



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

Raissa Vasques de Santa Brigida

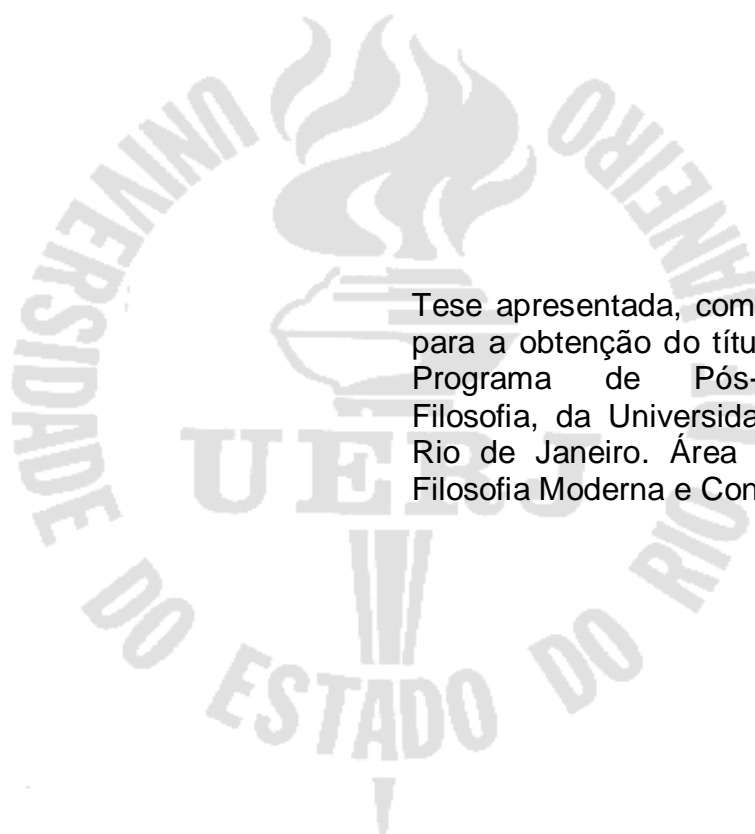
**A imagética da arte: a leitura de Gaston Bachelard pelo viés
da imaginação material**

Rio de Janeiro

2015

Raissa Vasques de Santa Brigida

**A imagética da arte: a leitura de Gaston Bachelard pelo viés
da imaginação material**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

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

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

B119 Santa Brigida, Raissa Vasques de.
A imagética da arte: a leitura de Gaston Bachelard pelo
viés da imaginação material / Raissa Vasques de Santa
Brigida. – 2015.
98 f.

Orientador: Marly Bulcão Lassance Brito.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

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

CDU 1(44)

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

Assinatura

Data

Raissa Vasques de Santa Brigida

**A imagética da arte: a leitura de Gaston Bachelard pelo viés
da imaginação material**

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

Aprovada em 20 de agosto de 2015.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Marly Bulcão Lassance Britto (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof.^a Dra. Constança Terezinha Marcondes Cesar
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Tiago Mota da Silva Barros
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia

Prof.^a Dra. Maria Inês Senra Anachoreta
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof.^a Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

para Bela
por suas doçura, simplicidade,
e incansável sabedoria.

AGRADECIMENTOS

À Banca examinadora, pela disponibilidade em ler meu trabalho e pelas correções que só virão a contribuir na melhoria de meu texto.

À CAPES, pelo apoio financeiro em minha empreitada europeia.

À UERJ e seus professores que me ensinam valiosas lições e eterno encorajamento.

À Université de Lyon e seus professores, por entusiasmarem-me em minha vontade de aprender e estudar.

Ao Jean-Jacques Wunenburger, por sua acolhida acadêmica em Lyon. Pelas conversas em torno da minha tese.

À Marly, sempre, pela orientação acadêmica, e acima de tudo, por sua amizade.

Aos meus amigos, os novos, os velhos, os de sempre, os raros. Aos encontros e acasos que os trouxeram pra minha vida: Catharina, por sua doçura, arte e poesia. Mariana, pelo frescor e delícias culinárias. Letícia, por me deixar brincar com a Lilla, e assim matar um pouco das saudades de casa. Malu e Breno, pelo seu sotaque e carisma. Bárbara, pelos papos cabeças, caminhadas e passeios na chuva, no frio, na neve... Dani, pela companhia de sempre, pelas gargalhadas eternas, por me salvar dos perrengues... Célia e marido, que abriram as portas de Lyon pra mim. Nira, por compartilhar sua história de vida e força. Elise, por saber o valor de uma amizade.

À Raquel, pela mais-que-amizade que me presenteou com Samuel e Laura.

Ao Filipe, por seu amor, incentivo, companhia. Por me fazer perceber que sempre posso ir além daquilo que chamo de 'meus limites'. Pelo brilho nos meus olhos e pelas borboletas no meu estômago.

À cidade de Lyon, pelo encantamento, por sua beleza, por me inspirar e motivar.

Se ao menos fosse possível escrever só para si!
Como é duro o destino de um fazedor de livros!

Gaston Bachelard

RESUMO

SANTA BRIGIDA, Raissa Vasques de. *A imagética da arte: a leitura de Gaston Bachelard pelo viés da imaginação material*. 2015. 98 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

A presente tese de doutorado tem por objetivo tratar da imaginação material teorizada pelo filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) e sua aplicação nas artes plásticas. Este trabalho se configura como uma pesquisa inédita na medida em que aplica um conceito formulado e desenvolvido por Bachelard na vertente poética de seu pensamento a partir da literatura e da poesia em sua aplicabilidade nas artes plásticas. Mostrar-se-á a presença e atuação da imaginação material em pinturas, gravuras, esculturas. O presente texto tem por objetivo analisar essas passagens de O direito de sonhar onde o filósofo pensa as obras de arte ressaltando seus aspectos materiais, mostrando como a arte plástica, embora de contemplação visual, pode e deve ser imaginada materialmente. Assim, analisamos as obras de Claude Monet - As ninféias e as Catedrais de Rouen; de Marc Chagall – A Bíblia e suas gravuras; as gravuras de Albert Flocon e de Louis Marcoussis, bem como o trabalho de José Corti, seu amigo e editor; as esculturas de Eduardo Chillida e de Henry de Waroquier. Visando ressaltar a materialidade dessas obras de arte, ou seja, a imaginação material desses artistas, bem como os expectadores dessas obras, será percorrido o universo estético de Bachelard, que as analisa com exímio primor, com uma linguagem também poética capaz de encantar qualquer leitor apaixonado por arte. Ao mostrar a materialidade em obras que se apreendem pelo olhar, Bachelard percorre um caminho de superação da dicotomia matéria-forma, pois as superfícies desses objetos artísticos também revelam um onirismo essencialmente material. O trabalho segue a seguinte estrutura: o primeiro capítulo discute o papel da imagem e da imaginação no pensamento bachelardiano, mostrando como aparece no seu pensamento epistemológico, e depois abre-se para uma nova vertente. O segundo capítulo apresentará a imaginação material, como ela aparece conceituada em meio às análises literárias, destacando suas diversas possibilidades de definição. O capítulo três trará os textos bachelardianos sobre as artes plásticas vinculados com seus conceitos sobre materialidade, para bem caracterizar a imaginação material que se faz presente também nas artes plásticas. A conclusão tem a pretensão de mostrar como a arte, em geral pode e deve ter uma inspiração bachelardiana. Esse trabalho se configura como um aprofundamento da dissertação de mestrado, A noção de Materialismo em Gaston Bachelard, defendida em 2009 também na Uerj. Neste trabalho prévio, percorreram-se as duas vertentes do pensamento bachelardiano, a epistemologia e a poética, fundamentando o Materialismo inerente a sua filosofia. Esse materialismo não se confunde com qualquer outra forma denominada de materialismo na história da filosofia.

Palavras-chave: Gaston Bachelard. Imaginação material. Artes plásticas.

RESUMÉ

SANTA BRIGIDA, Raissa Vasques de. *L'imagetique de l'art: la lecture de Gaston Bachelard par l'imagination matérielle*. 2015. 98 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Cette thèse doctorale a pour objectif discuter l'imagination matérielle théorisée par le philosophe Gaston Bachelard (1884-1962) et son application aux arts plastiques. Cette recherche a un caractère inédit une fois qu'elle met en pratique la conception formulée et développée par Bachelard dans sa pensée poétique que relie la littérature et la poésie aux arts plastiques. Ainsi, on montrera la présence et l'application de l'imagination matérielle dans des peintures, gravures et sculptures. Pour le faire, on va exploiter les extraits de *Le droit de rêver* où le philosophe analyse des oeuvres d'art mettant en relief ses aspects matériels pour montrer comment l'art plastique, même étant créé pour la contemplation visuelle, peut et doit être matériellement imaginée. Ainsi, on analysera les oeuvres de Claude Monet *Les nymphéas* et la série *des Cathédrales de Rouen*; de Marc Chagall – *La bible et ses gravures*; les gravures de Albert Flocon et de Louis Marcoussis, ainsi comme le travail de José Corti, ami et éditeur du philosophe. De la part des sculptures, les sculpteurs analysés seront Eduardo Chillida et Henry de Waroquier. Afin de exploiter la matérialité de ces oeuvres d'art, c'est-à-dire, l'imagination matérielle de ces artistes, ainsi comme celle de ses spectateurs, on visitera l'univers esthétique de Bachelard qui analyse ces oeuvres de façon primordiale en utilisant lui aussi un langage poétique capable d'enchanter les lecteurs amoureux des beaux-arts. Pour mettre en évidence la matérialité dans des oeuvres qu'on retient par le regard, Bachelard suit un chemin qui dépasse la dichotomie matière-forme une fois que les façades de ces objets d'art dévoilent aussi un onirisme qui est essentiellement matériel.

Mots clés : Gaston Bachelard. Imagination matérielle. Arts plastiques.

LISTA DE ABREVIATURAS

- AgS *L'eau et les revêts: essai sur l'imaginaire Du mouvement* – A água e os sonhos
- ArS *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* – O ar e os sonhos
- CHV *La Flamme d'une chandelle* – A chama de uma vela
- CR *L'Engagement rationaliste* – O compromisso racionalista
- DS *Le Droit de rêver* – O direito de sonhar
- FEC *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* – A formação do espírito científico
- MR *Le Matérialisme rationnel* – O materialismo racional
- NEC *Le Nouvel Esprit scientifique* – O novo espírito científico
- PD *La Poétique de la rêverie* – A poética do devaneio
- PE *La Poétique de l'espace* – A poética do espaço
- PF *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard – A psicanálise do fogo
- TDR *La Terre et les rêveries du repôts: essai sur les images de l'intimité* – A terra e os devaneios do repouso
- TDV *La Terre et les rêveries de la volonté: essai sur lês images de force* – A terra e os devaneios da vontade

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A IMAGEM, A IMAGINAÇÃO	12
1.1	Crítica da imagem dentro da teoria do conhecimento	12
1.2	Percurso bachelardiano da abordagem da imaginação	14
1.3	Bachelard e a originalidade da imaginação em sua abordagem estética ..	22
1.4	Imaginação criadora	23
1.5	Fenomenologia da imaginação	27
1.6	Tempo como instante	29
2	A IMAGINAÇÃO MATERIAL	33
3	A MATERIALIDADE NAS ARTES PLÁSTICAS	44
3.1	Bachelard e a Escultura	45
3.2	Bachelard e a Pintura	53
3.3	Bachelard e a Gravura	69
	CONCLUSÃO	78
	REFERÊNCIAS	80
	ANEXO A – Ano de Publicação das obras de Bachelard	86
	ANEXO B – Imagens	87

INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado tem por objetivo tratar da imaginação material teorizada pelo filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) e sua aplicação nas artes plásticas. Esse trabalho se configura como um aprofundamento de nossa dissertação de mestrado, *A noção de Materialismo em Gaston Bachelard*, defendida em 2009 na UERJ.

Neste trabalho prévio, percorremos as duas vertentes do pensamento bachelardiano, a epistemologia e a poética, fundamentando o materialismo inerente a sua filosofia. Esse materialismo não se confunde com qualquer outra forma denominada de materialismo na história da filosofia.

A predominância do aspecto material enquanto resistência e convite ao embate é o que caracteriza a imaginação material que se apresenta de diferentes modos conforme se associa aos elementos cósmicos, os mesmos presentes nas origens do pensamento filosófico. Bachelard se confessa um leitor e, apresenta em seus livros inúmeros recortes na literatura e poesia onde encontra aplicado esse tipo de imaginação.

Assim, temos a primeira fase do pensamento poético bachelardiano, onde ele percorre diversas obras literárias e delinea seus conceitos e noções sobre o imaginário. Após a fase dos elementos cósmicos, Bachelard publica alguns volumes sobre a epistemologia, mas retorna para a estética, no que se chama de sua segunda fase poética, dedicada à fenomenologia da imagem. Creemos que as fases se complementam, formando um pensamento estético único.

Chama atenção que Bachelard fundamenta suas análises e conceitos apenas em obras literárias e poéticas. Seus escritos sobre artes plásticas eram pequenos ensaios, artigos de revistas ou apresentação de folhetos de exposições. Somente após sua morte, em 1962, houve o interesse de juntar em um volume essas publicações sobre artes plásticas, onde o filósofo comenta e analisa determinadas obras e determinados artistas a partir de seus conceitos sobre imaginário. A imaginação material está presente ali, embora de forma velada.

O presente texto tem por objetivo analisar essas passagens onde o filósofo pensa as obras de arte ressaltando seus aspectos materiais, mostrando como a arte plástica, embora de contemplação visual, pode e deve ser imaginada materialmente.

Analisamos as obras de Claude Monet - As ninféias e as Catedrais de Rouen; de Marc Chagall – A Bíblia e suas gravuras; as gravuras de Albert Flocon e Louis Marcoussis, bem como o trabalho de José Corti, seu amigo e editor; e as esculturas de Eduardo Chillida e Henry de Waroquier.

Visando ressaltar a materialidade dessas obras de arte, ou seja, a imaginação material desses artistas, tanto quanto os expectadores dessas obras, percorreremos o universo estético de Bachelard, que as analisa com exímio primor, e uma linguagem poética capaz de encantar qualquer leitor apaixonado por arte. Ao mostrar a materialidade em obras que se apreendem pelo olhar, Bachelard percorre um caminho de superação da dicotomia matéria-forma, pois as superfícies desses objetos artísticos também revelam um onirismo essencialmente material.

Este trabalho segue a seguinte estrutura: o primeiro capítulo discute o papel da imagem e da imaginação no pensamento bacheladiano, mostrando como aparece no seu pensamento epistemológico, e depois abre-se para uma nova vertente. No segundo capítulo, mostraremos a imaginação material, como ela aparece conceituada em meio às análises literárias, destacando suas diversas possibilidades de definição. O capítulo três trará os textos bachelardianos sobre as artes plásticas vinculados com seus conceitos sobre materialidade, para bem caracterizar a imaginação material que se faz presente também nas artes plásticas. Na conclusão, pretendemos mostrar como a arte, em geral pode e deve ter uma inspiração bacheladiana.

1 A IMAGEM, A IMAGINAÇÃO

Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas.

[...] Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.

(BACHELARD, 1976a, p. 3)

A imagem é um conceito que percorre toda a história da filosofia ocidental. Muitas são as correntes de pensamento e teorias filosóficas que discutem esse tema presente nos escritos de diversos autores. Problema filosófico com múltiplas abordagens, podendo ser discutido em qualquer linha de pensamento da filosofia, e também fora dela, sendo valorizada ou depreciada, exaltada ou boicotada.

Sabendo que discutir a noção de imagem e de imaginação em seu histórico seria um trabalho hercúleo, e talvez eterno, o presente trabalho traz o par de conceitos à luz do pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard, especialmente na filosofia da arte, a vertente poética de seu pensamento.

Este capítulo mostra como Bachelard conceitua positivamente a imagem e a imaginação mostrando três dos principais aspectos de originalidade da imaginação estética bachelardiana, a saber: a imaginação criadora, a fenomenologia da imaginação, e a noção de tempo como instante. A novidade conceitual mais importante para o enfoque deste trabalho estará presente no próximo capítulo, dedicado exclusivamente a diferenciação entre imaginação formal e imaginação material.

1.1 Crítica da imagem dentro da teoria do conhecimento

Partindo da afirmação de Bachelard de que “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” (BACHELARD, 1977, p. 3), podemos fazer alguns recortes na história da filosofia que atestam que a imagem e a imaginação têm sido alvos de duras críticas, principalmente no que se refere à teoria do conhecimento, pois são

entendidas, na maioria das vezes, como algo de menor valor gnoseológico por serem simulacros de um objeto, muitas vezes sem realidade alguma.

Qualquer que seja o recorte da abordagem da imagem na tradição filosófica será reducionista. Nosso propósito aqui é somente mostrar que, em geral a imagem é abordada pela teoria do conhecimento, reduzindo-a a uma cópia de menor realidade do objeto percebido.

Como exemplo, temos a definição aristotélica: “imagens são como as coisas sensíveis, só que não têm matéria” (ARISTÓTELES, 2007). Do mesmo modo, a imaginação é a “possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem”. Nas duas definições, a imagem e a imaginação se referem a algo anterior, a um objeto prévio ao qual se refere ou se remete, confirmando um platonismo que difere a imagem do conhecimento do objeto verdadeiro. A imagem, ou seja, a representação, sempre está um nível de realidade abaixo que o objeto, que por sua vez, já é uma representação da Ideia eterna e imutável que existe no mundo supra-sensível.

Se olharmos a modernidade, a Filosofia, de modo geral, continua a atrelar a imagem e a imaginação ao conhecimento e, portanto, a imagem sempre é vista como simulacro do objeto real e a imaginação está ligada à memória e à razão. Claro que há particularidades entre os diversos filósofos, e se quisermos ser positivistas, uma certa evolução, mas sempre nessa mesma linha de pensamento. Vejamos alguns:

Bacon era um dos que vinculava a imaginação à memória e à razão, porém, sua atividade seria voltada para a poesia. Hobbes relaciona a imaginação com a memória, com a experiência, e com o intelecto e o juízo. Para ele, a imaginação é uma sensação enfraquecida por estar distante de seu objeto de origem.

Para Hume, a imaginação é a faculdade de repetir em nossa mente uma experiência da qual já tivemos. Atua como uma espécie de memória, sendo, na verdade, inferior, pois as ideias da memória são muito mais vivazes e mais fortes do que as da imaginação, e que a primeira destas faculdades pinta os seus objetos com cores mais nítidas do que as empregadas pela segunda, pois na imaginação a percepção é mais apagada, mais sutil.

Ainda que Immanuel Kant tenha introduzido o conceito de imaginação produtiva, tal faculdade é puramente formal, pois ela só produz as condições da

intuição, ou seja, espaço e tempo; A imaginação nunca é criadora, pois não pode criar uma representação sensível que não tenha sido dada à sensibilidade.

Somente o Romantismo Alemão apresenta uma teoria sobre a imaginação aproximada do que, um pouco mais tarde, Bachelard vai propor, ou seja, exaltar a função produtora das imagens, desvinculando-as, assim da percepção. Muitos são os estudos de comentadores do pensamento bachelardiano que discutem tal proximidade.

Como vimos, a imagem é sempre desvalorizada e depreciada quando estudada a partir de uma perspectiva gnoseológica, pois os filósofos tendem a considerá-la simulacro menos real do objeto, ou ainda rememoração de um objeto ausente. Bachelard, em seu pensamento diurno, ou seja, em sua filosofia das ciências, também dá um valor negativo à imagem e à imaginação. Porém, em sua obra *La Psychanalyse du feu* PF, (1938) percebe a positividade das imagens, inaugurando, assim, uma nova vertente, a da poética que vai dar um novo rumo ao estudo da imaginação.

1.2 **Percurso bachelardiano da abordagem da imaginação**

Por mais que pareça contraditório, Gaston Bachelard nos apresenta uma filosofia aberta e dinâmica que não se encerra em sistemas inertes e imóveis, fazendo da dialética, do embate e do erro, ainda que retificado, sua própria metodologia. Retomando qualquer uma de suas obras, seja sobre ciência, seja sobre poética, vamos nos deparar com essa atitude na construção de seu pensamento e de suas análises. Porém, ao tomarmos a obra de Bachelard em sua completude, podemos compreender que essa é uma característica essencial de sua filosofia. Por não acreditar em verdades absolutas e nem no imediatismo das intuições e experiências primeiras, o pensamento bachelardiano adota uma postura de valorização do erro, faz opção por uma atividade racional retificadora, progredindo através da correção dos erros precedentes.

Ao considerarmos a trajetória bachelardiana ao longo de seus livros, buscando continuidades e rupturas entre seus temas, conceitos e vertentes, podemos perceber que Bachelard, por diversas vezes, só avança em suas teorias

ao voltar-se para o momento anterior e retificar um posicionamento seu com relação a uma idéia; ou ainda, ao elaborar uma teoria que rompa com a tradição precedente a ele. É importante ressaltar, entretanto, que de forma alguma, ao fazer isso, há um abandono do que fora escrito e pensado anteriormente: se não trata, pois de um erro no sentido estrito. Na verdade, há uma adequação, uma *reavaliação*.

O pensamento bachelardiano se configura por sua duplicidade, seu duplo percurso pela filosofia das ciências e pela filosofia do imaginário poético. Ao tomarmos a completude de sua obra, um conceito pode marcar o momento onde sua filosofia se bifurca: a imagem. Perniciosa e improfícua para a área das ciências, na qual se configura como obstáculo ao conhecimento científico¹ que deve ser eliminada do discurso e práticas científicas, Bachelard descobre sua outra via de pensamento ao tentar elaborar uma filosofia do imaginário poético.

A noção de imagem e imaginação servem para ilustrar esse procedimento bachelardiano: se em *La formation de l'esprit scientifique* - FEC (1937), o imaginário deve ser abandonado por tratar-se de um entrave ao procedimento científico, na fase seguinte, os devaneios dos elementos cósmicos, vemos que Bachelard analisa a participação da imaginação na literatura, onde ela é necessária e profícua. Assim, com efeito, Bachelard não abandona seus posicionamentos sobre a inadequação dos devaneios na ciência; porém, ela tem papel fundamental na poética e Bachelard passa a abordá-la por esse viés. O filósofo francês dedica suas análises para o processo criativo dos artistas e poetas, onde a imaginação tem seu papel ativo de criação, e também na recepção dessas imagens pelo leitor da arte. Segundo ele, o imaginário é um fenômeno estético e assim ele é estudado no seu pensamento.

Segundo Bachelard: “A psicanálise do conhecimento objetivo deve examinar com cuidado todas as seduções da *facilidade*. Só com essa condição pode-se chegar a uma teoria da abstração científica verdadeiramente sadia e dinâmica” (BACHELARD, 1989, p. 69). Ao tentar extinguir as imagens do laboratório, através de um processo de *psicanálise do conhecimento*² que eliminaria não somente as imagens, mas quaisquer outras práticas e faculdades cognitivas que se configurem como entrave ao progresso científico, Bachelard se depara com a impossibilidade de

¹ Conceito fundamental para *A formação do espírito científico* e *A psicanálise do fogo*.

² Esse procedimento é teorizado e descrito em *A Formação do Espírito Científico* (1937) e tem *A Psicanálise do Fogo* (1938) como exemplo desse procedimento.

efetuar tal projeto com relação ao elemento ígneo, pois o fogo se mostra muito sedutor e inconstante, e seu conhecimento, portanto, é deveras impreciso. Como nos mostra o próprio filósofo em PF:

Em todo caso, é o homem pensativo que queremos estudar aqui, o homem pensativo junto à lareira, na solidão, quando o fogo é brilhante, como uma consciência da solidão. Teremos, então múltiplas ocasiões de mostrar os perigos. Para uma consciência científica, das impressões primitivas, das adesões simpáticas, dos devaneios indolentes. (BACHELARD, 1972, p. 4)

Em seu livro é possível acompanhar o filósofo das ciências deixando-se levar pelas belas imagens que acompanham os escritos sobre o fogo por ele analisados; é possível acompanhar Bachelard se convertendo ao imaginário³, vendo positivamente nelas: “Psiquicamente, somos criados por nosso devaneio. Criados e limitados por nosso devaneio, pois é o devaneio que desenha os últimos confins de nosso espírito” (BACHELARD, 1972, p.161).

Mudando de atitude, resolve, então, investigar a imagem e a imaginação sob um novo ângulo, analisando-a como positiva nas obras artísticas e literárias. Se por um lado a imagem deve ser banida do laboratório e das práticas científicas, na literatura e poesia a imaginação encontra seu campo de atuação máxima, onde deve ser estimulada e não censurada:

A imaginação opera no seu extremo, como uma chama, e é na região da metáfora da metáfora, na região dadaísta em que o sonho, como viu Tristan Tzara, é o ensaio de uma experiência, quando o devaneio transforma formas previamente transformadas, que se deve buscar o segredo das energias mutantes. (BACHELARD, 1972, p.161)

Assim, a partir de PF vemos Bachelard se enveredando pelo caminho da imagem e da imaginação, buscando compreender a forma de sua atuação no intelecto humano. Seus primeiros escritos sobre esse tema se configuram como ensaios, sem a pretensão de ser um sistema de pensamento condensado e unívoco. O próprio Bachelard apresenta tal ressalva nas introduções de seus volumes sobre a imaginação poética dos elementos cósmicos, onde pretende imaginar com os grandes poetas e escritores, buscando encontrar a origem da força onírica⁴ de determinadas imagens poéticas.

³ Tese e título do volume de Jean Gagey sobre o pensamento bachelardiano: *Gaston Bachelard, ou a conversão ao imaginário*.

⁴ Em um primeiro momento, Gaston Bachelard não faz diferença entre os termos sonho e devaneio; essa distinção ocorrerá mais a frente, ao propor críticas às abordagens psicanalíticas da imaginação.

Após dez anos dedicando-se à publicação dos volumes sobre o imaginário cósmico, Bachelard volta-se novamente para ciência e posteriormente retoma a filosofia do imaginário, onde escreve *La Poétique de l'espace* -PE (1957) e *La Poétique de la rêverie* -PD (1960), que apresentam a última fase do pensamento poético do autor, chamada de *fenomenologia da imagem*.

É inegável o papel fundamental que a imaginação exerce no pensamento estético de Gaston Bachelard. Da mesma forma que sua filosofia se duplica em duas vertentes, a imaginação é duplamente considerada. Se em sua vertente epistemológica a imaginação é perniciosa e deve ser banida da ciência, em seus escritos sobre poesia e literatura ela ganha destaque como protagonista. Essa *conversão ao imaginário*, onde a imaginação passa de algo que deve ser purgado do processo científico por se tratar de uma zona impura da psiquê humana, para o posto de protagonista em seus escritos estéticos, é o que funda o duplo caminho de sua filosofia, que não são estanques, uma vez que se pode traçar os diálogos, e até mesmo influências entre as vertentes.

Como dissemos, o estudo da imaginação como algo positivo e autônomo aparece tardiamente no pensamento bachelardiano, que primeiramente voltou-se para a filosofia das ciências, e como assunto transversal: por tratar da necessidade de adequação e aprimoramento do discurso e da prática científicas, mostra que a imagem aparece como obstáculo, como entrave ao progresso científico, devendo, portanto, ser suprimida da ciência.

Nesse tópico, vamos entender como ocorreu esse processo, percorrendo as múltiplas etapas de suas considerações sobre a imagem e sobre a imaginação, partindo de sua abordagem como obstáculo epistemológico; posteriormente, o elogio à imaginação poética que vincula-se aos elementos cósmicos; e a última fase, de adesão total ao mundo onírico, a fenomenologia da imagem.

Bachelard começa sua vida acadêmica como professor de física e de química na escola de sua cidade natal, Bar-sur-Aube, na região da Champagne francesa. Posteriormente obteve formação e doutoramento em Filosofia, ainda abordando a ciência, inserindo-se em uma tradição de epistemólogos franceses tais como Émile Meyerson, Pierre Duhem, e Léon Brunschvicg, este último seu orientador de tese de doutorado. Destaca-se, no entanto, ao tratar das revoluções científicas que ocorreram no início do século XX, revoluções estas que mudaram não somente o conteúdo das teorias científicas, mas também os padrões de racionalidade. Bachelard acreditou que

o novo modo de se fazer ciência exigia uma nova filosofia que fosse adequada aos padrões impostos pelas revoluções científicas. Essa denúncia procurava mostrar que a filosofia das ciências não acompanhou as próprias mudanças as quais estava encarregada de descrever e analisar, ou seja, que não progrediu como as ciências. O novo espírito científico que surgia naquele momento precisava de uma nova filosofia das ciências, a qual ele começa a dar formas.

Bachelard tratou das revoluções, analisando-as a partir de categorias inerentes a elas, mostrando a dialética presente no momento de seu surgimento. Ao explicar a ciência nova a partir da epistemologia velha, cometia-se um anacronismo. Se as revoluções trouxeram novos métodos, práticas e instrumentos, era necessário que novos conceitos e nova metodologia fossem criados também no campo teórico da filosofia das ciências. Uma ruptura deveria ocorrer também na epistemologia, pois, como diz Bachelard, a ciência instrui a filosofia. Esta nova epistemologia é encontrada em livros como *Le Nouvel Esprit scientifique* - NEC (1934) e *La formation de l'esprit scientifique* - FEC (1937).

Como racionalista, Gaston Bachelard evita zonas de obscuridade: imagens, analogias, metáforas, símbolos, pois elas comprometem a fonte racional, a clareza e distinção desejados. Assim, em sua preocupação foi mostrar como as imagens arquetípicas presentes no inconsciente humano podem ser consideradas obstáculos ao conhecimento científico. Dois dos principais obstáculos epistemológicos citados por Bachelard são a *imagem* e a *imaginação*, que quando estão vinculadas ao discurso científico, prejudicam a objetividade. Na primeira vez que Bachelard trata da imaginação em sua obra, afirma que ela é perniciosa e deve, portanto, ser afastada do discurso científico. Ao afastar as fontes de irracionalidades, tais como o discurso do senso comum, as metáforas, os aspectos imaginativos, os cientistas podem formular um discurso objetivo de teor mais apurado, mais preciso.

As imagens são perniciosas ao discurso científico, porque ao serem atreladas a ciência, dão uma falsa impressão de facilidade, um ar simplista às teorias científicas, uma vez que “substitui-se o conhecimento pela admiração, as ideias pelas imagens” (BACHELARD, 2007a, p. 36). Nessa fase do pensamento bachelardiano, a imagem é entrave ao progresso científico, o devaneio é inadequado ao campo epistemológico: “Uma vez entregue ao reino das imagens

contraditórias, a fantasia⁵ reúne com facilidade tudo o que há de espantoso. Faz convergir as possibilidades mais inesperadas” (BACHELARD, 1991, p.45).

Assim, o cientista deve abandonar, ou melhor, superar os obstáculos que entravam o caminho que leva à objetividade. Tal prática de eliminação de subjetividades e irracionalidades, Bachelard denomina *psicanálise do conhecimento científico*. O filósofo realiza a psicanálise do conhecimento sobre o fogo, ou seja, esse processo de eliminação de irracionalidades e de pseudo-teorias fundamentadas em aspectos não-científicos com relação ao conhecimento do elemento ígneo no livro PF, que relata vários discursos do que ele chama de pré-ciência, que eram pouco rigorosos, e carregados de elementos irracionais.

Ao longo do livro, a postura bachelardiana vai se modificando e em um dado momento da obra, Bachelard afirma ter descoberto uma *lei dos quatro elementos materiais* presente na imaginação humana, que se torna seu próximo objeto de estudo. A poética dos elementos surge no pensamento bachelardiano a partir de suas considerações acerca da formação do conhecimento objetivo no século XX. Ao longo do volume dedicado ao fogo, Bachelard percebe características particulares com relação ao imaginário sobre o elemento ígneo, e, em uma proposta racionalista, empreende-se a tarefa de traçar características particulares do imaginário de cada elemento cósmico, investigando, dessa vez, a literatura. Nas obras seguintes, seu objetivo deixa de ser sugerir o abandono da imaginação: trata-se agora, através de análises de diversas imagens literárias, fazer um estudo filosófico da criação poética. E assim temos *L'eau et les rêves: essai sur l'imaginaire de la matière* - AgS (1942), e *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* -ArS (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté: essai sur les images de force* (TDV) e *La Terre et les rêveries du repôs: essai sur les images de l'intimité* (TDR), publicados em 1948.

Depois de ter vivenciado a matéria a partir de seu registro imaginativo, percorrendo os quatro elementos cósmicos através de obras literárias, Bachelard retoma a sua origem racionalista e segue o empreendimento de tratar do materialismo a partir de seu registro racional. Dedicar-se a obra *Le Matérialisme rationnel* -MR

⁵ Na edição brasileira que consultamos, a palavra francesa *rêverie* foi traduzida por *fantasia*. Porém, nas obras poéticas de Bachelard a palavra é traduzida por *devaneio*. Neste momento, apenas ressaltamos o aparecimento da palavra no pensamento diurno de Bachelard, que argumenta que a *rêverie* é algo ruim para o discurso científico; e que posteriormente é exaltada na vertente noturna de seu pensamento. Posteriormente, há uma maior especificidade com relação aos termos fantasia, devaneio e sonho.

(1953⁶). Nossa interpretação nos leva a crer que foi necessário percorrer o trajeto sobre a imaginação dos elementos para que Bachelard descobrisse o tema *matéria* na ciência. Somente após ter compreendido a dimensão material dos elementos cósmicos em seus livros sobre a literatura, nosso autor, pode, enfim, pensar a matéria em sua dimensão científica. Dessa forma, o materialismo surge no pensamento bachelardiano a partir de suas investigações estéticas.

O tema do imaginário humano é um excelente exemplo de como a obra de Gaston Bachelard se apresenta em duas vertentes que se entrelaçam em seu desenvolvimento. São distintas em si, em suas temáticas e conceitos, porém, há comunicação e influências. Assim como investigações sobre a ciência levaram Bachelard a percorrer caminhos da literatura e da arte, o contrário também ocorreu; somente após tratar da matéria como fundamento estético, Bachelard vai se voltar para a análise desta em âmbito científico. MR é, portanto, consequência da fase poética do pensador francês. Somente por ter vivenciado a matéria através dos elementos cósmicos Bachelard pôde conduzir sua reflexão para o tema do materialismo científico. O filósofo usará a química como instrumento para analisar a matéria racionalmente. Portanto, para tratar da matéria objetivamente, visando à elaboração de um materialismo racional, deve partir da ruptura do materialismo entre imaginação e experiência racional.

Após MR⁷, temos a última fase do pensamento bachelardiano, a última década antes de sua morte. Trata-se do que se convencionou chamar de *Fenomenologia da imaginação*, presente em três volumes: *La Poétique de l'espace* - PE (1957), *La Poétique de la rêverie* - PD (1961) e *La Flamme d'une chandelle* - CHV (1961). Nesta fase de seu pensamento, Bachelard não busca as causas da imagem, causas para fora dela mesma, nem se preocupa em elaborar complexos conforme as imagens se aproximam em suas temáticas, como fizera na primeira fase de sua poética. O objetivo nesse momento é apenas devanear, embarcar na viagem onírica particular ocorrida no momento em que a imagem pulsa no pensamento humano.

⁶ Esse hiato na produção de livros epistemológicos deve-se a dedicação de Bachelard à literatura e à ausência de congressos e encontros sobre epistemologia na Europa, que se encontrava como cenário da Segunda Guerra Mundial (de setembro de 1939 a setembro de 1945). Foi um período onde os encontros científicos ficaram suspensos, devido às tensões de guerra.

⁷ Cabe ressaltar que apresentamos um recorte da obra bachelardiana, visando ressaltar o percurso no qual o tema da imaginação se apresenta ao longo da publicação de seus volumes. Gaston Bachelard tem 27 publicações, entre livros publicados em vida e algumas coletâneas póstumas.

Bachelard assim define em PE: “A fenomenologia da imaginação [...] 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” (BACHELARD, 1974b, p.2).

Em 1970 é editado seu livro póstumo *Le droit de rêver* (DS), que reúne textos, como prefácios, artigos e estudos, publicados espaçadamente entre 1939 e 1962, onde o filósofo analisa e comenta o imaginário de diversas obras de arte, principalmente para as artes plásticas. Dentre os artistas citados por Bachelard temos Claude Monet, com suas *Catedrais de Rouen* e *As ninféias*; as ilustrações para a Bíblia de Marc Chagall; Simon Segal; Eduardo Chillida, Albert Flocon e Louis Maroussis.

A pintura, a gravura e a escultura se apresentam como objeto de estudo para o filósofo, que até então fundamentara seus estudos sobre o imaginário poético na literatura. Em DS, Gaston Bachelard não está preocupado em fundamentar uma teoria, noção ou conceito. Aqui, ele apenas dá asas a sua *rêverie*, à liberdade de seus devaneios. Porém, seus comentários sobre as artes plásticas estão impregnados por seus conceitos de imaginação material, de fenomenologia da imagem, abordando a concretização da imaginação e da materialidade em obras artísticas que se manifestam em imagens concretas, que se realizam em imagens físicas, por assim dizer, e não somente em imagens mentais do leitor.

Nestes textos, Bachelard baseia suas análises e comentários na materialidade da imaginação sem conceitualizar e precisar os termos. Percebe-se a presença das noções e conceitos de seu pensamento estético, ainda que não diretamente mencionados. Assim, a tarefa da presente tese é justamente esta: detectar tais conceitos e demarcar sua aplicação com relação às artes plásticas.

As análises da poética bachelardiana, em geral, se dividem em duas grandes fases, a poética dos elementos e a *fenomenologia da imaginação*. Contudo, nossa abordagem caminha para uma visão totalizante, entendendo que, tanto a possível oposição entre Epistemologia e Poética, quanto a fragmentação entre diferentes fases de uma vertente, não significa, dentro do pensamento bachelardiano, a exclusão ou a superação de um dos vértices. Em nossa leitura, como já mostramos anteriormente, vemos uma não-separação entre as duas vertentes, que caminham juntas e com influência mútua.

O pensamento bachelardiano caminha paralelamente entre Epistemologia e Estética, entre ciência e arte, nutrindo-se da tensão entre o direito de pensar

conceitos e o direito de sonhar imagens (BACHELARD, 1972c). Na verdade, trata-se de duas partes complementares. O homem deve vivenciar as potencialidades das vinte e quatro horas de seu dia, cada uma com suas particularidades e atividades distintas, com suas demandas e frutos específicos. Durante o dia tem voz o homem racionalista, pleno de razão e categorias, de certezas e objetividade. À noite, quem ganha voz é o poeta, o sonhador que deixa fluir toda a potencialidade de seu onirismo, que se permite sonhar diante do calor da lareira. Bachelard diz, em *Da natureza do racionalismo*, capítulo do livro *L'Engagement rationaliste - CR (1972)*, que, para compreender as bases filosóficas ou metafísicas, é imprescindível descrever o homem em suas vinte e quatro horas do dia, ou seja, em sua atividade racional e em sua atividade lírica: somente assim pode-se falar em *totalidade humana*. Não se trata de excluir permanentemente as imagens do psiquismo humano: há que se aceitar a vida dupla do homem, a vida racional e a vida onírica que compõem a base de uma *antropologia completa* (BACHELARD, 1972b).

1.3 Bachelard e a originalidade da imaginação em sua abordagem estética

Além de a imagem e a imaginação serem tomadas em sua positividade, no seu aspecto poético-criador, outra novidade trazida por Bachelard diz respeito à forma em que essa imaginação ocorre. A imagem não se reduz à contemplação de um objeto preso em uma forma e em uma aparência visual. As verdadeiras imagens bachelardianas são aquelas que a imaginação trabalha uma matéria e obedece a um dinamismo (PARIENTE, 2001). Quando, no pensamento bachelardiano, tratamos da imaginação criadora, essa criação passa, obrigatoriamente sobre esses aspectos de materialidade e dinamismo. É uma imaginação autêntica, que rompe com as amarras da percepção empírica, e que, portanto, não se configura como representação (re-apresentação de algo), e sim, apresentação de algo novo. Para o filósofo, perceber e imaginar são opostos. A imaginação deixa de ser figurante, complementar nas teorias do conhecimento e vinculada à memória, para, ganhar um reino autóctone, independente.

Seja a partir de textos, seja a partir das artes plásticas, Bachelard investiga a imaginação, substituindo o enfoque psico-gnosiológico referente à gênese e

sucessão das etapas do conhecimento, pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é apreendida não como construção subjetiva sensório intelectual, como representação fantasmática, mas como acontecimento objetivo, integrante de uma imagética do sujeito, evento de linguagem (PESSANHA, 1985).

Após a explicação sintética do percurso bachelardiano, se faz necessário tratar de maneira mais aprofundada do seu *imaginário poético* a partir das três principais noções que constroem o pensamento estético bachelardiano: a *imaginação criadora*, a *fenomenologia da imaginação* e a diferenciação entre *imaginação material* e *imaginação formal*.

Como dissemos, a noção de imaginação bachelardiana se apresenta de maneira não condensada em seus livros, sem que haja dissipação teórica. Entendemos que a vertente estética bachelardiana, por ser dinâmica e vivaz, é capaz de fomentar questões pertinentes à tradição filosófica, e abrir um novo ramo de debates e teorias influenciados por ela.

As investigações empreendidas por Bachelard levam à construção de uma filosofia estética que rompe com a influência que a tradição psicanalítica e fenomenológica exercia até então. Ao definir o que é a imaginação material, Bachelard dialoga com (ou seria *contra*?) o pensamento de Sigmund Freud e Jean Paul Sartre. Ao elaborar sua fenomenologia, cria rupturas com o pensamento de Edmund Husserl. Por outro lado, é incontestável a presença de ecos de seus escritos no pensamento de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Gilbert Durand, Paul Ricoeur. Nesse estudo, daremos pouco destaque aos diálogos com outras linhas de pensamento que Bachelard empreende ao longo de sua obra. Recorreremos a elas na medida em que possam ajudar a caracterização da filosofia bachelardiana.

Assim, vamos às análises das três principais noções que constroem o pensamento estético bachelardiano.

1.4 **Imaginação criadora**

Gaston Bachelard cria um conceito de imaginação que se distancia do conceito da tradição filosófica que tende a considerá-la como *imitação da percepção*. A imaginação artística não se vincula à percepção empírica, sendo, portanto, um ato

próprio de criação. A imaginação e seu poder criativo são as personagens centrais das investigações poéticas de Bachelard, conforme vemos em ArS: “Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 1976, p. 3). Por sua capacidade de criar vida nova, o lugar da imaginação é exatamente a arte, a literatura, onde realidades, ou melhor, surrealidades são criadas no momento em que se imagina.

Trata-se de uma peculiaridade da imaginação teorizada pelo filósofo francês: a independência da imaginação com relação à percepção visual. Tomamos como base para esse argumento a definição de imagem e de imaginação encontradas no *Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia*, onde:

Imagem: **A.** Reprodução, quer concreta, quer mental, daquilo que foi percebido pela visão. **B.** Repetição mental, geralmente enfraquecida, de uma sensação (ou mais exatamente de uma percepção) precedentemente experimentada.

Imaginação: **A.** Faculdade de formar imagens. (...) Diz-se freqüentemente nesse sentido imaginação reprodutora ou memória imaginativa. **B.** Faculdade de combinar imagens em quadros ou em sucessões que imitam os fatos da natureza, mas que não representam nada de real nem de existente. (LALANDE, 1996, p. 517-520)

Bachelard desvincula o conceito de imaginação da concepção empregada pela tradição filosófica, que entendia a imaginação como mera função reprodutora, ou como a parte residual da percepção de um objeto. Por conta disso, a imaginação sempre foi vista como uma faculdade humana mais propensa a erros. E assim, deveria ser desconsiderada. Mesmo na criação artística, a percepção da imagem era o que determinava os processos imaginativos, cujo papel era apenas o de justapor elementos anteriormente percebidos pelo sujeito imaginante.

Bachelard ressalta a ideia de que a imaginação não é reprodutora do real, e quem nem mesmo as obras de arte têm essa função. Segundo o autor, *perceber* e *imaginar* são antitéticos. Ele coloca a imaginação antes da percepção, como uma *aventura da percepção*. Em outras obras podemos verificar que Bachelard radicaliza o rompimento com a tradição quanto ao conceito de imaginação: “Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (BACHELARD, 1976a, p.1, grifo do autor).

A *imagem percebida* e a *imagem imaginada* não têm vinculação alguma, são totalmente independentes. A imagem imaginada será oniricamente mais rica quanto mais se distanciar da imagem real. Ao desvincular a imaginação da percepção no que diz respeito à criação literária (e posteriormente, artística como um todo) Bachelard coloca como preponderante no processo criativo, a imaginação.

O filósofo entende que a imagem percebida e a imagem imaginada possuem características diferentes, pesos oniricamente distintos. Quanto mais afastada da percepção a imagem sonhada for, mais criativa ela será, por ser mais material: “A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que tem novos tipos de visão” (BACHELARD, 1976b, p. 18).

A imagem poética deve ser nova, deve ser inusitada, deve romper com as imagens percebidas na vida cotidiana. Nosso autor lança este argumento, pois a função da arte é nos tirar da vida comum, é nos lançar em um mundo novo, surreal, que passa a existir no momento em que o sonhador se entrega à atividade imaginante. Assim, para Bachelard “[...] a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria preciso uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*” (BACHELARD, 1977, p. 3, grifo do autor).

A imagem como aventura da percepção, como impulso original, que, em sua novidade evidencia o signo da potência criadora da imaginação. À capacidade criadora da imaginação, Bachelard atribui o nome de *função do irreal*, enquanto atividade prospectiva de imagens.

Porém, Bachelard não desvincula o processo imaginativo do processo perceptivo somente. A imagem é autônoma, não tem passado, não tem causa, não pode ser explicada pela história de vida de seu autor, como sugere a psicologia, “não significa as divagações loucas da Psyché” (DADOGNET, 1965, p. 38), como complementa Dagognet. Bachelard discorda do posicionamento da psicologia contemporânea a ele com relação à imaginação, como vemos no trecho seguinte:

A imaginação escapa às determinações da psicologia - incluindo a psicanálise - e que ela constitui um reino autóctone, autógeno. Nós perfilhamos esse ponto de vista: mais do que a vontade, mais do que o impulso vital, a Imaginação é a própria mola real da produção psíquica. (BACHELARD, 1972a, p. 189)

Assim, cabe um esclarecimento com relação à terminologia bachelardiana: a questão das palavras *sonho* e *devaneio*⁸. Ao separar o *onirismo noturno* do *devaneio diurno*, Bachelard mais uma vez caracteriza a originalidade de seu pensamento. A distinção entre sonho e devaneio é de suma importância no pensamento poético do *filósofo do não*, pois rompe com as influências que a psicanálise e a fenomenologia⁹ exerciam nas investigações estéticas do século XX. Esta distinção é importante porque para Bachelard a imagem poética deve ser o mais original possível, não podendo ser reprodução de imagens reais, nem ser fruto do inconsciente do autor, do sujeito imaginante. Para ele, a imagem não é reprodução da imagem percebida, ela é um impulso de novidade.

Bachelard entende que a psicanálise de seu tempo não pode servir como método de explicação estética, pois, ao ser aplicada à arte e à imaginação, a psicanálise “busca a realidade” por detrás da imagem, a causa psíquica, o trauma vivenciado pelo poeta que dá origem à imagem. Tenta explicar a arte pela biografia de seu autor, uma causa para a imagem fora dela mesma. Ao fazer isso, a psicanálise “omite a investigação inversa: sobre a realidade buscar a positividade da imagem”, perde o dinamismo da imagem, a finalidade mesma da imaginação. E assim, prende a imaginação a um passado, o que não é possível dentro das análises bachelardianas, pois o que caracterizaria o devaneio é justamente a novidade, o fato de a imagem não reproduzir nem a percepção nem o passado, sendo ela um impulso de novidade essencial, que não possui causas, sendo criada pela vontade do sujeito imaginante. Em suma: “Não é poesia se não houver criação absoluta” (BACHELARD, 1974b, p. 15).

A última fase do pensamento estético bachelardiano é a *fenomenologia da imagem*, onde o pensador trata da recepção da imagem pelo leitor da obra, e sua imaginação conseqüentemente. Como dissemos, não podemos impor barreiras a um pensamento dinâmico e fluido que não se encerra em conceitos estanques. Assim,

⁸ A princípio, *sonho* e *devaneio* possuem o mesmo sentido na vertente poética. Bachelard imprimirá a distinção entre as duas possibilidades de criação imagética somente na fase tardia de sua via poética. Podemos constatar isso nos títulos de seus livros: os primeiros dedicados à imaginação dos elementos são *O ar e os sonhos* e *A água e os sonhos*. Nos seguintes, já encontramos *A terra e os devaneios do repouso* e *A terra e os devaneios da vontade*, assim como nos últimos volumes de sua obra: *A poética do devaneio*.

⁹ Bachelard empreende um rompimento com influências psicanalíticas e fenomenológicas a ele contemporâneas.

podemos inter-relacionar todas as fases do pensamento bachelardiano sem que haja prejuízos conceituais. Pelo contrário, ganha-se um corpo teórico bastante rico e vasto.

Desse modo, o próximo tópico dará voz aos escritos bachelardianos sobre a *fenomenologia da imaginação*.

1.5 Fenomenologia da imaginação

A fenomenologia da imaginação é, por assim dizer, a última parte do pensamento estético bachelardiano por ser escrita nos últimos anos de sua vida. Mais uma vez, Bachelard emprega sua metodologia da *filosofia do não* e cria suas noções a partir da ruptura dialética com outros pensadores. Assim, em sua fenomenologia não encontramos qualquer possibilidade de *intencionalidade*, ou *aparelho de conceitos* como ocorre no pensamento de Edmund Husserl e de Jean-Paul Sartre.

Cabe também o esclarecimento que o termo “fenomenologia” deixa de ter na obra de Bachelard um sentido gnose-epistemológico, como ficará claro no decorrer do capítulo. Assim, “a fenomenologia da percepção deve ceder lugar à fenomenologia da imaginação criadora [...] É com o devaneio que se deve aprender a fenomenologia” (BACHELARD, 1974a, p.14).

A fenomenologia da imagem poética é precisamente o ‘método’ de apreciação das imagens de uma filosofia da poesia que não analisa as imagens em fragmentos mutiladores; e também não busca causas nas imagens poéticas fora delas mesmas. A fenomenologia da imaginação elaborada por Bachelard é o “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” (BACHELARD, 1974b, p. 2). Para tal, essa imagem poética não pode ser entendida como um objeto, nem como um substituto do objeto para que será captada em sua realidade específica, tomando assim, a imagem poética em seu próprio ser.

Para tomar uma imagem fenomenologicamente é necessária uma ingenuidade de maravilhamento, que ocorre:

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as ‘preocupações’ que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação alheia, quando é realmente o *autor de sua solidão*, quando enfim, pode contemplar sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele. (BACHELARD, 1974a, p. 165)

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, a filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado, que nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico. Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro (BACHELARD, 1974b, p. 18). Para um fenomenólogo, procurar os antecedentes de uma imagem, quando se está na própria existência da imagem, é uma atitude de *psicologismo*, que ao invés de se deter na imagem mesma, busca seus sentidos e realidade fora da imagem, perdendo-a, portanto:

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. (BACHELARD, 1974b, p. 1)

A *fenomenologia da imaginação* depende de uma tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas e acolher imagens novas. É preciso também a participação da imaginação criante do leitor da imagem poética, pois, a fenomenologia bachelardiana é, na verdade, a liberdade de imaginar, a liberdade de criar seus próprios devaneios a partir de devaneios anteriormente escritos na literatura, poesia e nas artes em geral¹⁰. Esse procedimento de re-imaginar possibilitaria uma comunicação com a consciência criante do poeta, do artista criado em geral.

Bachelard nos apresenta através do par *retentissement* e *résonance*, repercussão e ressonância, como métodos fenomenológicos de apreensão da *comunicação* entre criador-leitor, ou *transsubjetividade da imagem*.

No *retentissement* ocorre o despertar da alma poética na alma do leitor na medida em que “sente-se um poder poético erguer-se ingenuamente em nós; Nós a recebemos [a imagem poética], mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado” (BACHELARD, 1974b, p. 7). Tomamos

¹⁰ Recentemente, foram publicados diversos textos que tratam da aplicação e da aproximação da filosofia estética bachelardiana com o cinema, arte que o filósofo jamais degustou.

aquela imagem poética como nossa, “falamos o poema, ele é nosso” (BACHELARD, 1974b, p. 7), como se ocorresse uma inversão: “o ser do poeta é o nosso ser” (BACHELARD, 1974b, p. 7). Essa *intersubjetividade*, transmissão da imagem poética de uma alma para outra (a alma do criador da imagem e a alma do leitor da imagem) convida para um aprofundamento na própria existência, para o que Bachelard chama de profundezas da alma.

A *ressonância* convida para uma exuberância do espírito que se dispersa para os diferentes planos da nossa vida no mundo que restitui a ação inovadora da linguagem poética em uma virtude de origem (BACHELARD, 1974b).

Com o intuito de deixar mais claro o significado da noção de *fenomenologia da imaginação* na obra bachelardiana, acredito ser interessante analisar, mesmo que de forma breve, a noção de tempo como instante que permeia a obra de Gaston Bachelard. Segundo Bachelard, a nossa percepção temporal ocorre na ordem do *instante*, sendo a *duração* uma construção *a posteriori* na qual encadeamos os instantes. A fenomenologia da imaginação ocorre também no instante em que a imagem emerge na consciência.

1.6 Tempo como instante

Bachelard escreve sobre o tempo em duas obras: *L'Intuition de l'instant*, publicado em 1932, e em *La Dialectique de la durée* de 1936. Pode-se dizer que são dois livros complementares e que podem ser aplicados tanto à vertente epistemológica quanto à vertente poética, porém, vamos nos ater naquilo que é primordial em nossa tese sobre o pensamento noturno de Gaston Bachelard.

Nós vivemos na realidade do instante, que é o elemento primordial do tempo (BACHELARD, 2007b, p. 20). O instante inaugura sempre uma novidade essencial. Assim, não existe qualquer relação de causalidade entre um instante que segue o outro, uma vez que eles são suspensos entre dois nada. Assim como a imagem imaginada, o instante não tem causa, não tem um passado que o explica e delimita. Por isso, o tempo da poesia, e das artes é o tempo do instante. A imagem poética, assim como o instante, pulsa em uma verticalidade que se opõe à duração horizontal do tempo.

É em diálogo com Henri Bergson que Bachelard pensa a questão do tempo questionando como a intuição pode ser aprendida na/pela duração. Para Bachelard, a *duração* é um artifício racional *a posteriori* que liga um instante a outro, sendo *horizontal*. Já o instante é o elemento temporal primordial. Citando Bachelard: “O tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada” (BACHELARD, 2007b, p. 20). Para ele, vive-se o instante, que é vertical, vive-se a verticalidade do instante. Enquanto a duração não passa da construção laboriosa e artificial de nosso espírito, uma trama constituída de instantes descontínuos (BACHELARD, 2007b, p. 25).

Para Bergson, passado e futuro estão contidos na ação presente e que, no momento mesmo dessa ação, pode-se ter a percepção desse passado e desse futuro, pois tudo está contido nessa duração mais abrangente. Para Bergson, tem-se uma experiência direta e íntima da duração, que é uma unidade indestrutível; onde não se separa passado e futuro (BACHELARD, 2007b, p. 55).

Bachelard, diferentemente de Bergson, defende a existência de lacunas na duração, lacunas essas que são preenchidas pelas vivências que temos do tempo. Para Bachelard, em decorrência da “multiplicidade de nossas experiências temporais” (BACHELARD, 1936, p. 87), tem a percepção dos instantes, que seriam *impulsos verticais*. Após a vivência de cada instante vertical, o sujeito constrói a duração que seria o plano horizontal, onde, através da memória, elaboramos a trama de entendimento das diversas multiplicidades instantâneas. Para Bachelard, a duração é uma construção psíquica *a posteriori* onde encaixamos os diversos instantes vividos por nós. E somente depois dessa concatenação podemos analisar qualquer relação de causa e efeito¹¹.

Praticando seu método da *filosofia do não*, Bachelard nega Bergson argumentando que “a duração é apenas uma construção, desprovida de realidade absoluta. (...) Ela é feita pelo exterior, pela memória” (BACHELARD, 2007b, p. 29). Assim, a duração é secundária, pois não tem força direta: o tempo real só existe verdadeiramente pelo instante isolado, está inteiramente no atual, no ato, no presente (BACHELARD, 2007b, p. 25). Para Bachelard, portanto, “a duração é

¹¹ Acreditamos que poderíamos fazer uma aproximação entre Bachelard e Hume por esse viés. Hume, filósofo do século XVIII, conhecido por seu ceticismo radical, questiona a relação de causalidade entre dois eventos seqüenciais. Já que a duração é construída artificialmente pela consciência do sujeito, seria “necessário que se chegue a considerar o fenômeno causa e o fenômeno efeito como dois estados superados.” (BACHELARD, 1988. p.54).

relativa” (BACHELARD, 1936, p. 85), pois os fenômenos da duração são construídos por ritmos, que ele os define como sistemas de instantes: “as sensações [da duração] não estão ligadas: é nossa alma que as liga” (BACHELARD, 1936, p. 105). Por ser construída por nossa alma¹² podemos ter a variação no resultado final da duração, uma vez que quem realizaria essa junção é a memória, que é falha.

Porém, a ligação entre a noção de instante com a poética aparece em um texto de 1939, escrito para uma revista literária. O artigo *Instante poético, instante metafísico*¹³, Bachelard fala apenas de poemas como responsáveis por uma *metafísica instantânea*, capaz de unir o ser mais disperso. Nesse artigo, Bachelard afirma que o tempo comum corre horizontalmente, e o tempo do poema, da imaginação, é chamado de vertical justamente por não se assemelhar ao tempo comum.

Nesse sentido, temos que “para Bachelard, a imaginação criadora se dá, no instante, afastando o homem do tempo da vida e do senso comum, do tempo que pressupõe a medida e a continuidade” (BULCÃO, 2005b, p. 146). “É no instante que as imagens emergem no eu do poeta, permitindo que este viva num fragmento de tempo, todas as ambivalências da vida” (BULCÃO, 2005b, p. 146). Esse arrebatamento vertical, esse vôo onírico que nos tira da trama de ações corriqueiras pode ser vivido por qualquer ser humano no momento em que imagina. Para o filósofo, quando entramos em processo imaginativo, quando, desligados das querelas do mundo cotidiano, entramos em um contato com as camadas psíquicas mais profundas.

As imagens que emergem nesse instante são imagens essenciais, que revelam o ser do poeta: não à toa, Bachelard fala do *cogito do sonhador*:

O devaneio é uma atividade psíquica manifesta. Forneça documentos sobre diferenças na *tonalidade do ser*. No nível da tonalidade do ser, portanto, pode-se propor uma ontologia diferencial. (...) O ser do sonhador invade aquilo que toca, difuso no mundo. (...) Habitando verdadeiramente todo o volume de seu espaço, o homem do devaneio está em toda parte *no* seu mundo, num *dentro* que não tem *fora*. Não é à toa que se costuma dizer que o sonhador está *imerso* no seu devaneio. O mundo já não existe diante dele. 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. (BACHELARD, 1974a, p. 161)

¹² Creio aqui que não haja diferença entre os termos *alma*, *consciência*, *espírito*, como vemos na diferentes fases do pensamento bachelardiano.

¹³ Originalmente publicado em 1939 na Revista *Messages: Metaphysique et poésie*, nº2. Passou a acompanhar as republicações do livro *A intuição do instante* por prolongar a meditação do autor sobre a questão do tempo.

Fora da trama de ações do tempo horizontal, em vãos oníricos verticais, na intensidade do instante, “o sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo” (BACHELARD, 1974a, p. 167). Bachelard entende que as imagens oníricas emergem verticalmente do ser do poeta, sendo, portanto imagens essenciais. Assim, temos que o arrebatamento onírico se transforma em arrebatamento ontológico. Cito PD: “Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo: o sonhador de mundo não conhece a divisão do seu ser” (BACHELARD, 1974a, p. 167).

A imaginação bachelardiana deve ser criadora e dinâmica na medida em que diferencia e se distingue da percepção. A imaginação deve ocorrer no instante e apreciada nesse instante em que ela ocorre.

Ainda falta tratar do aspecto principal da imaginação segundo os interesses da presente tese, a saber, a imaginação material. É a força onírica dos elementos cósmicos que desperta a materialidade da imaginação, como veremos no próximo capítulo, assim, como sua diferenciação com a imaginação formal.

Já no terceiro capítulo, depois de termos visto conceitualmente do que trata a imaginação material, veremos como esse conceito é encontrado nas análises bachelardianas sobre as artes plásticas.

2 A IMAGINAÇÃO MATERIAL

O sonho das matérias não se contenta com a contemplação longínqua. Os sonhos de pedra procuram forças íntimas.
(BACHELARD, 1979, p. 9)

Como vimos no capítulo anterior, para tratar da imaginação teorizada pelo filósofo francês Gaston Bachelard, é *incontournable* mencionar que, para ele, a imaginação artística rompe com qualquer determinismo, seja da memória, seja da percepção. Procuramos também deixar claro ao longo de nossa reflexão que a *fenomenologia da imaginação* seria o melhor método para apreender as imagens em si mesmas, sem categorias prévias e exteriores a ela, sem análises fragmentárias; pois, a imagem ocorre no *instante*, unidade fundamental do tempo¹⁴, conforme mostramos anteriormente. Porém, conforme assinalamos, ainda há uma última característica que marca a originalidade da noção de imaginação no pensamento bachelardiano: a noção de *imaginação material* que, para ficar mais clara, tem que ser analisada a partir da diferença em relação à noção de *imaginação formal*. Para isso, vamos nos voltar para o percurso traçado por Bachelard na análise dos elementos cósmicos, a fim de mostrar que a *imaginação formal* e a *imaginação material* são forças oníricas que atuam de modos diferentes no momento da criação artística. Por ser o tema fundamental para a nossa tese, merece destaque e será abordado de maneira exclusiva no presente capítulo.

Como mostramos, a filosofia bachelardiana é avessa a sistemas e quaisquer fundamentações estanques. Mas para bem analisar e compreender seu pensamento, muitas vezes recorreremos a estes artifícios para tentar dar conta do grande número de considerações e variações de suas noções e conceitos. Assim, para bem definir e delimitar o que é a imaginação material o presente capítulo apresentará algumas possibilidades de definições que, em muitos momentos se conectam e se complementam. Vale ressaltar a possibilidade de que outro apreciador do pensamento bachelardiano encontre outras tantas definições, ou não concorde com as que aqui são apresentadas, sem que com isso uma anule ou desmereça a outra. Pode-se até considerá-las como complementares.

¹⁴ Temas tratados no capítulo anterior.

A imaginação material pode ser caracterizada como a imaginação que: imagina os quatro elementos cósmicos, água, ar, fogo e terra. Que imagina a matéria em sua profundidade, em sua intimidade. A imaginação material prevê a beleza íntima da matéria, que muitas vezes se opõe a beleza formal, superficial dela.

Para imaginar a matéria em sua intimidade, deve-se ou devemos penetrá-la ou trabalhá-la, e assim, considerá-la em seu aspecto de resistência, de confronto, do contato. O domínio da matéria se dá através de um trabalho, do embate entre forças, do embate entre o homem que domina a matéria e a resistência que ela oferece. E a imaginação material também se manifesta como uma vontade primitiva, através da primitividade humana.

Vamos apresentar como Bachelard considera a imaginação material a partir dessas noções acima descritas, mas sem expor em tópicos, pois, como dissemos, há o contato e interligação entre elas. Apresentá-las em tópicos seria um trabalho mutilador e improfícuo na medida em que segmentaria muito nossos escritos.

Para Bachelard a *imaginação formal* é a força imaginante que privilegia as novidades das imagens, gerando imagens artísticas preocupadas com a beleza e que:

[...] encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores. (BACHELARD, 1976a, p. 1)

Por valorizarem a beleza formal, muitas vezes ligada à percepção visual, as imagens oriundas da imaginação formal são fracas substancialmente.

Enquanto a imaginação formal realiza a beleza das imagens, sendo, portanto oniricamente fraca, a imaginação material é formada por forças imaginantes: “[...] que escavam o fundo do ser, querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. [...] Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes [...] em que a forma está encravada numa substância [...]” (BACHELARD, 1976b, p.1).

A substância é essencial para a imaginação material, como vemos no livro seguinte a AgS, ArS, onde Bachelard completa a definição dada à imaginação material: “[...], essa espantosa necessidade de ‘penetração’ que, para além as seduções da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então materializar o imaginário” (BACHELARD, 1976a, p. 8, grifo do autor).

Bachelard mostra também porque considera a imaginação formal oniricamente fraca. Segundo ele, os poetas que se detêm na imaginação formal “limitam-se a transportar seus leitores ao país do pitoresco. Querem reencontrar *alhures* aquilo que vemos todos os dias ao nosso redor. Carregam, sobrecarregam de beleza a vida usual” (BACHELARD, 1976a, p. 4, grifo do autor).

As duas forças imaginantes não podem ser totalmente separadas, pois ambas têm sua função no mundo imagético. Certas imagens são mais formais, mais belas, mas não são por isso materiais. O mesmo pode acontecer com as imagens materiais, que não deixam de ser belas mesmo trazendo em seu bojo todo vigor material. Porém, Bachelard privilegia em seus estudos a força inerente às imagens que carregam a materialidade cósmica própria aos elementos.

Segundo nosso autor, há, na filosofia estética, certa carência em tratar da beleza a partir da causa material. Por isso, Bachelard dedica-se à investigação sobre “a imaginação íntima dessas forças vegetantes e materiais” com o propósito de “discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir a própria raiz da força imaginante” (BACHELARD, 1976a, p. 2).

Assim, nosso pensador privilegia a profundidade das imagens materiais, dando menos importância à beleza superficial das imagens formais, pois, segundo ele:

[...] uma mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada com uma geometria fácil. Ela conduz uma filosofia de um filósofo que vê o operário trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído leva naturalmente à supremacia da imaginação formal. (BACHELARD, 1976b, p.14)

Os elementos cósmicos aparecem como objeto de estudo para Bachelard, inicialmente como obstáculos ao conhecimento científico. Para que haja clareza e distinção no laboratório científico, é preciso que o cientista abandone certos tipos de pensamentos e atitudes, como a substancialização, a imaginação e o conhecimento do senso comum¹⁵. Assim, ele escreve PF com o objetivo de purgar o conhecimento a respeito do elemento ígneo; porém, a tarefa não foi concluída pois, do decorrer das páginas do livro, acompanhamos o cientista Bachelard se encantar pelas imagens poéticas desse elemento sedutor. Os próximos livros do filósofo são a respeito dos demais elementos, onde seu propósito não é mais o de psicanalizar, o

¹⁵ Temas de FEC e PF, também abordados por nós em um dos capítulos de nossa dissertação de mestrado.

de fazer um estudo sistemático e analítico do elemento e da forma como ele atua no intelecto humano. A partir de AgS, Bachelard percorre a literatura e elenca fragmentos poéticos onde ele encontra os matrizes para sua *filosofia da criação artística*, ainda como um *ensaio de estética literária*. Seu objetivo não é analisar tais recortes na literatura, não é racionalizar a poesia. Pode-se dizer que seu objetivo é determinar a substância das imagens poéticas (BACHELARD, 1976b, p. 11), é buscar a origem das forças imaginantes, ou seja, apreender a substância que origina os devaneios.

Bachelard admite ter percebido a grande influência dos elementos materiais nas cosmogonias antigas e nas filosofias tradicionais, e por isso elabora uma *lei dos quatro elementos*, classificando as diversas imaginações materiais conforme elas se associem aos elementos. Portanto, cada elemento atua diferentemente no imaginário humano, gerando imagens com características específicas.

Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui *necessariamente* a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água. [...] A fisiologia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos. (BACHELARD, 2001b, p. 8, grifo do autor)

O interesse bachelardiano é ressaltar a força e o dinamismo de cada elemento cósmico. Dessa forma, temos o movimento inerente ao ar; a materialidade da água. Quanto à terra, ele percebe duas grandes potências: força ligada à vontade de dominar o elemento telúrico e a vontade de repousar, de acolher-se dentro do ventre da mãe-terra. A terra é sem dúvidas o elemento que oferece mais resistência física e demanda maior contato e força em seu trabalho.

Pode parecer contraditório Bachelard afirmar que a imagem não tem causa, e ao mesmo tempo buscar as origens dos devaneios poéticos. Contudo, deve ficar claro que para Bachelard existem diferentes tipos de imagens literárias: as que são fracas e as que trazem em si origens de linguagens, e que, portanto, são as mais belas e profícuas. São as imagens que geram devaneios, que se vinculam às substâncias sem serem determinadas por elas. Bachelard busca o que há de novidade em cada imagem poética, o que ela traz de novo, onde ela rompe com a causalidade pobre da percepção. Bachelard valoriza os dinamismos e, assim, busca descobrir a ação eminente da imaginação enquanto essa força dinâmica capaz de promover acontecimentos de linguagem (BACHELARD, 1977).

Podemos dizer que as investigações que Bachelard realiza em sua poética dos elementos cósmicos têm por objetivo encontrar a origem das forças imaginantes, a substância que origina os devaneios. E assim, busca na imaginação a influência dos elementos cósmicos, ou ainda, uma inspiração arquetípica, inspiração esta que também é encontrada nas filosofias tradicionais e nas cosmogonias antigas. Para o autor, o devaneio só é válido, quando encontra sua matéria, pois, assim, “o devaneio é capaz de encontrar sua substância, sua regra, sua poética específica” (BACHELARD, 2002, p. 4).

Deve-se, ressaltar, portanto que cada elemento atua diferentemente no imaginário humano, gerando imagens com características específicas. Assim, Bachelard diz que muitos escritores se vinculam com o elemento que lhes rende maior afinidade¹⁶. Bachelard valoriza o que há de específico em certos devaneios literários, atribuindo identidades aos poetas, sempre buscando encontrar a substância material que dá origem aos devaneios. Segundo nosso autor, há, na filosofia estética, certa carência em tratar da beleza a partir da causa material. Por isso, Bachelard dedica-se à investigação sobre “a imaginação íntima dessas forças vegetantes e materiais” com o propósito de “discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (BACHELARD, 1976b, p.2).

Por ser um filósofo que valoriza o trabalho dialético entre as forças dinâmicas e criadoras, sejam elas criadoras de imagens poéticas, ou teorias racionais, Bachelard não se satisfaz com as facilidades fornecidas pelo olhar, nem com a passividade das belas imagens finais. Privilegia, assim: “[...] a mão trabalhadora e imperiosa [que] aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. Acumula assim todas as ambivalências” (BACHELARD, 1976b, p. 14).

Ora, essa ‘geometria fácil’ da imaginação formal, fundamentada na percepção visual, promove um distanciamento que sugere a distinção entre sujeito e objeto, entre o eu e o mundo. Já a imaginação material impõe um novo dualismo, um dualismo energético entre matéria e mão, que aproxima o sujeito do mundo na medida em que promove contato e se baseia em forças e resistências.

¹⁶ Por exemplo, ele diz que Nietzsche se caracteriza por ser um poeta aéreo, cujas imagens literárias evocam verticalidade. Ou Novalis, poeta das águas belas, enquanto Poe seria o poeta das águas mortas, paradas.

Para nosso autor, a imaginação material envolve não somente atividade intelectual a partir de impressões visuais. O bom sonhador imagina com o corpo, fundamenta-se no embate de seu corpo contra a resistência do mundo como fonte de inspiração: “a imaginação material é uma imaginação primordial. Ela imagina a criação e a vida das coisas com as luzes vitais, com as certezas da sensação imediata, isto é, escutando as grandes lições cenestésicas dos nossos órgãos” (BACHELARD, 1976b, p. 126; 9). O corpo sente, e ao sentir, imagina: convidando o intelecto a embarcar nessa viagem onírica promovida pela materialidade do mundo, ou seja, através de sua resistência: “É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais” (BACHELARD, 1976b, p. 9).

É inegável a presença da imaginação material em toda essa fase de sua obra, esta é exaltada ao longo de todo o percurso dos elementos materiais cósmicos. Cada elemento apresenta características e caracteres diferentes, e sua manifestação poética, feita através da imaginação, também. Porém, nos volumes sobre a terra, TDVe TDR a materialidade fica mais óbvia por ser a terra o mais material dos elementos, cuja resistência é mais imediata e constante. Além da materialidade substancial, outro aspecto de suma relevância para entendermos o que é a imaginação material é a resistência. A imaginação material se forma mais naturalmente nos combates do trabalho *contra* a matéria dura, que *resiste* à ação humana, que evoca o uso de uma ferramenta.

Matéria e mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do *dualismo energético*, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, outro em sua ociosidade (BACHELARD, 1977, p. 21).

A resistência enquanto aspecto primordial da terra é aquilo que convida o homem a agir, atrelando imaginação e vontade, provocando, assim, alegrias musculares ao trabalhar a matéria, pois “(...) o trabalho de nossas mãos restitui a nosso corpo, a nossas energias, a nossas expressões, às próprias palavras de nossa linguagem, forças originais” (BACHELARD, 1977, p. 24).

A imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, conforme Pessanha (1985), a solicitar a intervenção ativa e modificadora

do homem-demiurgo, artesão, manipulador, fenomenotécnico¹⁷, obreiro – tanto na ciência quanto na arte.

A imagem material, oriunda de uma imaginação material, convida ao trabalho, ao domínio, ao embate contra a resistência que o mundo oferece. Assim, em TDV temos a valorização do trabalho manual em diversos aspectos. Bachelard realiza diversos recortes na literatura onde a descrição de profissões ditas simples, mas que são permeadas pela imaginação material vinculada ao elemento terrestre, como o ferreiro, o pedreiro, jardineiro. Temos o encontro de forças: a força da terra subjugada à força e vontade humanas.

Seguindo a proposta de Bachelard de reintegrar corpo e intelecto, a psicanálise material viabiliza esta reintegração na medida em que o mundo naturalmente oferece-se como resistência a ser apreendida. Bachelard argumenta que imaginar é uma atividade de dinamogenia, ou seja, de criação de potências humanas. Vejamos:

[...] é no trabalho excitado de modos tão diferentes pelas matérias duras e pelas matérias moles que tomamos consciência de nossas próprias potências dinâmicas, de suas variedades, de suas contradições. [...] Todos esses objetos *resistentes* trazem a marca das ambivalências da ajuda e do obstáculo. São seres por dominar. Dão-nos o ser de nossa perícia, o ser de nossa energia. (BACHELARD, 2001a, p. 16, grifo do autor)

[...] a matéria é nosso *espelho* energético; é um espelho que focaliza as nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias. [...] O certo é que os devaneios materiais mudam a dimensão de nossas potências; dão-nos as ilusões da onipotência. Essas ilusões são úteis, pois já são um encorajamento para atacar a matéria em seu âmago. (BACHELARD, 2001a, p. 20, grifo do autor)

Ao atacar, ou melhor, ao trabalhar a resistência da matéria nosso corpo é convidado a ser mais ativo, mais tenaz. Sendo assim, o trabalho da matéria seria o que o autor chama de psicanálise natural, indo de encontro à psicanálise freudiana, onde o sujeito apenas verbaliza seus sentimentos. Logo, a psicanálise natural, segundo Bachelard, vai além do método terapêutico freudiano que apenas verbaliza, sendo pouco material.

A psicanálise material em nada se confunde com a psicanálise presente na fase diurna da obra bachelardiana, que tem por objetivo depurar o conhecimento científico, torná-lo mais direto e isento de fontes de irracionalidades. A psicanálise

¹⁷ Fenomenotécnica: É a técnica prática que cria, através da técnica, os fenômenos do novo espírito científico, que não são encontrados naturalmente. Eles são criados através de uma técnica que, por sua vez, já é a materialização de uma teoria científica.

material também não se confunde com a psicanálise proposta por Freud. Cabe ressaltar que, Bachelard é um crítico voraz da psicanálise freudiana. Isso se torna evidente em citações como a que se segue:

A psicanálise, nascida em meio burguês, negligencia muito amiúde o aspecto realista, o aspecto materialista da vontade humana. O trabalho sobre os objetos, contra a matéria, é uma espécie de psicanálise natural. Oferece chances de cura rápida porque a matéria não nos permite enganarmo-nos sobre nossas próprias forças. (BACHELARD, 2001a, p. 25)

A psicanálise material trata da capacidade que o sujeito imaginante tem de modificar sua postura contra o mundo a partir do contato e da vivência com a concretude do mundo, e também ao ler passagens literárias que trazem esse sentimento de força, como vemos nos seguintes trechos:

“[...] essas *imagens* literárias dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial à nossa decisão de ser uma pessoa, infundem uma tonicidade até mesmo à nossa vida física” (BACHELARD, 2001b, p. 3, grifo do autor).

Essas imagens materiais, suaves e cálidas, tépidas e úmidas nos curam. Pertencem a essa medicina imaginária, medicina tão verdadeira oniricamente, tão fortemente sonhada que conserva uma considerável influência sobre a nossa vida inconsciente. (BACHELARD, 2002, p. 133)

A exaltação à imaginação material fica mais evidente na crítica de Bachelard ao personagem de Sartre em *La nausée*, Roquentin. Na obra sartreana, Roquentin sente náusea nas mãos ao tocar objetos, como sentir uns cascalhos na praia. Afirma o personagem de Sartre:

Os objetos, a gente não deveria tocá-los, já que não vivem. A gente se serve deles, recoloca-os no lugar, vive no meio deles: eles são úteis, nada mais. E a mim, eles tocam, é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles como se fossem animais vivos. Agora estou vendo; lembro-me melhor do que eu senti, outro dia, na praia, quando segurava aquele cascalho era uma espécie de enjojo adocicado. Como era desagradável! E aquilo vinha do cascalho, tenho certeza, passava do cascalho para minhas mãos. É, é isso, é isso mesmo: uma espécie de náusea nas mãos. (BACHELARD, 2002, p. 92)

Bachelard detecta uma inversão na náusea sartreana, pois seu personagem sente nojo ao tocar uns cascalhos na praia, porém, não se incomoda ao tocar trapos e papéis cheios de imundície: “abaixei-me [para apanhar um papel que desaparecia sob uma crosta de lama], já me alegrava de tocar aquela massa macia e fresca que se enrolaria sob meus dedos em bolinhas cinzas. Não consegui” (BACHELARD, 2001a, p. 91). Mesmo não tendo conseguido tocar a lama, há uma atração, e não

uma náusea. Para Bachelard, na personagem “o nojo e a atração habituais estão materialmente invertidos” (BACHELARD, 2001a, p. 91).

Conforme afirma Bachelard em relação à atitude do personagem sartreano “Roquentin está doente *no próprio mundo de suas imagens materiais*, isto é, em sua vontade de estabelecer uma relação eficaz com a *substância das coisas*” (BACHELARD, 2001a, p. 91, grifos do autor). Assim, segundo a análise bachelardiana, por Roquentin não querer tocar os objetos que lhe despertam náusea, ele “nunca poderá manter na vida uma atitude firme” (BACHELARD, 2001a, p. 91). Isto ocorre, pois segundo as considerações de Bachelard, “a matéria é reveladora do ser” (BACHELARD, 2001a, p. 92), e se é esta a atitude de Roquentin diante de objetos de certas resistências materiais, será sua atitude diante do mundo.

Assim Bachelard complementa seu comentário afirmando que este é um exemplo do que seria uma imaginação manual enfraquecida, e que, por ser enfraquecida, se furta ao trabalho da massa:

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. [...] O mundo é uma cola, um grude, uma massa para sempre mole demais, uma massa amassada molemente pelo amassador e que sugere à mão - um absurdo material – *desapertar* seu aperto, renegar seu trabalho. (BACHELARD, 2001a, p. 92, grifo do autor)

Apesar de os recortes elencados pelo filósofo serem de um valor inquestionável, ter se detido apenas na literatura ao tratar do imaginário material, poderia dar a impressão de haver lacunas em seu pensamento estético, principalmente no que diz respeito às artes visuais, por não aplicar essa teoria em imagens concretas, que existam no plano físico, sobretudo com relação à escultura. Ainda que Bachelard tenha voltado seus escritos para a teoria de percepção das imagens artísticas pelo leitor da arte, a coletânea DS supre essa lacuna ao trazer os escritos de Bachelard sobre as artes plásticas. Trata-se de um livro póstumo que reúne artigos que o pensador publicou de modo espaçado ao longo de sua jornada acadêmica. Porém, se observarmos a data em que cada texto foi lançado originalmente, seja como artigos de revistas, seja como prefácios de livros, podemos perceber que, de fato, não há essa lacuna no pensamento estético bachelardiano visto que ele dedicou-se às artes plásticas, ainda que de forma mais discreta. Bachelard é, assim, o filósofo dos artistas da mão, da arte do mundo material, ainda que não tenha dedicado, majoritariamente, seus estudos a eles.

Indo na contra-mão da advertência bachelardiana na introdução de TDV, onde há a delimitação de suas considerações à imaginação literária, nossa tarefa é mostrar como a imaginação material pode, e é aplicada pelo próprio Bachelard como instrumentos de análises das artes plásticas.

Porém, esse parricídio filosófico ao qual me engajo não é infundado devido aos próprios escritos de Gaston Bachelard: além de DS, onde o filósofo medita sobre a pintura e sobre a escultura, ainda em TDV Bachelard apresenta-nos recortes da literatura onde a imaginação material está atrelada ao trabalho e domínio de uma matéria resistente, de uma imaginação que não se contenta com as formas e arestas, que convida a imaginar aquilo que transborda a forma e só se realiza na matéria.

Bachelard nos convida ao deleite de certas imagens de trabalho, de devaneios da vontade humana, da poesia e onirismo que acompanha as tarefas materiais mais simples e corriqueiras, como a sova de um pão, de uma massa. Sim, há poesia e encantamento nessas atividades, há principalmente imaginação material. E é a mesma imaginação, vontade e onirismo que permeiam a criação artística que se realiza em imagens concretas, construídas materialmente, não apenas imagetivamente através da linguagem. Encontramos o mesmo na dialética entre imaginação e vontade. Ao analisar as artes plásticas, como faremos de modo aprofundado no capítulo seguinte, teremos por base conceitos e noções presentes em TDV, sempre dialetizando imaginação e vontade.

Esta tese tem como propósito se voltar para os escritos dedicados às artes plásticas, tomando como fundamento a noção bachelardiana de *imaginação material* para assim, construir uma teoria estética bachelardiana completa.

Acreditamos que no mundo das artes plásticas o domínio e o embate são mais claramente percebidos. Há que se empregar uma força física, de fato, para extrair do mármore a escultura desejada; a materialidade é objeto de trabalho do escultor. Mas pode-se perceber a materialidade não somente onde há demanda de força física e figuras concretas (escultura). Bachelard, ao comentar determinadas obras artísticas, convoca seus leitores a aprender a perceber a materialidade da cor, da textura, do traço, e da imagem pintada.

Com Bachelard, chegamos à conclusão de que os devaneios inspirados por matérias substanciais são imagens que revelam mais sobre o psiquismo humano, por irem à profundidade do ser onírico. Os devaneios que tem por origem apenas

imagens visuais não são capazes de fornecer nada além de sua beleza fria, pois, para o filósofo “O *imaginário* não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas *imagens*; a princípio ele tem necessidade de uma *presença* mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita” (BACHELARD, 2001a, p. 126, grifo do autor).

Antes, porém, de nos voltarmos para a análise das artes plásticas, achamos que seria pertinente dedicar um capítulo à reflexão bachelardiana de uma obra literária, na qual a *imaginação material* é presença constante. Trata-se do livro de Bachelard intitulado *Lautréamont*, no qual o filósofo nos mostra a dinamologia da *imaginação material*, inerente à poesia. Retomar a obra *Lautréamont* nos dará mais elementos para pensar o significado da noção de *imaginação material* em Gaston Bachelard.

3 A MATERIALIDADE NAS ARTES PLÁSTICAS

Abundam provas de que uma imaginação completa deve imaginar não somente as cores e as formas, mas também a matéria em suas virtudes elementares. Na matéria estão os germes da vida e da obra de arte. (BACHELARD, 1970b, p. 36)

Após termos tratado da imaginação material como o próprio Bachelard desenvolve seus conceitos, a partir de exemplos da literatura, visando uma delimitação total dos destes, vamos enfim, analisar os escritos bachelardianos sobre as artes plásticas tendo como método o uso de seus conceitos sobre imaginação material.

Ao abordar a imagética da criação artística na escultura, na gravura e na pintura Gaston Bachelard seleciona determinados artistas que souberam buscar a materialidade, que souberam trabalhar a matéria em sua concretude visual¹⁸. Percebemos em seus textos que Bachelard não muda sua estratégia de escrita nem de reflexão para tratar das artes plásticas. O comentador Jean-Claude Margolin reforça nossa perspectiva: "*On comprend dès lors que la méditation bachelardienne des arts graphiques et plastiques et les textes qui en sont le fruit ne diffèrent pas foncièrement de la méditation suscitée par l'oeuvre des poètes et les images dites littéraires*"¹⁹.

Nesse capítulo temos por recurso apontar os elementos de materialidade nas obras que Gaston Bachelard elenca e relacionar com os aspectos referentes à imaginação material. Embora visto que apesar da metodologia de Bachelard para falar de artes e de literatura seja a mesma, bem como seus conceitos e linguagem, percebe-se que cada modalidade de arte apresenta uma especificidade quanto a sua essência e também quanto a sua materialidade.

A proposta de ordenamento é começar pelas análises das esculturas por apresentar um trabalho material e físico de maior evidência; em um segundo

¹⁸ Como objetivo secundário, tentaremos mostrar como Bachelard, em suas análises sobre as artes plásticas, supera a dicotomia entre forma e matéria, ao trazer a materialidade para a superfície, para a forma.

¹⁹ Compreende-se que as meditações bachelardianas das artes gráficas e plásticas e os textos que derivam delas não se diferem da meditação suscitada pelas obras dos poetas e das imagens ditas literárias. (MARGOLIN, 2002, p. 12)

momento, trataremos das pinturas analisadas pelo filósofo, nas quais ele relaciona a cor à matéria, muito mais que à forma; e por fim o capítulo mostrará como a gravura, ainda que se trate de linhas, apresenta força material.

Os artistas cujas obras foram analisadas por Bachelard são: Henry de Warroquier e Eduardo Chillida na escultura. Os pintores Claude Monet, Marc Chagal e Simon Segal; além dos gravadores Louis Marcoussis e Albert Flocon.

No que concerne à dicotomia forma e matéria, dicotomia esta tão presente no pensamento estético bachelardiano a ponto de orientar o curso de seus escritos e nortear pares de conceitos (imaginação formal como oposta à material, como vimos no capítulo precedente), entendemos que, aos poucos, Bachelard, através de sua análises sobre as artes plásticas, supera essa dicotomia ao falar de “forças colorantes” e “luzes que trabalham a matéria” (BACHELARD, 1970b, p. 36). Tais citações se referem à escultura, mas os exemplos percorrem todas as modalidades artísticas tratadas pelo autor, conforme vemos no capítulo dedicado a Monet: “Para o pintor, a cor possui profundidade, espessura, desenvolvendo-se, ao mesmo tempo, numa dimensão de intimidade e numa dimensão de exuberância” (BACHELARD, 1970b, p. 26). Se tomarmos a *dimensão íntima* como aspecto material, e a dimensão de exuberância como formal²⁰, podemos afirmar que a cor é responsável pela superação da dicotomia forma-matéria.

3.1 Bachelard e a Escultura

Se pensarmos nos critérios materiais da imaginação bachelardiana, a escultura seria a mais material das artes plásticas por ele analisadas, uma vez que, a dualidade **matéria** e **mão** se realiza em um trabalho energético contra uma substância que resiste fisicamente e não apenas oniricamente, convidando o artista-obreiro a agir aliando imaginação e vontade para produzir “alegrias musculares” (BACHELARD, 1977, p. 1). Há também a necessidade de penetração da substância material para melhor dominá-la:

²⁰ O que Bachelard aponta nas primeiras definições no livro sobre a imaginação da água.

(...) a matéria existe. E a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante. Ela é pedra, ardósia, madeira, cobre, zinco... O próprio papel provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário. (BACHELARD, 1970b, p. 52, grifo do autor.)

Apesar de a citação se referir à gravura, escolhemos este trecho para ilustrar a ocasião do trabalho manual presente em qualquer arte, portanto, também na escultura. Bachelard já tinha mencionado os trabalhos manuais em TDV, ressaltando, nos trabalhos do cotidiano, a mão operária que imagina, sonha, enquanto lida com a matéria. A mão obreira imagina enquanto trabalha, mesmo nos mais simples trabalhos do cotidiano, como por exemplo, o ofício do padeiro, do ferreiro, do sapateiro. O manejo da matéria desperta devaneios e forças. Conforme Bachelard escreve em TDV: “Retire os sonhos e você abaterá o operário. Negligencie as potências oníricas do trabalho, você diminuirá, aniquilará o trabalhador. Cada trabalho tem seu onirismo, cada matéria trabalhada suscita seus devaneios íntimos” (BACHELARD, 1977, p. 75). E mais: “o trabalho cria as imagens de suas forças, anima o trabalhador por meio das imagens materiais. O trabalho põe o trabalhador no centro de um universo e não mais no centro de uma sociedade” (BACHELARD, 1977, p. 25).

Henry de Waroquier não foi apenas um escultor; ele diversificou sua atividade artística, indo do desenho à gravura, da pintura à escultura. Bachelard escreve sobre sua passagem da pintura à escultura como se a última fosse seu destino (Capítulo 7: “Henry de Waroquier escultor: o homem e seu destino”): “Ao lirismo da cor que foi a alegria de sua vida, ele acrescenta o lirismo da matéria que faz tremer de emoção os dedos sobre a argila” (BACHELARD, 1985, p.35). Waroquier explorou os diferentes suportes artísticos, mas a escultura era, segundo o filósofo francês, seu destino, seu rumo artístico. Seu trabalho na escultura mereceu mais atenção de Bachelard devido à presença de maior tragicidade e expressividade, ainda que as telas e pinturas estejam, de alguma forma, citadas e analisadas em DS. O que mais chama a nossa atenção no trecho citado é o **múltiplo lirismo** mencionado por Bachelard, no sentido de o lirismo da matéria ser diferente do lirismo da cor. Podemos inferir de imediato que, por apresentar uma matéria física que de fato, requer uma atitude e um gesto de trabalho igualmente físico, a escultura teria o lirismo material, ou melhor

dizendo, o mais material dos lirismos. Porém, veremos mais tarde no capítulo, que a cor e o traço também possuem o lirismo material.

Bachelard elege a temática mítica presente nas obras de Waroquier, pois “o mito nasce da substância” (BACHELARD, 1970b, p. 36), e, segundo o filósofo, “todas as obras do mestre são meditações sobre a substância” (BACHELARD, 1970b, p. 33). Aborda, assim, *Leda e o cisne*, série de imagens confeccionadas em diversas técnicas entre 1936 e 1950, e *Édipo*, série de esculturas, de 1934 a 1950. Suas criações figuram entre as grandes obras da primeira metade do século XX, sua tragicidade e seu lirismo agonizante são diferenciais no estilo deste artista, capaz de criar rostos inesquecíveis.

O que mais impressiona Bachelard no trabalho de Waroquier são os olhos e o rosto de Édipo, na série sobre esse personagem esculpida pelo artista. Afirma:

Se se pudesse pôr em ordem essas vinte e quatro estações do calvário edipiano, ter-se-ia uma tragédia de terra e de bronze que contaria, ao mesmo tempo, a miséria e a grandeza humanas, miséria e grandeza que somente a escultura pode condensar em rosto. Não sei qual rosto permanecerá em minha memória. O escultor me faz sonhar, me faz pensar. Algumas vezes, um semblante de Édipo me faz pensar. Algumas vezes, um semblante de Édipo me remete ao passado, parece-me que contemplo Édipo com os olhos vazados. Sim, reencontro seu olhar, antes que o infeliz saiba verdadeiramente a verdade, quando todavia já procura a horrível verdade: seu olhar é tão reto, esse olhar vem de tão longe, como que nascido no rochedo da cabeça, que produz dobras nas têmporas. (BACHELARD, 1970b, p. 39)

As obras as quais Bachelard se refere são esculturas em bronze que Waroquier produziu em 1948 com diferentes versões da face de Édipo, personagem da mitologia grega, cuja tragédia é bastante conhecida. A tragédia moral de Édipo torna-se carnal no momento em que ele perfura seus próprios olhos. Os Édipos criados pelo artista têm seus olhos vazados e manifestam tamanho sofrimento e angústia²¹.

Bachelard não se limita a descrever as esculturas. Ele usa a transubjetividade da imagem, bem como a repercussão e a ressonância sobre as quais teorizou em PD, como vimos no primeiro capítulo. Assim, na citação acima o filósofo se permite sentir e imaginar o mesmo que o criador da obra imaginou²². O filósofo expressa a

²¹ Apresentamos uma das esculturas de Waroquier reproduzidas no anexo 1 deste volume.

²² Prática de ressonância e repercussão da sua fenomenologia da imaginação, como mencionado no capítulo 1.

repercussão da imagem, pensa a narrativa mítica e sente a materialidade, seja da história, seja do material forjado.

Por mais que a imaginação material seja uma atividade onírica, uma instância psíquica, há níveis de materialidade mais imediatas que somente se manifestam na plasticidade da matéria, e no caso das artes plásticas, na plasticidade da matéria esculpida, pois a matéria, a mão, o instrumento, o trabalho, compõem o mundo da materialidade. Trata-se, portanto, de diferentes modos de produção para expressar o mesmo acesso à realidade onírica, pois cada modalidade de arte tem uma materialidade própria.

Waroquier é um artista que aprofundou o lirismo da matéria no momento em que abandonou a superfície e começou a manipular a matéria em sua plasticidade onírica, em um aprofundamento de materialidade que vai da cor à argila e ao bronze. “Vejam Waroquier abandonar a superfície, vivamos sua admiração quando manipula a matéria plástica, quando vive em si mesmo e fora de si mesmo a plasticidade” (BACHELARD, 1970b, p. 37). Não se trata de ausência de imaginação material na literatura ou nas demais artes plásticas²³; trata-se de um aprofundamento substancial onde o *demônio da matéria*²⁴ provoca o pintor que se torna modelador e escultor (BACHELARD, 1970b). Para além do convite da matéria, da provocação da matéria, as substâncias materiais se revelam como veículos perfeitos da imaginação material, conforme o filósofo aponta na seguinte citação: “O pintor recuará, talvez, em fixar formas tão audaciosas (...); o homem que desfruta do poder demiúrgico de modelar vai até o final das forças nascidas da substância da terra” (BACHELARD, 1970b, p. 37).

Desde TDV, Bachelard rende-se em elogios à forja e toda materialidade que permeia a atividade do ferreiro, que, para ele, seria a técnica mais material e substancial, uma vez que o embate muscular com a matéria é fundamental para a transformação da massa férrea em objetos, comuns ou artísticos. Além disso, porque ali encontram-se presentes os elementos cósmicos: “Do ponto de vista da imaginação dos elementos, o ofício de ferreiro se mostra como um ofício completo. Implica devaneios relacionados ao metal, ao fogo, à água, e ao ar” (BACHELARD, 1977, p. 136). A terra, representada pelo metal; o fogo, que derrete o metal, dando

²³ Como abordamos na nossa dissertação de mestrado e abordaremos nas próximas páginas.

²⁴ Expressão de Gaston Bachelard.

maleabilidade à substância que tende a oferecer extrema resistência à ação humana; a água responsável por resfriar e interromper a ação do fogo, que transforma-se em ar, em vapor, estando presente também no ato da forja. Em TDV, Bachelard dedica páginas a cada etapa desse trabalho onírico.

Sobre Eduardo Chillida escreve um capítulo denominado *O cosmos do ferro*. Nele, vemos um escultor em uma trajetória de busca pelas diferentes resistências, em uma escala de tenacidade e dureza dos materiais, indo do trabalho do gesso até o ferro, mostrando os diferentes trabalhos que as diferentes matérias demandam em sua dureza progressiva:

Antes de entrar na forja criadora, Eduardo Chillida tentou destinos muito mais simples. Queria ser escultor. Puseram-lhe, de acordo com o aprendizado clássico, as mãos na argila. Mas, conta-se, suas mãos logo se revoltaram. Mais do que moldar, ele queria desbastar. Porque era necessário aprender a trabalhar os espaços sólidos, manipulou o cinzel contra blocos de gesso. Mas o gesso lhe oferecia apenas delicadezas fáceis! A luta das mãos ele a quer fina e forte. A pedra calcária e o granito fazem de Chillida um escultor pleno. (BACHELARD, 1970b, p. 41)

Aqui, vemos a escalada do escultor espanhol em busca da matéria que melhor se adequasse a sua vontade: “E foi assim que um escultor se tornou ferreiro” (BACHELARD, 1970b, p. 42).

Parece que Bachelard tem uma preferência pelos trabalhos esculpidos em metal, e assim, privilegia esse material em suas análises. “O cosmos do ferro não é um universo imediato. Para amá-lo é preciso amar o fogo, a matéria dura, a força. Não o conhecemos senão por atos criadores, corajosamente educados” (BACHELARD, 1970b, p. 41). Essa formação do sujeito, através do trabalho das diversas tenacidades das múltiplas substâncias já aparece nos escritos bachelardianos sobre os devaneios da vontade:

A educação deve entregar no tempo certo à criança as matérias de determinada plasticidade que convenham mais às primeiras atividades materialistas. (...) A plasticidade da imagem material necessitaria de mais variedade de moleza. (...) Mais tarde, uma imaginação material normal deverá endurecer, precisará conhecer tanto a madeira como a pedra, o ferro afinal, se quiser ter acesso a virilidade máxima. (BACHELARD, 1977, p. 88)

Essa formação material mencionada por Bachelard se relaciona a formação do indivíduo, a transformação do sujeito, que seria exatamente o que ele chama de *psicanálise material*. Segundo o filósofo, os diferentes trabalhos exigidos pelos diferentes tipos de tenacidade material, bem como a educação através das diferentes resistências das massas, seriam responsáveis por um despertar da

coragem e da força humanas, pois a matéria é reveladora do ser (BACHELARD, 1977, p. 92).

Em TDV, Bachelard escreve uma pequena crítica à psicanálise de origem freudiana que se apresentava e praticava na França no início do século XX:

A psicanálise, nascida em meio burguês, negligencia muito amiúde o aspecto realista, o aspecto materialista da vontade humana. O trabalho sobre os objetos, contra a matéria, é uma espécie de psicanálise natural. Oferece chances de cura rápida porque a matéria não nos permite enganarmo-nos sobre nossas próprias forças. (BACHELARD, 1977, p. 25)

Em contrapartida à psicanálise freudiana contemporânea a ele, Bachelard propõe uma psicanálise material, onde “Os devaneios materiais mudam a dimensão de nossas potências; dão-nos as ilusões da onipotência. Essas ilusões são úteis, pois já são um encorajamento para atacar a matéria em seu âmago” (BACHELARD, 1977, p. 20). Não apenas o devaneio material age nesse sentido de fornecer potências ao sujeito, mas também, e principalmente, o trabalho, pois segundo o filósofo, o ato contra a matéria atua despertando, criando forças no sujeito. Isso ocorre porque “a matéria é nosso espelho energético; é um espelho que focaliza as nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias” (BACHELARD, 2001a, p. 20). Isso ocorre pois, “o trabalho traz em si mesmo sua própria psicanálise, uma psicanálise que pode levar seus benefícios a todas as profundezas do inconsciente” (BACHELARD, 1977, p. 114).

Assim, a matéria dura, a matéria que mais resistir à ação humana, será a que engajará mais a vontade humana, que provocará mais a coragem humana: “É por isso que a matéria dura nos irá ser revelada como uma grande educadora da vontade humana, como a reguladora da *dinamogenia*²⁵ do trabalho, no próprio sentido da virilização” (BACHELARD, 1977, p. 36). Assim, “a mão trabalhadora, a mão animada pelos devaneios do trabalho, envolve-se. Vai impor à matéria pegajosa um devir de firmeza, segue o esquema temporal das ações que *impõem* um progresso” (BACHELARD, 1977, p. 94).

Porém, cremos que a presença do fogo na forja do ferro seja outro motivo pelo qual Bachelard enaltece a forja como a mais material das técnicas. Além da

²⁵ Criação de forças, seja física, seja oníricas faz parte dos conceitos de materialidade bachelardiano. Conforme a terra e os devaneios da vontade: A imaginação material não se prende finalmente a uma fenomenologia, mas [...] a uma dinamologia. As forças experimentadas na experiência, ela as toma para si, de sorte que a imaginação de experimenta como *dinamogenia*” (BACHELARD, 2001a, p. 94).

presença dos outros elementos, como já nos referimos acima, pois, pelo fogo, o mundo resistente é de algum modo vencido pelo interior (BACHELARD, 1977). Por melhor que um escultor seja, sempre restará no interior das esculturas uma resistência intacta. Eduardo Chillida quer então “uma escultura que provocaria a matéria em sua intimidade”, a pedra sempre “deixa um espaço que o criador humano deixou sem trabalho”. A questão da intimidade, da vontade de penetração da matéria, também se configura como aspecto principal da imaginação material. Enquanto o olhar passivo se fixa nas bordas, nas formas, a mão busca a resistência, o contato, ainda que seja através do trabalho, quer desvendar a materialidade íntima das coisas: “(...) O espaço está conquistado. O escultor-forjador está seguro então de ter feito o ferro dizer o que a pedra não podia” (BACHELARD, 1970b, p. 11).

Assim, Eduardo Chillida alia a ação do ferro e dos músculos, da vontade humana para produzir obras e nunca objetos. Essa diferenciação é importante, pois enquanto objetos têm obrigações utilitárias, são produzidas pelo forjador. Já o artista gênio da forja produz sonhos, despertam devaneios:

Esse singular ferreiro conduz verdadeiramente sonhos de ferro, desenha com o ferro, vê com o ferro. (...) ele escuta o ferro propagar sua força através dos espaços domados; ouve o ferro repetir seu poder em formas que são como outros tantos ecos materializados. (BACHELARD, 1970b, p. 42)

Pode-se dizer, com leve inspiração Schopenhauriana, que somente um artista poderia transformar o ferro em escultura, poderia aliar à matéria resistente um drama, uma tragédia, um sentimento. Waroquier transforma o ferro na dor de Édipo, em seu devaneio material que une ao bronze “a miséria e grandeza humanas que somente a escultura pode condensar em rosto” (BACHELARD, 1970b, p. 39).

Sobre as obras de Chillida, Bachelard afirma que o artista despoja o ferro de todas suas obrigações utilitárias, e, indo além, em seus sonhos de ferro, concede criatividade genial para a massa férrea, realizando, assim, como o filósofo diz na página 42, uma revolução estética.

Bachelard destaca a escultura *O pente de vento*, que Chillida encravou numa pedra a beira de um penhasco, na costa basca²⁶. Para o filósofo, o devir ardente da violência criadora do artista cria uma obra onde o espaço é domado pelo ferro, onde ferro propaga sua força. Trata-se de um devaneio que pôs o ferro em liberdade,

²⁶ Conferir reprodução ao fim da tese (Anexo 2, imagem 5).

revelando, portanto, suas realidades aéreas que até então estavam escondidas. De fato, Chilida concretizou uma potência aérea que o ferro até então não nos apresentara. Bachelard chama a obra de 'árvore de ferro', pois ela vibra com o movimento do vento. Sobre a obra, destacamos a fala do filósofo:

O ferro de Chilida não é o ferro de ninguém. Esse singular ferreiro conduz verdadeiramente sonhos de ferro, desenha com o ferro, vê com o ferro. [...] Ele escuta o ferro propagar sua força através dos espaços domados; ouve o ferro repetir seu poder em formas que são como outros tantos ecos materializados. (BACHELARD, 1970b, p. 42)

Retirando da citação o aspecto material, temos que Chilida dá a forma do ferro através da matéria, materializando a forma, levando para os aspectos formais atributos que se caracterizam essencialmente como atributos materiais.

Esta é, inclusive, a técnica que alguns pintores se utilizam, levar a matéria para a superfície, como veremos no próximo tópico. Entendemos que assim, a dualidade forma-matéria se esvai, pois há uma integração dessas duas potências.

Para encerrar o tópico dedicado à escultura, vamos tratar dos textos onde Bachelard comenta as esculturas de Marc Chagall. Trata-se um artista de muitas modalidades artísticas, que também, produziu telas, gravuras, vitrais. Ele também será nosso assunto no tópico dedicado à pintura e à gravura. Sobre sua pluralidade de linguagens artísticas, Bachelard celebra:

Que maravilhosa época a nossa, quando os maiores pintores gostam de se tornar ceramistas e oleiros! Ei-los, pois, que põem a cozer as cores. Com fogo fazem luz. Aprendem química com os olhos; querem que a matéria reaja para o prazer de ver. [...] Marc Chagall rapidamente se torna um mestre dessa pintura satânica que ultrapassa a superfície e se inscreve numa química da profundidade. [...] Ele estava predestinado a escrever fábulas, a inscrever fábulas na matéria, a esculpir na pedra seres fabulosos. (BACHELARD, 1970b, p. 25)

Sobre a escultura da mulher-galo, destacamos:

Numa escultura primitiva, Chagall nos arrasta num imenso devaneio. A mulher-galo acumula todas as ambivalências, formula todas as sínteses. Aqui estamos na fonte mesma de todas as imagens vivas, de todas as formas que, no ardor de aparecer, misturaram-se, empurraram-se, recobrem-se. O vivo e o inerte se associam. Os objetos de madeira e de pedra tornaram-se seres de carne e músculos: o violoncelista é um violoncelo, o cântaro é um galo. (BACHELARD, 1970b, p. 25)

Para Bachelard, a grande proeza de Chagall em suas esculturas é fazer com que objetos de madeira e pedras tornem-se seres de músculos (BACHELARD,

1970b). Somente uma imaginação material que está encarnada no corpo²⁷ pode ser capaz de, através de seu trabalho muscular, esculpir carne e músculos em pedra e madeira, fazendo da escultura, portanto, uma arte plástica eminentemente material, materialista.

3.2 Bachelard e a Pintura

“Nenhuma arte é tão diretamente criadora, manifestamente criadora, quanto a pintura” (BACHELARD, 1970b, p.26). Iniciamos este tópico dedicado à pintura com a frase bachelardiana que faz parte de um dos capítulos que o filósofo dedica a Claude Monet. Em DS, temos dois capítulos dedicados a este pintor impressionista, um sobre a série de ninféias e outro sobre a série de catedrais de Rouen. Nos capítulos onde aborda Monet Bachelard também faz considerações a Vincent Van Gogh. Também temos dois capítulos dedicados a Marc Chagall e outro onde as pinturas de Simon Segal são objeto dos sonhos devaneantes de Bachelard.

A obra de Claude Monet é marcada pela produção de diversas séries temáticas, onde duas chamam a atenção de Bachelard: as seguidas Ninféias e as Catedrais de Rouen. Se as ninféias são pinturas que se relacionam ao elemento aquático, na série de catedrais é o ar que se faz presente, segundo as considerações bachelardianas. Assim, vamos correlacionar os escritos de DS com algumas passagens dos livros sobre a imaginação da água e do ar, corroborando e apontado para a materialidade inerente à pintura em geral e particularmente sobre essas duas séries de quadros impressionistas.

Pode-se dizer que Monet é o pintor dos jardins, de jardins aquáticos que ele próprio idealizou e construiu na casa onde viveu sua maturidade e onde morreu, na cidade de Giverny, situada na região da Normandia, norte da França. Para Bachelard, somente por conhecer tão bem os ritmos de suas flores é que Monet pôde recriá-las de modo tão majestoso e único. Sobre o Jardim d'Água, Monet pintou mais de 272 obras catalogadas, durante 20 anos de trabalho. A sua ponte japonesa foi retratada 45 vezes, com diversas luzes e cenários naturais (REVISTA

²⁷ Esse 'estar encarnado no corpo' já aparece em Bachelard em o Surracionalismo, conforme aponta Brigida (2009).

CASA E JARDIM, 2013). Uma espécie de flor recebe atenção especial por parte do pintor impressionista: a ninféia. Esa flor de alva brancura, que surge a cada alvorada, e que se recolhe ao fundo da água a cada anoitecer, está presente em cerca de 250 telas.

Mas, ao tratar das ninféias de Monet, Bachelard se volta para o outro projeto do artista: os oito murais de dois metros de altura e comprimento variável doadas ao governo da França como um monumento à paz e expostas desde 1927 no *Musée de l'Orangerie*, Paris. O artista se engajou no projeto de construção do museu, fazendo algumas exigências para a estrutura. Gostaria que houvesse uma sensação de continuidade entre as telas, e a presença de luz natural. O objetivo era que o espectador dos murais tivesse uma sensação de indissociação entre si mesmo e as telas; Isso porque, para ele, “*On y retrouve aussi son besoin d'un contact intime avec la nature: le jardin n'est pas um **spectacle**, à voir à distance, mais un **milieu**, où le visiteur se plonge littéralement*”²⁸.

Ainda que Bachelard tenha escolhido tratar dessas telas mais grandiosas, cremos que deve haver uma unidade entre as ninfeias criadas nos outros quadros e as Ninfeias, a obra exposta no *Orangerie*. Afinal, trata-se da mesma espécie de flor, do mesmo jardim, do mesmo pintor.

A ninfeia é um instante do mundo, segundo Bachelard, eternizada pelo pincel de Monet (BACHELARD, 1970b). A ninféia é um ser aquático, diria o filósofo das imagens poéticas: a cada amanhecer de verão, ela renasce das águas lodosas onde mora, em sua brancura rejuvenescida; e a cada anoitecer repousa no fundo de seu lago. Espelha nas águas sua beleza, que então é duplicada: eis o duplo dom das águas espelhantes (BACHELARD, 1976b, p. 52): “[Claude Monet] soube aumentar a beleza de tudo o que caía sob seu olhar. [...] Ele, em todos os atos de sua vida, em todos os esforços de sua arte, foi um servidor e um guia das forças de beleza que conduzem o mundo” (BACHELARD, 1970b, p. 7).

A marca de seu impressionismo reside no fato de pintar a paisagem e sua duplicação aquática, a flor e seu duplo ser de água, “a dualidade do reflexo e do real vai se equilibrar completamente” (BACHELARD, 1976b, p. 52). “Assim, a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não

²⁸ “Ali, encontramos a necessidade de um contato íntimo com a natureza: o jardim não é um espetáculo, a ver a distância, mas um meio, onde o visitante mergulha literalmente”. (MUSÉE DE L'ORANGERIE, [ca. 2015a], tradução livre, grifo do autor).

simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-a numa nova experiência onírica” (BACHELARD, 1976b, p. 51).

Monet recebeu o convite para visitar Veneza, a cidade italiana famosa por seus canais, onde a paisagem também se duplica, mas tal panorama não o encantou: gostava mesmo de pintar seus jardins.

Bachelard reconhece que a ninféia é uma flor que tem consciência de sua singular beleza. Teria ela escolhido viver nas águas escuras para ter sua beleza duplicada? Ou seria sua beleza produto de suas sucessivas vidas refletidas na água?

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranqüilas olhava as flores que se abriram. E é nesse reflexo – quem dirá o contrário? – que o mundo tomou, pela primeira vez, consciência de sua beleza. (BACHELARD, 1970b, p. 6)

Sobre a vida aquática das ninfeias, Bachelard percebe que não se trata de qualquer água. Ali, ela precisa ser a água maternal, do minuto do alvorecer da flor; a água parada, lodosa, escura e fecunda; a água adormecida, portanto. Assim, como as ninfeias, as árvores de Monet vivem em duas dimensões: na terra e em seu reflexo aquático. A materialidade aquática sugere receptividade, sugere uma presença feminina das águas calmas. Porém o elemento aéreo pode sugerir um movimento, uma verticalização, através da presença das árvores, ou mesmo através do reflexo do céu nas águas:

Sim, tudo é novo numa água matinal. Que vitalidade deve possuir este rio-camaleão para responder imediatamente ao caleidoscópio da jovem luz! A vida da água que estremece é tão-somente o que renova todas as flores. O mais leve movimento de uma água íntima é a inauguração de uma beleza floral. (BACHELARD, 1970b, p. 5)

Porém, o que mais chama a atenção de quem contempla os murais das Ninfeias é a ausência de formas bem definidas. Se essa é uma característica do Impressionismo de Claude Monet, ela está radicalizada nas flores do *Musée de l'Orangerie*. Esta forma de pintar sugere certa indiscernibilidade entre os seres ali recriados (água, plantas, ninfeias, vegetação), bem como entre os elementos cósmicos a terra, a água e também o ar. Ainda que de modo mais sutil e discreto, há a presença do elemento aéreo em *Les Nymphéas*.

Talvez iremos infringir as normas acadêmicas no próximo parágrafo ao trazer um relato de uma experiência estética pessoal que vivemos em nossa visita às

Nymphéas de l'Orangerie. Porém, como temos como guia os conceitos e as práticas bachelardianas, nosso relato serve como exemplo de suas formulações estéticas.

Tivemos a oportunidade de visitar o Museu no dia quinze de fevereiro de 2013. Fazia frio, mas o sol se apresentava entre nuvens, ora claras, ora de chuva. De fato, tinha chovido a semana inteira, a também naquele dia. Saí do Louvre e atravessei o *Jardin des Tuileries*. Chegando a porta do *Musée de l'Orangerie* me surpreendi com a falta de fila tanto para comprar o ingresso, quanto para entrar no museu. Ao chegar na primeira sala, oval, toda branca, as cores dos murais preenchem todo o espaço. Senti um impacto. Tranquilamente, respirei fundo e me aproximei de uma tela, e de outra, e outra, rodeando a sala sem parar. Segui para a sala número dois, onde se encontram outras tantas flores e plantas colorindo a sala. Com tantas outras voltas, foi possível sentir um princípio de tontura. Por sorte, no meio do salão existem bancos para melhor acomodar os que preferem contemplar a certa distância. Sento-me e aproveito para tomar umas notas – afinal estou diante de um de meus objetos de estudo. Poucas são as impressões anotadas, pois encanto-me novamente com a paisagem ali criada, dessa vez, sem ir na minúcia do detalhe, fitando, portanto, uma totalidade, uma amplitude. De fato, as telas ocupam a sala, toda a visão fica capturada por aquelas cores, por aquelas formas pouco disformes. Não seria exagero afirmar que as flores criadas por Monet extravasam a tela. Rodeio novamente a sala, desta vez, apenas trocando de lugar no banco, indo da esquerda para direita, ou conforme a atração do olhar. Troco de sala algumas vezes, o movimento é importante. Alegro-me com o fato de o museu não estar lotado, pois se ali houvesse a mesma multidão que se acotovela diante de obras mais famosas, perderia toda a grandiosidade que se apresenta naquelas cores de Monet. O vento sopra lá fora, as nuvens carregadas se movem, alterando a luz natural que ilumina as telas: naquele instante, estive no jardim aquático de Monet; e os ensinamentos de Bachelard me acompanhavam, sugerindo pontos de atenção, apontando detalhes a serem apreendidos. Recordo-me que em seu livro, Bachelard conta que uma das ninféias tinha sido Heraclion sua vida mítica²⁹. Evoco alguma definição sobre a materialidade da imagem. De repente, me dou conta: “Voilà!”. Nesse instante, sinto-me em comunicação com Monet. Vivencio a ressonância de sua imagem em mim. Percebo que o tempo passou mais depressa do que senti. Quando finalmente saí do

²⁹ Essa flor [...] não foi, na vida mitológica que precede a vida de qualquer coisa, Heraclion, a forte ninfa morta de ciúme por ter amado Heraclés demasiadamente?” (BACHELARD, 1970b, p. 3)

museu, já era noite. Busco a estação de metrô mais próxima e começo a voltar pro meu hotel. Porém, carrego um pedaço do jardim de Monet comigo.

Voltando a questão do instante, onde Bachelard afirma que a ninféia é um instante da aurora, um instante do mundo, tomamos esse aspecto do instante para ligar os dois capítulos dedicados a Monet. Amante das cores do mar e das águas, o artista dizia que cada instante correspondia a uma relação da natureza com a luz, com as sombras e com os reflexos das plantas nas águas. No segundo capítulo dedicado a esse artista, intitulado *O pintor solicitado pelos elementos*, o filósofo escreve sobre como a materialidade encontra-se presente na série de Catedrais que Monet pintou. Trata-se de trinta telas que apresentam a Catedral de Rouen pintadas em cores e texturas variantes, devido às variações de luminosidade ao longo do dia e ao longo do ano.

Podemos dizer que, conforme o pintor fosse solicitado, capturado por um elemento cósmico no momento da imaginação, a catedral apresenta uma personalidade elementar diferente, e, portanto, luzes, cores, texturas diferentes, que variavam a cada instante. Para tal, é preciso saber meditar sobre o poder de sua arte, e segundo Bachelard, Monet é um desses pintores.

Antes da obra, o pintor, como todo criador, conhece o devaneio meditante, o devaneio que medita sobre a natureza das coisas. Com efeito, o pintor vive de muito perto a revelação do mundo pela luz para participar, com todo seu ser, do nascimento incessantemente renovado de um universo (BACHELARD, 1970b, p. 26).

A catedral é um universo renovado que surge a cada meditação onírica de Monet. Por outro lado, o pintor deve conduzir suas telas, seus sonhos para a força imaginante dos elementos cósmicos: “Pela fatalidade dos sonhos primitivos, o pintor renova os grandes sonhos cósmicos que ligam o homem aos elementos, ao fogo, à água, ao ar celeste, à prodigiosa materialidade das substâncias terrestres” (BACHELARD, 1970b, p. 26). Por suas grandes escolhas cósmicas, Monet deu a cada instante da Catedral de Rouen um temperamento elementar: ora a catedral de pedras ganhou os ares através do azul; ora tornou-se fogo pela proximidade com o pôr do sol.

O elemento solicita o pintor, age no pintor como *operador das imagens*³⁰, nunca como causa. E assim, o artista imagina seu tema artístico a partir desse

³⁰ A expressão “operadores de imagens” encontra-se em FELÍCIO (1994, p. 44),

elemento, e cria enfim sua obra artística. Conforme Vera Felício: “[...] os quatro elementos [são] constituintes de uma tipologia que permite classificar o poeta [ou artista] autêntico segundo sua fidelidade ao elemento que lhe é próprio, e essa ‘propriedade’ será revelada pelo trabalho da imaginação material” (FELICIO, 1994, p. 40).

O texto trata da classificação dos poetas nos primeiros livros bachelardianos sobre o imaginário, ou seja, os livros sobre a imaginação dos elementos cósmicos, onde estes desempenham o papel de *constituintes de um sentido* (FELICIO, 1994, p. 41), não como dados empíricos: “O elemento que domina as *rêveries* é, portanto uma disposição íntima tanto quanto uma realidade objetiva. [...] O elemento se torna *orientação, tendência*. E o que orienta as tendências são as imagens primitivas (arquétipos)” (FELICIO, 1994, p. 41).

Assim, os elementos orientam as *rêveries* artísticas, como operadores de imagens, como arquétipos inconscientes, fornecendo uma tendência, não uma causalidade. É ao meditar através desses elementos que os artistas criam imagens plenas de materialidade e vontade primitiva.

Vale ressaltar que as pequenas telas de 100 x 65 centímetros se encontram literalmente dispersas pelo mundo em coleções particulares e públicas. São raras as exposições que exibem um número maior de exemplares desta série, e quando acontecem, reúnem um vasto número de visitantes que fazem filas de várias horas de espera. No Museu d’Orsay, em Paris, podemos apreciar cinco delas juntas.

Uma questão que se apresenta na obra de Gaston Bachelard é a mobilidade das imagens. Desde a imagética dos elementos cósmicos temos o autor tratando desse tema, sendo um mote principal em *O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Ele identifica em Monet um grande pintor do movimento, seja nas águas, seja nas catedrais. Bachelard cita Baudelaire ao fazer críticas a artistas incapazes de aderir sinceramente aos germes oníricos. Geralmente, são espíritos demasiado geométricos, visões demasiadamente analíticas, incapazes de participar das forças cósmicas elementares. “Quantos pintores carentes da sensibilidade especial requerida para os mistérios da água endurecem a líquida lâmina e fazem, como diz Baudelaire, ‘nadar patos na pedra’! [...] É preciso sonhar muito para se compreender uma água tranquila” (BACHELARD, 1970b, p. 29).

Segundo Bachelard, Monet em momento algum petrificou a água. Pelo contrário, captou seu movimento, sua alma feminina e os emprestou às ninféias e

demais plantas. Talvez, se fôssemos guiados por um gênio da história da arte, poderíamos atribuir essa feminilidade e mobilidade aos traços impressionistas do pintor, que em seus gestos suaves com o pincel e a tinta, com seus contornos fugidios e diluídos, traduzem o feminino que há nas águas.

Para bem criar o movimento em suas telas, o pintor deve participar do movimento, deve fazer grandes escolhas cósmicas que marcam tão profundamente a imaginação humana. Mas uma leitura bachelardiana não cessa no senso comum, não se limita a uma poesia fácil e pálida. A leitura bachelardiana de uma obra de Monet é capaz de pôr a mais pesada das catedrais para voar no céu.

Um dia, Claude Monet quis que a catedral fosse verdadeiramente aérea – aérea em sua substância, aérea no próprio coração de suas pedras. E a catedral tomou da bruma azulada toda a matéria azul que a própria bruma tomara do céu azul. O quadro de Monet está todo animado por essa transferência do azul, por essa alquimia do azul. Tal espécie de mobilização do azul mobiliza a basílica. Sinta-a em suas duas torres, tremer com todos os seus tons azuis no ar imenso; veja como responde, em suas mil nuances de azul, a todos os movimentos da bruma. Ela possui asas, azuis de asa, ondulações de asas. Um pouco de seus contornos evapora-se e suavemente desobedece à geometria das linhas. A impressão de uma hora não produziu uma tal metamorfose da pedra cinza em pedra do céu. Foi necessário que o grande pintor escutasse obscuramente as vozes alquímicas das transformações elementares. De um mundo imóvel de pedras ele fez um drama da luz azulada. (BACHELARD, 1970b, p. 28)

A transcrição do parágrafo bachelardiano em sua integralidade se faz necessária. Qualquer interrupção na fluidez do trecho traria a catedral de volta ao chão.

Para Bachelard, Monet quis que a catedral alcançasse vôo. E assim, ele a pintou alada em seu azul onírico. A cor azul roubada da bruma e do céu é a responsável pelo voar da igreja. A cor ultrapassa as linhas formais geométricas, e dá a materialidade aérea do ar, ou seja, dá movimento à catedral.

Não bastou, conforme o trecho, imprimir na tela as cores de uma determinada hora do dia. Monet soube escutar as vozes dos elementos, as vozes da alquimia para, assim, transformar pedras em asas azuis, ou em um azul alado. É preciso estar em contato com a materialidade substancial dos elementos, nesse caso, com o ar, para fazer a catedral alçar vôo. É preciso saber *escutar as vozes elementares*, que se fazem presentes na meditação onírica, e que realizam a solicitação que Bachelard menciona no título do capítulo. O elemento solicita que o pintor crie, imagine de tal modo. O pintor é solicitado por determinado elemento cósmico, que age em sua *rêverie*, em sua meditação, em sua imaginação material.

Somente uma alquimia onírica pode transformar pedras em asas; cinza em azul; Mais que isso, a imaginação material de Monet realiza uma *über* sublimação onde um mundo imóvel de pedras se transforma em luz azulada.

Tal é o benefício da “contemplação ativa”: ir ao centro mesmo da realidade elementar, seguindo o pintor em sua vontade primitiva, em sua indiscutível confiança em um elemento universal e estar em contato com a profundidade material do elemento. No caso do ar, a imaginação ativa sobre o ar tende a pôr os objetos, os seres, em movimento, e principalmente, em movimento ascensional. A Catedral de Rouen voa porque a vontade primitiva de Monet é uma vontade imersa no ar, imersa em imaginação material aérea. E assim, como o filósofo já havia escrito em *ArS*, “Para a imaginação material, o vôo não é uma mecânica a inventar, é uma matéria a transmutar [...]. Nosso ser, de *terrestre*, deve tornar-se *aéreo*. Então ele tornará *leve* toda a terra. Nossa própria terra, em nós, será ‘a leve’” (BACHELARD, 1976a, p. 143, marcações do autor).

Ao tratar das Catedrais de Monet, Bachelard é mais enfático e direto sobre a materialidade presente nas pinturas. Não apenas na imaginação material que origina a obra de arte, ou na relação do objeto pintado com um elemento cósmico. Neste capítulo, a materialidade é concreta e física. É encontrada nas cores, nas forças, no trabalho, mas também na primitividade dos devaneios, nos sonhos cósmicos. O pintor provoca, com seus jogos de luz e sombra, sonhos de profundidade íntima.

Assim, ora as forças colorantes fazem do azul da bruma celeste o próprio azul da catedral aérea. Ora, as mesmas forças colorantes transformam as pedras cinzas em ocre ardente do pôr do sol. Vejamos:

Num outro dia, outro sonho elementar se apodera da vontade de pintar. Claude Monet quer que a catedral se torne uma esponja de luz, que absorva em todas as suas fileiras de pedras e em todos os seus ornamentos o ocre de um sol poente. Então, nessa nova tela, a catedral é um astro doce, um astro ruivo, um ser adomecido, no calor do dia. As torres brincavam mais alto no céu, quando recebiam o elemento aéreo. Ei-las agora mais perto da terra, mais terrestres, ardendo apenas um pouco, como fogo bem guardado nas pedras de uma lareira. (BACHELARD, 1970b, p. 29)

Em outro dia, em outra tela, Monet deixou que a catedral de Rouen absorvesse a cor ocre do pôr do sol. Em verdade, a catedral tornou-se o próprio sol, o astro ruivo e caloroso, porém, sem levantar vôo, como na outra tela que Bachelard comenta. Assim sendo, a basílica do sol poente é mais terrestre, como o próprio sol

em seus últimos momentos do dia. A catedral sorveu as cores alaranjadas do sol, é seu espelho onírico.

Vale ressaltar que, assim como nos quadros das ninféias, as catedrais possuem contornos quase inexistentes, onde a cor, que é o resultado do embate entre luz e matéria, as desenha. Ou seja, a forma é dada pela cor, um atributo material. O embate entre luz e matéria é o que protagoniza as diversas telas de Monet, sobre as quais, Bachelard acrescenta:

[...] de uma tela à outra, da tela aérea à tela solar, o pintor realizou uma transmutação de matéria. Enraizou a cor na matéria. Encontrou um elemento material fundamental para enraizar a cor. Ele nos convida a uma contemplação em profundidade, ao nos chamar à simpatia pelo impulso de coloração que dinamiza os objetos. (BACHELARD, 1970b, p. 29)

Enraizar a cor na matéria é fundamental para tornar a pintura material. Em um primeiro momento, a cor seria um aspecto formal da pintura, por ser um atributo visual e de marcar a superfície e os contornos dos objetos. Através das análises de quadros de Monet e Van Gogh, Bachelard encontra fundamentos materialistas nas telas destes artistas. Porém, os exemplos elencados por Bachelard, e, principalmente, suas análises sobre as telas, apresentam a atividade da imaginação material se fazendo presente em artes que, a princípio, poderiam ser fruto apenas da imaginação formal. A presença da materialidade nas artes plásticas em geral, mas mais especificamente na pintura, é dada através da cor como atributo materialista, como resultado do embate de forças; a cor destacando a profundidade e a espessura dos objetos; o embate entre matéria e luz; a influência onírica dos elementos cósmicos; a vitalidade, a vivacidade que as telas podem apresentar e provocar. Essa é a importância de DS na obra bachelardiana: caracterizar a presença da imaginação material em todas as modalidades de artes, não somente na literatura, ou na arte poética, onde ele encontrou os princípios desta noção de imaginário bastante *sui generis* e inovadora.

Voltando às análises bachelardianas, a cor é uma força criante, é o embate de matéria e luz em constante troca de forças. A cor entra na luta dos elementos fundamentais, onde um elemento provoca o pintor. A pintura é uma arte material, pois a cor possui profundidade, espessura, intimidade, suas forças colorantes criam uma ontologia da cor. Está presente nos sonhos de gênio, e assim, o pintor conduz com sua *techné*, sonhos entre a matéria e a luz, uma verdadeira alquimia de forças colorantes. “Para não mutilar o devaneio da obra de arte, deve-se acrescentar à

contemplação das formas e das cores uma meditação sobre a energia da matéria que nutre a forma e projeta a cor” (BACHELARD, 1970b, p. 29).

A produção de novas matérias elementares através das forças colorantes encontra em Vincent Van Gogh um verdadeiro ápice. Em suas telas pode-se perceber, segundo Bachelard, a relação entre temas alquímicos fundamentais e os devaneios criantes do pintor.

Um amarelo de Van Gogh é um ouro alquímico, ouro colhido de mil flores, elaborado como um mel solar. Não é nunca simplesmente o ouro do trigo, da chama ou da cadeira de palha: é um ouro para sempre individualizado pelos intermináveis sonhos de gênio. (BACHELARD, 1970b, p. 27)

O amarelo de Van Gogh é individualizado, é um amarelo ontológico, um amarelo essencial. Nunca é uma cor copiada da realidade e reproduzida uniformemente. Cada instante amarelo nas telas de Van Gogh são seres únicos, de grande potencial onírico.

Para encerrar a parte dedicada a Claude Monet, abordaremos a questão provocada pelo título do capítulo: *O pintor solicitado pelos elementos*. Para Bachelard, o pintor aceita a solicitação da imaginação dos elementos, recebendo o germe natural de uma criação. O elemento cósmico convida o artista a devanear, a participar dele no momento da criação artística. Cabe ao artista, aceitar tal convite:

[...] A adesão à substância mais suave, mais simples, mais submissa aos outros elementos necessita de extrema sinceridade e longa companhia. [...] Assim, os elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, que durante tanto tempo serviram aos filósofos para pensar magnificamente o universo, permanecem princípios da criação artística. Sua ação sobre a imaginação pode parecer longínqua, pode parecer metafórica. [...] Com efeito, aceitando a solicitação da imaginação dos elementos, o pintor recebe o germe natural de uma criação. (BACHELARD, 1970b, p. 30)

Ao afirmar que a ação dos elementos na imaginação material dos artistas pode parecer longínqua ou metafórica, Bachelard fala aos leitores das obras de arte que não participam, que não captam a transubjetividade de sua alma com a alma do criador da arte³¹. Assim, a participação dos elementos na materialidade das obras também é metafórica para os apreciadores que não fazem uso da fenomenologia da imagem³², ou aos que têm a mente demasiadamente geométrica e visão extremamente analítica (BACHELARD, 1970b, p. 29).

³¹ Conforme método que descrevemos no capítulo precedente.

³² Outro método descrito no capítulo anterior.

Outro aspecto extremamente materialista, conforme as lições presentes em TDV, é o trabalho, o labor. Assim, o pintor que Bachelard destaca como um artista que cumpriu seu *destino de trabalho* é Simon Segal. A própria expressão ‘destino de trabalho’ é uma expressão bachelardiana presente na primeira frase do capítulo dedicado a esse pintor. Para o filósofo, um artista pode trabalhar, criar suas obras ao caso, trilhando caminhos de dúvidas e infelicidades, ou mesmo por pura sorte. Mas, “o verdadeiro destino de um grande artista é um destino de trabalho. Em sua vida chega a hora em que o trabalho domina e conduz sua destinação” (BACHELARD, 1970b, p. 31).

Poderíamos afirmar que, se o destino de Segal é o destino de trabalho, Monet seria destinado aos jardins? E as demais séries que Monet produziu? E demais pintores e artistas que não se repetiram em seus temas, diversificando seus objetos e suas criações sem algo específico? Pode parecer simplório reduzir um mestre a apenas um dos temas pictóricos de sua obra. Avesso a reduções simplórias, por que então Bachelard faria tal redução? Nossa tentativa de resposta seria afirmar que o filósofo vê neste pintor uma verdadeira atitude de trabalho. Citando Bachelard: “Esse dar-se de corpo e alma à sua obra, o retomar a cada tela uma meditação sobre sua arte, para que essa nova tela seja a expressão de sua alma profunda, eis o segredo do destino criador de Simon Segal” (BACHELARD, 1970b, p. 31).

Bachelard narra a influência da Segunda Guerra Mundial, que ocorrera entre 1939 a 1945, nos hábitos e principalmente na arte de Segal. Seu exílio forçado em diferentes regiões da França o transformou, assim que ocorre a libertação do exército nazista, em um “pintor dos horizontes” (BACHELARD, 1970b, p. 32), “o pintor dos homens que vêem longe” (BACHELARD, 1970b, p. 32). Assim que ganha o privilégio de andar a céu aberto, corre para o mar, onde “o horizonte imenso do oceano vai dizer ao pintor os desejos de visão do olho humano” (BACHELARD, 1970b, p. 32).

Sobre a materialidade inerente a cor, Bachelard afirma:

Com cores, o pintor nos falará da solidez, de todos os tipos de solidez [...] E uma luta é perceptível em todas as telas de Segal. Ele sabe que sobre uma paisagem tranqüila pode soprar uma tempestade. É preciso então que a paisagem tranqüila possua reservas de dureza; é preciso que a paisagem tranqüila conserve o traço de uma primitividade selvagem. Expressando esse caráter duro, abrupto, primitivo, Segal parece vir em auxílio de uma Natureza que deve resistir. Ele aumenta a realidade de cada coisa, dando-lhe resistência. (BACHELARD, 1970b, p. 32)

Segal alia cor à resistência, e como vimos nos capítulos precedentes, a resistência é um dos coeficientes da imaginação material. Assim, mesmo o mais calmo e tranqüilo horizonte, mostrará sua resistência, seu aspecto de dureza ao insinuar a possibilidade de uma tempestade.

Outra possibilidade de mostrar a resistência material é através da individualização dos seres. Quando Segal pinta algo, ele o faz tornando-o único, seja o mais simples objeto, seja o trabalhador comum: “Em todos os seus objetos, põe a marca segaliana, a marca de um devaneio que vê por toda parte seres singulares, seres que têm algo de pessoal a dizer ao pintor sonhador, ao pintor pensador” (BACHELARD, 1970b, p. 33). Assim, como em uma escala, Segal inicia com natureza morta, pintando utensílios de cozinha; depois passa ao estábulo e coloca determinados animais em suas telas; por fim, passa a retratar pessoas, trabalhadores comuns em seus afazeres. Em cada uma de suas telas, “Segal capta esse instante de personalidade que todos os objetos possuem quando um pintor os olha decidindo que fará deles verdadeiramente uma obra” (BACHELARD, 1970b, p. 33). Conforme afirma Bachelard no capítulo dedicado a Marc Segal, intitulando essa atitude de *vertigem de individualização*. Este processo de individualização é presente já em TDV, sendo uma característica fundamental para a imaginação material.

Indubitavelmente, o olhar é uma característica fundamental para a individualização das pessoas. Sabendo disso, Segal, nos retratos que produziu ao longo de sua obra artística, imprime grande singularidade aos olhares que retratou. Bachelard afirma que ele buscava em seus modelos o olhar, mas não um mero olhar. Ele queria “o olhar que fala do fundo da alma” (BACHELARD, 1970b, p. 33), um olhar poético e essencial. Bachelard complementa suas análises: “Há no olhar captado por esse pintor uma perspectiva das profundezas. Para além das aparências, Segal vai buscar, no fundo do ser, não sei qual história longínqua de um ser que esquece o presente” (BACHELARD, 1970b, p. 33).

Com relação ao esquecimento do presente, seria possível relacionar ao um artigo que publicamos no ano de 2009, onde relacionamos a questão do tempo enquanto instante, temática desenvolvida por Gaston Bachelard nos livros: *A dialética da duração* e *A intuição do instante*. No artigo *O instante poético-ontológico de Ícaro: uma análise a partir dos conceitos bachelardianos*, fazemos uma leitura do mito clássico de Ícaro a partir dos conceitos bachelardianos de tempo, de

verticalidade onírica, e de suas determinações ontológicas (BRIGIDA, 2009). O jovem Ícaro vive no tempo do instante, onde há o arrebatamento ontológico e poético, enquanto que, Dédalo, seu pai, vive preso à trama de ações cotidianas, tempo da duração, horizontal, portanto. Por ser retirado da trama das ações cotidianas é que se pode afirmar que o vôo de Ícaro é um vôo essencial: ele vive a realidade vertical do instante, e, assim, deixar fluir suas determinações ontológicas. Aproximamos o vôo de Ícaro com o devaneio material, ambos com a potência de tirar o sujeito das tramas de ações cotidianas, o tempo da duração, e nos fazer mergulhar no instante onírico, no instante da imagem artística, no devaneio criador.

Voltando ao olhar segaliano, esse olhar que fala do fundo da alma, Bachelard aponta outra possibilidade aos olhos que o pintor retrata: “Segal que o olhar, o olhar todo, que pode transmitir numa comunicação de consciência” (BACHELARD, 1970b, p. 34). Ora, não seria essa comunicação de consciências o que fundamenta o método bachelardiano de apreensão de imagens oníricas?

Para finalizar o capítulo dedicado a Simon Segal, Bachelard narra em primeira pessoa o dia de inverno em que Segal quis pintar seu retrato. Vejamos:

Certo dia, Simon Segal quis fazer meu retrato. Era um dia de inverno em que eu estava inteiramente sonhador. Sonhava com a vida que fez – não sei por que! – filósofo. Sonhava com tarefas inacabáveis. Em suma, Segal me surpreendeu numa hora de melancolia. Sem dúvida, tenho outras horas. Mas aí está o testemunho de minha vida difícil. O pintor, estou certo, disse que em sua linguagem uma de minhas verdades. (BACHELARD, 1970b, p. 34)

O frio da noite invernal encontra-se nas diversas camadas de roupas que cobrem o corpo de Bachelard. O filósofo reconhece sua melancolia nos olhos pintados por Segal. Poderia ser diferente? Bachelard aponta que sim, tem outros humores. Reconhece que estava em um momento sonhador, em que questionava em seus devaneios porque a vida o transformou em filósofo. Refletia sobre suas tarefas inacabadas. Seriam essas tarefas no campo da filosofia, livros não escritos, livros a terminar? Livros não lidos, romance, poesias, outros pensamentos a descobrir? Outras filosofias a questionar? Bachelard reconhece seus olhos sonhadores.

Mas, Bachelard, quando olha para seus olhos ali retratados, vê além de si mesmo, percebe a semelhança entre os seus e os olhos de seu pai. E novamente, embarca no devaneio desse instante, nesse momento onírico: “Porque quando olho mais demoradamente o retrato que Simon Segal fez de mim numa noite de inverno,

eis que à distância de um terço de século – ó espanto! ó recordação! – em meus próprios olhos vejo o olhar de meu pai” (BACHELARD, 1970b, p. 34).

Então nosso item sobre a pintura encaminha-se para o fim. Vamos tratar do último pintor que Bachelard analisou, Marc Chagall, a quem Bachelard consagrou dois capítulos. Em *Introdução à Bíblia de Chagal* Bachelard dedica-se às imagens produzidas para ilustrar o livro religioso. Em *As origens da luz*, Bachelard analisa as imagens que ilustram *As fábulas de La Fontaine*, bem como algumas esculturas e gravuras. Portanto, neste tópico vamos nos deter nas análises sobre a Bíblia e as gravuras ganharão espaço no próximo tópico, destinados a elas.

Entre 1927 e 1931, Marc Chagall criou as gravuras que ilustram uma publicação de *As fábulas de La Fontaine*, que foram bem criticadas e recebidas pelo público em geral. Assim, Chagall recebe o convite para produzir pranchas que vão ilustrar determinada edição da Bíblia. Ele aceita o convite e viaja com sua esposa para Israel, para ter um contato com a atmosfera e com a paisagem bíblica. Tal viagem é relatada como uma experiência perturbadora, tanto no plano plástico, quanto no plano espiritual (FORESTIER, 1995, p. 46).

Quarenta guaches são produzidos entre 1930 e 1932, colocando em cena sucessivos episódios bíblicos. Estes guaches dão origem a 105 águas fortes. Em 1939, 66 pranchas são escolhidas para ilustrar a edição da Bíblia por *Éditions Verves*, que, por conta da guerra, só termina a edição em 1956, ano em que também a publica.

Bachelard relata como lê a coleção de livros santos:

Quando, em minha solidão de leitor, meditava sobre o Livro Santo, a voz era tão forte que nem sempre enxergava o Profeta. Todos os Profetas tinham para mim a voz das Profecias. Olhando agora as pranchas desta bela coletânea, leio o velho livro de outro modo. Ouço mais claramente porque vejo com mais clareza, porque Chagall, esse vidente, desenha a voz que fala.

Em verdade, Chagall colocou luz em meu ouvido. (BACHELARD, 1970b, p. 8)

Somente uma pintura que extravasa as linhas formais pode extrapolar seus limites a ponto de provocar sons, a ponto de falar. Segundo Bachelard, Chagall é um desses pintores que tornam a matéria um prazer de ver. Para o filósofo:

Sim, Marc Chagall, pintor que sabe colocar, como um criador de universo, o vermelho e o ocre, o azul escuro e o azul suave, vai nos dizer as cores do tempo dos Paraísos. Chagall lê a Bíblia e, de pronto, sua leitura é uma luz. Sob seu pincel, sob seu lápis, a Bíblia torna-se – naturalmente, com toda a simplicidade – um livro de imagens, um livro de retratos. (BACHELARD, 1970b, p. 8)

Bachelard atribui a grande capacidade artística ao fato de o pintor saber olhar o mundo. Mas, esse 'saber olhar' não estaria ligado a reprodução do empírico, a aspectos visuais e não-materiais da arte? Somente se o artista não fundamentar esse olhar com um profundo meditar íntimo da matéria, uma *rêverie* elementar, como vimos acima nos comentários sobre Monet. Além, é preciso também 'saber mostrar', que consistiria na própria técnica que se pinta, esculpe ou escreve.

Que privilégio para um criador de formas, para um pintor genial receber a tarefa de desenhar o Paraíso! Ah, tudo é paraíso para o olho que sabe ver, que gosta de ver! Chagall ama o mundo porque sabe olhá-lo e, sobretudo, porque aprendeu a mostrá-lo. O Paraíso é o mundo das belas cores. Inventar uma cor nova é, para o pintor, um gozo paradisíaco! Dentro de tamanho gozo, o pintor *olha* aquilo que não vê: ele cria. A cada pintor seu paraíso. E quem sabe combinar as cores está seguro de dizer a concórdia de um mundo. O Paraíso é, antes de tudo, um belo quadro. (BACHELARD, 1970b, p. 9)

Inventar cores novas remete-nos ao ouro alquímico criado por Van Gogh em seus instantes amarelos. E, como vimos, a novidade de uma cor cria a individualização dos seres com ela criados. Chagall, em momento algum reproduz o mundo por ele visto. Para criar seu próprio paraíso é preciso um 'olho vivo' aliado a 'contemplação ativa', 'onirismo puro', ou 'devaneio material'.

Bachelard reconhece outra característica da pintura de Chagall. Sua potência de inscrever fábulas na matéria, e mesmo, de escrever histórias na matéria, que, segundo o filósofo, pode substituir várias páginas da Bíblia. Percebe-se que um único desenho é capaz de contar a mesma história, a mesma narrativa. "As palavras vêm aos lábios de quem quer que sonhe sobre o quadro" (BACHELARD, 1970b, p. 10).

Se, para Bachelard, cada quadro de Chagall é uma fábula, é porque seus quadros são narrativas materiais, são narrativas que narram determinadas histórias através de volumes, cores, dinamismo:

Os quadros de Chagall são narrativas. Dizem, a seu modo, as fábulas mais eloqüentes. O espaço bem povoado por volumes e cores põe em andamento os personagens, homens e animais. Não há mais nada imóvel em um quadro de Chagall. (BACHELARD, 1970b, p. 24)

Assim como deus, o artista também é um demiurgo. Chagall criou diversos profetas, e sobre eles, escreve: "e que tarefa, a de desenhar os Profetas, dar a cada um a originalidade de um rosto. Os Profetas de Chagall possuem, no entanto, um

traço comum: são todos chagallianos. Trazem a marca de seu criador” (BACHELARD, 1970b, p. 21).

Bachelard nos diz que muitas vezes, em suas leituras desse livro em particular, não segue a ordem das páginas. Que, muitas vezes, abre em páginas aleatórias buscando o desenho que captura seu olhar e se põe a refletir sobre ele. Em outras ocasiões, vai de uma figura a outra, também sem muita lógica ou ordenamento, percorrendo os desenhos ao acaso.

Desta forma, folheando livremente, com grande liberdade de devaneio, o livro de Chagall, detive-me num primeiro momento nas pranchas que despertavam em mim leituras esquecidas. Todos nós temos um museu íntimo onde ficam guardados os grandes seres da história, e um dos grandes encantos do álbum de Chagall é que este álbum torna-se logo um álbum de recordações. (BACHELARD, 1970b, p. 19)

Sobre a finalidade desse método, ou ausência de método, o filósofo afirma:

Mas, para receber todas as riquezas de devaneio que são os benefícios da obra ilustrada, para também romper o fio da história que nos dá mais pensamentos que imagens, creio que é preciso seguir um pouco ao acaso, sem muita preocupação com a ordem das páginas. Pelo menos foi dessa maneira que organizei meu prazer. (BACHELARD, 1970b, p. 13)

Bachelard dedica onze tópicos desse capítulo para analisar e comentar as imagens que ilustram As Escrituras Sagradas. Sobre a possibilidade de pintar o paraíso, escreve:

Marc Chagall desenha bem demais para ser pessimista. Confia em seu lápis, confia em seu pincel, logo o mundo é belo. O universo é digno de ser pintado. Faz bom tempo, sentimo-nos bem num mundo que é belo. A alegria de pintar é uma alegria de viver. O universo – os desenhos de Chagall o provam – tem para além de todas as misérias, um destino de felicidade. O homem deve reencontrar o Paraíso. (BACHELARD, 1970b, p. 21)

E completa:

Assim, o paraíso possui a dimensão de uma elevação. Seriam necessários poemas e mais poemas para dizer tudo aquilo. Porém, um único desenho de Chagall condensa todas essas potências. Uma única pintura põe-se a falar infundavelmente. As cores tornam-se palavras. Quem ama a pintura sabe que a pintura é uma fonte de palavras, uma fonte de poemas. [...] Os seres saem do pincel do pintor, vivos e tão fecundos quanto os seres saídos da mão de Deus. [...] O artista conhece impulsos de criação. Sentimos perfeitamente que ele conjuga todos os tempos do verbo criar; ele experimenta todas as venturas da criação. (BACHELARD, 1970b, p.9)

A passagem que mais nos chama a atenção é quando Bachelard se compara a Jonas, o profeta que foi engolido por uma baleia, onde passou três dias e três

noites. “Quantas vezes, desde que tenho o livro de Chagall em meu quarto, nessa pequena baleia que é meu quarto com flancos cobertos de livros, não retornei para alimentar meu devaneio com as imagens de Jonas!” (BACHELARD, 1970b, p. 18). O filósofo questiona a veracidade do que teria acontecido com o profeta, questionando se tudo não passou de um sonho:

Tendo relido quatro capítulos da Bíblia para situar bem os desenhos de Chagall, volto a contemplar o rosto de Jonas. Não sei se este rosto traz o testemunho das proezas no naufrago. Mas ele me fala, ele me olha. Para mim, é uma das maiores figuras deste livro. [...] Também Jonas não sai de um grande sonho? Também nós não sonhamos que somos tragados? Não pode o desenho de um grande artista despertar em nós as potências oníricas que criaram as mais antigas lendas? [...] Começamos a sorrir quando vemos a cabeça de Jonas na garganta do peixe, e depois somos tomados por devaneios que não riem mais. [...] A noite que nos toma em seu próprio sono é um grande oceano de águas dormentes. Então, mesmo quando a manhã é um pouco clara em nossa alma reencontrada, sabemos perfeitamente que, como Jonas, acabamos de ser salvos das águas. (BACHELARD, 1970b, p. 18)

O próprio Bachelard afirma ser impossível comentar todas as ilustrações de Chagall para as narrativas bíblicas, devendo escrever um livro inteiro para tal empresa, e assim, captar toda a riqueza do artista. Mas reconhece a importância e relevância de tal obra: “Para um filósofo das imagens, cada página deste livro é um documento onde pode estudar a atividade da imaginação criadora” (BACHELARD, 1970b, p. 21).

Dito isso, daremos seguimento a nosso capítulo, desenvolvendo o último tópico onde a modalidade de arte plástica estudada será a escultura.

3.3 Bachelard e a Gravura

Mudamos a modalidade artística, mas continuamos a tratar de Marc Chagall, que também criou gravuras e esculturas. Ilustrou *As fábulas de La Fontaine* em águas-fortes, que, segundo Bachelard, tem a capacidade de nos “revela[r] luzes ao mesmo tempo profundas e móveis. Colocando as claridades onde é preciso, ele conta [as fábulas de La Fontaine]” (BACHELARD, 1970b, p. 22). Esse poder vem da construção de sínteses que condensam, com segurança e felicidade, o *instante dominante* da narrativa. “Olhe bem uma das gravuras e a gravura vai, sozinha, se

pôr a fabular. Chagall soube aprender o próprio *germe* da fábula. Então, diante de você, tudo vai germinar, crescer, florir. A fábula vai sair da imagem” (BACHELARD, 1970b, p. 22).

A dificuldade de criar ilustrações e gravuras para histórias e fábulas reside no fato de a imagem ter que agregar tudo o que a página conta, sem revelar de mais, nem omitir fatos. Para Bachelard, Marc Chagall não tem esta dificuldade uma vez que ele tem a proeza de condensar os instantes em suas gravuras, em suas pinturas: “Colha, portanto, o instante chagalliano e você terá o testemunho das forças acumuladas numa visão unitária. Chagall é um condensador” (BACHELARD, 1970b, p. 23).

Outro aspecto fundamental reside no fato de Chagall, assim como Monet, saber olhar bem. Todos seus quadros, suas gravuras, suas esculturas foram bem meditadas antes de ganharem corpo, matéria e forma:

Marc Chagall tem no olho tantas imagens que o passado conserva, para ele, suas cores plenas, guarda a luz das origens. Uma vez mais: tudo o que ele lê, ele vê. Tudo o que ele medita – desenha, grava, inscreve na matéria, torna resplandecente de cor e de verdade. (BACHELARD, 1970b, p. 25)

A gravura tem especial atenção de Bachelard em *Le droit de rêver*, pois, para ele trata-se de uma arte que é criada em solidão, na solidão de um artista, de um traço e de uma página branca.

Mas, diante da exuberância de tanta riqueza de ilustração, coloca-se precisamente o problema de uma filosofia da ilustração. Para entender esse problema deveríamos reviver a solidão do pintor diante de uma página branca. Essa solidão é grande, pois nada o ajuda a extrair das trevas da história a fisionomia dos seres desaparecidos. Não há nada a copiar. Há tudo a criar. (BACHELARD, 1970b, p. 21)

Outro aspecto material que as artes plásticas apresentam, mas que recebem pouco ou nenhum destaque é o fato de a tinta escrever por suas forças de alquímica tintura (BACHELARD, 1970b). Ou seja, a própria tinta é uma força material. Tais considerações encontram-se no texto *Um devaneio da matéria*, que Bachelard escreveu para o livro de gravuras de José Corti, *Rêves d'encre*, que também foi editado em DS. Trata-se de um livro de baixa tiragem, apenas seiscentos exemplares, publicado em 1945 que trazia vinte e cinco gravuras de José Corti apresentadas por Paul Eluard, René Char, Julien Gracq, além de Gaston Bachelard.

No seu texto, o filósofo devaneia sobre a materialidade alquímica da tinta, bem como sobre os minerais que a compõem. Medita sobre como essas

“substâncias mágicas” (BACHELARD, 1970b, p. 47), tanto do preto da tinta, quando do branco do papel, se encontram nos traços de Corti, em sulfetos, cristais, sais, minérios e convergências metálicas. Nestes trabalhos, fica claro para Bachelard que “Jamais a forma pode estar tão próxima da matéria quanto na beleza mineral” (BACHELARD, 1970b, p. 47).

Essa proximidade entre matéria e forma poderia se caracterizar pela espessura do traço da linha gravada. Mas entendemos que, na verdade, não existe proximidade-distância, uma vez que, na gravura, matéria e forma são, enfim, uma unidade. Há, portanto, identificação, pois ambos são construídos pelo único elemento presente ali: a linha. Assim, havendo uma identificação entre matéria e forma, podemos entender a gravura como a arte plástica que melhor realiza a superação da dicotomia matéria e forma, dicotomia esta que se faz presente no pensamento ocidental desde seus primórdios, na Grécia Clássica.

A gravura oferece o mundo imediato da tinta, onde “a tinta circula como um sangue negro e a pena ou o pincel ou qualquer outro instrumento de sortilégio segue, sonhando, a fibra, a ponta” (BACHELARD, 1970b, p. 47). É onde o “branco da página começa a florescer”. Assim, “ficamos admirados de como, com tinta tão preta, o autor pôde encontrar a matéria de tantas brancuras” (BACHELARD, 1970b, p. 47). Ora, a criação artística está exatamente neste ponto de contato entre ambivalências e contrários (CARVALHO, 2013). Para Bachelard, trata-se de uma escrita cósmica:

Mas antes de qualquer escrita, antes de qualquer vontade de desenhar objetos, antes de qualquer ambição de revelar signos, um sonhador obedece aos sonhos íntimos de uma substância mágica, escuta todas as confidências da mancha, eis que a tinta se põe a dizer, preto no branco, seus poemas, põe-se a desenhar as formas do longínquo passado de cristais. (BACHELARD, 1970b, p. 46)

Ora, já vimos que no caso da gravura, a forma está bem próxima da matéria. Entretanto, a materialidade das gravuras de Corti é oriunda de, conforme Bachelard, uma estranha solidez dos sonhos (BACHELARD, 1970b, p. 48).

O filósofo encerra seu texto de apresentação das gravuras com este belo parágrafo, onde ressalta todos os aspectos de materialidade inerentes a gravura, mas em particular, ao trabalho de seu amigo e editor:

E todas estas páginas estão tonalizadas por essa vontade de estrutura sólida, de permanência mineral, vontade extraída dos poderes do preto. Há em certos fogos ébrios de resina uma vontade que quer a total negridão de seu fumo. As belezas da obra de José Corti procedem verdadeiramente dessas vontades materiais profundas. O negro dado à luz pelos sonhos de um poeta da tinta, o negro saído de suas próprias trevas nos entrega seu esplendor. (BACHELARD, 1970b, p. 48)

O próximo gravurista que Bachelard elogia em seu livro é Louis Marcoussis, em sua obra *Adivinhos*, que chama a atenção do filósofo pelo olhar dos personagens, fazendo com que ele relacione o olhar às suas práticas de adivinhação. Trata-se de dezesseis adivinhos gravados ao praticar suas diferentes leituras adivinhatórias.

Para Bachelard, Marcoussis nos convida a escolher o adivinho de nossa preferência para tentar decifrar seu olhar. Assim, vemos a dialética que esses personagens carregam em seus olhos, portadores de serenidade, de angústia, sacrifício, tristeza e infelicidade, mas ao mesmo tempo, piedade e coragem.

Esse olhar, que era o de Marcoussis, reanima-se dezesseis prospectores. Olhe-os olhar e você terá uma medida da vontade de ver, da coragem de ver. Você então compreenderá que uma tamanha vontade na luz do olho pode sonhar o inacreditável. E o valor humano de tão grande vontade de vidente é logo consolo para todas as tristezas da descoberta. Que o adivinho olhe o astro ou a mão, o pássaro ou o dado, a carta ou a chave, que procure a substância do futuro na nuvem intumescida ou no nó cristalino da límpida esfera, o molhar adivinhador segue sempre, ao mesmo tempo, dois princípios contrários de penetração: a inteligência e a simpatia, a força da alma e a delicadeza do coração. (BACHELARD, 1970b, p. 50)

Somente em uma obra variada e completa, como a de Marcoussis, “nos é proposto adivinhar o adivinho, o que somente podemos fazer participando da adivinhação” (BACHELARD, 1970b, p.51). Seus métodos de adivinhação, ou seja, os objetos que trazem em suas mãos:

[...] despertam forças finas, aptas a tocar a ainda fluida matéria de um futuro. O objeto coloca no exato lugar os traços do vidente, para que ele veja além do objeto. [...] A arte de Marcoussis convida-nos a ser psicólogos do invisível. Aconselha-nos a fazer um outro semblante, a ter um olhar ao mesmo tempo mais profundo e mais tranquilo para mirar não mais as coisas, mas signos. [...] As coisas nos devolvem olhar por olhar. (BACHELARD, 1970b, p.51)

Bachelard afirma que toda adivinhação é um conselho. Que conselho Bachelard recebera de seu vidente? Que conselhos Marcoussis recebera de seus dezesseis adivinhos? Que lições podemos tomar das pranchas desse artista? “[...] Eis um homem que viu, que passou a vida a ver, que quis ver. Tão longas

meditações concentradas no mais analítico dos olhares deram a Louis Marcoussis o direito de gravar o vidente” (BACHELARD, 1970b, p. 51).

Em DS Bachelard traz três textos dedicados ao gravurista Albert Flocon: *Introdução à dinâmica da paisagem*; *O “Tratado do buril” de Albert Flocon*; e *Castelos na Espanha*. O primeiro texto é parte integrante do livro de gravuras que o artista lançou em conjunto com o filósofo, onde Bachelard comenta seus desenhos que mesclam paisagens ao corpo humano, sempre destacando o movimento. O livro se chama *Paysages – notes de um philosophe pour um graveur*, e foi lançado em 1950. *O tratado do buril* é um livro lançado por Flocon prefaciado por Bachelard, bem como *Castelos da Espanha*. Cada texto tem sua especificidade, mas há uma argumentação comum visando mostrar a gravura em seu potencial onírico e material. Assim, vamos mostrar essa exaltação da gravura em cada um dos textos.

Primeiramente, Bachelard intitula o gravurista Flocon de ‘escultor da página em branco’, e complementa afirmando que ele é a antítese do filósofo.

A paisagem do filósofo, a paisagem pensada, é plana, sistematicamente plana, gloriosa às vezes por ser plana. Estranha dominação metafísica do mundo, que não toma consciência de si senão quando o mundo está longe, diminuído, empalidecido, negado, perdido! Por isso, como é salutar, para um filósofo, essa provocação concreta, simples e direta que nos vem da gravura! (BACHELARD, 1970b, p. 55)

Para o gravurista, provocar é seu modo de criar, uma dominação dramática do mundo que se faz com traços, papel branco e tinta negra, em constante revolta contra os limites. Ora, os limites não são dados pela forma? Se a gravura é uma revolta contra os limites, portanto também é uma revolta contra a forma, contra a superficialidade da forma. Mas como essa revolta contra a forma pode se manifestar se a gravura é apenas um conjunto de traços? O gravurista perde as cores, que Bachelard afirma serem as maiores seduções sensíveis, mas por outro lado, ganha uma incrível força íntima, movimentos simples que emanam das fontes de vitalidade. Assim: “A gravura é feita de movimentos primitivos, de movimentos confiantes, completos, seguros. O traço então conduz massas, impele gestos, trabalha a matéria, confere a qualquer forma sua força, sua flecha, seu ser dinâmico” (BACHELARD, 1970b, p. 55). A gravura é uma arte plástica e material por que trabalha a matéria com um traço, com um movimento que vive no traço, em vigorosos movimentos dinâmicos que são materiais pela forma que ensejam.

Para Bachelard, o que Flocon faz em suas obras, em suas gravuras, consiste em uma “dominação dramática do mundo” capaz de “sentir a tomada de posse total dos objetos”. Segundo o filósofo, “parece que o gravador, na rudeza essencial de suas tomadas de posse, está em constante revolta contra os limites [formais]” (BACHELARD, 1970b, p. 56, interpolação nossa). E justamente essa revolta contra os limites formais, e contra a forma, por extensão, que a materialidade jorra dessa modalidade artística. Há a presença inegável da força material em cada traço, pois “Toda gravura dá testemunho de uma força. Toda gravura é um devaneio da vontade, uma impaciência da vontade construtiva” (BACHELARD, 1970b, p. 56). Assim, por demandar uma força material de tamanha grandeza, Bachelard considera os gravuristas como “escultores da página em branco” (BACHELARD, 1970b, p. 57), cujas formas “são habitadas por um movimento superabundante” (BACHELARD, 1970b, p. 57).

Como marca constante do pensamento bachelardiano, em meio às análises sobre seus ‘objetos’, encontramos passagens de auto-reflexão. Podemos considerá-las reflexões de um sujeito que se constrói na medida em que constrói seu objeto de estudo, havendo, portanto, uma identificação e ao mesmo tempo uma diferenciação. Essa é a prática bachelardiana que não se fecha em conceitos pré-prontos, recebidos como herança monótona de um passado arcaico e desconectado com o presente. Esse movimento de auto-avaliação, auto-reflexão é o que constitui o sujeito bachelardiano por excelência. Assim, em meio a seus escritos elogiosos sobre a arte de Flocon, temos essas linhas:

Eis porque um filósofo que passou dez anos de sua vida a refletir sobre a imaginação da matéria e sobre a imaginação das forças se encanta com a contemplação ativista de um gravador e se permite expor, sobre cada gravura da presente obra [*Paysages*, em conjunto com Flocon] suas próprias reações. (BACHELARD, 1970b, p. 55)

E assim seus escritos são tecidos, juntando conceitos e reações, elaborando um enorme arcabouço onírico que cria esse tecido conceitual que é o pensamento bachelardiano.

Voltando ao livro em conjunto com Flocon, as gravuras trazem desenhos dúbios, que ora são paisagens, ora são corpos humanos. É o movimento do traço que permite essa dupla possibilidade. A prancha de número dois³³ traz uma onda

³³ Ver Anexo 3 imagem 6.

que se transforma em mulher e já que a gravura é expressão do movimento, nesta gravura temos o movimento de uma onda primitiva. Assim, Bachelard remete ao mito grego de criação de Afrodite, que nascera das espumas das ondas.

[Para o pintor] o mar é uma mulher quando uma virgem nele se banhar. Ele é seduzido pela luz duplicada dos reflexos e se encanta com as formas efêmeras. O gravador, dissemos, consagra-se ao movimento. Aqui está uma prova. A mulher que nasce das ondas é uma vaga primitiva. É um torso que surge de um movimento oprimido, opressor, é a própria respiração da vaga atormentada, o peito das águas cheias de paixão. Então a mulher é, verdadeiramente, irresistível onda das profundezas. (BACHELARD, 1970b, p. 61)

Mas como a imaginação material também encontra-se presente no leitor da obra de arte, Bachelard convida a participar desse instante de criação de forças oníricas:

Se não participas da energia volumétrica do desenho das águas, desse humano crescimento das forças do mar, a forma gravada por Flocon poderá nada mais ser do que uma forma abandonada em algum pantanal. Verás apenas o infinito das lonjuras, a paz longínqua, sempre longiqua, dos horizontes marinhos. Terás perdido a grande dialética dos mares: a calma para os olhos acomodados o infinito e sempre a tempestade – uma tempestade à medida do homem, se for preciso mesmo à medida de uma mão de criança, na angra tão próxima; é aqui, na onda que morre a teus pés, que o movimento é realidade primeira. É aqui que o movimento das águas desperta tuas forças provocadoras, te chama para todas as provocações. (BACHELARD, 1970b, p. 62)

A comentadora italiana Valéria Chiore publicou um artigo que, além de trazer reproduções das pranchas de Flocon, aborda a questão da ontologia dos elementos e a fenomenologia da palavra poética através de três conceitos fundamentais do pensamento bachelardiano, a saber: força, provocação e vontade (CHIORE, 2011). Ainda que seu texto aborde a especificidade da gravura, vimos que essa tríade de conceitos está presente em todas as análises de obras artísticas que o filósofo francês desenvolveu em sua vida.

Chiore desdobra esses três conceitos em outros. Assim, da força, temos o dinamismo, a energia, a temporalidade e o começo, a provocação, e a vontade. Da provocação, temos afrontamento, domínio, criação. Da vontade, temos o trio: vontade, poder, alegria. Indubitavelmente todas essas noções são pólos de força do pensamento bachelardiano que podem guiar qualquer interpretação de sua filosofia. Para a presente tese, a noção que destacamos é o “senso de afrontamento” (CHIORE, 2011, p. 125), que a autora define como a oposição entre o artista e seu objeto.

As pranchas de Flocon revelam uma grande afinidade de pensamento e de imagética com Bachelard na medida em que apresentam todos os elementos cósmicos criados dando bastante intensidade aos movimentos dos corpos-elementos. Podemos ver que trata-se de um trabalho realmente em conjunto, que a arte e a filosofia se complementam através da imaginação material, fazendo, assim, um ser único neste livro.

Albert Flocon escreve um livro em 1952 cujo nome é *O tratado do buril*. Bachelard fica encarregado de prefaciar o volume, e começa com um belo parágrafo onde trata da pré-história da mão através da gravura:

Com que vigor e com que nitidez o gravador reencontra a pré-história da mão! Desde o primeiro traço sobre a pedra das cavernas ao mundo gravado sobre o cobre, nós o sentimos verídico e profeta. Seu ofício é verdadeiro porque enérgico, porque em contato com a matéria real e forte. Na ponta do buril nascem, ao mesmo tempo, consciência e vontade. O gravador não pode ser passivo; nada copia; para ele é necessário produzir tudo, produzir com um mínimo de traços, crias as superfícies cercand-as, fazer surgir os volumes pela exclusiva superposição das perspectivas. (BACHELARD, 1970b, p. 74)

Bachelard pensa a partir do buril, pois assim parece fazer o próprio Flocon. Quer seguir o relato de um buril animado, vivo, e acima de tudo, criador de vida, conforme diz na página 75. Quer pensar a consciência da ferramenta, e sua importância para a obra e para o artista. Parece que o buril “possui sempre o secreto desejo de concluir seu movimento [...]. Sofre ao corta a lasca” (BACHELARD, 1970b, p. 76). O buril sofre a mesma influência colérica da mão apetrechada, o mesmo devaneio da vontade de dominação que vimos ao tratar da escultura. E para Bachelard, como visto acima, a gravura é uma escultura plana. Assim:

A mão do homem passou por ali, a mão do gravador cavou os sulcos verdadeiros, deteve o piscar das luzes vãs. Nada estremece mais, tudo age num movimento coordenado. A gravura nos conta os poderes hierárquicos dos movimento; ela nos oferece as grandes verdades dinâmicas do universo. (BACHELARD, 1970b, p. 77)

Chegamos assim, próximo do término de nosso capítulo e finalizamos como o próprio Bachelard finaliza a partição de DS dedicada às artes: com o capítulo ainda sobre Albert Flocon intitulado *Castelos na Espanha*. Bachelard começa o texto pensando sobre a personalidade de suas interpretações: “Para um filósofo cuja tarefa não é a de ver, como olhar bem sem se esconder para olhar? [...] Por que um modesto filósofo não confessaria que não gosta que o olhem olhar” (BACHELARD, 1970b, p. 78).

Sobre este trabalho de Albert Flocon, Bachelard narra:

Os castelos na Espanha são blocos de futuro. São sólidos como as promessas que o hoje faz ao amanhã, como as promessas que o bom trabalhador faz, na noite de hoje, à aurora de amanhã. Todos esses “castelos” de Flocon são ensolarados. São simples como o sol da manhã, sólidos como uma bela manhã. Sim, não são visões, são projetos. (BACHELARD, 1970b, p. 80)

O que mais chama a atenção é justamente o fato de Bachelard sempre utilizar seu método da fenomenologia da imagem para escrever seus comentários sobre as pranchas de Flocon. E ao se engajar em seus devaneios, vemos que ele também propõe um convite a seu leitor fazer o mesmo: “A contemplação sincera é caprichosa, é puro capricho. E, finalmente, são as obras mais forte que suscitam maior contingência da contemplação. A obra mais pessoal provoca a pessoalidade da interpretação” (BACHELARD, 1970b, p. 78). Isso porque “[...] os buris de Flocon nos fazem participar da espontaneidade de sua criação, porque incitam em nós uma espontaneidade de contemplação” (BACHELARD, 1970b, p. 79).

Ademais, Bachelard continua valorizando o aspecto dinâmico das pranchas gravadas por seu amigo Flocon: “As linhas retas de Flocon não param de correr em direção ao horizonte. [...] Elas solicitam nossa mobilidade” (BACHELARD, 1970b, p. 79). Elas solicitam e provocam nossa mobilidade, nosso devaneio ativo e criativo que imagina ao mesmo tempo em que contempla.

Para finalizar o capítulo, deixaremos a fala Bachelardiana elogiar as gravuras de Flocon:

Gosto da gravura em si, da gravura autônoma, da gravura que primitivamente não ilustra nada, aquela que chamo, em minhas rumações de filósofo, de gravura auto-eidética. Ela é para mim o ideal do conto sem palavras, do conto condensado. É porque a gravura não conta nada é que ela te obriga, espectador meditante, a falar. (BACHELARD, 1970b, p. 78)

CONCLUSÃO

Por uma arte de inspiração bachelardiana:

Para Arthur Danto (2014), a filosofia da arte é o coração da filosofia. É necessário a filosofia viver arte, respirar arte. Mas o que seria uma arte de inspiração bachelardiana?

A abordagem estética de Gaston Bachelard dá primazia ao papel do imaginário na produção e leitura da arte, em quaisquer modalidades artísticas, seja na literatura poética, pintura, gravura ou escultura. Assim, além da imaginação do artista, no momento de sua criação, em conexão a materialidade cósmica dos elementos, Bachelard valoriza a imaginação que a obra provoca no leitor da arte.

Ao considerar o imaginário do apreciador da arte, e nas imagens que ele produz ao contemplar a obra artística, ocorre uma 'democratização' do espírito artístico. Bachelard pensa a perspectiva do leitor, pois, ele escreve desse lugar, como expectador da arte. Mas, como um expectador ativo que recusa a facilidade de contemplar passivamente, e que constrói a si mesmo no embate com sua imagem onírica. Essa questão é atualmente pensada por E.H. Gombrich (1999), que estuda a dinâmica da percepção da obra de arte por seus expectadores. Ou seja, a problemática que Gaston Bachelard apresentou em seu pensamento estético ainda se faz presente recentemente, configurando-se como uma questão atual da contemporaneidade.

No que diz respeito à criação artística, a imaginação é protagonista nesse processo. É o que provoca o artista, é o que o direciona em suas veredas oníricas. É a atividade artística por excelência, que depois ganha corpo ao se concretizar em páginas de livros, telas, pranchas e esculturas, bem como qualquer que seja a expressão artística.

Em 1943 Bachelard apontou a carência da arte de tratar dos aspectos materialistas. Inegavelmente, desde esse escrito, muitas transformações ocorreram no âmago da criação artística contemporânea, possibilitando o surgimento de muitas escolas. Podemos dizer que a arte contemporânea buscou a materialidade, e muitas

vezes, até a extrapolou, promovendo, assim, rupturas na História da Arte (DAGOGNET, 2003).

Continuando a pensar em uma arte bachelardiana, é necessário que ela seja dinâmica, sendo construída mediante um trabalho dialético, um trabalho entre o artista e a resistência do mundo, em um constante embate material corpo a corpo. Muitas vezes, esse trabalho é apenas metafórico, como na literatura. Porém, em outras modalidades, esse trabalho é realmente físico, como no caso da escultura. Na pintura, o trabalho material sublima a diferenciação forma e matéria é quando a tinta é responsável por esses dois elementos: cor e luz.

Para ser uma obra de arte verdadeiramente material, a obra deve conter *sens d'affrontement*, ou senso de afrontamento³⁴, no sentido de afrontamento, de resistência contra, força contrária presente em um embate de forças, nesse caso, entre a vontade humana e o mundo, que é transformado em objeto artístico. Ressaltamos que qualquer modalidade artística pode ser – e deve – ser material, como a dança, a fotografia, o cinema, enfim. A materialidade é uma força onírica presente na consciência e no corpo humano, encontrada em qualquer produção humana, inclusive na filosofia.

³⁴ Expressão da pensadora italiana e estudiosa do pensamento bachelardiano, Valéria Chiori. Em seu artigo, ela fala de um “sens d'affrontement, d'adversité et d'opposition entre l'artiste et son objet” (CHIORI, 2011, p. 125).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. De anima, livro III. In ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *A filosofia do não: Filosofia do novo espírito científico*. Lisboa: Editorial Presença. 1991.
- _____. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007a.
- _____. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007b.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- _____. *Études*, Paris, J. Vrin, 1970a.
- _____. *Fragments d'une poétique du feu*, Paris PUF, 1988.
- _____. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, 10^a ed., Paris, 1976a.
- _____. *La dialectique de la durée*. 1^a ed. Paris, Boivin, 1936.
- _____. *La flamme d'une chandelle*, 5^a ed., Paris. PUF., 1975.
- _____. *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. 14^a ed. Paris, J. Vrin, 1989.
- _____. *La psychanalyse du feu*. 1^a ed. Paris, Gallimard, 1938. Trad. de Maria Isabel Braga. *A psicanálise do fogo*. Lisboa, Estudos Cor, 1972a.
- _____. *La poétique de la rêverie*. 6^a ed., Paris PUF, 1974a.
- _____. *La poétique de l'espace*. 8^a ed. Paris, PUF, 1974b.
- _____. *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur les images de force*, 8^a ed., Paris, 1977.
- _____. *La terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*. Paris: Librairie José Corti, 1979.
- _____. *Lautréamont*, 7^a ed.. Paris, José Corti, 1974c. _____ *L'eau et les rêves: essai sur l'imaginaire du mouvement*, 10^a ed., Paris, José Corti, 1976b.

_____. *Le droit de rever*. Paris: PUF, 1970b.

BACHELARD, Gaston. *Le matérialisme rationnel*. 3ª ed. Paris, PUF, 1972b.

_____. *L'engagement racionaliste*. 1ª ed. Paris, PUP, 1972c.

_____. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2ª edição, 2001b.

_____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pesanha, Jacqueline Raas, Maria Isabel Raposo, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro. São Paulo: Difel, 1985.

BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade* 2.ed. Salvador: Edufba, 1996.

BRIGIDA, Raissa Vasques de Santa. *A noção de materialismo em Gaston Bachelard*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009 (dissertação de mestrado).

_____. *O instante poético de Ícaro*. *Reflexão* (PUCCAMP), v. 95, 2009.

BULCÃO, Marly. *Bachelard: a noção de imaginação*. *Reflexão*. Campinas, p.11-14, 2005a.

_____. *Bachelard, Imagem e Criação: Uma Análise da Poesia Primitiva e Visceral de Lautréamont*. In: _____. MARCONDES CÉSAR, Constança (Orgs.). *Perspectivas filosóficas de expressão francesa*. Rio de Janeiro: Editora Booklink. 2007a.

_____. *Bachelard, imagem e criação: uma análise da poesia primitiva e visceral de Lautréamont*. *Reflexão*. Campinas, p. 83-89, 2006a.

_____. *Image et Création: une visite au lautreamontisme bachelardien in Revue Figures*, número especial intitulado Imaginaire, Art e Thérapie, Centre Gaston Bachelard de Recherche sur l'Imaginaire et la Ractionalité, Dijon, França, 2007b.

_____. *Image et création: une visite au lautréamontisme bachelardien*. *Cahier. Centre de Recherches sur l'Image le Symbole et le Mythe*. p. 89-97, 2006b.

_____. *Bachelard, Lautréamont e Caillois dinanzi alle linee di forza dell'immaginazione*. In: CHIORI, Valeria. RAIU, Giulio.(Orgs.). *Bachelardiana-Immaginazione Materiale*. 1 ed. Genova: Recco, 2007c, v. , p. 19-28.

_____. *Bachelard: un regard brésilien*. Prefácio de François Dagognet, Paris, Editeur L'Harmattan, 2006c.

_____. BARBOSA, Elyana. *Bachelard, pedagogia da razão, pedagogia da imaginação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

_____. *Feu et Rêverie:le complexe d'Empédocle*, capítulo do livro: Martine Courtois. (Org.). *Liminaire du feu-Approches bachelardiennes*. Lyon: Jaques André Editeur, 2007d, p. 125-129.

_____. MARCONDES CÉSAR, Constança. (Org.) *Perspectivas filosóficas de expressão francesa*, Rio de Janeiro, Editora Booklink. 2007.

BULCÃO, Marly ; POULIQUEN, Jean Luc. *Une philosophe au Brésil - entretiens avec Jean-Luc Pouliquen*. Hyères: Les Cahiers de Garlaban, 2005.

_____. Raison, Discontinuité et Éducation-Gonseth et Bachelard face à une philosophie ouverte, capítulo do livro: Jean-Jaques Wunenburger. (Org.). *Bachelard, Gonseth, Piaget: l'éducation ouverte*. Dijon: Edit. Université de Bourgogne, 2007e, p. 179-186.

_____. Raison et Imagination: création et jeu inépuisable de mots. capítulo do livro: WUNENBURGER, Jean-jacques; LIBIS, Jean; PERROT, Maryvonne. (Org.). *Bachelard et l'Écriture*. Dijon, 2004, p. 53-62.

_____. Reflexão ou Dialógica: vias para a constituição de uma ética. *Reflexão*, Campinas - PUCCAMP, n. 70, p. 11-16, 1998.

_____. *O vôo ascensional do instante fecundo*. In: BULCÃO, Marly (Org.). *Bachelard: Razão e Imaginação*. Feira de Santana, 2005b, p. 143-149.

CARVALHO, Marcelo José de. *Por uma filosofia do inexato: dinamismo de polaridades e método em Gaston Bachelard*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013. (Tese de Doutorado).

CHIORE, Valéria. Force, provocatios, volonte: Paysages. Notes d'un philosophe sur un graveur, entre ontologie des elements et phenomenologie de la parole poetique. *Revista Ideação*, volume 1, 2011.

DAGOGNET, François. *Bachelard*. Tradução: Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *Gaston Bachelard* (Coll. *Philosophes*). 1ª ed. Paris, PUF, 1965.

_____. *100 mots pour comprendre l'art contemporain*. Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2003.

DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. São Paulo/Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2014.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994.

FORESTIER, Sylvie. In: CHASSEY, Eric de. DAMPÉRAT, Marie-Hélène. FORESTIER, Sylvie (Orgs.). *L'abécédaire de Chagall*. Paris : Flammarion, 1995.

GAGEY, Jacques. *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*. Paris: Marcel Rivière et Cie., 1969.

GOMBRICH, Ernst. Hans. *Os usos das imagens – Estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre, Bookman, 1999.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996,

LECOURT, Dominique. *Bachelard, le jour et la nuit*. Paris: Bernard Grasset, 1974.

LESCURE, Jean. *Bachelard au jour d'hui*. Paris: Clancier-Guénaud, 1986.

LESCURE, Jean. *Un été avec Bachelard*. Paris : Luneau-Ascot Ed., 1983.

LIBIS, Jean. *Bachelard et la mélancolie, l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*. Villeneuve d'Ascq : Ed. Septentrion, 2002.

_____. *Cahiers Gaston Bachelard*, n.1. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1998.

_____. (org.). *Cahiers Gaston Bachelard*, n.3. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2001.

_____. *Gaston Bachelard un rationaliste romantique*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1997.

MARCONDES CESAR, Constança. *Bachelard: ciência e poesia*, São Paulo, Edições Paulinas, 1989.

_____. *A hermenêutica francesa: Bachelard*. Campinas: Alina, 1996.

MARGOLIN, Jean-Claude. Bachelard et les arts plastiques. *Cahier Gaston Bachelard - Année 2002*, n° 5: Bachelard et les arts.

ONFRAY, Michel. *Hommage à Bachelard*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

PARIENTE, Jean-Claude. *Le vocabulaire de Bachelard*. Paris, Ellipses Éditions Marketing S.A. 2001.

PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard: As asas da imaginação*. 1985.

POULIQUEN, Jean-Luc. *Gaston Bachelard ou le rêve des origines*. Paris, L'Harmattan, 2007.

SCHAETTEL, Marcel. *Bachelard critique ou l'alchimie du rêve*. Lyon: Ed. L'Hermes, 1977.

_____. *Gaston Bachelard. Le rêve et la raison*. S.I. : Editions de Saint-Seine-l'Abbaye, 1996.

THERRIEN, Vincent. *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*. Paris : Ed. Klincksieck, 1970

WUNENBURGER, Jean-Jacques.(org) *Cahiers Gaston Bachelard*, Université de Bourgogne n°1, Dijon, Editions Université de Dijon, 1998.

_____. *Bachelard et l'épistémologie française*. Paris, PUF, 2003.

_____. (org.). *Cahiers Gaston Bachelard*. n.2. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1999.

Internet

A BORDO DO MUNDO. *Viajando com as estrelas 1*. 31 março 2013. Disponível em: <https://abordodomundo.wordpress.com/2013/03/>. Acessado em: 01/04/2015.

ARTVALUE.COM. A-177, *Moderne Grafik & Bücher*. Bern: 07 nov. 2013. Disponível em: <http://www.artvalue.com/auctionresult--flocon-albert-albert-mentzel-1-gaston-bachelard-paysages-3871485.htm>. Acessado em: 01/04/2015.

ASSOCIATION DES AMIS DE SIMON SEGAL. *Les Œuvres*. [ca. 2015]. Disponível em: <http://www.simonsegal.com/?p=oeuvres>. Acessado em: 01/04/2015.

DROUOT. *Drouot Catalogue*. [ca.2015]. Disponível em: <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2443626>. Acessado em: 01/04/2015.

MUSÉE DE L'ORANGERIE. *Claude Monet: Les Nymphéas*. [ca. 2015a]. Disponível em: http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24799_u112.htm. Acessado em: 01/04/2015.

MUSÉE DE L'ORANGERIE. *Visite Virtuelle des Nymphéas*. [ca. 2015b]. Disponível em: <http://www.musee-orangerie.fr/>. Acessado em: 01/04/2015.

PARFUM DE LIVRES. *Exposition: Henry de Waroquier, sculpter. <<Edipe et le Verbe>>*. 22 Mar. 2009. Disponível em: <http://parfumdelivres.niceboard.com/t4732p15-oedipe-antigone>. Acessado em: 01/04/2015.

REVISTA CASA E JARDIM. *Jardins de Monet eles existem*. maio 2013. Disponível em: <http://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Paisagismo/Jardim/noticia/2013/05/jardins-de-monet-eles-existem.htm>. Acessado em 01/12/2013.

THEARTWOLF.COM. Claude Monet – *The Rouen Cathedral Series – The Climax of Impressionism*. [ca. 2015]. Disponível em: http://www.theartwolf.com/monet_cathedral.htm. Acessado em: 01/04/2015.

UCB. *Marc Chagall ilustrou a Bíblia*. 2012. Disponível em:
<http://www.ucbportugal.pt/arquivo.php?p=5188>. Acessado em: 10/04/2015.

ANEXO A – Ano de Publicação das obras de Bachelard

Obra	Ano da 1ª edição
Essai sur la connaissance approchée	1927
Étude sur l'évolution d'un problème de physique. La propagation thermique dans les solides	1928
La Valeur inductive de la Relativité	1929
Le Pluralisme cohérent de la chimie moderne	1932
L'Intuition de l'instant	1932
Les Intuitions atomistiques: Essai de classification	1933
Le nouvel esprit scientifique	1934
L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine	1937
La Dialectique de la durée	1936
La Formation de l'esprit scientifique	1938
La Psychanalyse du feu	1938
Lautréamont	1939
La Philosophie du non : Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique	1940
Le droit de rêver	1942-1962
L'Eau et les rêves	1942
L'Air et les songes	1943
La Terre et les rêveries de la volonté	1948
La Terre et les rêveries du repos	1948
Le Rationalisme appliqué	1949
Le Matérialisme rationnel	1953
La Poétique de l'espace	1957
La Poétique de la rêverie	1960
La Flamme d'une chandelle	1961
Fragments d'une Poétique du Feu	(póstuma, editada por Suzanne Bachelard)
Études	1970
Épistémologie	1971
L'engagement rationaliste	1972

Fonte: tabela criada pelo autor.

ANEXO B – Imagens

Figura 1: Marc Chagall – Bíblia. Fonte: (UCB, 2012)

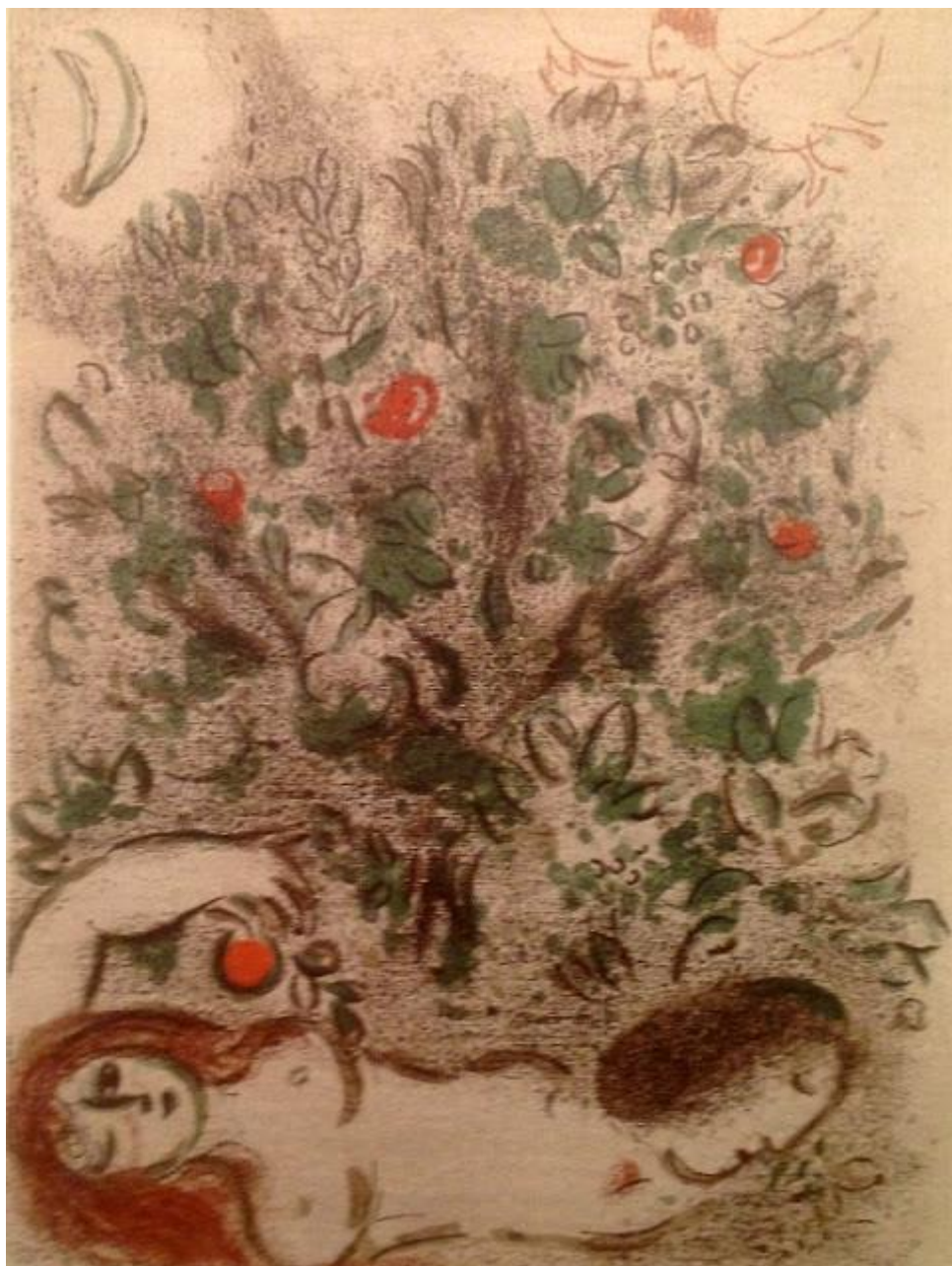


Figura 2: Marc Chagall – Bíblia. Fonte: (UCB, 2012)



Figura 3: Marc Chagall – Bíblia. Fonte: (UCB, 2012)



Figura 4: Marc Chagal – Retrato de Gaston Bachelard.
Fonte: (ASSOCIACIÓN DES AMÍS DE SIMON SEGAL, [ca. 2015])



Figura 5: Eduardo Chillida – Pentes do Mar. Fonte: (A BORDO DO MUNDO, 2013).

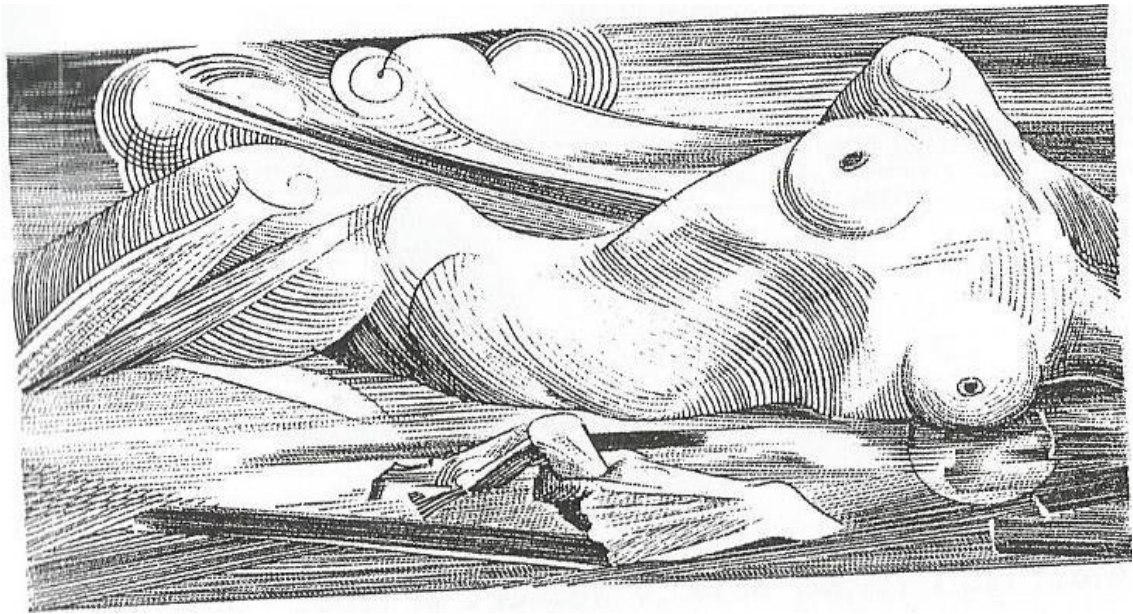


Figura 6: Albert Flocon – Paysages. Fonte: (ARTVALUE.COM, 2013)

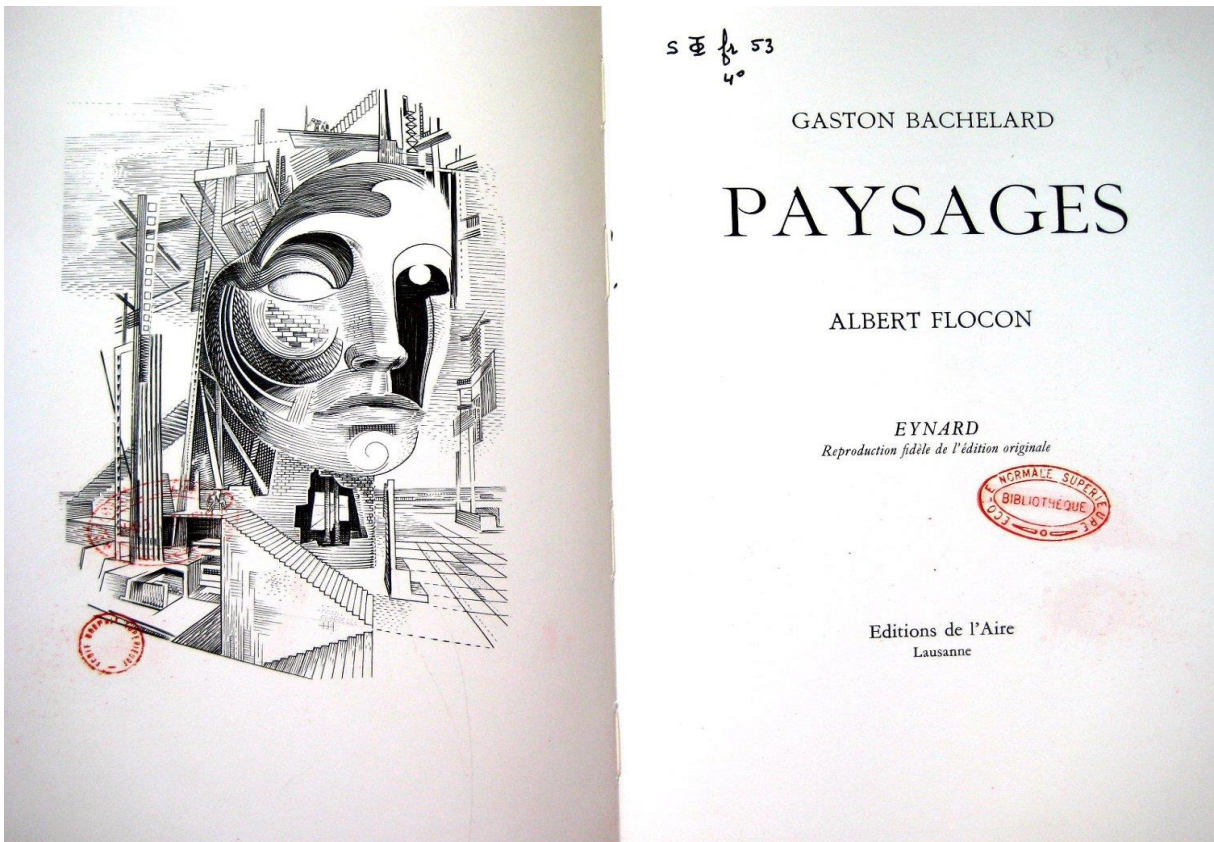


Figura 7: Albert Flocon – Paysages. Fonte: (ARTVALUE.COM, 2013)



Figura 8: Henty Waroquier – Édipo. Fonte: (DROUOT, [ca. 2015])



Figura 9: Henty Waroquier – Édipo. Fonte: (PARFUM DE LIVRES, 2009)



Figura 10: Claude Monet – Les Nymphéas. Fonte: (MUSÉE DE L'ORANGERIE, [ca. 2015]).



Figura 11: Claude Monet – Les Nymphéas. Fonte: (MUSÉE DE L'ORANGERIE, [ca. 2015])



Figura 12: Claude Monet – Catedral de Rouen ao por do sol.
Fonte: (THEARTWOLF.COM, [ca. 2015])

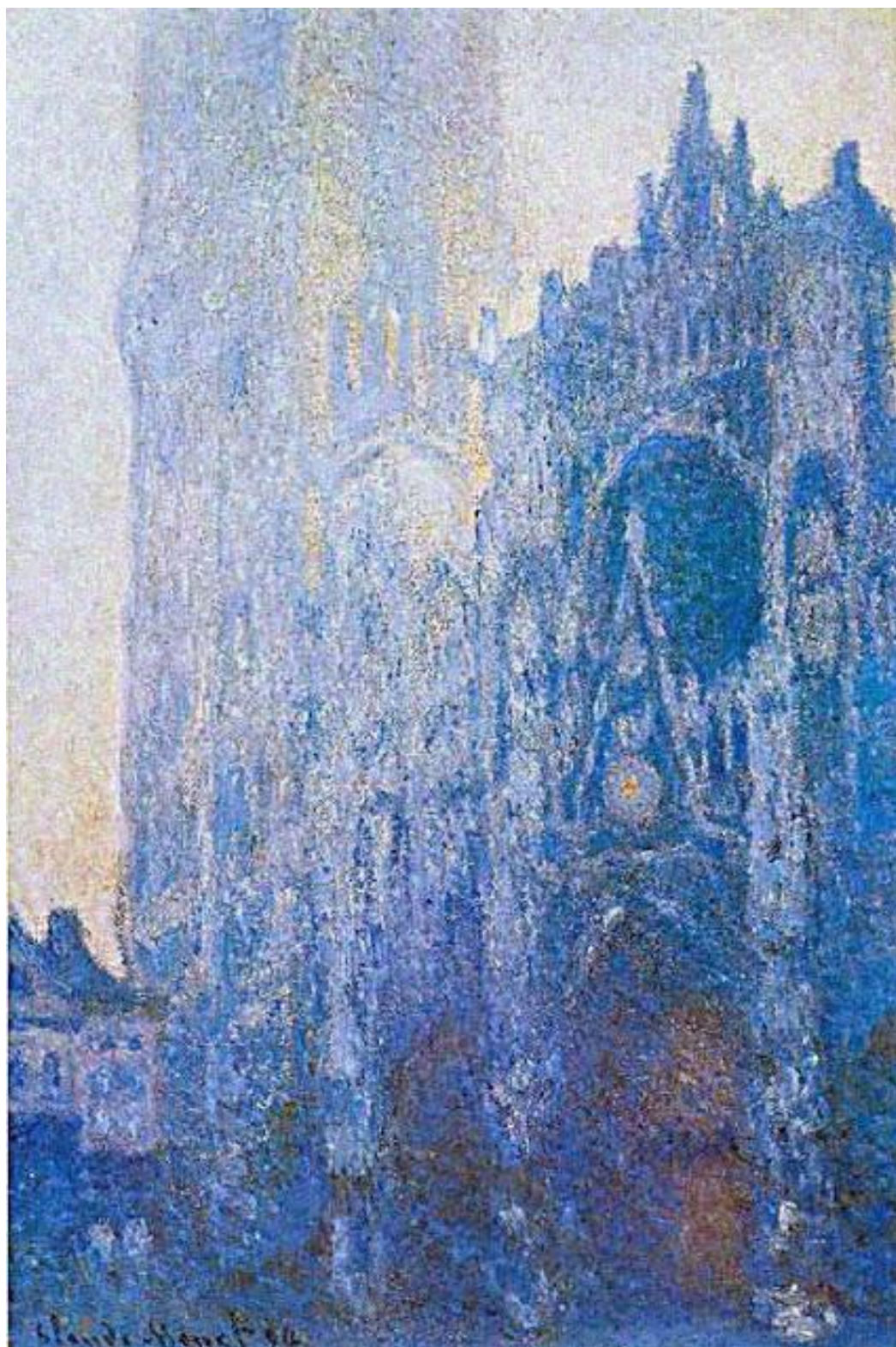


Figura 13: Claude Monet – Harmonia em Azul.
Fonte: (THEARTWOLF.COM, [ca. 2015])