

Gaston Bachelard: os índices do dramático no seio do lírico

Catarina Sant'Anna – UFBA

RESUMO

Artigo que pretende demonstrar o lírico como pano de fundo de uma obra escrita *em anima*. E a irrupção do dramático em diversos planos – ontológico, didático, pedagógico, zetético e da linguagem. Pela razão básica de um duplo projeto – *em anima* e *em animus*, que produz uma textualidade de dupla natureza, a refletir a vertente poética e a vertente científica de uma obra, o poeta e o filósofo Bachelard. O eu estilizado de tal escritura surpreende o dramático na linguagem, no homem, no cosmos, partindo de conflitos da realidade mais imediata, até chegar às profundezas do arquétipo do andrógino. E a realidade do instante que integra os opostos numa união contraditorial, numa complexa unidade primordial. Evitado, o drama se impõe, até ser assumido e assimilado pelo autor em sua obra.

Palavras-chave: Lírico. Dramático. Imaginação dinâmica. Princípio de ambivalência. Verticalidade do instante

RÉSUMÉ

Article qui prétend démontrer le lyrique como toile de fond d'une œuvre écrite *en anima*. Et l'irruption du dramatique dans plusieurs plans – onthologique, didactique-pédagogique, zéthétique et langagier. Cela est dû essentiellement à un double projet – *en anima* et *en animus*, qui produit une double textualité, qui réfléchit le versant poétique et le versant scientifique d'une oeuvre, le poète et le philosophe Bachelard. Le je déchiré de telle écriture surprend le dramatique dans le langage, dans l'homme, dans le monde, dans le cosmos, à partir des conflits de la réalité la plus immédiate, pour déboucher dans les profondeurs de l'archétype de l'androgynie. E a réalité de l' instant qui intègre les opposés dans une union contradictoriale, dans une complexe unité primordiale. Tout évité, le dramatique s'impose quand même, voire être assumé et assimilé par l'auteur dans son œuvre.

Mots clés: Lyrique. Dramatique. Imagination dynamique. Principe d'ambivalence. Verticalité de l'instant

“L'anima est toujours le refuge de la vie simple, tranquille, continue. {...} Archétype de la vie immobile, stable, unie, bien {...}accordée aux rythmes fondamentaux d'une existence sans drama.”

Gaston Bachelard

A obra de Gaston Bachelard¹ sobre a imaginação dos quatro elementos pode ser apreendida como um intertexto sobretudo poético, no qual está em jogo, entretanto, uma metalinguagem crítica e filosófica que propõe uma verdadeira filosofia de vida – uma arte de ser feliz – e que configura ao mesmo tempo uma *poësis*. Estamos diante, ao mesmo tempo, de uma construção poética de ambições doutrinárias e de uma construção filosófica de ambições poéticas.

No quadro dessa construção textual, essas relações podem ser analisadas à luz de uma teoria dos gêneros literários, tal como a concebeu Emil Staiger², crítico literário contemporâneo de G. Bachelard e que, além disso, conhecia sua obra. Aparentemente, tal abordagem, mais do domínio da teoria literária, pode parecer estranha para comentar um texto filo-

1 Abreviações empregadas neste artigo: PR., *La Poétique de la rêverie*; DR., *Le Droit de Rêver*; PF., *La Psychanalyse du Feu*; EA., *L'Eau et les Rêves*; AS., *L'Air et les Songes*; IL., *L'Intuition de l'Instant*; DD., *La Dialectique de la Durée*; TRV., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. (Tradução nossa das citações).

2 Curiosamente, a obra de Bachelard não está em jogo no “*Conceitos Fundamentais de Poética*” de Staiger, 1972. Apesar da abundância de concepções e afirmações em tudo parecidas, quase idênticas, o nome de Bachelard só é citado uma única vez, de passagem, junto ao seu livro “*A Dialética da Duração*”, ao lado do nome de Minkowisk, referidos ambos entre os “pesquisadores mais jovens” e em polêmica com Bergson.

sófico, o qual visaria antes a verdade – “não tendo como a literatura que se forjar no quadro de uma *mimesis*, a questão do gênero não envolveria diretamente sua identidade” (COSSUTA, 1998, p. 1516). Evidentemente, temos consciência de um tal risco; porém, se um filósofo como Bachelard busca um novo princípio de composição textual em função de uma melhor performance comunicacional de suas doutrinas e se o objeto de sua meditação, a poesia, oferece possibilidades para uma enunciação filosófica talhada numa forma semelhante, poética, achamos válido, ao menos para o domínio da literatura (e da arte), aproveitar-nos da abordagem de uma teoria dos gêneros literários nesse caso.

Nesse contexto, objetivamos examinar o predomínio do gênero lírico na textualidade bachelardiana, na qual surge, entretanto o espectro do dramático, imediatamente afastado, por vezes com um piscar de olhos dirigido a um leitor virtual, quando entretanto o dramático ocupa um importante lugar em seu pensamento filosófico. Esses gêneros que se misturam na exposição de Bachelard seriam, portanto intrínsecos a sua doutrina e resultantes igualmente dos limites estreitos de sua transmissão: “Com efeito, os gêneros estão ligados às dimensões de linguagem da atividade filosófica. Toda filosofia considerada como regime de fala obedece, como toda outra forma de discurso, às limitações inerentes ao esforço de comunicação” (COSSUTA, 1998, p. 1515).

Considerando-se que os conceitos de gênero são termos da Ciência da Literatura para exprimir virtualidades da existência humana, como propõe Staiger e demonstra-o Bachelard, pode-se perguntar se a irrupção do dramático não seria tanto uma ameaça à coerência do mundo lírico, em *anima*, do filósofo, mas ao contrário um meio de impedir a dissolução (lírica) de um autor cuja performance escritural se quer ao mesmo tempo poética e científica. A alma passaria assim do fluido ao consistente, indo de um extremo ao outro da natureza psíquica, bem conforme a uma “existência saudável”, para concordamos com Staiger.

Em suas obras em *anima*, o dramático viria antes lembrar-nos a integralidade dinâmica da existência, que implica repouso e movimento, paz e violência, beleza, felicidade e seus contrários, como parecia lamentar por vezes Bachelard, a julgar sua evitação do drama, apesar de sua compreensão da dialética *animus/anima*, “esses dois princípios do ser integral”. Defendendo como benéfico um mundo sonhado em *anima*, digamos “lírico”, Bachelard escreve sua obra, em grande parte, de forma lírica e se deixa apreender como um sujeito do discurso em estado de “disposição anímica”, aberto a uma fusão com o mundo. Com efeito: “Toda filosofia deve de fato inventar a forma apropriada de sua exposição em função das estruturas doutrinárias que ela desenvolve” (COSSUTA, 1998, p. 1516).

As “poéticas” de Bachelard não são normativas, mas, ao contrário, inspiradoras para a criação artística, pois depreendem o nascimento das imagens em seu próprio berço, para além das culturas, das línguas, da história, das biografias, das psicologias e psicanálises; suas poéticas se põem em busca das próprias fundações das imagens, esboçam seus fundamentos, poetizam a existência humana e o cosmos em todas as suas relações e desembocam numa beleza ontológica de repercussões cósmicas.

DIFERENTES GÊNEROS POÉTICOS, DIFERENTES RELAÇÕES EXISTENCIAIS COM O MUNDO

Para Staiger (1972), os gêneros lírico, épico e dramático (aqui inclusas a tragédia e a comédia), objeto das poéticas, constituem igualmente maneiras de estar no mundo, de perceber, sentir, conceber o mundo; seriam realidades psíquicas forjadas na íntima relação sujeito-mundo em diferentes fases de interação sensível e com conseqüências no domínio da linguagem. Não haveria “pureza” de gênero quando estes surgem concretamente numa obra; eles estariam sempre misturados, em diferentes graus, numa existência tão complexa quanto a da natureza humana; logo, poderíamos tão somente falar de “predo-

minância” de tal ou tal gênero numa obra artística (e também naquelas não-artísticas, claro).

Concebidos por Staiger (1972) como “virtualidades fundamentais da existência humana”, os três gêneros corresponderiam aos planos da linguagem descritos por Cassirer (1972): o da expressão sensorial, o da expressão figurativa e o da expressão do pensamento conceitual, no eixo de uma evolução, de uma objetivação progressiva, indo do emocional ao lógico. No tecido complexo da unidade poética e existencial, em equilíbrio dinâmico e precário tal como a vida em seu devir, haveria portanto três grandes códigos ou três grandes matrizes de natureza estética e existencial, constitutivas da essência do homem e que exprimiriam ricas analogias com as relações entre sílaba/ palavra/ frase, assim como relações com as idades do homem – infância, juventude e idade adulta.

Com efeito, segundo as concepções de Staiger (1972), num primeiro nível existencial, o encantamento lírico supõe uma unidade sujeito-objeto, “uma plenitude da profundidade e da intimidade”, quando o sujeito se dissolve no objeto e ao mesmo tempo é habitado por ele; sem nenhum distanciamento, o eu se funde num mundo transitório, num tempo sem tempo, numa espécie de presente eterno, num estado de extrema intensidade emocional, impossível de ser sustentada longamente; a sílaba seria o elemento lírico da língua e, desse modo, a realidade poderia soar como pura musicalidade, ainda incapaz de designar o mundo, mas tão somente sugerir-lo; é o domínio da alma, do encantamento, da simpatia, do calor, ao qual, exatamente como Bachelard, Staiger (1972) atribui qualificativos femininos, reservando os atributos masculinos (clareza, frieza, dureza, movimento, conflito) para o domínio do dramático. Preso na corrente da “disposição anímica” (*Stimmung*), o poeta sofre transformações imprevistas, cada verso dando “impressão de espontaneidade na qual tudo se precipita como numa corrente, sem margens, sem princípios e sem fim” (STAIGER, 1972), o que poderia levar a uma total desintegração do eu, segundo o autor, pois que “os contornos do eu, da própria

existência, não estão firmemente delineados, donde o risco de dissolução da consistência. Não há fronteira entre interior e exterior, objetivo e subjetivo, nem contornos nítidos seja para o eu seja para o mundo; o poeta depreende a realidade diretamente, “melhor que não importa qual intuição ou esforço de compreensão”; de toda forma, não se trata de comunhão mística com o eterno, mas ao contrário com o passageiro, com a instantaneidade, submetido a fortes intensidades emocionais. Logo, não há lugar para relações lógicas, para perceber contradições, para pensar, pressupor, tentar dominar, nem objeto sobre o qual exercer a força.

Num segundo nível, o épico, é o domínio das palavras isoladas que designam os objetos; o sujeito se destaca do objeto e torna-se capaz de observar a vida em seu fluxo contínuo e segundo a multiplicidade dos fatos; ultrapassa-se então o estado do “um no outro” lírico para pôr-se doravante “diante” (confrontação objetiva, *gegenüber*) do mundo; já se pode nomeá-lo, “apresentá-lo”, separá-lo (e se separar) as partes do todo; nascem então os objetos e as palavras e a alma cala sua voz – “Se a alma fala, ah! já não é a alma que fala” (SCHILLER apud STAIGER, 1972). Os objetos ganham contornos precisos, é a predominância da expressão figurativa, tudo deve ser visível, transformar-se em imagem e ser registrado pelo homem épico, que seleciona sinais distintivos num grande quadro, mostra, indica, apresenta algo, faz um inventário, do mundo exterior. No lugar do verbo “sentir”, é o verbo “ver” que entra em jogo, assinalando a operação mental de “reconhecer”. As epopéias são os documentos preciosos para esses estudos.

Num último nível, enfim, após a introjeção e sensibilização do lírico e do processo de distanciamento, de diferenciação e nominação do épico, pode-se chegar a uma visão do todo que torna possível articulações para compreender as partes; julga-se, chega-se à abstração, ao conceito; é a modalidade da compreensão discursiva; é o domínio privilegiado do espírito, o nível da frase e da idade adulta. E o campo do dramático.

Não se trata mais do abandono próprio do lírico, nem da observação própria do épico, mas da integração e da superação desses estágios em benefício de uma percepção mais aclarada, orgânica e, consequentemente, mas tensa do mundo e de si mesmo; é o domínio da tensão e do conflito, resultantes de uma ação em direção do porvir, com paixão, num embate contra as resistências, os obstáculos e é dotada de força extraordinária, a de uma vontade que se quer e se vê sem limites. As duas modalidades do estilo da tensão – o patético e o problemático – levam a ação sempre para adiante: o primeiro colocando questões ao coração, o segundo ao espírito; um “problema” sustém a ação até seu desenlace final e engendra o patético no homem impulsionado para o futuro, numa força progressiva. Uma tal figura humana, apaixonada e obstinada, coloca-se naturalmente no alto e diante de um conjunto, chama a atenção, suscita o desejo de vê-lo e ouvi-lo. Não mais a solitude do sujeito lírico; o dramático, ainda mais que o sujeito épico, pressupõe, exige a presença do outro, de um público, mesmo que imaginário, seja até ele, próprio sujeito, o seu público (o sujeito em conflito cuja consciência se estilhaça em duas forças opostas e sem solução); é o dramático que teria provocado o aparecimento do palco e não o contrário, segundo Staiger (1972). Para o autor, duas possibilidades apresentam-se para a tensão dramática: se tal movimento vem a desembocar num vazio, se por acaso desaparece o único e mais elevado objetivo de uma vida, temos o trágico – a explosão da vida de um homem, de um povo... de um mundo que se acreditava consolidado; são os limites de um mundo que explodem, salvo se o sujeito trágico consegue deslizar para um contexto mais amplo que envolve o seu mundo e onde, mesmo sem trocar de ideal e de objetivos, pode continuar sua luta com obstinação. A outra saída seria a via do comico, que se produz quando o sujeito, no seio da tensão dramática, põe-se de lado, escapa às forças que o arrastam e consegue observar, já teoricamente às margens do conflito, seja a si próprio ou ao mundo em derredor; subitamente distanciando e um tanto senhor de si, o

sujeito se beneficia de uma distensão imediata que leva à cômoda saída do riso, seja qual for o seu grau; um riso que resulta da transformação súbita de uma grande espera em um nada.

O LÍRICO EM CENA, O DRAMÁTICO NOS BASTIDORES

“[...] nenhum homem pode existir somente como espírito ou somente como alma, só como masculino ou só como feminino, como dramático ou lírico. Enquanto espírito, correria o risco de endurecer, como alma, poderia diluir-se.”

Emir Staiger

A escritura de Bachelard (1974) mantém-se em equilíbrio nas fronteiras estreitas entre lírico e dramático, ou seja, entre dois modos de relação sujeito-mundo. No dialogismo metalingüístico, praticado à exaustão em *La Poétique de la Rêverie*, por exemplo, um cruzamento muito denso de textos faz ressoar diversas vozes – de poetas, filósofos, críticos literários, romancistas, psicanalistas, psicólogos, lingüistas, historiadores, cientistas, mitólogos... em busca da apreensão do fenômeno da criação poética e dos mistérios da profundidade da alma humana.

Mas não se trata de um intertexto crítico simplesmente, apesar de seus aspectos formais tais que citações e respeito às fontes bibliográficas; seu discurso ultrapassa os esforços de decodificação lógica empreendidos por uma metalinguagem de tipo explicativo, para se deixar surpreender pelo encantamento poético e suas sugestões, ambigüidades, opacidades, que fazem despertar uma percepção mais rica, ou melhor, uma miragem, das forças do inconsciente. São ritmos, sonoridades e sobretudo imagens de diferentes graus de complexidade que são pacientemente examinadas/experimentadas com prazer pelo autor.

Desse modo, estamos diante de um complexo processo de recepção, em que variados sujeitos-leitores se encaixam simultaneamente: nós lemos Bachelard, que lê a si mesmo e a diversos autores-leitores, que por seu lado fazem o mesmo, numa espiral delirante graças a uma disseminação de sen-

tidos produzida por Bachelard em seus mergulhos em cada imagem – o que nos lembra aqui Roland Barthes: “É justamente isto o inter-texto : a impossibilidade de viver fora do texto infinito [...] o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 1973, p. 59). É como se a palavra soasse pela primeira vez e sugerisse a existência de uma realidade inédita, num ato fundador de linguagem e numa tomada de consciência primeira; é o “maravilhamento”, a “alegria de falar”, a “ingenuidade primordial”, o paradoxo de uma consciência que se obscurece para melhor cintilar, o estado no qual o ser se perde para melhor se reencontrar, em profundidade, segundo Bachelard. É a esse processo dominante nas obras da vertente poética do filósofo que atribuímos o qualificativo de “lírico”. Essa contemplação ativa, estado sublime de comunhão íntima e intensa com o mundo abole toda barreira, engendrando um “todo” indissociável que sonha: o mundo no sujeito, o sujeito no mundo, num presente sem passado nem futuro, num completo e feliz abandono, pois que o eu é tocado pelas energias da criação primeira, no coração de uma realidade de uma outra natureza, mais alargada: O devaneio poético é um devaneio cósmico. Ele é abertura a um mundo belo, a mundos belos. Ele dá ao eu um não-eu que é o bem do eu; o não-eu que é meu. Trata-se então de uma existência em *anima*, que implica os traços qualificativos do Arquétipo do Feminino – beleza, repouso, conforto, lentidão, calor, intimidade, acolhimento, unidade, doçura, brumas, fonte criadora, imobildade harmoniosa e apaziguadora; em suma : felicidade.

Mas a exaltação lírica, vistas essas características, não poderia manter-se longamente: eis sua fragilidade, seus limites, pois que um nadinha pode interrompê-la e despertar o poeta assustado; são, por exemplo, o barulho e a agitação do mundo, as pressões próprias de uma existência em *animus* – não esqueçamos a dualidade profunda da psique humana, cujas duas forças fundamentais, *anima* e *animus*, “ora cooperam, ora se chocam”. E neste ponto que nossa interpretação vai encontrar a questão do dramático : o deslizar do lírico ao dramático na escritu-

ra bachelardiana ocorre numa zona de transição e de transação, que deriva de vários níveis de comunhão (e de comunicação), a saber : as relações entre autor-textos, entre autor-mundo, entre autor-receptores.

Antes de tudo, é preciso identificar (e situar) o dramático no próprio fundamento do projeto de uma “poética do devaneio” (e, por extensão, do de uma imaginação da matéria), quando o filósofo se sente dilacerado entre dois projetos que lhe parecem de antemão constituir um grande desafio: de um lado, escrever um livro por prazer e desejo de repouso (para meditar), deixando-se guiar pela intuição, num estado de devaneio, até à profundeza das imagens poéticas, estando prestes a experiências estéticas pessoais e solitárias, que possam aproximá-lo do mistério da criação poética, do eu profundo e do funcionamento do psiquismo humano; por outro lado, querer dominar toda esta matéria dentro da linearidade de um discurso inteligível que, ao mesmo tempo, registra e comunica a outros interessados sua experiência, sob a forma de um agenciamento teórico, filosófico, pois que se trata de um filósofo que opera investigações, coloca-se questões, polemiza com outros pesquisadores (e até com poetas!), testa hipóteses, persegue teses pessoais, propõe embriões de eventuais métodos (genoanálise, cosmoanálise, ritmanálise [...]).

A sutileza de um tal projeto poderia interpor um leque de questões próprias a um escritor, a um leitor, a um pesquisador acadêmico ou a um ser-no-mundo. Por exemplo: que gênero de leitor sou eu? Consigo depreender toda a riqueza de significação de uma imagem? Ou reunir e tecer todos os textos de que necessito? Como me resolver entre uma cadeia infinita de textos, a pressão angustiante de um tempo cronológico e minha necessidade de saborear, sem preocupações desta ordem, os mínimos detalhes de cada nova página e imagem? Que significa “ler”? Sob este ângulo, Bachelard não hesita em considerar-se como um “leitor devorante”, cuja prece alude a “uma fome cotidiana” de livros e cujo paraíso sonhado apresenta-se sob a forma de uma “imensa biblioteca”, a fim de poder entrar em con-

tato feliz com poetas (não importa quais; ele evita julgamentos prévios, certo de poder encontrar tesouros raros em sítios imprevisíveis), a fim de poder tornar-se, senão um poeta (Ah! Que esta imagem que acaba de me ser dada seja minha), ao menos um “eu poetizador”; e, dessa forma, poder ser capaz não somente de estetizar todos os dados do real, mas de igualmente de criar/conceber realidades inéditas, ideais, de partir de um microespaço sonoro ou visual de uma palavra, de uma sílaba, de um pequeno nada da natureza e chegar a atingir o cosmos, através de um eu em expansão, quando todo o universo vem repercutir no sonhador e vice-versa, dentro do milagre de um instante.

Eis uma ambição de natureza ontológica que pode despertar questões também de uma outra ordem: conseguirei por em real sintonia meu mundo interior com o mundo interior dos criadores que leio? Como avaliar a dimensão dessa comunhão entre mundos, intersubjetiva, como saber, na pretendida comunhão de almas, quem é que sonha, ou seja, como recuperar a consciência após a fusão lírica, pois que a experiência deve ser transmitida e compreendida para eventualmente tornar possíveis tais estados de alma, equivalentes, em outrem?

Nesse ponto acham-se entrelaçadas as inquietudes ao mesmo tempo do escritor e do pesquisador científico (face ao leitor, face à crítica) – ou seja, as de um filósofo desejoso de singularidade e evidentemente de reconhecimento em seu meio. Novas questões surgem: como tornar compreensível minha experiência pessoal, e mesmo a tese que eu persigo? Como maravilhar meu leitor tal como os verdadeiros poetas? E persuadir outros sobre a validade do empreendimento? E instruir sobre um método ainda em processo? E mergulhar numa solitude necessária e propícia à concreção de meu projeto, mas com um olhar de viés dirigido aos que me espreitam e me impõem sua companhia? Como conciliar o prazer de um “leitor devorante”, a ambição de uma fruição estética a melhor possível e de uma compreensão e comunicação as mais eficazes, ao mesmo tempo poética e intelectual? Logo, são dois sonhos que se

entrechocam: o “devaneio cósmico”, que supõe solidão, repouso, possibilidade de escapar ao tempo, abandono, confiança, estabilidade e comunhão com o mundo, numa existência em *anima*; e um “devaneio de projetos”, que implica estar em contato com outros no seio de uma sociedade concreta, estar a par de um saber acumulado e dever dominá-lo, estar sujeito à censura, enfim, numa condição em que solidão não significa mais berço, porém hostilidade, não fusão mas confrontação com o mundo, o qual, aliás, por seu lado, torna-se um corpo estrangeiro, não mais da mesma natureza de nosso mundo íntimo, mas antes um obstáculo à obra em expansão cósmica do eu – em suma, um devaneio em *animus*.

Bachelard (1974) entrevê todos esses impasses e lança seu primeiro intertexto como um aviso, na abertura de sua “poética do devaneio”, fazendo eco a Jules Laforgue: “Método, Método, que queres de mim? Bem sabes que comi do fruto do inconsciente”. E sob o signo da metalinguagem e do dramático que esta primeira imagem é portadora de desmedida – fome ilimitada de conhecimento, passível de censura e castigo; a réplica constitui uma autodefesa e subtende uma disposição para a resistência, até mesmo para uma subversão, para fazer valer a singularidade de seu objeto, o qual exigiria a originalidade enquanto método. Diversas vezes esse tema voltara às páginas de seu livro, como solilóquios, deixando evidente o medo de ser mal compreendido, de ver seus ensaios tomados por métodos. Veja-se sua advertência sobre o uso da lingüística: “Não se pode realmente sonhar a partir de um saber, sonhar sem reservas, sonhar num devaneio sem censura. Não tenho outro fim, no presente capítulo, que o de apresentar um ‘caso’ – meu caso pessoal – o caso de um sonhador de palavras” (BACHELARD, 1974, p. 31-32). Ele observa ainda que a aprendizagem da linguagem poética se faz discretamente, com uma leitura/acolhimento/assimilação dos poetas: “talvez fosse preciso – estou bem confuso em dar este conselho – aceitar tornar-se, em algumas boas horas de repouso, um sonhador de palavras. Mas hesito sobre o método, tenho mais confiança nos exemplos vivi-

dos pelos poetas (BACHELARD, 1974, p. 34); “A imagem só pode ser estudada através da imagem, sonhando-se as imagens tais como elas se associam no devaneio” (BACHELARD, 1974, p. 46).

Os elementos do binômio imaginação/intelecto, as operações imaginar/refletir, bem como as funções de irreal/real, imagem/conceito, encarnam, portanto os dois pólos da atividade psíquica, numa relação de exclusão, sem possibilidade de síntese e seria um contrasenso, segundo o filósofo, estudar objetivamente a imaginação; seria preciso até mesmo recorrer a dois vocabulários diferentes para estudar “um o saber, o outro a poesia” (BACHELARD, 1974, p. 13). É quase a totalidade da tradição da crítica da literatura que vemos assim atacada: “A crítica intelectualista da poesia jamais conduziu à morada onde se formam as imagens poéticas” (BACHELARD, 1974, p. 46). Bachelard declara freqüentemente impossível um método sob o signo único da “virilidade do saber”, uma conduta de interpretação que domine seu objeto, que “agencie experiências e construa sistemas”, que produza um saber, enfim; de todo modo, porém, a obra poética é “um pássaro rebelde que nunca se deixa prender³”.

Logo, o dramático é configurado por conflitos de ordem ontológica, didática, pedagógica, zetética e de linguagem, pois a mediação do escrito impõe suas limitações e pode por tudo a perder:

Quantos conflitos menores não é preciso resolver quando, do devaneio vagabundo, passa-se ao vocabulário razoável.

E é pior [...] quando eu me ponho a escrever. [...] a palavra vive sílaba por sílaba, em perigo de devaneios internos. Como mantê-la em bloco, restringindo-a as suas habituais servidões na frase esboçada, frase que talvez vá ser riscada do manuscrito? [...] Se ao menos se pudesse escrever somente para si mesmo. Como é duro o destino de um fazedor de livros! É preciso cortar e costurar [...] Mas escrevendo um livro sobre o devaneio, não viria o dia de deixar correr a pluma, de deixar falar o devaneio [...] (BACHELARD, 1974, p. 15-16).

É sempre dura a tarefa de escrever um livro. Fica-se sempre tentado a limitar-se a sonhá-lo (BACHELARD, 1974, p. 56).

Pura utopia, um livro impossível, inviável mesmo para um verdadeiro artista; é a função do real que se impõe e reconduz o filósofo aos seus limites, isto é, a realizar um livro que corre o risco de se apresentar como “autoridade monótona”, “virtualidade do real e realidade do virtual”. Se ler consiste numa “doce paixão da *anima*”, escrever é uma tarefa para o *animus*, isto é, da ordem da vigilância, da crítica, da réplica, enfim, dessas propriedades necessárias a um “livro de idéias”; este, bem diferente de um “livro de poeta”, que deve ser acolhido “fazendo eco ao dom de suas imagens” (BACHELARD, 1974, p. 56). Por outro lado, a construção mesma de uma página literária implica que um devaneio deva ser “transmissível”, uma vez que ela não pode, como o sonho, ser recontada oralmente, mas antes escrita, como observa Bachelard: “com emoção, gosto, revivendo-a melhor na medida em que a reescrevemos” (BACHELARD, 1974, p. 7).

E eis que o filósofo encontra uma solução (transação) para sair do impasse de seu drama de linguagem, com a proposição do que ele chama de um “amor por escrito”, o qual num silêncio e numa solidão acolhedora torna possível a comunhão (ele rejeita o termo “comunicação”) entre duas almas. Numa outra passagem, em que nos aconselha a começar primeiro por “ser feliz” antes de percorrer o caminho que leva ao devaneio poético – “seu verdadeiro destino” –, Bachelard (1974) admite, porém que a “técnica” é necessária para fazer da experiência poética uma obra, a qual seria então mais grandiosa, “pois o mundo sonhado é automaticamente grandioso”. Não se trata dos “devaneios trabalhados” dos alquimistas, isto é, tornados pensamentos, os quais o filósofo examina num outro momento; ele resiste firmemente à idéia de que o devaneio possa ser conduzido ao pensamento: “Sonhar os devaneios e pensar os pensamentos, eis sem dúvida duas disciplinas difíceis de equilibrar” (BACHELARD, 1974, p. 152); “Nunca é a hora, quando sonhamos,

3 Cito verso de “*Carmen*”, de Bizet

para fazer fenomenologia” (BACHELARD, 1974, p. 4). Daí sua esperança de poder, com seu livro, pelo menos despertar a consciência criadora de um sonhador.

De fato, um poeta sempre burila suas poesias, após ou entre os momentos de abandono involuntário à simples inspiração; nunca as duas coisas ao mesmo tempo:

Mas seu trabalho difere muito da maneira com que o autor dramático reflete sobre seu plano, ou o épico insere novos episódios e tenta dar forma mais clara a sua obra. O poeta lírico ouve sempre de novo em sua intimidade os acordes já entoados, recria-os, como os cria também no leitor. Finalmente ele reconquista o encantamento já perdido da inspiração, ou ao menos da um certo ar de involuntariedade a sua obra (STAIGER, 1972, p. 28).

A partir da concepção de um “amor escrito”, que, diferentemente do que descreve Staiger (1972) (escrever após sonhar), seria antes o fato de chegar à complexidade de “sonhar por escrito”, Bachelard (1974), mesmo em se fazendo de tímido, exhibe sua “genoanálise” – “análise de uma página literária através do gênero das palavras”, que ele denomina como uma linha de exame “para ordenar as alegrias simples da fala”; e propõe também uma “cosmoanálise”, uma “prática” que ele sugere, não sem humor, aos psicanalistas e que consistiria em colocar alguém diante da grandeza de um mundo contemplado; ora, com o espírito desarmado, a alma em estado de abandono, o sujeito assim exposto poderia então responder de maneira sincera às questões que lhe fossem colocadas.

A EVITAÇÃO DO DRAMÁTICO

Podemos neste ponto constatar que, apesar dos conflitos que surgem a cada passo, Bachelard já havia desimpedido o caminho antes mesmo de começar a aventura de escrever uma obra em *anima*, “sem dramas, sem acontecimentos, sem história”. Note-se, por exemplo, que a escolha da poesia em detrimento das narrativas, sobretudo dos romances, como fonte documentária, deve-se ao fato justamente do grande

número de ações, de personagens, de conflitos, de eventos próprios a esses últimos: “Não sei devanear num romance seguindo toda a linha da narrativa. Em tais narrativas eu encontro uma enormidade tal de devir que eu me repouso fixando-me num sítio psicológico onde possa fazer minha uma página, sonhando” (BACHELARD, 1974, p. 65). Uma outra referência encontra-se em sua análise da linguagem, descrita como “uma realidade psíquica particular”, pois que podemos viver por meio da leitura, realidades outras, que já foram “transpostas” pelo autor; o leitor pode, então, experimentar virtualmente uma vida angustiada que o faz “sofrer, esperar, compadecer-se”, mas não radicalmente, pois a obra pode agir como uma homeopatia da angústia caso o leitor, por uma leitura meditada e consciente, estetize a angústia. De todo modo, eis uma outra defesa de sua escolha documentária: Pois a angústia é factícia: nós somos feitos para bem respirar. E é nisto que a poesia – cúmulo de toda a alegria estética – é benéfica” (BACHELARD, 1974, p. 22).

Uma outra escolha de mesmo gênero diz respeito à abordagem dos sonhos da infância, quando Bachelard anuncia seu projeto de não se ocupar dos “dramas da infância” – que despertariam matérias tais que “cólera dura”, cóleras primitivas, recalçadas, projetos de vingança, planos de crime, até revoltas da adolescência, que demandariam uma obra *em animus*; o autor opta pela infância enquanto “tempo de elegia íntima”: “Deixemos então à psicanálise a tarefa de curar as infâncias maltratadas, de curar os sofrimentos pueris de uma infância sofrida que oprime a psique de tantos adultos” (BACHELARD, 1974, p. 85).

Mas as estratégias de incursão na alma das palavras, a partir de seus gêneros gramaticais, ou seja, a “genoanálise”, suscitam logo inquietações, devido às diferenças entre as línguas para designar (e conceber, sonhar) as coisas. Então, o filósofo-fenomenólogo-poeta, acuado contra a parede, tenta contornar o obstáculo, seja pleno de obstinação, transformando-o em desafio; ou simplesmente abandonando tudo como inverossímil, equívoco, anomalia, escândalo

lo, coisa desajeitada, ou como monstro lingüístico que não vale a pena ser trabalhado para integrá-lo à corrente lírica infelizmente e suficientemente já abalada.

Dessa forma, Bachelard se bate firmemente contra as denominações masculinas seja para as águas de certos rios, como o Reno e o Rodano, seja para as de uma fonte (Brunnen), e contra os gêneros cruzados do “sol” e da “lua” (em língua alemã), quando o seu descontentamento produz páginas deliciosas diante das quais não saberíamos escolher realmente entre o pretendido sublime da *anima* e o espírito aguerrido do *animus* de um crítico tão bem dotado para o chiste. Por outro lado, constatamos também a delicadeza e a perseverança do pesquisador que advinha ou inventa meios para recuperar as palavras à deriva; como no caso de “centauresse”, que um belo dia Bachelard consegue substituir por “centaurée”, reencontrando finalmente seu equilíbrio de sonhador em *anima*; ou então, de uma forma ainda mais satisfatória, no caso de “árvore”, cujos gêneros controversos em diferentes línguas fazem-no sonhar com a riqueza do psiquismo androgênico (a dialética do cume, a idealização suprema do ser duplo, a exaltação da *anima* e do *animus*, o super-feminino e o super-masculino). Há também situações exemplares, quando o filósofo se aproveita da troca de gênero das palavras, através da tradução de uma certa página literária, para sonhar com novas destinações felizes, experimentando raras expansões do devaneio, até miragens cósmicas, como no caso de *sapin* (pinheiro) e *palmier* (palmeira).

Além disso, Bachelard não ignora, mesmo quando sonha o amor entre dois seres, os conflitos possíveis entre *anima* e *animus* (a animosidade), a psicologia da vida conjugal comum, quando as projeções de um e outro ser amoroso, ao invés de bem se cruzar, para fazer uniões fortes, dão lugar aos dramas de uma vida fracassada, premeida pelas decepções em face da realidade. O filósofo exhibe, então, os traços nítidos de uma melancolia infeliz: “Num casal apagam-se os sonhos, despedaçam-se os poderes, emburguesam-se as virtudes. [...] Ilogismo

e superficialidade, pobre dialética do quotidiano!” (BACHELARD, 1974, p. 76). Dir-se-ia que sua alma de poeta, impedida de sonhar, quase vai do dramático rumo ao trágico. Mas ele resiste e reage rápido: “Mas esses dramas interessam-nos pouco no presente estudo [...] dramas conjugais. É uma das funções do devaneio nos libertar dos fardos da vida” (BACHELARD, 1974, p. 63).

Mas no profundo de sua alma realmente melancólica, como bem a examinou Libis (2002), a expansão do devaneio rumo ao mais alto, rumo ao cosmos, pode também por o dramático em cena e torná-lo um lugar privilegiado para a compreensão da essência da alma humana, como veremos mais adiante.

Resta-nos abordar o cômico, ou melhor, o humor bachelardiano. Quando a solidão lírica do filósofo é interrompida pela resistência de algum aspecto da realidade que se impõe, ou quando a memória de uma boa história ouvida alhures introduz uma digressão; então, distanciado, por vezes desajeitado, atingido pela função do real, ele se vê às voltas com uma mudança de registro de linguagem: o sublime desliza rumo ao cômico, o “espírito” vence a “alma”, introduz o pensamento no devaneio, quebra a disposição anímica. O dramático, porém, não se instala ali; temos, ao contrário, um pequeno momento de desdramatização do mundo. Vejamos: Eu não sonho muito tempo diante desta gravura sem escutar o barulho cadenciado de meus calçados na estrada (BACHELARD, 2001, p. 120); Entretanto, na sexta prancha, eu me vi sem sonhos (BACHELARD, 2001, p. 84). Para um sonhador de palavras, a palavra ‘coquelicot’ se presta ao riso. Ela soa muito ríspida. Uma tal palavra dificilmente é germen de um devaneio agradavelmente continuado (BACHELARD, 1974, p. 36). Comentando um certo autor, ele sublinha a fronteira entre o entusiasmo e o ridículo: Torne um pouco precisa demais uma imagem poética, e você faz rir. Tire um pouco da precisão de uma imagem trivial e ridícula, e você faz nascer uma emoção poética (BACHELARD, 1943, p. 88).

Se examinamos esse riso no quadro do “princípio de ambivalência” do filósofo, podemos ampliar esses momentos de humor como sendo “uma conversão do desespero em coragem”, quando uma “convicção amarga” pode tornar-se uma “convicção corajosa” e as contradições podem chegar a “outras sínteses humanas” (BACHELARD, 2001, p. 234-235). Por vezes, de fato, o riso é nitidamente ambíguo e desvela uma solidariedade suspensa, uma piedade subitamente adormecida (processo, aliás, já explicado por H. Bergson), quando sentimentos inteiramente opostos são atribuídos/projetados numa imagem: “[...] Satan com ventre um pouco gordo, este Satan de face um tanto moderna, por um instante, me faz rir. E de repente, eu me reprovo por ter rido. [...] o pintor dialetizou a ironia. Seria ela um jogo? Seria crueldade?” (BACHELARD, 2001, p. 25). Este riso pode ser o índice de uma alma “consciente” de um estado de “verticalidade” temporal, de coexistência de contrários, como veremos mais adiante. Não esqueçamos que Bachelard propunha a ironia como método, ou seja, a prática do exercício de zombar-se de si mesmo, na qual ele se dizia “mestre”: “Nenhum progresso é possível no conhecimento objetivo sem essa ironia autocrítica” (BACHELARD, 1949, p. 16).

Retornando ao drama, duas imagens, algo barrocas, sobre o subterrâneo, o avesso, a face oculta do mundo das aparências, encontram-se, uma vez mais, nos textos reunidos em *“Le Droit de Revêr”*: o caso do pêssego e do lago das ninféias. Bem na intimidade do fruto, cujo apelo é irresistível, bem mais sedutor que a paradisíaca e já institucionalizada maçã, esconde-se o caroço duro como pedra: “Que dialética sob a pele aveludada, sob a carne suculenta! No centro é o mais duro dos caroços, o ser mais rugoso do mundo. [...] estranha hostilidade” (BACHELARD, 2001, p. 191); e sob a superfície das águas calmas, imóveis e povoadas de belezas florais, de repente uma bolha emerge, é o suspiro mal escondido da infelicidade do mundo que sofre, não se sabe como nem porquê. E Bachelard pensa na “dialética do reflexo e da profundidade”, para o lago e para a flor, e abandona-se

a “uma nuvem filosófica”: “Um mal profundo jaz sob esse Eden de flores? [...] Sim, a água mais sorridente, a mais florida, na mais clara manha, encerra gravidade” (BACHELARD, 2001, p. 12).

CONCLUSÃO: O DRAMÁTICO NO CORAÇÃO DA ESSÊNCIA HUMANA – A AMBIVALÊNCIA; O INSTANTE

“Que estranho caráter é esse do pensamento filosófico que torna surpreendente o familiar? Que estranho caminho é esse dos filósofos em que todo ponto é encruzilhada?”

Gaston Bachelard

“Tudo está em tudo, dizia meu professor de filosofia. No seio do bálsamo dorme o veneno, no centro da felicidade o fermento do crime.”

Gaston Bachelard

É nos textos reunidos no livro póstumo *“Le Droit de Revêr”* que encontramos mais claramente qual seria o lugar do dramático no pensamento do filósofo, sobretudo quando ele afronta a provocação de uma obra material não verbal como a gravura. E pela via da imaginação dinâmica que devaneios e alguns exercícios de conceitualização se realizam.

De início, é o próprio mundo que muda de natureza, que se mostra dual, ambíguo, parecendo ocultar alguma coisa; ou bem é o sujeito sonhador ele próprio que afronta “ambivalores”, “valores opostos que dinamizam nosso ser nas duas bordas extremas, do lado da infelicidade e do lado das alegrias” (BACHELARD, 2001, p. 244). Vejamos: “Em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que escorre. A água é realmente o elemento transitório. Ela é a metamorfose ontológica original entre o fogo e a terra” (BACHELARD, 1973, p. 8-9); “Em mim meditando – alegria e esturpor – o universo vem se contradizer. Ele é matéria fechada e enganadora” (BACHELARD, 2001, p. 235).

Bachelard refere-se igualmente à “proteiforme teatralidade” do devaneio cosmológico, que escaparia a um “filósofo de escola”. Para compreender

tais metamorfoses, ele concebe uma lei primordial da imaginação:

[...] uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode exercer o papel psicológico de matéria original. Uma matéria que não dá ocasião a uma ambivalência psicológica não pode encontrar seu duplo poético que permite transformações sem fim. É preciso portanto que haja dupla participação, participação do desejo e do temor, [...] do bem e do mal, [...] do branco e do negro – para que o elemento material se prenda à alma inteira (BACHELARD, 1973, p. 16-17).

E o dinamismo imaginário, a imaginação dinâmica que constitui o domínio da mudança, da metamorfose, essa teatralidade proteiforme; é a “dinamogénia” essencial do real, apreendida pela mão que trabalha a matéria, é a dualidade inscrita na água quando ela se mostra violenta: “a água violenta é logo água que se violenta. Um duelo de maldade inicia-se entre o homem e as ondas. A água torna-se rancorosa, muda de sexo. Tornando-se má, ela se torna masculina” (BACHELARD, 1973, p. 21).

A imagem do caminhante ao vento, contra o vento, serve também para explorar a complexa relação de desdobramento da matéria e da psique humana em seus entrecruzamentos de projeções de lutas e de comunhões. O reflexo humano de defesa e de ataque seria “dinamizado pela provocação, pela necessidade de atacar as coisas, pelo trabalho ofensivo” (BACHELARD, 1973, p. 216). O “devaneio do poder” implicaria esse tipo de violência construtiva. Bachelard sonha com a “cólera cósmica”, não somente em relação à água violenta, mas também quanto ao vento violento, tido como imagem dinâmica extrema, cólera pura, “sem objeto, sem pretexto”; dois esquemas de uma “cólera universal”, com efeitos benéficos sobre o psiquismo (e sobre a ação) humano: “A grandeza humana tem necessidade de se medir pela grandeza do mundo. Os pensamentos nobres nascem de espetáculos nobres” (BACHELARD, 1943, p. 239); “o conhecimento do mundo não é plácido, passivo, quieto”; “as vitórias sobre os quatro elementos materiais são todas par-

ticularmente saudáveis, tonificantes, renovadoras” (BACHELARD, 1973, p. 216).

Esse dinamismo ambivalente revestido de um desdobramento do bem e do mal, toda essa ambigüidade, tudo isto é bem desenvolvido a partir de uma “imaginação das forças”, até a concepção de um “cosmodrama”.

É no contato com a arte da gravura que Bachelard sonha/teoriza (sonho e teoria, o “dualismo desses irmãos inimigos”) acerca da “vontade de poder”, que desperta em nós vontades primeiras, “a imperiosa alegria de comandar o mundo”; ele medita sobre os elementos de uma “psicologia dos instintos proprietários” e pensa na essencial intervenção do homem no mundo, no domínio do universo, na constante revolta contra os limites, na “vontade enorme que quer o mundo inteiro de um só golpe”, enfim, à destinação dramática do mundo, luta primeira, um combate antropomórfico. Desse modo, pensando nos “sociodramas” que analisam as “rivalidades humanas” (o homem às voltas com um “comércio de paixões” no seio da vida social, batendo-se contra “as contradições de seu destino”), ele sugere o termo cosmodrama para a luta entre o homem e a natureza:

Mas a natureza ela também nos afronta. Sua própria beleza não é plácida. [...] o mundo não é um teatro aberto a todo os ventos. [...] cenário para passeadores; [...] O homem, se quiser provar do enorme fruto do universo, deve sonhar ser mestre desse universo. ‘Eis aí seu drama cósmico’ (BACHELARD, 2001, p. 71).

Quanto ao princípio de ambivalência, ele pode fazer-nos compreender um pouco melhor a contradição na qual se vê “condensada o absurdo da dor humana”: “a solidão feliz é uma solidão infeliz”. Logo, haveria um “drama poético essencial”, quando o raio de um instante, “em equilíbrio sobre a meia-noite”, num tempo imóvel, o ser experimenta sentimentos contraditórios, tais que desgosto e gozo de viver, horror e êxtase da vida, a ambivalência abstrata do ser e do não-ser. “O instante” da simultaneidade dos contrários assim vividos, sem passado nem porvir,

sem causalidade nem conseqüência, imobiliza a vida e torna possível a unidade do ser num instante andrógino, ao mesmo tempo macho e valente, doce e submisso, um tempo “autosincronico”. E quando o ser escapa ao tempo raso horizontal do cotidiano, que é “marcado nos relógios”, um tempo “dos outros nos quadros sociais da duração”, um tempo “das coisas nos quadros fenomenais da duração” e um tempo da “vida biológica nos quadros vitais da duração”. Na intensidade da ambivalência, do desdobramento simultâneo em duas realidades psicológicas contraditórias no espaço de um instante, o ser escaparia ao sucessivo e à síntese, à horizontalidade, e se veria numa “verticalidade”. Não mais importa distinguir a subida e a descida, isto é, experimentar as piores penas para nada e sem causalidade temporal, ou, ao contrário, uma consolação sem esperança, sem causa nem conseqüência igualmente, sem história íntima nem desejo, ao mesmo tempo bem e mal, sombra e luzes. E a poesia, para Bachelard seria, neste quadro, o lugar privilegiado para o estudo das profundezas da alma humana, justamente em função do “instante”, que constitui a realidade temporal própria do lírico: “A poesia [...] se desinteressa então daquilo que se quebra e que se dissolve, de uma duração que dispersa os ecos. Ela procura o instante. [...] Ela cria o instante. Fora do instante, não há senão prosa e canção” (BACHELARD, 2001, p. 232).

Logo, é através do princípio da ambivalência que o lírico e o dramático podem coexistir. Eis a dificuldade de escrever uma obra em *anima* somente, pois que a indissociabilidade das duas vertentes de nossa psique andrógina pode constituir nesse sentido um verdadeiro obstáculo epistemológico à escritura.

A concepção dos gêneros segundo Staiger nos é útil até um certo ponto, quando suas noções de lírico, épico e dramático tornam possível uma articulação com o que Bachelard concebe como uma obra em *anima* e uma obra em *animus*. O pensamento do filósofo, no entanto, ultrapassa o do crítico literário e idealiza uma unidade complexa dos dois estados ou princípios da psique humana numa androgenia; o

que acarreta conseqüências no domínio temporal – o instante e os ritmos de sua renovação. A “fusão lírica” de Staiger não prevê a “verticalidade” temporal concebida por Bachelard, onde ocorre uma coexistência de contrários. Staiger concebe a coexistência de gêneros, mas estes já não estariam em sua integralidade; haveria sempre uma “predominância” de um sobre os demais; além do mais, ele parece hierarquizar os gêneros numa escala de “evolução” humana desde o emocional até o lógico, em patente dissonância com Bachelard, o qual, em seu desejo de uma metafísica, aproxima-se bem mais de uma verdade da criação artística.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti, 1943.

_____. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

_____. *L'intuition de l'instant*. Suivi de Introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure. Paris: Gonthier, 1966.

_____. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 1973.

_____. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1974.

_____. *La dialectique de la durée*. Paris: PUF, 1989.

_____. *La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 1996.

_____. *Le droit de rêver*. Paris: PUF, 2001.

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques: le langage*. Tradução de Hansen-Love e Jean Lacoste. Paris: Minuit, 1972. Tradução de: Philosophie der Symbolischen Formen.

COSSUTA, Frédéric. Les genres en philosophie. In: *ENCYCLOPÉDIE philosophique universelle*. Paris: Puf, 1998. v. 4.

LIBIS, Jean. Janus et la mélancolie. In: LIBIS, Jean et NOUVEL, Pascal (Dir.). **Gaston Bachelard: un rationaliste romantique**. Dijon: EUD, 2002. p. 35-74.

STAIGER, Emir. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. Título original: Grundbegriffe der Poetik.