos defendem que todo

³¹ Conferir a terceira parte do primeiro capítulo (páginas 29-44 dessa dissertação).

³² Não podemos deixar de mencionar que para a nossa língua, o português brasileiro, Espírito e Alma são termos que nos soam diferentes. Por mais que não tenhamos um conceito desses termos, ao escutarmos, conseguimos perceber que não se trata de sinônimos. Isso fica muito claro quando falamos em “alma da poesia”, em “alma de alguma coisa”. Nós conseguimos sentir aquilo que Bachelard sentia: o ser da poesia é sua alma.

³³ A constante citação de Jung e utilização de seus termos nos mostra uma aproximação de Bachelard com o pensamento junguiano. Existem dois principais motivos para isso: do ponto de vista histórico, Bachelard era amigo de dois estudiosos de Jung – Charles Baudouin e Maria Bonaparte – e foi através deles e seus livros que ele teve contato com o pensamento de Jung. Do ponto de vista teórico, Bachelard negava o determinismo – pressupor que através de um conhecimento de estados de coisas anterior poder-se-ia prever o estado de coisas posterior, criando uma necessidade lógica –, no campo da psicologia, defendido por Freud, mas criticado por Jung.

ser humano tem em seu psiquismo essa dualidade, ora cooperando e ora entrechocando³⁴ (*Ibid.*, p. 19). Retomando o que já foi trabalhado por Bachelard, temos aqui algumas aproximações interessantes: o *animus* está ligado a uma parte masculina no ser humano, a mesma que se manifesta na atividade do *espírito* e que ganha forças no *sonho noturno*, incontrolável; a *anima* está ligada a uma parte feminina no ser humano, a mesma que se manifesta no repouso da *alma* e que ganha forças no *devaneio*, consciente.

Considerando toda a atenção e importância que Bachelard dá à alma e ao devaneio, não fica difícil concluir o valor da *anima* para ele, dessa profundidade feminina do ser humano. Sua conclusão é “o devaneio está sob o signo da anima. Quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa anima” (*Ibid.*, p. 59, grifos do autor).

O grande desafio do ser humano é conviver com essa dualidade sabendo administrá-la. Bachelard mesmo se arrepende de ter compreendido isso muito tardiamente. A complexidade do ser humano exige a compreensão dessa distinção e do benefício da *anima* para um mundo em que se supervaloriza o *animus*. Para nosso filósofo, a humanidade deveria ser mais aberta aos devaneios da *anima*; nossa essência tem maior regozijo no estado de repouso da alma. Mas isso só é possível quando nos colocamos no estado de solidão, no estado de abandono consciente às imagens poéticas. A leitura crítica é papel do *animus*, a leitura que se abre ao imaginário é própria da *anima* (*Ibid.*, p. 62).

“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” (PE, p. 4, grifos do autor). Vemos aqui, com o intuito de esclarecer a fenomenologia da imagem, uma retomada de uma das suas

³⁴ Para Jung, a alma comporta-se *complementarmente*, em relação ao caráter externo, possuindo todas as qualidades humanas que faltam na disposição consciente do ser humano; logo, “a *anima*, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina. Na mulher, a figura compensadora é de caráter masculino e pode ser designada pelo nome de *animus*” (JUNG, 2008, p. 92). Podemos compreender que Bachelard fez uma interpretação dos termos junguianos para se adequarem àquilo que ele propõe, no caso, na existência concomitante de *anima* e *animus* no mesmo ser humano. Um aspecto de corrobora nossa observação é fato de que a *anima/animus* para Jung funciona como um complexo que se desfaz ao ocorrer a completude do processo de individuação do ser humano, surgindo o que ele chama de *self*; por outro lado, Bachelard defende que o binômio *anima/animus* perdura permanentemente no ser humano. Contudo, precisamos destacar que, enquanto Jung está analisando casos concretos, clínicos de pessoas “reais”, Bachelard está trabalhando a pessoa literária; logo, *anima/animus* são imagens da alma de uma pessoa que só existe enquanto leitora ou escritora de poemas, e, por isso, essa pessoa tem a liberdade de ser andrógena (para maiores aprofundamentos sobre o tema da androginia em Bachelard, conferir a obra *Conhecimento e Devaneio: Gaston Bachelard e a Androginia da Alma* de Marcelo de Carvalho).

conclusões sobre as características da imagem poética trabalhada nos seus livros sobre os quatro elementos, a de que ela precede ao pensamento³⁵.

Por esse motivo, apenas no devaneio conseguimos reviver verdadeiramente nosso passado. “Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver” (PR, p. 99). No devaneio, a memória deixa de exercer sua função pobre, de percepção, de *relembrar*; e trabalha de forma nobre, na função de *reviver* o passado. A união de Memória e Imaginação também é união do Espírito e da Alma, do *Animus* e da *Anima*.

Bachelard faz uma distinção entre dois tipos de memória: memória-histórica e memória-imaginação. A memória-histórica é morta, se apega a datas e se estende por uma duração, “perdendo tempo” com coisas desnecessárias; a memória-imaginação é viva, se apega a lembranças pontuais e positivas, vive o instante (*Ibid.*, p. 114).

No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. (...) *As horas em que nada acontecia* retornam. (...) Essas horas manifestam sua permanência numa imaginação redescoberta. Incluem-se numa duração diversa da duração vivida, nessa não-duração proporcionada pelos grandes repousos vividos num existencialismo do poético. Nessas horas em que nada acontecia, o mundo era tão belo! Estávamos no universo da serenidade, no universo do devaneio. Essas grandes horas de não-vida dominam a vida, aprofundam o passado de um ser ao apartá-lo, pela solidão, das contingências alheias ao seu ser. Viver numa vida que domina a vida, numa duração que não dura, eis um prestígio que o poeta sabe restituir-nos (*Ibid.*, p. 114-115, grifos do autor).

Apenas quando devaneamos é que conseguimos experimentar esse rompimento com o real, esse abandono de uma memória-histórica. No devaneio, criamos o novo. Esse novo, sem passado, livre de uma realidade opressora, nos conduz à luz, à felicidade. “A fenomenologia do devaneio pode deslindar o complexo de memória e imaginação” (PE, p. 44). O devaneio possui uma “força”, uma “vontade” de apresentar imagens novas, de criar, de aprofundar o ser; nunca para, não se cansa. “Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação” (*Ibid.*, p. 52).

Outra distinção destacada por Bachelard como necessária é imaginação e metáfora. As imagens não são metáforas; a imaginação não é metafórica. “A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de explicar” (*Ibid.*, p. 87). Ela é um acidente, temporária e transitória. Existe provisoriamente e subalterna à ideia: a metáfora é uma falsa imagem. Por outro lado, a verdadeira imagem, originada na imaginação, que é criadora, possui ser, ela é;

³⁵ Conferir páginas 37-38 dessa dissertação.

traz algo novo; e é doadora de ser. “A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante” (*Ibid.*, p. 88).

Após compreender o que é o devaneio e a importância de se devanear sobre a infância, onde está a força cósmica do devaneio, Bachelard se debruçará sobre aquele que devaneia; em suas palavras, o *cogito* do sonhador, algo de suma importância porque marcará profundamente a distinção entre o sonho da noite e o devaneio (o sonho do dia).

E assim chegamos a esta distinção algo sumária e que, no entanto, deveria esclarecer as nossas investigações. O sonhador noturno é incapaz de enunciar um *cogito*. O sonho noturno é um sonho sem sonhador. Ao contrário, o sonhador de devaneios tem consciência bastante para dizer: “Sou eu que sonho o devaneio, sou eu que estou feliz por sonhar o meu devaneio, sou eu que estou feliz por graça deste lazer em que já não sou obrigado a pensar” (PR, p. 22).

Segundo Bachelard, o sonho noturno não nos pertence. Não somos nós que o sonhamos, eles acontecem independentemente de nós. Isso tira todo o poder participativo da imaginação criadora, todo o poder da imagem (*Ibid.*, p. 139). “Há dois centros de ser em nós, porém o centro noturno é um centro de concentração vaporoso. Não é um ‘sujeito’” (*Ibid.*, p. 142).

Os sonhos noturnos servem de objeto de estudo para os psicólogos e antropólogos, porque estes buscam encontrar um ser humano impessoal, para que suas teorias sirvam a todos. A fenomenologia não aceita isso, ela exige uma pessoalidade. A vida da imagem depende da consciência criadora do leitor-poeta, porque as imagens são únicas para cada admirador. É necessário envolvimento, paixão. É necessária atividade.

Tal é, para nós, a diferença radical entre sonho noturno e devaneio, diferença essa que pertence ao âmbito da fenomenologia: ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem (*Ibid.*, g. 144).

Esse processo do *cogito* sonhador acontece naturalmente, sempre que nos deparamos com uma imagem poética que nos agrada, e nos pomos a devanear com ela. Podemos chamar o devaneio de poético exatamente porque ele cria imagens; o termo poético está sendo usado no seu sentido original, grego: criação. Essa criação, esse ser novo gerado pelo devaneio, é

valorizado e exaltado. Podemos, assim, dizer que a relação entre sonho e sonhador é de bem-estar.

Qualquer imagem pode ser um pretexto para um sonhador, o importante é que ela diga alguma coisa para ele. Uma mesma imagem pode despertar devaneios em um, mas não despertar em outro, assim como pode despertar ao mesmo tempo nos dois, sendo que as imagens geradas, os devaneios, não serão iguais. Isso é impossível porque o sonhador é diferente; a adesão é diferente porque o que motivou um sonhador a sonhar com uma imagem não será o mesmo motivo de outro sonhador. Temos assim duas imagens poéticas únicas e que existem de fato, enquanto estão sendo sonhadas.

O *cogito* do sonhador permite, ou melhor, exige uma íntima relação entre o ser sonhador e o ser sonhado. Esse ser sonhado é um mundo em que o ser do sonhador quer habitar e consegue habitar. Por isso, suas imagens são felizes, por isso ele é feliz, vive um bem-estar. “O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano de ser; (...) eu sonho o mundo; logo o mundo existe tal como eu o sonho” (*Ibid.*, p. 152). Diferentemente, a vida ativa, a vida acordada, nos coloca em contraste com o mundo. Não existe união, existe separação, estranhamento. No devaneio, estamos dentro; na vida ativa, estamos fora (*Ibid.*, p. 156).

Com essas compreensões do que é o *cogito* do sonhador, Bachelard faz uma distinção entre ele e o *cogito* do pensador. Entre um ser entregue à razão, e um ser entregue à imaginação. Temos aqui uma metafísica do homem sonhador. Nesse entendimento, o que se destaca para Bachelard é a unidade do sujeito e objeto, no caso o sonhador e o mundo sonhado. Essa unidade é única e total, onde não se pode mais separar; a vida do sonhador é o seu mundo e o seu mundo é sua vida. Esse ser não conhece negatividade, tudo é positivo, tudo é permitido e bem vindo. Por isso, não existe distinção entre real e irreal, ser e não-ser: tudo é! “O eu não se opõe mais ao mundo. No devaneio já não existe não-eu. No devaneio o *não* já não tem função: tudo é acolhimento” (*Ibid.*, p. 161, grifos do autor).

Compreendendo-se o ser do sonhador, podemos compreender o ser de suas imagens. Já se foi dito em muitas ocasiões³⁶ que o mundo criado pelo homem depende da imaginação prévia desse mundo; que não é possível viver num mundo que não foi antes imaginado. Pois bem, mas o que seria esse objeto da imaginação? Como podemos compreender a existência dessas imagens poéticas? Nós temos uma compreensão do que seja o real, e as imagens

³⁶ Conferir páginas 22-23 e 35 dessa dissertação.

normalmente nos aparecem como irrealidades. A resposta está no além do real, no surreal³⁷. O mundo criado pelo sonhador é um novo mundo, um mundo feliz. O mundo da nossa realidade é triste porque sofremos pressões exteriores, que nos inibe, que nos tira a liberdade. O mundo surreal é fascinante porque não tem limites, ele é o que eu quero que ele seja, ele é o nosso mundo ideal.

Um cosmos particular se forma ao redor de uma imagem particular tão logo o poeta dá à imagem um destino de grandeza. O poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão (*Ibid.*, p. 168).

Temos, assim, uma distinção entre o filósofo intelectualista e o filósofo sonhador. Enquanto aquele se submete ao intelecto, valendo-se do pensamento e utilizando-se da linguagem como mero instrumento para perscrutar o universo real; este se submete à imaginação, valendo-se do devaneio e utilizando-se da linguagem como propulsora de sonhos para perscrutar o universo irreal (*Ibid.*, p. 27).

Do binômio filósofo intelectualista / filósofo sonhador, advém o binômio conceito / imagem. Desse binômio, não é possível uma síntese nem filiação. Não é possível a conciliação entre os dois, muito menos querer extrair conceitos de imagens. “A imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfíxiaria a vida” (*Ibid.*, p. 50). O conceito, próprio do universo científico, exige uma abstração pura; impessoalidade. Isso nunca será possível numa imagem poética, que tem sua força na subjetividade e é dependente da concretude do verso para surgir.

A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio. É um contrassenso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos. Comparando-se uma imagem a outra, arriscamo-nos a perder a participação em sua individualidade (*Ibid.*, p. 52).

Entretanto, como era de se esperar de um filósofo que passou a vida entre a ciência e a estética, entre o conceito epistemológico e a imagem poética, entre o dia e a noite, os dois caminhos – razão e imaginação – se complementam, quando pensamos o homem em sua totalidade. Ambos são formas de criação do novo, de criação do mundo novo, de alcançar a felicidade.

³⁷ Conferir página 21 dessa dissertação.

Nesta linha de pensamento, Bachelard reforça sua convicção que devaneio e pensamento não habitam em mesma frequência; contudo, ambos existem e são indispensáveis ao homem. Mas para compreendermos o mundo verdadeiro, completo, feliz, temos que nos entregar ao devaneio, especialmente ao devaneio cósmico dos elementos primordiais.

Essas imagens [dos quatro elementos], 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 (*Ibid.*, p. 169).

Ah, pelo menos, qualquer que seja a fraqueza de nossas asas imaginárias, o devaneio do voo nos abre um mundo, é abertura para o mundo, grande abertura, larga abertura (*Ibid.*, p. 201).

Bachelard acredita que nos nossos devaneios da infância, revivemos as forças dos arquétipos primeiros. Por isso, ao nos voltarmos para a nossa infância, retomamos as forças dos quatro elementos, que, apreciados numa poesia, são uma força de síntese para a existência humana. “Os arquétipos são, do nosso ponto de vista, reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar o nosso mundo” (*Ibid.*, p. 119).

Entretanto, esse retorno não deve ser feito através da memória-histórica, um relembrar acontecimentos do passado; deve ser uma *poético-análise* da infância, um redescobrir as maravilhas vividas na infância com olhos de criança, enquanto se lê uma poesia e se experimenta uma imagem poética (*Ibid.*, p. 94) na solidão de nós mesmos. Esse método nos restitui a liberdade do sonho, único lugar em que somos totalmente livres (*Ibid.*, p. 95); e a beleza do mundo, desse mundo sem preconceitos, ainda puro.

Essa penetração no mundo que o sonhador faz ao idealizá-lo com imagens surreais nos traz a beleza desse momento singular. Sem hostilidade, sem preconceitos, sem barreiras. Existe uma dupla valorização: o objeto belo e olhar belo. Isso só é possível quando existe comunhão, amor. Temos, nesse mundo criado e habitado pelo seu criador, a mais profunda pureza de uma relação amante / amado. Não existe beleza mais sincera e verdadeira do que esta (*Ibid.*, p. 177-178).

Assim, podemos compreender o novo mundo bachelardiano: “Quando o filósofo vai procurar nos poetas, (...), logo se convence de que o mundo não é da ordem do substantivo, mas da ordem do adjetivo” (PE, p. 152)! A filosofia estética de Bachelard se baseia no adjetivo. As imagens dão realidade ontológica aos adjetivos! Ocorre um rompimento com a

metafísica clássica de Aristóteles³⁸: as imagens permitem que os adjetivos deixem de serem acidentes da substância, e passem a serem em si. Para Bachelard, o filósofo que se aprofunda na poesia, fazendo uma fenomenologia da imaginação, se torna um filósofo do adjetivo (*Ibid.*, p. 185).

Lembremos que Bachelard já havia exaltado a valorização da imaginação, sua capacidade de nos transmitir um valor³⁹. “Para a imaginação, o mundo gravita em torno de um valor” (*Ibid.*, p. 177, grifos do autor). Podemos agora compreender que o meio como a imagem passa esse valor é através do adjetivo. Se aceitarmos uma realidade ontológica do valor, devemos aceitar a realidade ontológica do adjetivo. O mundo verdadeiro para Bachelard é um mundo de valores, valorizado; é por isso que compreendemos quando ele diz que na essência do mundo existe um adjetivo. “Poderíamos dar este conselho: para encontrar a essência de uma filosofia do mundo, procure o seu adjetivo” (*Ibid.*, p. 152).

O mundo verdadeiro, poético, criado no amor e pelo amor, com o objetivo de se alcançar a felicidade, é feito de valores. “De um modo geral, os *fatos* não explicam os *valores* ” (*Ibid.*, p. 181, grifos do autor). A autonomia da imaginação criadora nos faz sempre voltar ao objetivo e ao objeto da fenomenologia da imaginação: “só podemos analisar fenomenologicamente imagens transmissíveis, imagens que recebemos numa transmissão feliz” (*Ibid.*, p. 180). Isso quer dizer, mais uma vez repetimos, que a psicologia e a psicanálise não dão conta de extrair os valores do mundo, pois sempre ficam presas aos fatos que originaram a obra, nunca percebendo que esses fatos em nada contribuem para a imagem poética, para uma imaginação criadora.

É por isso que, após estudar suas obras, podemos interpretar que fenomenologia e ontologia caminham juntas para Bachelard quando falamos de imagens poéticas. Não se pode ter uma ontologia da imagem poética sem se fazer uma fenomenologia; e uma fenomenologia não chegará à outra conclusão que não seja uma ontologia da imagem poética. Assim, podemos concluir que Bachelard fez, na verdade, uma *ontofenomenologia da imaginação*.

³⁸ Para Aristóteles, Substância é “algo individual, irreduzível, único, que não está noutra coisa; é algo que se determina a si mesmo e se basta ontologicamente a si mesmo; é algo que poderia existir ainda que não existisse outra coisa” (MORA, 1978, p. 270) e Acidente é “aquilo que pertence a um ser e pode ser afirmado dele em verdade, mas não sendo por isso nem necessário nem constante” (ARISTÓTELES *apud* MORA, 1978, p. 8).

³⁹ Conferir páginas 23-24 dessa dissertação.

No próximo capítulo, iremos estudar mais aprofundadamente a ontologia da imagem presente na obra de Bachelard, e trazer mais esclarecimentos sobre esse conceito da *ontofenomenologia da imaginação*.

3 O CONCEITO OCULTO DE ONTOFENOMENOLOGIA EM BACHELARD

Após compreendermos a novidade bachelardiana de fenomenologia da imagem, vamos dar continuidade ao final do capítulo passado, quando concluímos que existe nas obras de Bachelard um conceito oculto, que se desvela aos poucos e de forma simples e tímida ao longo de suas obras, que resolvemos chamar de ontofenomenologia.

Para isso, primeiro precisamos adentrar um pouco nos trabalhos de Jean-Jacques Wunenburger (1946-Atual). Esse filósofo estudou com Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, e dedicou (e ainda dedica) boa parte de seus estudos para compreender o que são as imagens. No seu itinerário filosófico, ele conseguiu conceder um status ontológico para a imagem, provando que ela possui uma realidade própria.

Conseguindo compreender a imagem como real (e não cópia da realidade), poderemos retornar aos textos de Bachelard para pinçar as perícopes bachelardianas que comprovarão que o filósofo sempre defendeu essa autonomia da imaginação sobre a realidade.

3.1 Um status ontológico para a imagem

Para fins desse estudo, usaremos como base o livro *La vie des images* (A vida das imagens) de Jean-Jacques Wunenburger. Esse livro consiste na republicação, com algumas mudanças e novas elaborações de artigos que ele publicou em diferentes meios e períodos, enquanto realizava seus estudos nessa área.

Para comprovar sua teoria, de que existe uma ontologia das imagens, ele se utiliza de um ponto de vista transdisciplinar para estudar as imagens, bem como a utilização de dois métodos de trabalho: o primeiro, consistindo em uma análise antropológica, para compreender a relação do homem com a imagem, onde se pressupõe a existência de estruturas universais, de processos e categorias constitutivas da imaginação do *Anthropos*. O segundo, sendo um estudo das imagens aceitando-as como realidades vivas, profundas, sem reduzi-las a instrumentos para descrição do real (WUNENBURGER, 2002, p. 8).

O filósofo, nesse livro, declara ter três objetivos com seu trabalho: 1º Definir os métodos de investigação da imagem, para que se possa ter uma visão completa do que ela seja; 2º Compreender as características próprias das imagens, o que permitiria confirmar a

existência de um mundo autônomo; e 3º Identificar o poder dessas imagens, como elas influenciam a experiência do homem com o mundo (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 9).

Nós iremos compreender, juntamente com Wunenburger, as bases teóricas que ele reuniu e desenvolveu, as quais lhe deram o embasamento necessário para poder afirmar a vida das imagens. Assim, poderemos montar o quebra-cabeça deixado por Bachelard⁴⁰.

A primeira coisa que precisamos fazer é aceitar uma distinção entre pensamento digital e pensamento simbólico. Pensamento digital é aquele “abstrato, que isola a informação de todas as coordenadas espaço-temporais concretas, e que tende a dispensar imagens, óticas ou verbais”, já o pensamento simbólico é aquele em que “o dado empírico é suportado pelas estruturas narrativas *a priori* e onde o conteúdo conceitual é inseparável de uma esquematização espaço-temporal” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 80, tradução nossa). Dessa forma, podemos compreender que a produção de imagens não é uma forma subalterna e degradante de se pensar, mas apenas outra forma; tendo os mesmos direitos, poderes e características próprias de qualquer outra forma de produção intelectual. Imaginação e Razão são duas formas de relacionar sujeito e objeto. Decidimos traduzir um longo trecho do livro *La vie des images* porque consideramos pertinente a forma como Wunenburger esclarece ao seu leitor, na prática, as diferenças entre o “pensar pela razão” e o “pensar pela imagem”.

O *muthos* [nesse trecho do livro, Wunenburger está defendendo o Mito, mas podemos considerar aqui qualquer outra expressão da imaginação ativa] está para o *logos* assim como a “compreensão” está para a “explicação”. A inteligência explicativa (*Erklärung*), que domina o pensamento científico, parte sempre de um dado, material ou imaterial, que ela decompõe em elementos conceitualizáveis, entre os quais ela procura estabelecer as relações seriadas e invariantes. A explicação desfaz o entrelaçamento espontâneo dos constituintes do objeto para extrair os saberes que permitem progressivamente o conhecer, fazendo-o transparente. A compreensão (*Verstehen*), ao contrário, insere imediatamente o dado limitado na totalidade da experiência do reencontro do sujeito e do objeto; o “Todo” é então presumido portador de uma inteligibilidade mediada, indivisível, e finalmente superior àquela que dá a perceber a determinação particular do objeto. Ao invés de isolar, de decompor, de dividir o que nos é dado na experiência para a *ex-pliquer* [com sentido de desdobrar], a compreensão, que é vista de um sentido global e originário, passa por um empacotamento de todos os dados e tendo em conta, entre outros, do virtual, do possível, do invisível que cerca o objeto. A compreensão não se limita, portanto, unicamente aos elementos objetiváveis, mas assiste ao inobjetivável, ao invisível, isto é, ao conjunto de relações espaço-temporais que cercam o real particular (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 80-81, tradução nossa).

Assim, compreendemos que as imagens trabalham com o todo, enquanto que a razão trabalha com a parte. Diferente da racionalização encontrada na percepção e conceitualização,

⁴⁰ O que chamamos aqui de “quebra-cabeça” é exatamente a existência de uma ontologia da imagem de Bachelard, diluída em suas obras poéticas; como veremos na segunda parte desse capítulo.

a imaginação nos oferece um sentido não-racional, que pode inclusive ser entendido como surracional, pois ultrapassa a razão quando, em vez de decompor o objeto, ela o trabalha na composição; privilegiando o universal sobre o particular.

Wunenburger aponta que existe um excesso de rigorismo no afastamento da imagem da ciência. Prova disso está na filosofia de Platão, que aceitava a elaboração de imagens generalizantes como intermediárias entre os exemplos concretos e a apreensão do modelo conceitual. Desta forma, não há como negar a importância da imagem para se compreender as coisas. O real é muito diversificado e precisamos da imagem para reunir essa diversidade e dar-lhe um corpo, um conjunto, para que seja possível a elaboração de uma abstração. “Mas o fato é que a imagem traz aqui uma legitimidade e uma eficácia, uma vez que assegura uma transição, uma orientação do pensamento, que permaneceria perdido pelo real diversificado e imediato da experiência” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 34, tradução nossa).

A primeira coisa que devemos ter em mente, segundo Wunenburger, quando estudamos as imagens, é que existe uma hierarquia própria e coerente entre elas e que existe uma dificuldade em compreender todos os níveis de imagens existentes (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 15). É por isso que ele inicia seu texto falando da percepção, a forma mais comum de compreendermos as imagens. E, sendo a mais comum, é também a mais simples, a que menos nos revela o que verdadeiramente é a imagem. Para o filósofo, a imagem tem a capacidade de reconstruir a realidade sob um plano fenomenológico, mas, no entanto, as imagens da percepção, que visam à coisa, tendem a se adaptar do seu estado subjetivo ao objetivo; em outras palavras, aceitam se reduzir para atingir sua função designada, que nesse caso é transmitir fenomenologicamente uma realidade tal qual ela se apresenta.

Perder-se assim em seus pensamentos, isto é, em seus sonhos, enquanto está lá, presente às coisas e aos outros, constitui, portanto, um modo de ser no mundo onde a imaginação, hesitante ainda entre passividade e atividade, prevalece, contudo, sobre a submissão aos objetos exteriores (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 17, tradução nossa).

O que não entendemos, contudo, é que nossa consciência, sem perceber, tem o costume de abandonar o dado empírico antes de formar as imagens da percepção (as imagens que captam o real, que de fato são objetivas) e permitem que venham à tona imagens da memória, que relacionam percepções passadas com imagens de previsão futuras. Logo, no fim, o que achamos ser a imagem do real na verdade é uma irrealidade. É por esse motivo que devemos superar a percepção.

Essa constatação, entretanto, apesar de embaraçosa, serve como prova do poder da imagem sobre o homem, tirando a subalternidade dela e dando-lhe um primeiro vislumbamento de autonomia. Devemos então olhar para nossa consciência e entender o que é a imagem para ela. A resposta é simples: simbólica.

Para compreender a imagem como simbólica, devemos aceitar o fato de que sempre que criamos imagens sobre alguma realidade, ela nunca vem “pura”, sempre traz marcas de um passado ou expectativas do futuro; além disso, podemos usar imagens para transmitir coisas que não significam exatamente aquilo. Por exemplo, ao olharmos uma foto de uma viagem, lembramos não só do momento registrado naquela foto, mas recordamos toda a viagem e também as sensações vividas, alegrias, surpresas, experiências. É por isso que Wunenburger se convence que a imagem aparenta possuir algo de imanente, não se reduzindo mais apenas a dados empíricos, possuindo algo interior, um conteúdo ideal (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 18).

Essa descoberta, desse algo oculto na imagem, revela que ela não está subserviente na tarefa de desvelar os conteúdos da percepção. Ela vive mentalmente, independente de um objeto real, mas permite a conexão entre o sensível e o inteligível, uma representação sensível de um conteúdo ideal. A simbolização torna-se uma atividade criativa do homem, para além de se resumir ao sentido figurado das coisas. A imagem deixa de ser entendida como a ponta e se torna o meio, o canal de passagem entre o homem e o mundo.

O poder que a imagem tem em permitir a relação do homem com as coisas nos faz acreditar que elas possuem algo como que uma dupla face, que lhe permite se relacionar ao mesmo tempo com o homem e com a natureza. Desse modo, a imagem é uma intermediária, não sendo fruto da subjetividade nem representação do objeto; ela, na verdade, está latente na realidade, aguardando ser explorada. E, ao explorá-la, o homem também se aproxima e se envolve com o cosmos.

Wunenburger tem como base a constatação da existência de um mundo, que habita entre o homem e o real, originado desse embate, mas que é independente, autônomo.

[...] corremos o risco de esquecer que a esfera das imagens, privadas ou socialmente compartilhadas, constitui também uma realidade própria, forma um mundo autônomo e consistente, que tem suas propriedades, suas condições de existência, suas leis de transformação, seus efeitos específicos. As imagens formam, efetivamente, conjuntos viventes que se estruturam, se transformam, interagem, e por isso podem solicitar nossa atenção, instigar nossos afetos, inflectir nossos pensamentos. Longe de ser apenas materiais acidentais e secundários de nossa vida psíquica, as imagens, em sua variedade, participam de uma totalidade viva, através da qual tomamos consciência de nós mesmos e percebemos o real. É por meio delas que podemos habitar um mundo e dar um sentido a nossa vida. A esfera das imagens

dá origem a um “duplo” que se interpõe entre o homem e o mundo, e que inevitavelmente participa um pouco de ambos. É justamente este o sentido do que se convencionou chamar, de modo geral, de o imaginário (*imaginaire*) – e que valeria mais nomeá-lo “a imageria⁴¹” (*imagerie*) – o qual deveria designar menos o caráter fictício de algumas de nossas representações do que a unidade de todas as imagens que nos habitam, nos envolvem, e com as quais vivemos, na felicidade ou na angústia (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 7, tradução nossa).

O filósofo considera essas imagens como surreais, em uma clara alusão a Bachelard. E ele afirma que essa surrealidade está latente em todas as imagens, mesmo as da percepção. Por isso, todas as imagens formam um único corpo imaterial, ou como ele prefere chamar, um mundo. Que se impõe entre o sujeito e a realidade. Esse mundo recebe o nome de “imaginal”⁴² e é considerado como completo; e, diferente daquele considerado imaginação inferior, que se apoia em informações de origem empírica, este é uma imaginação superior, capaz de produzir uma síntese transcendental, mas não abstrata, de significados primordiais (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 21).

Assim, temos que as imagens interferem nas percepções e concepções do mundo, seja para um indivíduo ou uma sociedade. Esse mundo imaginal habita um espaço entre o visível e o invisível, dialogando com os dois, o exterior e o interior do homem e da natureza. Logo, podemos concluir que a imaginação não tem preocupação em criar o irreal, a ficção. Ela está preocupada com a conexão de “dados dos sentidos a uma fonte de significação, o que excede e muito os dados particulares e contingentes de uma experiência” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 22, tradução nossa).

Tendo isso em vista, devemos aceitar que a compreensão do mundo imaginal e de seus elementos, as imagens, não é algo simples. Imagens não são conceitos para serem precisas, elas flutuam entre o universal e o particular; por isso, precisamos estar dispostos a embarcar nesse mundo sem pré-conceitos trazidos pelos pensamentos que buscam exatidão inequívoca.

⁴¹ Não existe, no português, uma tradução oficial para o termo francês *imagerie*. Esse termo possui uma série de significações na sua língua original, mas aquele que mais se aproxima do nosso contexto nos diz que *imagerie* se refere ao conjunto de figuras e metáforas no domínio da linguagem, ou de um conjunto de imagens mentais e psíquicas que se formam no espírito. Como esse livro não possui tradução oficial para o português, utilizaremos a tradução dada pela Professora Doutora Marly Bulcão Lassance Britto em suas aulas, considerando sua autoridade no que tange ao tema abordado (Bachelard, *Imaginação*) e seu domínio da língua francesa.

⁴² O termo francês *imaginal*, no contexto usado por Wunenburger, não possui um correspondente claro e específico em português. O filósofo utiliza *imaginal* em detrimento do termo *imaginaire* para evitar a confusão do leitor, e garantir que ele entenda que esse mundo de que ele trata não é o que conhecemos como o imaginário. Da mesma forma, não utilizaremos essa tradução. Optamos, então, em manter o termo “imaginal” como um neologismo, na certeza que ele carrega em si, mesmo no português, as intenções do autor. Nas próximas vezes que ele aparecer, dispensaremos as aspas, dada essa explicação, permitindo, assim, maior fluidez do texto.

Dito isso, devemos aceitar a existência de uma arquitetura cognitiva da imagem. Devemos libertá-la da sua aparência exterior para compreender o que é exatamente esse fio condutor vital, que alimenta o pensamento (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 19).

O importante é que Wunenburger ressalta que as imagens são capazes de extrapolar sua capacidade reprodutora, adquirindo autonomia em engendrar pensamentos.

A imagem parece ter uma vida própria, independente do sujeito, que a reencontra em seguida como um semiobjeto. A imagem simbólica torna-se fonte de produção de conteúdos visuais e de ideias ao mesmo tempo. Em certo sentido, a imagem já não pertence a uma consciência, mas é a consciência que penetra na imagem, buscando, no seu profundo, os significados (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 19, tradução nossa).

Enfim, o filósofo esclarece que são três as formas da imaginação se apresentar para o homem: a) Imageria – o conjunto de imagens formadas para reproduzir o real; b) Imaginário – o conjunto de imagens criadoras de irrealidades ou ficções; e c) Imaginal – o conjunto de imagens surreais, que são autônomas e possibilitam a união do sensível com o inteligível. Dessa forma, o filósofo considera que conseguiu fazer um primeiro esclarecimento para mostrar o valor essencial da imagem.

Essas diversas abordagens são capazes de retirar da imagem seu status degradante e marginal para reabilitá-la como instância mediadora entre o sensível e o intelectual. Além disso, a imagem se prolonga mais ou menos, vindo interferir a percepção e a atividade conceitual. As imagens constituem bem uma iconosfera primeira, polimorfa e plástica a partir das quais, a consciência tece suas relações entre o mundo e os significados (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 24-25, tradução nossa).

Após a compreensão de que existe um mundo das imagens, chamado de mundo imaginal, e que ela atua entre o sensível e o inteligível, ou seja, entre a percepção e a conceitualização, Wunenburger estudará diferentes formas de presença das imagens no mundo, com o intuito de provar sua tese. São elas: a metáfora, a imagem simbólica e o mito.

A primeira imagem a ser estudada é a imagem-metáfora. Para ele, essa imagem tem, em certos casos, um poder cognitivo. O filósofo inicia sua teoria explicitando os motivos da metáfora, na maioria dos casos, ser desconsiderada do meio científico / acadêmico. Segundo ele, o problema surgiu na crise da retórica, quando o seu abuso fez com que se perdesse a relação entre o método do bem pensar e a arte de bem falar. Com isso, a metáfora foi rebaixada a mera coadjuvante, tendo em vista que o verdadeiro conhecimento se dava apenas na elaboração de conceitos abstratos, desprovidos de imagens; e apenas quando esses conceitos não conseguiam ser transmitidos ao interlocutor é que se utilizavam as metáforas,

na expectativa das imagens ilustrarem as teorias. Isso, como podemos perceber, é um rebaixamento das metáforas ao nível das alegorias.

Nesse contexto, o recurso à imagem, à comparação e à metáfora se vê severamente reprimido, em todos os casos controlado, monitorado, a fim de proteger a especulação abstrata das seduções e imprecisões do jogo de imagens (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 29, tradução nossa).

Entretanto, a metáfora nunca deixou de acompanhar a humanidade. No pensamento cotidiano, ela é quem primeiro é requisitada, pois é muito mais simples captar os significados do dia-a-dia através de imagens em comparação com abstrações. A retomada efetiva da imagem-metáfora ao meio acadêmico se deveu ao filósofo Nietzsche, que subverteu os critérios do pensamento ao desconsiderar a existência dos absolutos lógico-filosóficos. Isso permitiu que filósofos, como G. Durand, assumissem plenamente o status epistemológico aos símbolos e mitos, admitindo que eles possam produzir um verdadeiro conhecimento.

Desta forma, a metáfora assume a forma de um modo de pensamento que não é totalmente abstrato nem totalmente sensível. Para o filósofo, a metáfora está na base do pensamento porque ele se estrutura sobre uma topologia. Esse é o caráter diferencial e essencial que a imagem trás para a consciência humana.

De sorte que o problema da imagem no pensamento refere-se primeiro a um lugar entre *topos* e *logos*, entre ideação e espacialização, [...]. Toda imagem metafórica carrega com ela uma dimensão verbal e uma dimensão iconográfica, mesmo se pudermos encontrar palavras sem imagens (no caso de termos técnicos ou de uma língua estrangeira desconhecida) e de imagens desacopladas de palavras (no caso do sonho) (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 38-39, tradução nossa).

É por isso, segundo ele, que devemos valorizar as metáforas como formas de pensamento. Mas isso deve ser feito tendo em consideração que elas, por sua própria essência, são ambivalentes, nem sempre elas são certeza de fecundidade e iluminação assim como não podem ser desprezadas, como se sempre fossem estéreis e enganadoras.

Após conseguir demonstrar o valor cognitivo da imagem-metáfora, Wunenburger estudará a imagem-símbolo, ou imagem simbólica. Segundo ele, nossa imaginação possui uma função simbólica, e essa função é uma manifestação primordial do psiquismo.

[...] a imagem pode se apresentar como simbólica quando, pela sua estrutura, ela não se basta mais totalmente nela mesma, quando, nela, um excesso convida a estar de acordo com uma dimensão de significados ausentes, desaparecidos, transcendentais (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 44, tradução nossa).

Em outras palavras, a imagem simbólica possui o poder de representar e acrescentar. Um símbolo pode ter apenas uma função de representar imagetivamente um significante, mas também pode dizer muito mais do que isso, pode expressar sensações, sentimentos, ou seja, criar. Essa ideia fica clara quando pensamos nos hieróglifos egípcios e de tribos ancestrais ou os kanjis japoneses, em que suas escritas através de desenhos não conseguem ser traduzidas por palavras exatas modernas, muitas vezes precisando de frases ou comentários adicionais para que o interlocutor consiga compreender a plenitude daquele símbolo.

O desafio na experiência simbólica é descobrir o sentido oculto do símbolo. Apreender o superficial que ele passa não instiga envolvimento; o envolvimento nasce da busca no interior do símbolo. Para extrair o que ele tem de mais profundo. É por isso que temos facilidade em compreender a imaginação simbólica nas religiões e na literatura, porque são dois momentos em que facilmente percebemos que os símbolos dizem muito mais do que apreendemos no primeiro contato. Existe uma luz interior no símbolo que precisa ser descoberta; é uma experiência de extração, de trabalho. “O sentido simbólico não é nem objetivável nem comunicável, senão efetivamente reapropriado pela e na duração interior do sujeito” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 52, tradução nossa).

A imaginação, entendida como simbolizante, traz uma característica peculiar, que a difere totalmente da percepção e da abstração. Na percepção, a imagem “diz” exatamente o que ela representa, ou seja, possui significado idêntico ao significante; na abstração, existe total ausência de imagem, sendo o conceito apreendido puramente pelo intelecto, sem representação sensível. Em ambos os casos, o sujeito é passivo, pois ele recebe um dado já pronto. Já a imaginação simbólica cria uma relação entre o símbolo (que tem algo a dizer) e o sujeito (que quer descobrir o que o símbolo quer falar); para que o símbolo seja compreendido, deve haver um envolvimento com o sujeito que o decodifica. É por isso que a interpretação simbólica nunca é estéril, seca, simples; ela sempre guarda um pouco do Eu que interpretou o símbolo. Existe uma cumplicidade entre ambos. “No campo simbólico, o sujeito faz a experiência de uma não-separação entre ele-mesmo e sua representação, de modo que o sentido se apresenta de imediato como uma doação ou como uma revelação a que ele está destinado” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 50, tradução nossa).

O símbolo, como já falamos, traz dentro de si diversos elementos ocultos, que devem ser explorados pelo sujeito. Entretanto, isso não é claro e evidente, e, para que se explore algo, temos que acreditar que esse algo tem alguma coisa a ser explorada. Uma corrente de ouro pode ser só um punhado de metal precioso trabalhado, mas para quem ganhou esse cordão de sua falecida mãe, a joia diz muita coisa, transmite o amor materno, a saudade do ente querido.

Por isso, o símbolo só funciona quando queremos achar algo nele, ele possui algo de pessoal e isso pode ser diferente para cada sujeito que tem contato com ele. Sem essa dimensão psicológica, o símbolo não realiza plenamente sua função. “[...] a crença na verdade do sentido simbólico é desse modo o que favorece a compreensão intelectual do símbolo [...]” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 53, tradução nossa).

A novidade trazida por Wunenburger aparece agora, quando ele nos mostra que existe também um trabalho do símbolo, ou seja, ao mesmo tempo em que o sujeito age para desvendar o símbolo, o símbolo age no sujeito. Se existe uma ontologia da imagem, ela tem que ser capaz de ter atividade, não podendo ser apenas passiva ou intermediária; tem que ser um fim em si mesma ou ter a possibilidade de transformar o outro. Vejamos:

[...] o simbolismo é também operativo no sentido onde a transfiguração do objeto produz uma transfiguração do sujeito, uma verdadeira *metanoia*. À diferença da anestesia própria ao conhecimento objetivo, que esvazia o eu de todas as ressonâncias interiores, a marcha da apropriação simbólica das imagens provoca o eu a mudar o seu ser, no contato da manifestação progressiva do sentido. Para o compromisso pleno do sujeito, a descoberta do sentido oculto provoca uma repercussão irreversível do sentido na totalidade do seu ser (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 52, tradução nossa).

Somos, assim, obrigados a aceitar que as imagens não são meros meios de representação do real, elas são realidades próprias que também fazem o papel de representação, mas são capazes de ir muito mais além daquilo que representam. E esse poder não pode ser confundido com projeções vindas do sujeito, porque se fosse, seríamos capazes de termos sempre a mesma sensação independente de qualquer imagem (ou melhor, nem precisaríamos delas); além disso, não podemos negar o fato de que as imagens ativam, muitas vezes sem querermos, sensações em nós. E se elas ativam, é porque somos afetados por elas; e naquele momento não as controlamos, mas elas, em certo sentido, nos controlam. Isso nos coloca como passivos e a imagem como ativa! É difícil, para o homem contemporâneo, admitir que ele possa ser passivo após tantos anos de uma teoria moderna egocentrista; mas precisamos rever esses conceitos para melhor aproveitarmos o que esse mundo imaginal tem a nos oferecer.

Através do simbólico, nós experimentamos que nós não somos fonte de todas as nossas representações e que não sabemos todos os acessos à plena luz racional. A simbolicidade das imagens nos confronta, portanto, com uma alteridade que nos reporta a nossa própria finitude (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 54, tradução nossa).

O símbolo participa de um jogo de liberdade, ele permite que o sujeito decida se quer ver mais, se aprofundar, ou não. Da mesma forma, o símbolo funciona como um duplo processo de atualização e potencialização. Isso lhe dá certo status de infinitude, porque ele nunca será totalmente absorvido, compreendido. Não existe a possibilidade de dizermos que esgotamos um símbolo, porque no máximo ele estará esgotado para você, mas não para outro; esgotado nesse momento e lugar, mas vivo e irradiante em outra época e espaço (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 62).

Por último, o filósofo destaca o mito como mais um exemplo em que as imagens possuem um poder e vida própria. Para entendermos isso, primeiramente devemos compreender, junto com Wunenburger, o que ele considera como sendo verdadeiramente um mito.

Pela categoria de mito (em grego, *muthos*) não se deve somente entender a mitologia, o corpo já constituído de histórias, mais ou menos religiosas, que se refere às crenças e ritos de uma sociedade, mas, mais fundamentalmente, à capacidade da imaginação humana em produzir histórias exemplares, suficientemente ricas e complexas, em favor de permitir variações indefinidas e por dar lugar a um compartilhamento e transmissão coletivos (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 67, tradução nossa).

Segundo Wunenburger, a grande dificuldade em se aceitar o mito como forma autêntica de expressão de uma verdade é a errônea comparação do mito com a fábula, ou seja, considerar o mito como uma mera ficção, um história para dormir dos antigos. O mito não pode ser confundido com fantasia. A principal diferença entre eles é a autonomia da imagem: enquanto na ficção, o autor da história cria como bem entender a narrativa, com seus personagens, eventos e acontecimentos, tudo para contar a sua história; no mito, não existe autor, ou se assim preferirmos, as imagens são suas próprias autoras! Tudo o que aparece e acontece no mito, personagens, eventos e acontecimentos, são queridos pela própria força da imaginação mítica, que cria todo esse contexto para dizer algo.

O mito tem uma estrutura própria que foge ao padrão das narrativas comuns. As narrativas comuns, seja de histórias reais ou ficções, obedecem a um encadeamento de relações de causa e efeito para contar uma história proposta pelo seu criador. Por outro lado, os mitos não possuem um autor; o que alimenta suas narrativas é a existência de arquétipos que desejam ser exteriorizado. Por isso, as relações lógicas de causa e efeito são quebradas, e podem surgir efeitos diversos e inesperados de uma mesma causa. Além disso, sua particularidade exige que ele, o mito, seja sempre atualizado (e não narrado ou recontado), porque ele não está preso em um tempo ou espaço, ele sempre trata de algo transcendente. Ao

mesmo tempo, essa atualização guarda particularidades de seu transmissor, guarda vestígios pessoais de interpretação, que servem para enriquecer a narrativa mítica e auxiliar na sua propagação.

A formação de um mito não é, portanto, para ouvir, para propriamente falar, como uma invenção ou uma criação, mas mais como uma atualização, ou, assim como já sugeriu Platão, como uma reminiscência. Recontar um mito é também fazer entrar nas determinações psicológicas pessoais, uma história arquetípica, que os transcende e que lhe dá mesmo um sentido geral de interpretação (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 73, tradução nossa).

O mito serve para expressar, através do seu conjunto de imagens, uma ideia, uma verdade. É por isso que ele não pode ser analisado parcialmente, em imagens isoladas; mas tem que ser visto no todo, no conjunto, para que fique clara sua estrutura.

Conceder uma autonomia e uma profundidade ao mito implica, primeiramente, que vamos abandonar o pressuposto filosófico clássico de que não existe mais que uma fonte fundamental de nossas representações (experiência sensível ou conceitos). Reconhecer na narrativa mítica uma dimensão doadora de imagens e sentidos implica, ao contrário, que o homem dispõe de um poder original de representação de uma totalidade significativa, irreduzível a seus componentes elementares. O mito deve, portanto, ser abordado como um todo sintético, em que os sentidos intrínsecos não podem ser obtidos por decomposição em unidades prévias (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 69-70, tradução nossa).

O papel do mito fica esclarecido quando entendemos que ele deve ser analisado como um todo; inclusive levando em conta seu estilo narrativo, que faz parte de sua característica. O mito é outra forma do homem dizer suas ideias. Além de ele poder criar um conceito abstrato para explicar algo ou apreender algo através da experiência sensível, o mito permite ao homem explicar algo através de imagens sensíveis! É um encontro de dois modos antagônicos de conhecimento, mas que aqui se unem para formar algo novo e profundo. O mito é uma alternativa ao conhecimento humano.

Por não possuir fundamento no intelecto, nem no dado empírico, o mito não pode ser analisado pelo seu locutor ou pelo seu receptor. Esses podem causar distorções, que são os causadores das variações dos mitos. Devemos dar lugar para um enfoque no núcleo do mito, que o filósofo acredita poder ser chamado de transcendental. É nesse núcleo intrínseco que achamos duas características essenciais para a compreensão do mito: ele é apreendido por impregnação, e não decomposição; ou seja, é no envolvimento com o mito que entendemos o que ele quer nos dizer, e não na sua análise; e ele precisa de catalisadores ou ativadores de

sentidos para poder funcionar, ou seja, precisa causar um estímulo sensível para conseguir atingir o receptor e motivar o locutor a transmiti-lo.

Como já dissemos, o mundo imaginal constitui-se, em certo sentido, num médium entre o sensível e o inteligível através do mito. Assim, podemos afirmar que a função do mito é traduzir em imagens (e devemos entendê-las tanto no sentido visual quanto verbal) sensíveis as essências inteligíveis. É por isso que podemos considerar esse mundo como uma superação dos dois outros.

Longe de ser instância especulativa de nossa representação, que faria do mito um duplo do eu, o imaginal é o lugar de manifestação suprassensível do mundo das ideias. Os récitos⁴³ e as imagens provenientes do mundo imaginal servem de cenário figurativo das essências inteligíveis, das tipificações espaço-temporais de verdades ocultas a nossos olhos, ainda prisioneiros da ignorância e da finitude (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 77, tradução nossa).

Nos mitos, a humanidade pode ver dentro de si o que aconteceu, acontece e acontecerá na história empírica do homem. Temos aqui, novamente, a atuação da imagem simbólica, em que o sentido oculto fala muito mais do que o sentido literal (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 77). O mito, então, é uma personificação e dramatização das verdades abstratas.

A importância dos mitos para as sociedades, em que esse conjunto de imagens organizadas estruturalmente conseguiu guiar a humanidade com suas narrativas, mostrando como se deve ou não agir, criando e recriando normas de vida, de bem viver, constitui mais um exemplo da importância e do poder das imagens. Por isso, mais uma vez, Wunenburger pode afirmar que existe um mundo autônomo das imagens, capaz de dialogar com e interferir no mundo objetivo, da realidade, e subjetivo, do homem.

Se a epistemologia até hoje aceita o embate entre o empirismo – nós apreendemos o que o objeto quer nos mostrar – e o racionalismo – nós somos a fonte do conhecimento, imanente em nós –, devemos hoje aceitar um novo caminho para se buscar a verdade. Esse novo caminho não busca a separação entre o sujeito que conhece e o objeto que é conhecido, busca, ao contrário a íntima relação dos dois, onde nada é totalmente certo ou errado, claro ou obscuro, visível ou invisível, dito ou não-dito.

⁴³ Traduzimos o termo francês *récit* por um neologismo *récito* para tentarmos preservar a potência do termo em português. Normalmente, *récit* é traduzido por narrativa, mas em um contexto de história recitada por alguém, e não uma narrativa de um fato. Ao longo de seu livro, Wunenburger usa tanto *récit* quanto *narratif*, por isso seria arriscado usar a mesma tradução para os dois termos. Também consideramos inadequado traduzir pela expressão “narrativa recitada” porque poderia quebrar a fluidez das traduções. Logo, o neologismo, que está muito próximo de um aportuguesamento do termo francês, consegue manter sua ideia porque já possuímos palavras derivativas consagradas em nossa língua, como o verbo recitar e o substantivo recital, e ambos trazem forte a marca de alguém recitando uma história.

E é precisamente esse jogo entre a expressão e inexpressão do récito, por oposição à clareza conceitual, que constitui por si a chave mesma do sentido original imanente do mito. A invenção, ou reinvenção, de um mito, não assume, portanto, nem o pensamento claro autorregulado, nem um automatismo cego, mas um jogo de imagens simbólicas se enrolando e desenrolando em récito, jogo que é um entre-dois entre uma necessidade e uma liberdade (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 85, tradução nossa).

A compreensão do mito, como já dissemos, passa pela aceitação de que ele supera os esquemas atuais do conhecimento pós-cartesiano e pós-kantiano. Não podemos pensar o mito como a forma errada de pensar; ao contrário, ele é uma forma de superar o que achamos que é o pensamento, e alcançarmos o impensado.

O impensado mítico não é, portanto, um germe de irracionalidade, lugar de erro ou do errante, mas torna-se, ao contrário, convite a um trajeto inicial e hermenêutico, porque lhe é bem, a partir e através do mito, de reconquistar a plenitude supratemporal e metaempírica do sentido, em quem o mito é precisamente o enviado e a testemunha indireta (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 87, tradução nossa).

Para Wunenburger, a aceitação de uma ontologia do mito depende de termos uma nova compreensão do mundo real. Pois, enquanto que a ciência buscou compreendê-lo decompondo-o, o mito busca uma personalização dele, dando-lhe características antropomórficas, aproximando-nos dele, permitindo um maior e melhor relacionamento. Simultaneamente, essa personalização oculta parcialmente o que o real é, devido a impossibilidade de se apreender a totalidade do ser; o mito mostra apenas uma parte espaço-temporal da realidade. A particularidade do mito está em aceitar que só conhecemos o real ao nos envolvermos com ele, e esse envolvimento exige a desobrigação em explicar todo o real, pois nossa visão subjetiva só abarca partes do todo; mas isso não é ruim, ao contrário é bom. É uma nova e desafiadora forma de encarar a realidade. “[...] é duvidoso que a lógica ou as ciências cognitivas possam sozinhas superar os enigmas do funcionamento de nosso pensamento” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 89, tradução nossa). A imaginação é outra forma de pensar o mundo, e as imagens estão vivas para nos auxiliar a desvendarmos o real e a nós mesmos.

O narrador do mito apenas profere o discurso porque o mito, pela sua característica, precisa ser dito. Assim, podemos aceitar que existe uma inspiração ao proferir o mito. As adaptações da narrativa acontecem sempre que se precisa melhor adequar as imagens para a realidade dos ouvintes; essa adaptação passa pela liberdade respeitadora do narrador. Logo, podemos ver a importância do mito por ser uma atividade criativa. Quando participamos de

um mito, estamos ou ouvindo-o ou reproduzindo-o, sendo essa reprodução nunca idêntica, mas sempre imbuída de algo pessoal, nem que seja uma pausa maior ou mais breve, uma entonação em um momento específico. Estamos agora falando da imaginação mítica, outra forma de experimentação da vida das imagens, porque as imagens míticas formam um conjunto denso de imagens que dizem algo.

A imaginação “mitificante” não se assemelha com a imaginação reprodutora porque esta copia imagens já existentes, enquanto aquela faz algo novo. Mas também não poderia ser chamada de imaginação criadora⁴⁴, em sentido lato, porque ela não cria *ex nihilo*. Sendo assim, a imaginação “mitificante” “participa de uma inauguração de um outro espaço-tempo que este de nossa experiência” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 74, tradução nossa). Essa transcendência acontece, segundo o filósofo, no que chamamos de alma, que é um lugar intermediário entre a inteligência abstrata e a sensibilidade. Partindo desse pressuposto, também não podemos considerar, na inteligibilidade do mito, qualquer interferência externa a ele, tais como “psicologização” de sua narrativa pelo passado do narrador⁴⁵, ou inspiração por um poder abstrato com intenções arbitrárias.

Vemos aqui que existe algo de ulterior no mito, algo oculto por trás de sua narrativa que o sustenta. Aquilo que ele quer transmitir exige ser mostrado e é a alma do homem que recebe essa carga de novidade. A alma, então, depende do mito para colocar no tempo aquilo que é atemporal; ao mesmo tempo em que se utiliza dele para deixar o tempo e acessar o devir. O mito é o facilitador de uma relação surracional.

A alma, segundo Wunenburger, torna claro uma tripartição das faculdades da nossa representação. Como já foi dito, existe “algo” entre a representação sensível e a representação inteligível, e ele se chama mundo imaginal; e é de responsabilidade da alma a elaboração das regras e critérios de funcionamento desse processo intermediário, chamado de mito-poiético⁴⁶,

⁴⁴ É importante destacar que a recusa de Wunenburger em assemelhar seu conceito de “imaginação mitificante” ao conceito de “imaginação criadora” de Bachelard é mais formal que material. Ao compreendermos as características da “imaginação mitificante”, em especial a preocupação em não interpretar o mito pelo passado do narrador, fica muito claro que essas duas imaginações poderiam ser apenas uma, mas que acabam se distinguindo devido aos fins filosóficos de explicação de suas respectivas teorias.

⁴⁵ Não podemos confundir aqui as intenções do autor. O que Wunenburger quer extirpar do mito é sua interpretação pelo passado do narrador; ele não está negando a existência e a importância da “personalização” (ou seja, adição de características pessoais) no mito, dada pelo seu narrador.

⁴⁶ Traduzimos o termo francês *mytho-poiétique* por mito-poiético para tentarmos preservar a intenção do autor em relacionar o termo mito com o termo grego *poiésis* (criar, fazer). Se traduzíssemos para mito-poético, corríamos o risco de estreitar o sentido pretendido pelo autor, pensando no poder do mito apenas no campo da arte, da poesia e limitando ao sujeito a função de artista, poeta; enquanto que o autor coloca o mito como

que ocorre nesse mundo. Devemos ressaltar, entretanto, que falar em “intermediário” é uma simplificação porque, essencialmente, a alma e o mundo imaginal constituem-se como superações do que conhecemos e entendemos; pois a alma só pode ser compreendida ao aceitarmos uma percepção suprassensível do mundo imaginal, que habita um espaço-tempo figurativo extramaterial.

As imagens míticas são dependentes de um sujeito mito-poiético, que esteja disposto a proferir esse mito. Sem isso, as imagens míticas ficam apenas potencializadas, sem alguém para atualizá-las. Aquele que se apropria do mito participa de uma relação profunda com essas imagens, tornando-se um Eu (*ego*) transcendental, detentor de uma missão, de uma vocação (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 75).

Ao se questionar quem é esse sujeito mito-poiético, entendemos que pode ser qualquer um. Para compreendermos isso, precisamos aceitar que todos nós somos seres *duplex*, possuindo um exterior e um interior. O mundo exterior, que consideramos como realidade, nós o acessamos com muita facilidade, devido aos estímulos sensíveis e inteligíveis, que sempre nos colocam em contraste com o outro, na famosa relação entre sujeito e objeto, em que sempre são considerados separados. O mundo interior, ao contrário, não possui essa divisão, existindo uma não-separabilidade entre eles; aqui, dependemos de uma surrealidade para experimentá-lo. “Nós habitamos no mundo exterior, mas nós somos habitados por um mundo interior” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 76, tradução nossa), e o que nos habita é exatamente esse mundo imaginal, o mundo autônomo das imagens. Deixemos claro que esse mundo interior não seria o inconsciente, longamente trabalhado pela psicanálise. Ao contrário, o mundo das imagens exige a superação da consciência para existir e se expressar; estamos falando aqui de uma supraconsciência do sujeito mito-poiético.

Agora, após se dedicar a explicar as diferentes formas de presença das imagens no mundo (metáfora, imagem simbólica e mito), Wunemburger trabalhará sua compreensão de sujeito imaginante, aquele que se propõe a experimentar as imagens respeitando sua autonomia. Nesse momento, não existe mais uma preocupação sobre a hierarquia das imagens, a preocupação agora é com o sujeito que está se relacionando com as imagens, sejam elas metáforas, simbólicas ou míticas.

O sujeito imaginante entende o símbolo em vez de explicá-lo. Retomando a distinção entre ambos os termos, que fizemos no começo dessa parte do capítulo, o sujeito imaginante, ao se propor a entender, aceita uma subjetividade interpretativa. Ele é essencial para o

algo além das artes, como algo além da ciência e possível para todo sujeito que queira se abrir ao mundo das imagens.

processo porque o símbolo e o mito precisam de alguém que o interprete, mas que tenha a clareza de fazê-lo dentro do propósito da imaginação, e não ao seu bel prazer. Há uma relação profunda entre o símbolo e o sujeito, em que este se sente motivado e escolhido por aquele, algo como que destinado a ser o seu portador. “Entender implica assim uma atividade de apreciação, de apreensão ativa, que é fonte de decisões de significação, de atos de linguagem” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 94, tradução nossa). O símbolo possui muitas significações e só o verdadeiro intérprete, aquele que se sente designado para isso, conseguirá fazer a melhor exposição do símbolo.

A relação do sujeito imaginante com o símbolo / mito deve ser de respeito. A subjetividade necessária não pode se transformar em abuso. O sujeito não pode se considerar dono do símbolo / mito, nem autoridade suprema sobre ele, sob o risco de exagerar a sua interpretação, colocando muito do seu eu, suas opiniões particulares, como se essa fosse a verdadeira interpretação. O papel do intérprete é dar vida e voz ao símbolo / mito, e não recriá-lo porque ele já vive em si, só faltando ser revelado.

A interpretação se assemelha, portanto, a uma arte da fisionomia aliada a uma cortesia que permite abrir caminho para o outro e de uma consideração que presume que o outro ou o texto disponha de uma personalidade que lhe rende dignidade de respeito, que obriga a não lhe impor seu próprio interesse egocêntrico (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 99, tradução nossa).

Uma propriedade do simbólico é não se dar totalmente na percepção ao mesmo tempo em que também não pode se considerar uma abstração conceitual. A imaginação é um jogo de velado / desvelado em que aquilo que está para além do empírico consegue se manifestar sensivelmente. Da mesma forma, aqueles que se propõe à interpretação buscarão nos símbolos aquilo que verdadeiramente escondem.

Pensar o suprassensível exige, portanto, uma produção de imagens verbais ou visuais analógicas, a partir das quais, em sentido inverso, um leitor ou expectador remontará para libertar o sentido segundo oculto que refere ao conteúdo metaempírico (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 99, tradução nossa).

Do ponto de vista da imaginação particular, a imagem simbólica pede para ser explorada, penetrada, para conseguir mostrar suas verdades últimas. Respeitando-se os limites da boa fé, uma interpretação verdadeira consiste na apreensão dos arquétipos ocultos que ela contém. Do ponto de vista da imaginação social, os mitos perduraram ao longo de eras porque sempre estão aptos a conduzir ou dar diretrizes à sociedade que os escuta, mesmo alterando algumas de suas características, como personagens ou acontecimentos, guardam sempre suas

essências. Por esse modo, não podem ser alvo de interpretações mesquinhas, individualistas. Assim, ao longo dos tempos, surgiu algo que podemos considerar um cânon de interpretações corretas desses mitos, e sempre que são explorados, conseguem manter seu padrão de exposição.

Temos, assim, uma sur-interpretação quando nos abrimos totalmente às imagens, deixando que elas nos mostrem o que de fato tem de oculto para nos revelar. Seremos sinceros quando tivermos a convicção que não somos donos das imagens que produzimos, muito menos das que interpretamos; somos, na verdade, coparticipantes de sua exaltação. O fato de elas estarem ocultas, não significa que não vivem. Assim como os bebês já estão vivos desde o ventre materno, as imagens já vivem desde sempre, apenas esperando seu momento. Devemos nos sentir realizados quando conseguimos, através de nosso trabalho, “dar a luz” às imagens.

Também podemos pensar que existe uma imaginação cósmica, em que o próprio cosmos atua na sua autocriação. A prova dessa teoria está na própria complexidade e variedade da natureza, ainda mais se nos considerarmos como parte dela. Não é impossível aceitar que existe uma lógica por trás de toda a evolução, bem como um funcionamento e encaixe perfeito dessas peças. De todas as realidades possíveis, essa foi a escolhida.

Para aceitarmos esse poder imaginativo na natureza, temos que superar o pensamento moderno que nos colocou como centro do universo. Hoje, o homem tem que se unir à natureza para juntos buscarem um crescimento mútuo. É inegável que existe uma beleza no universo, e é prepotência achar que criamos isso. Nós fazemos parte disso, e temos a obrigação de preservar e melhorar. A imaginação, entendida como uma superação dos atuais critérios epistemológicos, buscando uma surracionalidade, deve conseguir alcançar seu objetivo de ser uma terceira via para o cosmos: nem só o homem, nem só a natureza. “[...] a atividade lúdica da imaginação, verdadeira terceira ligação, a partir da qual a cultura se naturaliza e a natureza se lastreia de cultura” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 114, tradução nossa).

Wunenburger conclui que é impossível compreender dentro da nossa tradição racional a imagem simbólica, porque o símbolo não pode ser intelectualizado ou objetivado. Resgatando Bachelard, a imagem simbólica só pode ser vivenciada, num embate de corpos⁴⁷, numa troca de complementaridades. A fenomenologia do simbólico é tributária de uma surracionalidade. Só poderemos aceitar a ontologia da imagem simbólica, da existência de um

⁴⁷ Conferir as páginas 38-42 dessa dissertação.

mundo imaginal, se conseguirmos superar nosso atual modo de racionalização, que só aceita aquilo que é totalmente compreendido e abarcado. “[...] o pensamento simbólico é precisamente um modo de pensar que se quer suprarracional. A intenção simbólica é precisamente esta abertura da inteligência a um sentido que a ultrapassa [...]” (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 65, tradução nossa).

Concluir essa parte do capítulo se referindo à imagem simbólica não significa que ela é mais importante que as demais formas de presença da imagem no mundo. De fato, o que nos interessa nesse momento é destacar a necessidade de superação da nossa tradição racionalista; e, para o nosso propósito, preferimos trabalhar com o exemplo da imagem simbólica. O que buscamos, ao final dessa parte, é reforçar a existência do mundo imaginal, que foi fundamentado ao longo desse capítulo.

3.2 Demonstrações da existência de uma ontologia da imagem em Bachelard

Agora, depois de conhecermos a teoria de Jean-Jacques Wunenburger, que demonstra a existência ontológica das imagens, iremos retomar o estudo das obras poéticas de Gaston Bachelard e demonstrar que essa teoria também estava presente no trabalho do filósofo campesino.

Vamos agora fazer uso de um método que, acreditamos, será mais adequado para alcançar nosso objetivo. Nossa proposta é nos voltarmos para trechos das obras de Bachelard na ordem em que elas foram publicadas originalmente a fim de defender a ideia de que a teoria de Wunenburger já estava contida em Bachelard, que este já tinha consciência de uma ontologia da imagem, apesar de não ter apresentado um estudo mais explícito desse tema como foi feito por Wunenburger.

É importante deixar claro que não deixamos de reconhecer a importância da interpretação do discípulo de Bachelard. Queremos, apenas, ressaltar que, embora Bachelard também tivesse a mesma compreensão metafísica de Wunenburger, cada um deles escolheu caminhos diferentes de abordagem desse tema.

Da mesma forma como funciona atualmente na academia, com profissionais que se dedicam a aprofundar aquilo que os filósofos da tradição nos escreveram, e, muitas vezes, conseguindo vislumbrar novidades que antes não se tinham percebido; o que fazemos aqui

vai, acreditamos, tornar evidente a grande contribuição de Wunenburger no sentido de ressaltar uma ontologia que já estava implícita nas obras de Bachelard.

Passemos, pois, aos trechos comentados:

01. Toda imaginação convergiu para essa imagem valorizada; e é assim que, por uma porta estreita, a imaginação “nos transcende e nos põe face ao mundo”, como diz Armand Petitjean (PF, p. 133-134).

Bachelard, citando e concordando com Petitjean, já vislumbrava que as imagens nos transcendem, ou seja, nos ultrapassam, estão para além de nosso controle. Ao mesmo tempo, ela nos aproxima do mundo real. Como vimos em Wunenburger, as imagens possuem no seu núcleo uma transcendência, guardam uma perfeição que querem nos mostrar. Essa aproximação que temos do mundo é a imagem nos revelando essa perfeição.

02. Então se compreenderá que Petitjean tenha podido escrever que a Imaginação escapa às determinações da psicologia – a psicanálise incluída – e constitui um reino autóctone, autógeno. Subscrevemos esse ponto de vista: mais do que a vontade, mais do que o impulso vital, a Imaginação é a força mesma da produção psíquica (PF, p. 161).

Aqui, fica claro que Bachelard desde o início de sua vertente poética aceitava a existência de uma ontologia da imagem. Nesse trecho, ele nos mostra que além de ter um ser próprio, a imagem nos afeta de tal forma que somos totalmente dependentes dela. É graças à imaginação que nossa psique⁴⁸ funciona, age. São as imagens que, de certa forma, “criam” nossas vidas, e não nós que as criamos.

03. A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora (Eua, p. 34).

⁴⁸ Precisamos esclarecer ao leitor que Bachelard não está propondo uma psicologia. Seu propósito é garantir à imaginação uma autonomia. Para ele, a produção psicológica tem a preocupação de reproduzir imagens do real, que Bachelard atribui à percepção. Já imaginação seria uma força distinta da e anterior à produção psicológica, porque ela cria imagens. Para maiores esclarecimentos, consultar as páginas 22-23 dessa dissertação.

Bachelard, ao constatar a existência de uma imaginação material, a verdadeira imaginação, vê, com isso, que a imagem-metáfora tem uma vida própria, assim como vimos em Wunenburger. Sua essência é trazer em imagens arquetípicas as verdades ideais.

04. Em última análise, a imaginação literária que só pode desenvolver-se no reino *da imagem da imagem*, que deve traduzir já as formas, é mais propícia que a imaginação pictórica para estudar a nossa necessidade de imaginar (Eua, p. 88, grifos do autor).

Ao explicar os motivos de ter escolhido as imagens literárias para trabalhar seus “conceitos” de imaginação, Bachelard nos afirma que essas imagens habitam um reino delas próprias. Ele não estava falando em sentido figurado; realmente Bachelard acreditava existir um reino próprio das imagens (mais tarde chamado de mundo imaginal por Wunenburger), e era por isso que ele poderia analisá-las, porque elas tinham realidade própria.

05. No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência (Air, p. 6).

Wunenburger nos falará sobre isso quando disser que as imagens guardam um núcleo transcendente, que as imagens apontam para algo transcendente. Além disso, mais uma vez temos aqui Bachelard falando de um reino da imaginação, que depois Wunenburger chamará de mundo imaginal.

06. 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 (Air, p. 6).

Bachelard já nos dissera o que Wunenburger posteriormente detalhará como uma das características da imagem que é a sua infinitude. Essa infinitude, precisamente, é sua capacidade de sempre se relacionar diferentemente com seu interlocutor, podendo mostrar mais ou menos, de uma forma ou de outra, nunca se esgotando.

07. Em outros termos, as imagens são, do nosso ponto de vista, realidades psíquicas (Air, p. 14).

Bachelard, aqui, mais uma vez fala da realidade das imagens. Neste momento, ele fala que elas são realidades psíquicas. Wunenburger irá detalhar esse “tipo” de realidade quando esclarecer que elas habitam o interior do homem, em sua alma.

08. Não hesitaremos, aliás, nesse como nos demais capítulos. Em tomar como pretexto observações psicológicas para desenvolver nossas próprias teses sobre a metafísica da imaginação, metafísica que continua sendo em toda parte nosso objetivo confessado (Air, p. 16).

Temos aqui um excelente exemplo de que Bachelard sempre esteve buscando fundamentar a ontologia das imagens. Seus trabalhos sempre primaram em tentar, através de suas teorias e análises de textos poéticos, esclarecer aos seus leitores que as imagens não são produtos da mente humana, mas possuem um ser próprio e novo, que precisava ser trabalhado e explicado. Bachelard se convenceu, finalmente, que o melhor método para transmitir ao homem a existência de ser nas imagens era a fenomenologia conforme ele a definira.

09. Com efeito, as imagens já não se explicam por seus TRAÇOS objetivos, mas por seu SENTIDO *subjetivo*. [...] em suma, a imaginação é, no sujeito, suficientemente viva para impor suas visões, seus pavores, sua desgraça (Air, p. 102, grifos do autor).

Bachelard nos mostra aqui que o poder da imagem está exatamente em afetar o homem, em causa-lhe alterações; e isso acontece por estar viva. Wunenburger, como vimos, detalhará essa capacidade da imagem, sendo inclusive uma das grandes provas de que ela é viva e independente.

10. Estabelecemos-nos então numa *filosofia da imaginação* para a qual a imaginação é o próprio ser, o ser produtor de suas imagens e de seus pensamentos (Air, p. 109, grifos do autor).

Bachelard coloca aqui o que Wunenburger detalhará a respeito da criação das imagens. Bachelard já sabia que as imagens são forças autônomas, geradas e geradoras delas mesmas. Bachelard preferiu, nesse caso, de maneira mais didática, atribuir uma fonte originária, que é a imaginação; mas, conforme aprofundamento de Wunenburger, não precisaria, se formos

capazes de aceitar a existência do mundo imaginal; nesse caso, basta concordar que elas são criadoras delas mesmas.

11. [...] a imagem literária tem vida própria, *ela corre como um fenômeno autônomo acima do pensamento profundo*. É essa autonomia que nos propomos estabelecer (Air, p. 143, grifos do autor).

Falando do seu trabalho em analisar imagens poéticas na literatura, Bachelard se defende de possíveis acusações de que seu trabalho não é filosofia (mas simples “coleccionismo” de textos literários) afirmando que esse método de análise serve para mostrar a autonomia da imagem e que essa sim é a sua proposta filosófica.

12. Mas, se as imagens são as realidades psíquicas primeiras, elas têm uma hierarquia, e é para discernir essa hierarquia que deve trabalhar uma doutrina do imaginário (Air, p. 270).

Ao lermos esse trecho de Bachelard, é impossível não pensarmos que Wunenburger o leu também e dedicou seus estudos a cumprir essa tarefa proposta por Bachelard. O que Bachelard fala aqui foi exatamente o que Wunenburger fez: criou uma doutrina do imaginário, inclusive estabelecendo essa hierarquia ontológica das imagens.

13. Para nós, o debate que queremos encetar sobre a primitividade da imagem é imediatamente decisivo, pois vinculamos a vida própria das imagens aos arquétipos cuja atividade foi mostrada pela psicanálise (Tv, p. 3).

Wunenburger, conforme vimos, apenas seguiu a linha de pensamento dada por Bachelard a respeito da íntima relação entre imagem e arquétipo. Wunenburger, pois, desenvolveu esse assunto, especialmente no que tange a primitividade da imagem, mostrando que elas têm uma origem ancestral, primeira, e que, através do homem, mostram seu conteúdo arquetípico.

14. Com efeito, a imagem não deve ser estudada em fragmentos. Ela é, precisamente, um tema de totalidade. Requer a convergência das impressões mais diversas, das impressões que vêm de vários sentidos. É com essa condição que a imagem assume valores de sinceridade e seduz o ser em sua totalidade. Esperamos que o leitor perdoe as digressões e as extensões –

até mesmo as repetições – acarretadas pelo cuidado de não tirar das imagens sua vida ao mesmo tempo múltipla e profunda (Tv, p. 12).

Temos aqui várias considerações dadas por Bachelard ao seu leitor que Wunenburger levará em conta no seu estudo e na sua teoria. Primeiro, vemos a crítica à fragmentação das imagens no estudo, como Wunenburger nos fala, a fragmentação é própria da racionalização e a imagem não pode ser analisada, e sim compreendida. Segundo, Wunenburger aprofundou uma característica já dada aqui por Bachelard, que aquele chamou de impregnação: a imagem penetra no homem através de impregnação, em uma relação com o homem próxima, e não distante.

15. A imaginação humana é um reino novo, o reino que totaliza todos os princípios de imagens em ação nos três reinos mineral, vegetal, animal (Tv, p. 23).

Wunenburger levará essa declaração de Bachelard como fundamental ao colocar o mundo imaginal como autônomo da realidade, mas capaz de relacioná-la com o homem.

16. Em suma, a imaginação, a nosso ver, inteiramente positiva e primária, deve, quanto ao tema das qualidades, defender o existencialismo de suas ilusões, o realismo de suas imagens, a própria novidade de suas variações. [...] ao invés de buscar a qualidade no *todo* do objeto, como o signo profundo da substância, será preciso buscá-la na *adesão total* do sujeito que se envolve a fundo naquilo que imagina (Tr, p. 62-63, grifos do autor).

Ao falar da importância e do poder qualitativo da imaginação, Bachelard destaca que a qualidade de uma experiência não está em conhecer as imagens das características do objeto, mas sim no valor passional que as imagens dele nos transmitem. Esse valor é transmitido no envolvimento imaginativo. Está aqui, o princípio que posteriormente Wunenburger detalha sobre a relação de não-separação entre o sujeito e a imagem; que é apenas nesse envolvimento que se compreenderá a essência da imagem.

17. Mas a energia das imagens, sua vida, não provém, repetimos, dos objetos. A imaginação é sobretudo o *sujeito tonalizado* (Tr, p. 67, grifos do autor).

O que Bachelard nos diz aqui é o que Wunenburger dirá depois a respeito da autocriação das imagens, que elas são fonte delas mesmas, que elas possuem um núcleo próprio transcendente, e que apenas se modificam em alguns acidentes para se adequarem ao tempo-espaço em que são apresentadas.

18. Assim a *imagem literária* tem o privilégio de agir ao mesmo tempo como imagem e como ideia. Implica o íntimo e o objetivo (Tr, p. 135, grifos do autor).

Aqui, Bachelard defende que a imagem literária pode transmitir uma ideia. E que nesse processo, ela toca o íntimo do homem (campo subjetivo) ao mesmo tempo em que lhe transmite um conteúdo objetivo. Isso será tratado por Wunenburger ao falar da capacidade das imagens em transmitir seu núcleo ideal transcendente diretamente na alma do homem, ou seja, seu íntimo; e que essa imagem tem a capacidade de afetá-lo, modificando seu comportamento.

19. É privilégio filosófico das imagens primárias que, ao estudá-las, se possam desenvolver, a propósito de cada uma delas, quase todos os problemas de uma metafísica da imaginação (Tr, p. 223).

Temos aqui mais uma prova que Bachelard estava certamente buscando uma metafísica da imaginação, e que ele entendia ser possível estudar todos os problemas dessa metafísica, ou seja, todas as implicações e características dela ao estudar as imagens arquetípicas. Logo, Bachelard sabia que, ao estudar as imagens dos quatro elementos ele também estava, simultaneamente, teorizando uma metafísica da imaginação.

20. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (PE, p. 2, grifos do autor).

Bachelard, ao falar de ontologia direta, está antecipando a relação fenomenológica que devemos ter com as imagens, para senti-las e atualizá-las. Aqui, vemos claramente o que Wunenburger falará da relação de não-separação entre o sujeito e o objeto, nesse caso, leitor e poema. Essa novidade é exatamente essa experiência do instante entre o leitor e a poesia. Também vemos claro que essa novidade trazida por Bachelard está de acordo com a vontade da imagem em dizer algo, em afetar o leitor.

21. Assim sendo, para determinarmos o ser de uma imagem teremos de sentir sua repercussão, no estilo da fenomenologia de Minkowski (PE, p. 2).

Wunenburger também tratará da repercussão das imagens quando nos disser que a imagem é operativa, que ela provoca uma mudança no sujeito que busca entendê-la. A repercussão, para ele, será exatamente como para Bachelard, a sensação que o sujeito tem no momento em que ele admite que fora afetado pela imagem, que algo mudou dentro de si após esse contato.

22. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica (PE, p. 2).

Bachelard concorda que essa relação direta entre imagem poética e leitor é algo extraordinário e que deve significar alguma coisa com relação ao ser. Essa resposta será dada por Wunenburger ao falar que o mundo imaginal possui uma característica peculiar que é a necessidade de alguém para interpretar o símbolo.

23. Pouco a pouco, esse método [objetivação da imagem], que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-me insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação (PE, p. 3).

Fica claro, nesse trecho, que Bachelard tinha o objetivo de provar uma ontologia da imagem, mas para que isso fosse possível, ele achou necessário primeiro esclarecer filosoficamente como funciona a relação entre o sujeito e a imagem, que seria sua fenomenologia da imaginação.

24. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser.

Esta última observação define o nível da ontologia com a qual trabalhamos (PE, p. 7-8).

Mais uma vez, vemos aqui a preocupação de Bachelard com essa peculiaridade de envolvimento da imagem. Como nos explicará Wunenburger, essa é uma de suas

características, que é a não-separabilidade entre do sujeito e objeto. Faz-se necessário uma íntima relação para que ocorra a manifestação da imagem.

25. As doutrinas timidamente causais, como a psicologia, ou fortemente causais, como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético (PE, p. 8).

Bachelard já tinha percebido que as imagens não são criações humanas, são apenas transmitidas por eles. Logo, não tem sua origem no homem. Wunenburger desenvolverá isso e concluirá que sua origem está nos arquétipos.

26. Limitando dessa maneira nossa pesquisa à imagem poética em sua origem a partir da imaginação pura, deixamos de lado o problema da composição do poema como agrupamento de imagens múltiplas. Nessa composição do poema intervêm elementos psicologicamente complexos que associam a cultura menos ou mais distante e o ideal literário de um tempo, componentes que uma fenomenologia completa deveria sem dúvida examinar (PE, p. 9).

Aqui, Bachelard deixou claro que não trabalhará a composição. Por isso, ele não poderia se ater ao mito. Wunenburger será quem nos mostrará que uma das características ontológicas da imagem é vir composta.

27. E o psicanalista não tarda a abandonar o estudo ontológico da imagem; ele escava a história de um homem; vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta. Explica a flor pelo adubo (PE, p. 13).

Vemos aqui o fato da imagem não ter passado, muito menos passado no sujeito que a “criou”. Wunenburger detalhará que além da imagem ter vida própria, ela é autora de si mesma, e os que são chamados autores são apenas seres inspirados. No máximo, eles colocam algumas características espaço-temporais nas imagens, mas sua pureza, o que está por trás dessa maquiagem é a verdade. E não será na análise do autor que se acharão as respostas.

28. Em suma, quando se torna autônoma, uma arte assume um novo ponto de partida. É interessante então considerar esse início na mente de uma fenomenologia. Por princípio, a fenomenologia liquida um passado e encara a novidade (PE, p. 16).

Vemos que Bachelard concorda que existe uma autonomia da obra de arte e que isso deve ser considerado pela fenomenologia. A fenomenologia proposta por Bachelard não seria possível se considerássemos as obras como produtos derivados de seus autores. A novidade da obra é necessária porque, sem ela, não existe uma verdadeira relação com o apreciador; ela ficaria limitada no seu envolvimento apenas com o autor. Wunenburger retomará esse ponto quando nos disser que as imagens afetam o homem, mesmo quando ele não quer.

29. Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade (PE, p. 16).

Wunenburger nos falará que as imagens apenas dependem de alguém para expressá-las, e esse alguém é escolhido pelas imagens, sendo ele inspirado por elas. As imagens já estão vivas e são autônomas antes de serem expressas.

30. Percebemos então que a obra adquire tamanho relevo acima da vida que a vida não mais a explica (PE, p. 17).

Temos dois pontos interessantes colocados por Bachelard, e que serão aprofundados por Wunenburger em sua teoria: a) podemos pensar aqui que a vida não explica porque o que nós entendemos por nosso mundo não é o mundo das imagens, e por isso não podemos explicá-las pelos nossos critérios; b) isso nos chama a uma surracionalidade, para aceitarmos a existência de outro mundo, com outras características; pois as imagens só são compreendidas plenamente ao experimentarmos uma surrealidade.

31. 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 do interior, um calor acolhe o ser, envolve-o. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada (PE, p. 27, grifos do autor).

Bachelard nos fala da busca do interior do homem, assim como buscamos a matéria adequada. Aqui, temos as primícias do conceito de ser imaginante de Wunenburger, que dialoga interior e exterior, e mostra que somos habitados por imagens, que falam em nossa alma.

32. Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar o nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, *dessocializar* nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos *espaços de nossas solidões* (PE, p. 28, grifos do autor).

Temos dois pontos interessantes: a) considerar uma hierarquia ontológica é a aceitação de que existem mais coisas que apenas o sujeito e objeto, logo, Bachelard já intuía o mundo imaginal; b) a forma de alcançar isso passa pela superação dos modos tradicionais de relacionar ambos, indicando a necessidade de um surracionalismo.

33. Com um detalhe poético, a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo. Consequentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo (PE, p. 143).

Bachelard, provavelmente, fala aqui de um novo mundo no sentido figurado, considerando o novo mundo uma nova forma de encarar o mundo. Mas não podemos excluir que por trás disso também não tenham indícios que, ao encontrar uma imagem que mexa verdadeiramente com ele, o homem conseguirá vislumbrar o mundo imaginal, das imagens. Só consegue ver quem acredita.

34. Quanto a nós, tomamos os documentos literários como *realidades da imaginação*, como puros produtos da imaginação. [...] Com uma imagem “exagerada”, temos certeza de estar no eixo de uma imaginação autônoma (PE, p. 166, grifos do autor).

Podemos ver aqui, que Bachelard concorda que as imagens constituem uma realidade própria, que não pode ser abarcada na nossa realidade. Temos, assim, mais uma prova de que deve existir outra realidade em que as imagens da imaginação sejam tomadas como reais e não irreais. Esse é o mundo imaginal, conceitualizado por Wunenburger.

35. Mas, quando a poesia atinge sua autonomia, pode-se dizer que ela é acausal (PE, p. 175).

Podemos, portanto, concluir que Wunenburger deu prosseguimento às ideias de Bachelard quando, nesse ponto, nos falará que as imagens não têm causa nem criador, são

produtos delas próprias tendo como base os arquétipos. A poesia, quando transmite sua verdade, não tem causa no autor, apenas diz o que foi feita para dizer.

36. Em nossa opinião, a atividade autônoma da imaginação criadora não pode ser compreendida como uma mistura de sensações verdadeiras e de alucinações verdadeiras ou falsas. Para nós, convém repetir, não se trata de examinar homens, mas de examinar imagens (PE, p. 180).

Mais uma vez, temos aqui que as imagens não podem ser analisadas tendo por base as intenções do autor, ela tem que ser analisada em si mesma, no que ela disse. Isso só pode ser aceito se antes se aceitar uma ontologia das imagens.

37. [...] o leitor que medita as páginas baudelairianas pormenorizando os sucessivos estados do devaneio do poeta não pode deixar de perceber que [...] ele é chamado a uma ontologia da profundidade humana. Para Baudelaire [...] a imensidão vem tomar consciência de si mesma no homem (PE, p. 201).

Temos aqui mais um momento em que, nos textos de Bachelard, está presente o que Wunenburger teorizará da imagem que fala no íntimo do homem, em sua alma; e que, através dele e só nele, consegue sair e se mostrar, provar sua existência.

38. A metafísica não tem interesse em vazar seus pensamentos em fósseis linguísticos (PE, p. 218).

Bachelard, nesse pequeno texto, deu a ideia principal do que seria desenvolvido por Wunenburger: a imagem sempre busca uma atualização no tempo e espaço do seu locutor, a mesma imagem pode ser dita de várias formas.

39. O que se evidencia aqui é que o aspecto metafísico nasce no próprio nível da imagem, no nível de uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comumente considerada capaz de reduzir as perturbações e de devolver o espírito à sua posição de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar (PE, p. 222).

A imagem mostra sua força quando afeta o homem, fazendo-lhe mudar de perspectiva e seu modo de encarar sua própria vida. Além disso, a imagem desperta no homem a consciência de que existe muito mais a ser explorado e vivido, para além de sua realidade.

40. 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 (PR, p. 2-3).

Bachelard nos mostra que o papel da fenomenologia é compreender o ser da imagem. Ao falar de sua originalidade, o filósofo assume que ela tem uma propriedade de novidade, de exclusividade, que lhe garante autenticidade e um ser próprio, distinto de um objeto ou de uma razão.

41. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra (PR, p. 3).

A fenomenologia reconhece que o ser da imagem não está atrelado ao passado daquele que a “criou”, expressou. Ela, apesar de depender de alguém para lhe dar existência fenomenológica, já possuía existência metafísica.

42. Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso (PR, p. 8).

O que Bachelard está relatando acima é a certeza que existe esse mundo das imagens e que elas nos afetam. Posteriormente, Wunenburger nos dirá que o mundo imaginal existe no nosso eu interior, e ele afeta o nosso eu exterior. Além disso, ao pensarmos nos mitos e em como eles influenciaram as sociedades na busca pela perfeição, nos lembramos desse “engrandecimento do ser” dito por Bachelard.

43. Acreditamos, pois, poder mostrar que as imagens cósmicas pertencem à alma, à alma solitária, à alma princípio de toda solidão. As ideias se aprimoram e se multiplicam no comércio dos espíritos (PR, p. 15).

Vemos que Bachelard já reconhecia a existência de uma alma no homem e que as imagens pertenciam a esse “lugar” no homem.

44. Quem se entrega com todo o seu espírito ao conceito, com toda a sua alma à imagem, sabe muito bem que os conceitos e as imagens se desenvolvem sobre duas linhas divergentes da vida espiritual (PR, p. 50).

Assim, pois, imagens e conceitos se formam nesses dois polos opostos da atividade física que são a imaginação e a razão (PR, p. 52).

Mais uma vez vemos em Bachelard uma antecipação do que Wunenburger nos dirá a respeito das vias, dos caminhos de pensar, de fazer conhecimento. Enquanto que o método racional, da razão, busca conceitualizar o objeto; a imaginação busca o envolvimento, para compreendê-lo através de imagens, na alma.

45. O primeiro dos paradoxos ontológicos não será o de que o devaneio, transportando o sonhador para outro mundo, faz do sonhador alguém diferente dele mesmo (PR, p. 75)?

Wunenburger desenvolverá essa pergunta retórica: Qual seria esse outro mundo para onde vai o sonhador? De certo que é o mundo imaginal, das imagens. O paradoxo está que realmente é outro mundo, mas como é um mundo interior, que está na alma do homem, não existe um choque espaço-temporal, podendo o homem conviver com mundo imaginal sem abandonar sua existência em si. Mas, como também já foi falado, o homem sofrerá toda influencia desse outro mundo.

46. Um filósofo dado à história da filosofia poderia dizer que o espaço onde se encontra imerso o sonhador é um “mediador plástico” entre o homem e o universo. Parece que no mundo intermediário, onde se confundem devaneio e realidade, ele realiza para si uma plasticidade do homem e do seu mundo sem que nunca se tenha necessidade de saber onde está o princípio dessa dupla maleabilidade (PR, p. 161-162).

Bachelard nos fala aqui de um mundo intermediário entre o homem e a realidade, que, segundo ele, é onde habita o homem sonhador, que alcança esse mundo no devaneio – sonhar acordado. O devaneio nada mais é do que a produção de imagens vivas, autônomas; e, ao

produzir essas imagens ele alcança o mundo imaginal, que realmente está nesse intermédio entre o homem e a realidade. Wunenburger virá a esclarecer que esse mundo tem princípio nele mesmo, que ele existe por si e serve de ponte ao homem para a realidade.

47. Essas imagens [arquetípicas], a princípio tomadas bem perto do homem, crescem por si mesmas até atingir o nível de universo (PR, p. 169).

Seguindo o desenvolvimento dado por Wunenburger, as imagens arquetípicas tem vida própria, falam e atuam sobre o homem. Elas dependem dele para surgirem no plano material, mas após seu surgimento não ficam presas a ele, ao contrário agem sobre ele. As imagens fazem parte do cosmos, influenciam nossas vidas.

48. Se somos sensíveis a essa ontologia, uma imagem dada de passagem por um poeta encontra em nós ecos prolongados. A imagem é nova, sempre nova, mas a ressonância é sempre a mesma (PR, p. 192-193).

Temos aqui primícias do que será a interação entre sujeito e objeto que nos falará Wunenburger. Em uma imagem viva, sentimos sua influência em nós e não conseguimos analisá-la externamente, de forma fria. Só conseguimos nos relacionar com ela e a compreendemos nesse relacionamento.

49. Se não seguirmos o poeta no seu devaneio deliberadamente *poético*, como faremos uma psicologia da imaginação? Buscaremos nossos documentos naqueles que não imaginam, que se proibem de imaginar, que “reduzem” as imagens superabundantes a uma ideia estável, naqueles – mais sutis negadores da imaginação – que “interpretam” as imagens, arruinando ao mesmo tempo qualquer possibilidade de uma ontologia das imagens e de uma fenomenologia da imaginação (PR, p. 202, grifos do autor)?

Vemos aqui que Bachelard admite que só é possível alcançar a ontologia da imagem se seguirmos o princípio da imagem, se acompanharmos o modo como ela se propôs a estar presente. Não é possível vislumbrar o mundo imaginal se o buscar através de uma abstração; não podemos interpretar as imagens como se fossem conceitos, isso esvazia a imagem, como nos dirá Wunenburger.

3.3 Considerações finais

Creemos que, ao estudarmos a teoria de Wunenburger sobre ontologia das imagens, e comentar alguns trechos das obras poéticas de Bachelard, conseguimos cumprir o objetivo desse capítulo que era comprovar a existência de uma preocupação ontológica sobre a imaginação nas obras de Bachelard.

Fica claro, agora, que ao trabalhar o método fenomenológico, Bachelard estava buscando, através dele, fundamentar um status ontológico para a imaginação. “Para a imaginação material, toda fenomenologia revela uma ontologia, todo fenômeno tem sua substância” (Tv, p. 189). Desta forma, Bachelard foi capaz de elaborar uma ontofenomenologia da imaginação, ou seja, dar um status ontológico para as imagens através de uma fenomenologia da imaginação.

CONCLUSÃO

Ao longo desse trabalho, fomos chegando à conclusão da importância da obra de Gaston Bachelard no que diz respeito à defesa da concepção de imaginação como atividade autônoma e criadora, garantindo, assim, uma realidade própria para as imagens.

Procuramos mostrar que, num primeiro momento, a imagem foi compreendida de modo negativo por Bachelard, como um obstáculo para a ciência; dessa perspectiva, ele iniciou um estudo psicanalítico das imagens com a intenção de clarificar ao cientista quais seriam essas imagens presentes no inconsciente que o impediria na sua busca pela ciência, auxiliando-o na eliminação desses obstáculos; iniciando um estudo objetivo das imagens. Contudo, através de suas obras poéticas, Bachelard foi mudando sua atitude em relação à imaginação, passando a exaltar a imagem e percebendo que esta tem um papel decisivo e essencial para o homem quando apreendida pelo seu sentido estético.

Pudemos constatar que a tradição filosófica compreendeu, segundo Bachelard, de forma equivocada a noção de imaginação, pois ela a via como reprodutora da realidade, e seu produto, as imagens, não passavam de cópias do real. Bachelard nos mostrou que imaginação não pode ser confundida com percepção, nem com reflexão. Desconstruindo essa ideia, Bachelard mostrou, através de seus estudos, que a imaginação, ao contrário, é criadora de realidade, e que seu produto é novidade, é surrealidade. E foi através das obras literárias que ele resgatou essa função de criação que foi retirada da imaginação.

Além disso, uma compreensão psicanalítica freudiana da imaginação se mostrou, segundo Bachelard, equivocada ao tentar racionalizar os sonhos, justificando imagens autônomas como produtos de um autor recalcado.

Contudo, observamos que uma análise objetiva da imagem não foi capaz de resolver o problema do filósofo, e, por isso, foi necessário encará-lo por outra perspectiva, resultando em uma análise da imagem pelo viés subjetivo, surgindo, assim, a *fenomenologia da imaginação*. Esse, como vimos, foi o método que deu conta de defender a imagem como novidade, que surge em um instante para o sujeito.

Ao longo de nosso estudo, fomos adquirindo a convicção que Bachelard desenvolveu um método específico de análise da imagem porque acreditava que ela possuía autonomia e realidade própria. E, tomando como apoio o estudo de um de seus comentadores da atualidade, Jean-Jacques Wunenburger, nós pudemos constatar em que sentido a imagem tem uma ontologia.

Para Wunenburger, a imaginação é uma forma de pensamento e, por isso, as imagens produzidas querem dizer alguma coisa, elas afetam o sujeito que se relaciona com elas. Analisando as metáforas, as imagens simbólicas e o mito, ele formulou sua teoria das imagens, uma teoria fundamentada na perspectiva de Bachelard. E, em seu livro *La vie des images*, foi capaz de constatar a existência de um mundo imaginal, local onde habitam as imagens que fazem a ligação do sensível com o inteligível, que permitem a ponte entre o universal e o particular.

Ao percebermos que era possível defender a ideia de uma ontologia das imagens, voltamos aos textos bachelardianos para compreendermos melhor a relação entre a interpretação de Wunenburger e a perspectiva bachelardiana no que diz respeito à imagem.

Acreditamos que, com essa dissertação, pudemos demonstrar que a proposta principal de Bachelard sempre foi mostrar em que consiste a ontologia da imagem, ressaltando, entretanto, que a imagem se destaca por sua novidade, e é necessário um método que permita ao homem ter essa experiência da forma correta e mais prazerosa possível. A essa dinâmica, que podemos chamar também de didática, resolvemos chamar de *ontofenomenologia da imaginação*, tendo em vista que, segundo Bachelard, só seria possível apreender o ser da imagem ao experimentá-la em uma relação íntima com ela mesma, no momento de sua novidade.

Nossa dissertação procurou demonstrar, portanto, que somente correlacionando ontologia e fenomenologia é possível ter acesso à imagem e vivenciá-la no sentido proposto por Gaston Bachelard e sua obra.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Metafísica*. apud MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. Tradução de António José Massano e Manuel Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *L'intuition de L'instante, 1985, p. 13. apud BULCÃO, M. Os labirintos da memória e a sedução do instante em Hiroshima, Mon Amour. In: BULCÃO, M. (org.) Luz, câmera, filosofia: mergulho na imagética do cinema*. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

BALDWIN, J. M. *Genetic theory of reality being the outcome of genetic logic as issuing in the aesthetic theory of reality called pancalism with an extended glossary of terms*. New York and London: The Knickerbocker Press, 1915.

BARBOSA, E. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. 2. ed. Salvador: Ed. da Universidade Federal da Bahia, 1996.

BARBOSA, E.; BULCÃO, M. *Pedagogia da razão, pedagogia da imaginação*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BRES, N. Sur le retentissement. *Kinophile*. Villeneuve-d'Ascq, out. 2014. Disponível em: <<https://emissionkinophile.wordpress.com/2014/10/06/sur-le-retentissement/>> Acesso em: 15 set. 2016.

BULCÃO, M. *O racionalismo da ciência contemporânea: uma análise da epistemologia de Gaston Bachelard*. 2. ed. Londrina: Ed. da Universidade Estadual de Londrina, 1999.

_____. A noção de imaginação: Bachelard crítico de Sartre. In: BULCÃO, M.; CESAR, C. M. (Org.). *Sartre e seus contemporâneos: ética, racionalidade e imaginário*. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.

_____. Bachelard vai ao cinema: imaginação, representação e instante. In: BULCÃO, M. (org.) *Luz, câmera, filosofia: mergulho na imagética do cinema*. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

CARVALHO, M. de. *Conhecimento e devaneio: Gaston Bachelard e a Androginia da Alma*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

DI MARE, R. A. *A concepção da teoria evolutiva desde os gregos: ideias, controvérsias e filosofias*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

HOBUSS, J. F. N. *Introdução à história da filosofia antiga* [recurso eletrônico]. Pelotas: NEPFIL online, 2014. (Série Dissertatio-Filosofia). Disponível em: <<http://nepfil.ufpel.edu.br>>

JUNG, C. G. *Tipos Psicológicos*. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. Tradução de António José Massano e Manuel Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

PESSANHA, J. A. M. *Bachelard: as asas da imaginação* (Prefácio). In: BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

SARTRE, J.-P. *A imaginação*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

WUNENBURGER, J.-J. *La vie des images*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2002.