

INTRODUÇÃO

I

Um filósofo que formou todo o seu pensamento atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética. Aqui o passado cultural não conta; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz. 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. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas. Além disso, nada há de geral e de coordenado que possa servir de base para uma filosofia da poesia. A noção de princípio, a noção de "base" seria desastrosa neste caso. Bloquearia a atualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema. A reflexão filosófica que se exerce sobre um pensamento científico longamente trabalhado deve fazer com que a nova idéia se integre em um corpo de idéias já aceitas, ainda que a nova idéia obrigue esse corpo de idéias a um remanejamento profundo, como sucede em todas as revoluções da ciência contemporânea. A filosofia da poesia, ao contrário, deve reconhecer que o ato poético não tem passado, pelo menos um passado próximo ao longo do qual pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento.

Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do

presente

inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar.

Portanto, é quase sempre no inverso da causalidade, na *repercussão*, tão agudamente estudada por Minkowski¹, que acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. Nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade de ser. O poeta fala no limiar do ser/Assim sendo, para determinarmos o ser de uma imagem teremos de sentir sua repercussão, no estilo da fenomenologia de Minkowski.

Dizer que a imagem poética foge à causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. O poeta não me confie o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica. Voltaremos a essa comunhão por atos breves, isolados e ativos. As imagens seduzem — tardiamente —, mas não são fenômenos de uma sedução. Podemos decerto, em pesquisas psicológicas, dar atenção aos métodos psicanalíticos para determinar a personalidade de um poeta; podemos encontrar assim uma medida das pressões — sobretudo da opressão — que um poeta teve de sofrer no curso de sua vida; mas o ato poético, a imagem repentina, a chama do ser na imaginação, fogem a tais indagações. Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.

1. Cf. Eugene Minkowski, *Vers une cosmologie*, cap. IX.

II

Talvez nos perguntem por que, modificando o nosso ponto de vista anterior, buscamos agora uma determinação fenomenológica das imagens. Em nossos trabalhos anteriores sobre a imaginação, tínhamos considerado preferível situar-nos, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas. Fiel aos nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudentia científica, pareceu-me insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. Por si só, a atitude "prudente" não será uma recusa em obedecer à dinâmica imediata da imagem? Tínhamos, aliás, verificado como é difícil libertar-nos dessa "prudência". Dizer que abandonamos hábitos intelectuais é uma declaração fácil, mas como cumpri-la? Há aí, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que, por mais parcial que seja o seu objeto — uma simples imagem —, não deixa de ter uma grande repercussão psíquica. Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que se situa no nível simples de uma imagem nova, encerra todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo? Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir — sem nenhuma preparação — em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensoriais, felizes em sua imobilidade?

Percebemos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia — isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é, como o conceito, constitutiva. Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes

das variações das imagens é tarefa árdua, conquanto monótona. Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, tantas vezes mal-compreendido, de fenomenologia, corre o risco de não ser ouvido. No entanto, fora de qualquer doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irrisada, reverterante, incessantemente ativa em suas inversões. Nesse âmbito da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica. Por isso essa fenomenologia tem probabilidades de ser estritamente elementar. Nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente a sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo de inumeráveis experiências, benéficas-se de observações que podem ser precisas porque são simples, porque "não têm inconvenientes", como é o caso dos pensamentos científicos, que são sempre pensamentos intrigados. Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *ciência sonhadora*.

A filosofia contemporânea de língua francesa — e a *fortiori* a psicologia — quase não utiliza a dualidade das palavras alma e espírito. Por isso, ambas são um tanto surdas com relação a temas, tão numerosos na filosofia alemã, em que a distinção entre o espírito e a alma (*der Geist* e *die Seele*) é tão nítida. Mas já que uma filosofia da poesia deve receber todas as forças do vocabulário, ela nada deve simplificar, nada enrijecer. Para tal filosofia, espírito e alma não são sinônimos. Tomando-os como sinônimos, incapacitamo-nos para traduzir textos preciosos, deformamos documentos fornecidos pela arqueologia das imagens. A pa-

lavra *alma* é uma palavra imortal. Em certos poemas ela é indelével. Uma palavra do alento? Por si só, a importância vocal de uma palavra deve prender a atenção de um fenomenólogo da poesia. A palavra alma pode ser dita poeticamente com tal convicção que envolve todo um poema. Portanto, o registro poético que corresponde à alma deve ficar aberto às nossas indagações fenomenológicas.

Até no campo da pintura, onde a realização parece envolver decisões que decorrem do espírito, que reconhecem obrigações do mundo da percepção, a fenomenologia da alma pode revelar o primeiro compromisso de uma obra. René Huyghe, no belo prefácio que escreveu para a exposição das obras de Georges Rouault em Albi, observa: "Se fosse preciso procurar por onde Rouault faz explodir as definições..., talvez tivéssemos de evocar uma palavra um pouco em desuso e que se chama alma." E René Huyghe mostra que para compreender, para sentir e amar a obra de Rouault, "devemos lançar-nos no centro, no âmago, no ponto central em que tudo se origina e adquire sentido: e eis que reencontramos a palavra esquecida ou rejeitada, a *alma*". E a alma — como prova a pintura de Rouault — possui uma luz interior, aquela que urja "visão interior" conhece e expressa no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol. Assim, uma verdadeira inversão das perspectivas psicológicas é exigida de quem deseja compreender, amando, a pintura de Rouault. Será necessário participar de uma luz interior que não é o reflexo de uma luz do mundo exterior; sem dúvida as expressões visão interior e luz interior são muitas vezes reivindicadas com excessiva facilidade. Mas quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. Vive o sentido íntimo da paixão do vermelho. No princípio de tal pintura há uma alma que luta. O fauismo está no interior. Portanto, tal pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada.

As páginas de René Huyghe apóiam-nos nessa idéia de que há um sentido em falarmos de uma fenomenologia da alma. Em

2. Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, p. 46. "Em quase todos os povos, os diferentes nomes da alma são modificações do alento e onomatopéias da respiração."

diversas circunstâncias, deve-se reconhecer que a poesia é um compromisso da alma. A consciência associada à alma é mais repousada, menos intencionalizada que a consciência associada aos fenômenos do espírito. Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito. Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. Em especial, é como fenomenologia da alma que estudaremos, numa outra obra, o devaneio poético. Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências. O espírito pode relaxar-se, mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tédio, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o preludie em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença.

E é assim que um poeta coloca com toda a clareza o problema fenomenológico da alma. Pierre-Jean Jouve escreve: "A poesia é uma alma inaugurando uma forma."³ A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a "forma" fosse conhecida, percebida, talhada em "lugares-comuns", antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, completá-la. Portanto, a frase de Pierre-Jean Jouve pode ser tomada como uma nítida máxima de uma fenomenologia da alma.

III

Já que pretende ir tão longe, descer tão fundo, uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia deve ultrapassar, por imposição

3. Pierre-Jean Jouve, *En miroir*, ed. Mercure de France, p. 11.

de métodos, as ressonâncias sentimentais com que, menos ou mais ricamente — quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema —, recebemos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser sensível a alotopia fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência (Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso). A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro. Essa invasão do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. É como se, com sua exuberância, o poema reunisse profundezas em nosso ser. Para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos pois de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma.

Naturalmente — será preciso dizê-lo? — a repercussão, apesar de seu nome derivado, tem um caráter fenomenológico simples nos âmbitos da imaginação poética em que queremos estudá-la. Trata-se, com efeito, de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante.

Por essa repercussão, indo imediatamente além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se imediatamente em nós. É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atinge as profundezas antes de emocionar a superfície. É isso que verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo

que ela expressa — noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um dever de expressão e um dever do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser.

Esta última observação define o nível da ontologia com a qual trabalhamos. Como tese geral, pensamos que tudo o que é especificamente humano no homem é logos. Não chegamos a meditar numa região que estaria antes da linguagem. Ainda que essa tese pareça refulgar uma profundidade ontológica, devemos admiti-la, pelo menos, como hipótese de trabalho bem apropriada ao tipo de pesquisas que estamos realizando sobre a imaginação poética.

Assim, a imagem poética, acontecimento do logos, é para nós pessoalmente inovadora. Já não a tomamos como um "objeto". Sentimos que a atitude "objetiva" do crítico abaixa a "repercussão", rejeita, por princípio, essa profundidade onde deve ter seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo. Quanto ao psicólogo, está ensurdecido pelas ressonâncias e deseja incessantemente descrever os seus sentimentos. Já o psicanalista perde a repercussão, ocupado que está em desembaraçar o emaranhado de suas interpretações. Por uma fatalidade de método, o psicanalista intellectualiza a imagem. Ele a compreende mais profundamente que o psicólogo. Mas, precisamente, "compreende-a". Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz para uma outra linguagem que não o logos poético. Nunca, então, se poderia dizer com mais justiça: "traduttore, traditore".

Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar o nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, uma imagem poética foge às pesquisas de causalidade. As doutrinas unidamente causais, como a psicologia, ou fortemente causais, como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético. Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico.

Portanto, chegamos sempre à mesma conclusão: a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma

origem. Isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo da imaginação, de uma fenomenologia da imaginação poética.

IV

Limitando dessa maneira nossa pesquisa à imagem poética em sua origem, a partir da imaginação pura, deixamos de lado o problema da composição do poema como agrupamento de imagens múltiplas. Nessa composição do poema interveem elementos psicologicamente complexos que associam a cultura menos ou mais distante e o ideal literário de um tempo, componentes que uma fenomenologia completa deveria sem dúvida examinar. Mas um programa tão vasto poderia prejudicar a pureza das observações fenomenológicas, decididamente elementares, que queremos apresentar. O verdadeiro fenomenólogo deve ser sistematicamente modesto. Daí parecer-nos que a simples referência a forças fenomenológicas de leitura, que fazem do leitor um poeta ao nível da imagem lida, já está tocada por um mauiz de orgulho. Seria falta de modéstia de nossa parte assumir pessoalmente uma potência de leitura que encontrasse e revivisse a potência de criação organizada e completa referente ao poema como um todo. Podemos esperar menos ainda atingir uma fenomenologia sintética que dominasse, como alguns psicanalistas acreditam conseguir, toda uma obra. Portanto, é ao nível das imagens isoladas que podemos "repercutir" fenomenologicamente.

Mas precisamente essa pontinha de orgulho, esse orgulho menor, esse orgulho de simples leitura, esse orgulho que se alimenta na solidão da leitura, traz uma marca fenomenológica inegável se conservarmos a sua simplicidade. O fenomenólogo, neste caso, nada tem em comum com o crítico literário, que, como observamos frequentemente, julga uma obra que não poderia fazer e mesmo, como testemunham as condenações fáceis, uma obra que não desceria fazer. O crítico literário é um leitor necessariamente severo. Tomando pelo avesso um complexo que o uso excessivo deprecia a ponto de entrar no vocabulário dos homens de Estado, poderíamos dizer que o crítico literário, o professor de retórica, que sempre sabem, que sempre julgam, desenvolvem de bom

grado um complexo de superioridade. Quanto a nós, acostumados à leitura feliz, só temos, só relemos aquilo que nos agrada, com um pequeno orgulho de leitura mesclado de muito entusiasmo. Enquanto o orgulho evolui habitualmente para um sentimento maciço que pesa sobre todo o psiquismo, a pontinha de orgulho nascida da adesão a uma imagem feliz permanece discreta, secreta. Está em nós, simples leitores, para nós, e só para nós. É um orgulho crivado. Ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor. Quando a página lida é demasiadamente bela, a modesta recalca esse desejo. Mas ele renasce. Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito. Jean-Pierre Richard, em seu belo livro *Poésie et profondeur*, escreve, entre outros, dois estudos, um sobre Baudelaire, outro sobre Verlaine. Baudelaire é realçado precisamente porque, diz ele, sua obra "nos diz respeito". De um estudo para outro há uma grande diferença de tom. Ao contrário de Baudelaire, Verlaine não recebe a adesão fenomenológica total. E é sempre assim, em certas leituras que vão ao fundo da simpatia, na própria expressão somos "parte beneficiada". Em seu *Titan*, Jean-Paul Richter escreve sobre seu herói: "Lia os elogios dos grandes homens com tanto prazer como se tivesse sido ele o objeto desses panegíricos." ⁴ De qualquer maneira, a simpatia de leitura é inseparável da admiração. Pode-se admirar menos ou mais, mas sempre um impulso sincero, um pequeno impulso de admiração é necessário para se obter o benefício fenomenológico de uma imagem poética. A menor reflexão crítica detém esse impulso, colocan^{do} o espírito em posição secundária, o que destrói a primitividade da imaginação. Nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor. Pelo menos, o leitor participa dessa alegria de criação que Bergson considera como o signo da criação ⁵. Aqui, a criação se produz no fio tênue da frase, na vida efêmera de

uma expressão. Mas essa expressão poética, mesmo não tendo uma necessidade vital, é ainda assim uma tonificação da vida. O bem-dizer é um elemento do bem-viver. A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas temos, portanto, a emergência salutar da emergência. Trata-se, sem dúvida, de emergência de pequeno alcance. Mas essas emergências renovam-se; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra nela por sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos que saem da linha comum da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital. Um microbergsonismo que abandonasse as teses da linguagem-instrumento para adaptar a tese da linguagem-realidade encontraria na poesia muitos documentos sobre a vida atual da linguagem.

Assim, ao lado das considerações sobre a vida das palavras tal como ela aparece na evolução de uma língua através dos séculos, a imagem poética nos apresenta, no estilo da matemática, uma espécie de diferencial dessa evolução. Um grande verso pode ter grande influência na alma de uma língua. Ele desperta imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade.

V

Assim, mesmo no nível de uma imagem poética isolada, no único devir de expressão que é o verso, a repercussão fenomenológica pode manifestar-se; e, em sua extrema simplicidade, dá-nos o domínio da nossa língua. Estamos aqui diante de um fenômeno minúsculo da consciência civilizada. A imagem poética é o acontecimento psíquico de menor responsabilidade. Buscar-lhe uma justificação na ordem da realidade sensível, assim como determinar seu lugar e seu papel na composição do poema, são duas tarefas que só em segundo plano devemos ter em vista.

4. Jean-Paul Richter, *Le Titan*, trad. francesa de Philartète-Chasles, 1878, t. I, p. 22.

5. Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 23.

Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam *espacos de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar. É assim que J.-B. Pontalis apresenta Michel Leiris como um "prospector solitário nas galerias de palavras".⁶ Pontalis designa muito bem esse espaço fibrado percorrido pelo simples impulso das palavras vividas. O *atomismo* da linguagem conceptual reivindica razões de fixação, forças de centralização. Mas sempre o *verso* tem um movimento, a imagem se escoa na linha do verso, arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa. Pontalis acrescenta esta fórmula (p. 932) que merece ser guardada como um indicador seguro para uma fenomenologia da expressão: "O sujeito falante é todo o sujeito." E já não nos parece um paradoxo dizer que o *sujeito* falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no *espaco poético da imagem*. Torna-se claro, então, que a *imagem poética* proporciona uma das experiências mais simples de linguagem vivida. E se a considerarmos, como propomos, enquanto origem da consciência, ela *provém* com toda a certeza de uma *fenomenologia*.

Do mesmo modo, se fosse preciso dar um "curso" de fenomenologia, seria sem dúvida com o *fenômeno poético* que encontraríamos as lições mais claras, as lições elementares. Num livro recente, J. H. Van den Berg escreve: "Os poetas e os pintores são fenomenólogos natos."⁷ E, observando que as coisas nos "falam" e que por isso temos, se dermos pleno valor a essa linguagem, um contato com as coisas, Van den Berg acrescenta: "*Vivemos* continuamente uma *solução* dos problemas que *não têm* esperança de solução para a reflexão." Por essa página do sábio fenomenólogo holandês, o filósofo pode ser encorajado nos seus estudos centrados no ser falante.

6. J.-B. Pontalis, "Michel Leiris ou la psychanalyse interminable", apud *Les temps modernes*, dezembro de 1955, p. 931.

7. J. H. Van den Berg, *The phenomenological approach in psychology. An introduction to recent phenomenological psycho-pathology*, Charles C. Thomas (org.), Springfield, Illinois, USA, 1955, p. 61.

Talvez a situação fenomenológica venha a ser definida com relação às indagações psicanalíticas se pudermos destacar, a propósito das imagens poéticas, uma esfera de *sublimação pura*, de uma sublimação que nada sublima, que é aliviada da carga das paixões, liberada do ímpeto dos desejos. Dando assim à *imagem poética* avançada um *absoluto* de sublimação, jogamos uma grande cartada numa simples nuance. Parece-nos, porém, que a *poesia* dá provas abundantes dessa sublimação absoluta. Nós as encontraremos com frequência no decorrer desta obra. Quando tais provas lhes são apresentadas, o psicólogo e o psicanalista já não vêm na imagem poética mais que um *simples jogo*, *jogo efêmero*, *jogo de vaidade total*. Precisamente, as *imagens* são então, para eles, *destituídas de significação* — destituídas de significação passional, de significação psicológica, de significação psicanalítica. (Não lhes vem à mente que tais *imagens* têm exatamente uma *significação poética*. Mas a *poesia* está aí, com seus milhares de imagens imprevisíveis, imagens pelas quais a *imaginação* criadora se instala nos seus próprios domínios.

Para um fenomenólogo, procurar os antecedentes de uma imagem, quando se está na própria existência da imagem, é sinal inveterado de *psicologismo*. Tomemos, ao contrário, a *imagem poética no seu ser*. A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar com proveito correlações entre o passado e o presente. Mais adiante, daremos tantos exemplos dessas rupturas de significação, de sensação, de sentimentalidade, que o leitor terá de concordar conosco que a *imagem poética* está sob o signo de um novo ser.

Esse novo ser é o homem feliz.

Feliz na palavra, portanto infeliz na realidade, objetará prontamente o psicanalista. Para ele, a sublimação não passa de uma compensação vertical, de uma fuga para o alto, exatamente como a compensação é uma fuga lateral. E o psicanalista não tarda a abandonar o estudo ontológico da imagem; ele escava a história de um homem, vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta. Explíca a flor pelo adubo.

O fenomenólogo não vai tão longe. Para ele, a imagem está aí, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecida pelo poeta — felicidade de palavra que domina o próprio drama. A sublimação, na poesia, sobre-põe-se à psicologia da alma, terrenamente infeliz. E um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar.

A sublimação pura, tal como a consideramos, coloca um drama de método, pois, naturalmente, o fenomenólogo não poderia desconhecer a realidade psicológica profunda dos processos de sublimação tão longamente estudados pela psicanálise. Mas trata-se de passar, fenomenologicamente, para imagens não-vidas, para imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o não-vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem. Encontraremos experiências desse tipo em raros poemas. Como em certos poemas de Pierre-Jean Jouve. Não há obra mais repleta de mediações psicanalíticas que os livros de Pierre-Jean Jouve. Mas, por momentos, sua poesia conhece tais ardores que já não se pode viver no foco inicial. Diz ele: "A poesia ultrapassa constantemente as suas origens e, padecendo mais além no êxtase ou na tristeza, permanece mais livre."⁸ E, na página 112: "Quando mais eu avançava no tempo, mais o mergulho era dominado, afastado da causa ocasional, conduzido à pura forma de linguagem." Será que Pierre-Jean Jouve aceitaria as "causas" detectadas pela psicanálise como causas "ocasionais"? Não sei. Mas, na região da "pura forma de linguagem", as causas do psicanalista não permitem predizer a imagem poética em sua novidade. São, quando muito, "ocasiões" de liberação. E é nisso que a poesia — na era poética em que vivemos — se mostra especificamente "surpreendente"; por conseguinte, suas imagens são imprevisíveis. Os críticos literários não têm uma consciência bastante nítida dessa imprevisibilidade que, justamente, transtorna os planos da explicação psicológica habitual. Mas o poeta afirma clara-

8. Pierre-Jean Jouve, op. cit., p. 109. André Chénid escreve também: "O poema permanece livre, jamais encerraremos o seu destino no nosso." O poeta bem sabe que "seu fôlego o levará mais longe que seu desejo" (*Terre et poésie*, ed. G. L. M., §§ 14 e 25).

mente: "A poesia, sobre tudo em seu surpreendente processo atual, (não pode) corresponder senão a pensamentos atentos, apaixonados por algo desconhecido e essencialmente abertos ao devir." Logo adiante, na página 170: "Consequentemente, surge uma nova definição do poeta. É aquele que conhece, isto é, que transcende, e que dá nome ao que conhece." E finalmente (p. 10): "Não há poesia se não houver criação absoluta."

Tal poesia é rara.⁹ Em sua quase totalidade, a poesia está mais misturada às paixões, mais *psicologizada*. Mas aqui a raridade, a exceção, não vem confirmar a regra, senão contradizê-la e instaurar um novo regime. Sem a região da sublimação absoluta, por mais resrita e elevada que seja, ainda que pareça forado alcance dos psicólogos ou dos psicanalistas — que não têm, em definitivo, a obrigação de analisar a poesia pura —, não se pode revelar a polaridade exata da poesia.

Poderemos hesitar na determinação exata do plano de ruptura, poderemos deter-nos por muito tempo no âmbito das paixões confusionistas que *perturbam* a poesia. Ademais, a altura a partir da qual atingimos a sublimação pura indiscutivelmente não está no mesmo nível para todas as almas. Pelo menos, a necessidade de separar a sublimação estudada pelo psicanalista e a sublimação estudada pelo fenomenólogo da poesia é uma necessidade de método. O psicanalista pode muito bem estudar a natureza humana dos poetas, mas não está preparado, pelo fato de habitar na região passional, para estudar as imagens poéticas em sua realidade superior. C.-G. Jung disse aliás com toda a clareza: seguindo os hábitos de julgamento da psicanálise, "o interesse desviava-se da obra de arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta torna-se um caso clínico, um exemplar que porta um número determinado da *psychopathia sexualis*. Assim, a psicanálise da obra de arte afastou-se do seu objeto, transportou o debate para um âmbito geralmente humano, que não é de forma alguma específico do artista e principalmente não tem importância para a sua arte".¹⁰

9. Pierre-Jean Jouve, op. cit., p. 9: "A poesia é rara."

10. C.-G. Jung, "La psychologie analytique dans ses rapports avec l'oeuvre poétique", apud *Essais de psychologie analytique*, trad. francesa de Le Lay, ed. Stock, p. 120.

Com o único objetivo de resumir o presente debate, seja-nos permitido um movimento polêmico, se bem que a polêmica não faça parte de nossos hábitos.

Dizia o romano ao sapateiro que erguia seu olhar alto demais:

Ne sular ultra crepidam.

Nas ocasiões em que se trata de sublimação pura, quando é necessário determinar o ser próprio da poesia, não deveria o fenomenólogo dizer ao psicanalista:

Ne pischor ultra uterum?

VII

Em suma, quando se torna autônoma, uma arte assume um novo ponto de partida. É interessante então considerar esse início na mente de uma fenomenologia. Por princípio, a fenomenologia liquida um passado e encara a novidade. Mesmo numa arte como a pintura, que oferece o testemunho de um ofício, os grandes sucessos estão fora do ofício. Jean Lescure, estudando a obra do pintor Lapicque, escreve justamente: "Conquanto sua obra testemunhe uma grande cultura e um conhecimento de todas as expressões dinâmicas do espaço, ele não as aplica, nem as transforma em receitas... Portanto, é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade."¹¹ Texto capital para nós, pois se transforma imediatamente numa fenomenologia do poético. Em poesia, o não-saber é uma condição previa; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade.

11. Jean Lescure, *Lapicque*, ed. Galanis, p. 78.

Percebemos então que a obra adquire tamanho relevo acima da vida que a vida não mais a explica. Jean Lescure diz do pintor (op. cit., p. 132): "Lapicque exige que o ato criador lhe ofereça tanta surpresa quanto a vida." A arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono. Lapicque escreve (citado por Lescure, p. 132): "Se, por exemplo, pinto a passagem do rio em Auteuil, espero que minha pintura me traga tanto imprevisto, embora de outro gênero, quanto o que me trouxe o curso d'água verdadeiro que vi. Nem por um instante se trata de refazer exatamente um espetáculo que já pertence ao passado. Mas necessário revivê-lo inteiramente, de uma maneira nova e pictórica desta vez, e, assim fazendo, dar a mim mesmo a possibilidade de um novo choque." E Lescure conclui: "O artista não cria como vive, mas vive como cria."

Assim, o pintor contemporâneo já não considera a imagem como um simples substituto de uma realidade sensível. Das rosas pintadas por Elstir já dizia Proust que eram uma "variedade nova com a qual esse pintor, como um engenhoso horticultor, enriquecera a família das Rosas."¹²

VIII

A psicologia clássica praticamente não estuda a imagem poética, frequentemente confundida com a simples metáfora. Aliás, em geral a palavra imagem é um ponto de equívocos nas obras dos psicólogos: vêm-se imagens, reproduzem-se imagens, guardam-se imagens na memória. A imagem é tudo, salvo um produto direto da imaginação. Na obra de Bergson *Matière et mémoire*, em que a noção de imagem tem uma grande extensão, uma única referência (p. 198) é feita à imaginação produtora. Essa produção fica sendo então uma atividade de liberdade menor, sem relação com os grandes atos livres trazidos à luz pela filosofia bergsoniana. Nessa breve passagem, o filósofo refere-se "aos jogos da fantasia". As diversas imagens são então "liberdades que o espí-

12. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. V: *Sodome et Gomorrie*, II, p. 210.

rito toma com a natureza". Mas essas liberdades no plural não engajam o ser, não aumentam a linguagem; não tiram a linguagem de seu papel utilitário. São realmente "jogos". A imaginação mal matiza as lembranças. Nesse âmbito da memória poetizada, Bergson está muito aquém de Proust. As liberdades que o espírito toma com a natureza não designam verdadeiramente a natureza do espírito.

Propomos, ao contrário, considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana. Por certo, nada esclarecemos ao dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança.

Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. A função do real, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal igualmente positiva, como procuramos estabelecer em obras anteriores. Uma enfermidade por parte da função do irreal entrava o psiquismo produtor. Como prever sem imaginar?

Mas, abordando mais simplesmente os problemas da imaginação poética, é impossível receber o benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta destas duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal. Uma verdadeira terapêutica de ritmanálise nos é oferecida pelo poema que tece o real e o irreal, que dinamiza a linguagem pela dupla atividade da significação e da poesia. E, na poesia, o engajamento do ser imaginante é tal que ele deixa de ser simplesmente o sujeito do verbo adaptar-se. As condições reais já não são determinantes.

Com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatá-la ou inquietá-la — sempre despertar — o ser adormecido nos seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da linguagem, deixa de funcionar quando penetramos nos domínios da sublimação pura. Vista do alto da sublimação pura, a imaginação reprodutora já não é grande coisa. Jean-Paul Richter escreveu: "A imaginação reprodutora é a prosa da imaginação produtora."¹³

¹³ Jean-Paul Richter, *Poétique ou introduction à l'esthétique*, trad. francesa 1962, t. I, p. 145.

IX

Resumimos numa introdução filosófica, sem dúvida demasiado longa, teses gerais que gostaríamos de pôr à prova nesta obra, assim como em outras que ainda alimentamos a esperança de escrever. No presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem delimitado. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espace faitz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*.

Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro muito diversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são *espacos louzados*. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino da imagem, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado. Por outro lado, os espaços de hostilidade mal são mencionados nas páginas que seguem. Esses espaços do ódio e do combate só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas. Neste livro estamos nos colocando diante das imagens que atraem. E quanto às imagens, logo fica evidente que atrair e repelir não resultam em experiências contrárias. Os termos são contrários. Ao estudarmos a eletricidade ou o magnetismo, podemos falar simetricamente de repulsão e atração. Basta uma mudança de sinais algébricos. Mas as imagens não aceitam idéias tranquilas, nem sobretudo idéias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que gostaríamos de explorar.

Aqui está um rápido esboço dos capítulos desta obra.

De início, como deve ser feito numa pesquisa sobre as imagens da intimidade, abordamos o problema da poética da casa. As perguntas são muitas: como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transformam-se em moradas para um passado inolvidável? Onde e como o repouso encontra situações privile-

giadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem por vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm a menor base objetiva? Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos pelo nome de topoanálise. Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. Para dar uma idéia da complexidade da tarefa do psicólogo que estuda a alma humana nas suas profundezas, C.-G. Jung pede ao seu leitor para considerar esta comparação: "Temos de descobrir um edifício e explicá-lo: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas, e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma."¹⁴ Naturalmente, Jung sabe da insuficiência dessa comparação (cf. p. 87). Mas, pelo próprio fato de ela se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana. Auxiliados por esse "instrumento", não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os reconfortos da caverna? E a torre da nossa alma foi arrastada para sempre? Somos nós por todo o sempre, segundo o he-mistíquo famoso, seres "da torre abolida"? Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. Esse jogo é tão múltiplo que nos foram necessários dois longos capítulos para esboçar os valores das imagens da casa.

Depois desses dois capítulos sobre a casa dos homens, estudamos uma série de imagens que podemos considerar como a casa

¹⁴ C.-G. Jung, "Le conditionnement terrestre de l'âme", op. cit., p. 86.

das coisas: as gavetas, os cofres e os armários. Quanta psicologia sob sua fechadura! Esses móveis trazem em si uma espécie de estética do oculto. Para introduzir desde já a fenomenologia do oculto, basta uma observação preliminar: uma gaveta vazia é *imaginável*. Pode apenas ser *pensada*. E para nós, que temos de descrever o que se imagina antes do que se conhece, o que se sonha antes do que se verifica, todos os armários estão cheios.

Acreditando estudar as coisas, por vezes nos abrimos somente para um tipo de devaneio. Os dois capítulos que dedicamos aos *Ninhos e às Conchas* — esses dois refúgios do vertebado e do invertebrado — dão testemunho de uma atividade imaginadora *mal-entendida pela realidade dos objetos*. Nós, que por tanto tempo meditamos sobre a imaginação dos elementos, revivemos mil devaneios aéreos ou aquáticos ao acompanharmos os poetas até o ninho das árvores ou até essa caverna animal que é uma concha. Muitas vezes, por mais que eu toque nas coisas, continuo a sonhar com o *elemento*.

Após seguirmos os devaneios de *habitar* esses lugares inabitáveis, voltamos a imagens que exigem, para que as vivamos, que nos façamos pequenos como ocorre nos *ninhos* e nas *conchas*. Com efeito, não encontramos nas próprias *casas reduzidas e cantos* onde gostamos de nos encolher? *Encolher-se* pertence à fenomenologia do verbo *habitar*. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher. Temos em nós, a esse respeito, todo um estoque de imagens e lembranças que não confundíamos facilmente. Sem dúvida, o psicanalista, se quisesse sistematizar essas imagens do *encolhimento*, poderia fornecer-nos numerosos documentos. Quanto a nós, dispúnhamos apenas de documentos literários. Escrevemos, pois, um curto capítulo sobre os "cantos", surpreendendo-nos ao constatar que grandes escritores davam dignidade literária a esses documentos psicológicos.

Depois de todos esses capítulos dedicados aos espaços da intimidade, quisemos ver como se apresentava, para uma poética do *espaço*, a dialética do grande e do pequeno, como no espaço exterior a imaginação desfrutava, sem o auxílio das idéias, quase naturalmente, o *relativismo* da grandeza. Colocamos a dialética do pequeno e do grande sob os signos da *Miniatura* e da *Imensidão*. Esses dois capítulos não são tão antitéticos quanto poderiam parecer. Em ambos os casos, o pequeno e o grande não devem

ser entendidos em sua objetividade. Nós os tratamos, neste livro, apenas como os dois pólos de uma projeção de imagens. Em outros livros, especialmente com relação à Imensidão, tentamos caracterizar as mediações dos poetas diante dos espetáculos grandiosos da natureza¹⁵. Aqui, trata-se de uma participação mais íntima do movimento da imagem. Por exemplo, teremos de provar, seguindo certos poemas, que a impressão de imensidão está em nós, que ela não se acha necessariamente ligada a um objeto.

Nesse ponto do nosso livro, tínhamos já reunido imagens bastante numerosas para colocar, à nossa maneira, dando às imagens seu valor ontológico, a dialética do interno e do externo, dialética que repercute numa dialética do aberto e do fechado.

Muito próximo desse capítulo sobre a dialética do interno e do externo está o capítulo seguinte, que tem por título "A fenomenologia do redondo". A dificuldade que tivemos de vencer ao escrever esse capítulo foi a de afastar-nos de toda evidência geométrica. Noutras palavras, tivemos de partir de uma espécie de intimidade do redondo. Encontramos, nos pensadores e nos poetas, imagens desse redondo direto, imagens — e para nós isso é essencial — que não constituem simples metáforas. Temos aí uma nova oportunidade para denunciar o intelectualismo da metáfora e conseqüentemente para mostrar, mais uma vez, a atividade própria da imaginação pura.

Em nossa mente, esses dois últimos capítulos, repletos de metafísica implícita, deveriam fazer a ligação com outro livro que ainda gostaríamos de escrever. Esse livro condensaria os numerosos cursos públicos que demos na Sorbonne nos três últimos anos do nosso ensino. Teremos forças para escrever esse livro? É grande a distância entre as palavras que confiamos livremente a um audifólio simpático e a disciplina necessária para escrever um livro. No ensino oral, incentivada pela alegria de ensinar, às vezes a palavra pensa. Para escrever um livro é preciso refletir.

CAPÍTULO I

A CASA, DO PORÃO AO SÓTÃO. O SENTIDO DA CABANA

À porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra
Uma porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado de minha porta.

PIERRE ALBERT-BIROT,
Les amusements naturels, p. 217

I

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central.

Para resolvê-lo, não basta considerar a casa como um "objeto" sobre o qual pudéssemos fazer reagir julgamentos e devaneios. Para

15. Cf. *La terre et les réveries de la volonté*, ed. Corti, pp. 378 ss.