

A POÉTICA DO ESPAÇO
GASTON BACHELARD

A POÉTICA DO ESPAÇO

GASTON BACHELARD

Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal

SUMÁRIO

Introdução.....	3
Capítulo I	
A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana.	20
Capítulo II	
A casa e o universo.....	43
Capítulo III	
A gaveta, os cofres e os armários.....	66
Capítulo IV	
O ninho.....	77
Capítulo V	
A concha	88
Capítulo VI	
Os cantos.....	108
Capítulo VII	
A miniatura	117
Capítulo VIII	
A imensidão íntima	140
Capítulo IX	
A dialética do exterior e do interior.....	159
Capítulo X	
A fenomenologia do redondo.....	173

INTRODUÇÃO

I

Um filósofo que formou todo o seu pensamento ligando-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu, o mais precisamente possível, a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisa filosóficas, se quiser estudar os problemas colocados pela imaginação poética. Aqui. O passado de cultura não conta; o longo esforço para interligar e construir pensamentos, esforço feito em semanas e meses, é ineficaz. É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer quando surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito relevo do psiquismo, relevo mal estudado nas causalidades psicológicas secundárias. Também não há nada de geral e coordenado que possa servir de base a uma filosofia da poesia. A noção de princípio, a noção de “base”, seria arruinante nesse caso. Bloquearia a atualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema. Enquanto a reflexão filosófica que se exerce sobre o pensamento científico longamente trabalhado deve fazer que a nova ideia se integre num corpo de ideias já aceitas, mesmo quando esse corpo de ideias seja forçado, pela nova ideia, a uma modificação profunda, como é o caso de todas as revoluções da ciência contemporânea, a filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado — pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento.

Quando, no decorrer das nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar.

Portanto, é muitas vezes no inverso da causalidade, na *repercussão (retentissement)*, tão cuidadosamente estudada por Minkowski¹, que acreditamos encontrar as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. Nessa repercussão, a imagem poética terá uma sonoridade do ser. O poeta fala no âmago do ser. Será necessário pois, para determinar o ser de uma imagem, senti-la em sua repercussão, como no estilo da fenomenologia de Minkowski.

Dizer que a imagem poética escapa à causalidade é, sem dúvida, uma declaração que tem gravidade. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista não podem jamais explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, como também não explicam a adesão que ela suscita numa alma estranha ao processo de sua criação. O poeta não me confia o passado de sua imagem e, no entanto, sua imagem se enraíza, de imediato, em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica. Voltaremos a essa comunicação em atos breves, isolados e ativos. As imagens seduzem — tarde demais — mas não são fenômenos de uma sedução. Pode-se, certamente, nas pesquisas psicológicas, dar uma atenção aos métodos psicanalíticos para determinar a personalidade de um poeta, pode-se encontrar assim uma medida para as pressões — sobretudo para a opressão — a que um poeta teve que se submeter no decorrer da vida, mas o ato poético, a imagem súbita, a chama do ser na imaginação escapam a tais indagações. Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade.

II

Talvez perguntem por que, modificando nosso ponto de vista anterior, procuramos agora uma determinação *fenomenológica* das imagens. Em nossos trabalhos anteriores sobre a imaginação, tínhamos considerado preferível situar-nos, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas. Fiel a nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-nos insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. Por si só, a atitude “prudente” não será uma recusa em obedecer à dinâmica imediata da imagem? Tínhamos aliás verificado como é difícil nos desprendermos dessa “prudência”. Dizer que abandonamos hábitos intelectuais é uma declaração fácil, mas como cumpri-la? Aí está, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que por mais parcial que seja seu objeto — uma simples imagem — não deixa de ter uma grande repercussão psíquica. Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que está no nível

¹ Cf. Eugène Minkowski. *Ver: Une Cosmologie*, cap. IX.

simples de uma imagem nova, contém todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode aparecer como uma concentração de todo o psiquismo? Como o acontecimento também singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir — sem preparação alguma — sobre outras almas, sobre outros corações apesar de todos os empecilhos do senso comum, apesar de todos os pensamentos sábios, felizes por sua imobilidade?

Pareceu-nos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida em sua essência só pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia — isto é, o levar em conta *a partida da imagem* numa consciência individual — pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transubjetividades, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é essencialmente *variacional*. Ela não é, como o conceito, *constitutiva*. Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética no detalhe das variações das imagens é tarefa dura, posto que monótona. Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, frequentemente mal compreendido, de fenomenologia, corre o risco de não ser entendido. No entanto, fora de toda doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas para não tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto do objeto, mas perceber-lhe a realidade específica. É preciso para isso 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 matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões. No domínio da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica. Daí essa fenomenologia ter probabilidade de ser estritamente elementar. Nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura, mas efêmera, com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo para inúmeras experiências; aproveita observações que podem ser precisas porque são simples, porque “não levam a consequências”, como é o caso dos pensamentos científicos que estão sempre ligados. A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *consciência sonhadora*.

A filosofia da língua francesa contemporânea — *a fortiori* a psicologia — quase não se serve da dualidade das palavras alma e espírito. São, por isso, tanto uma quanto a outra, um pouco surdas no que se refere a temas, tão numerosos na

filosofia alemã, em que a distinção entre espírito e alma (*der Geist e die Seele*) é tão nítida. Mas já que uma filosofia da poesia deve receber todas as virtualidades do vocabulário, não deve simplificar nada, nada tornar rígido. Para tal filosofia, espírito e alma não são sinônimos. Considerando-os em sinonímia, deixamos de traduzir textos preciosos, deformamos documentos postos a nosso alcance pela arqueologia das imagens. A palavra alma é uma palavra imortal. Em alguns poemas indelével. É uma palavra da emanação (*souffle*).² A importância vocal de uma palavra deve, por si só, prender a atenção de um fenomenólogo da poesia. A palavra alma pode ser dita poeticamente com tal convicção que anima todo um poema. O registro poético que corresponde à alma deve, pois, ficar em aberto para as nossas indagações fenomenológicas.

Até no domínio da pintura, onde a realização parece implicar decisões que derivam do espírito, que reconhecem as obrigações do mundo da percepção, a fenomenologia da alma pode revelar o primeiro compromisso de uma obra. René Huyghe, no belo prefácio que fez para a exposição das obras de Georges Rouault em Albi, escreve: “Se fosse preciso procurar por onde Rouault faz explodir as definições, talvez tivéssemos que evocar uma palavra um pouco em desuso, que se chama alma”. E René Huyghe mostra que para compreender, para sentir e para amar a obra de Rouault “é preciso que a pessoa se lance no centro, no coração, no ponto em que tudo se origina e toma sentido: e eis que se reencontra a palavra esquecida ou reprovada, a alma”. E a alma — prova-o a pintura de Rouault — possui uma luz interior, aquela luz que uma “visão interior” conhece e traduz no mundo das cores deslumbrantes, no mundo da luz do Sol. Assim, uma verdadeira inversão das perspectivas psicológicas é exigida de quem quer 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 de visão interior, de luz interior, são por vezes reivindicadas facilmente demais. Mas aqui é um pintor que fala, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. Vive o sentido íntimo da paixão pelo vermelho. Como causa primeira de tal pintura, há uma alma que luta. O fauvismo está no interior. Tal pintura é, portanto, um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada.

As páginas de René Huyghe nos confirmam nessa ideia de que há um sentido em se falar de uma fenomenologia da alma. Em muitas circunstâncias, deve-se reconhecer que a poesia é um compromisso da alma. A consciência associada à alma está mais fundada, menos intencionalizada do que a consciência associada aos fenômenos do espírito. Nos poemas se manifestam forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras se considerarmos os seus dois polos: a alma e o espírito. Em nossa opinião, alma e

² Charles Nodier, *Dictionnaire Raisonné des Onomatopées Françaises*, Paris, 1828, p. 46. “Os diferentes nomes de alma, em quase todos os povos, são modificações derivadas do fôlego e de onomatopéias da respiração.”

espírito são indispensáveis para estudar os fenômenos da imagem poética, em seus diversos matizes, a fim de que se possa seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. Particularmente, será como fenomenologia da alma que estudaremos, numa outra obra, o devaneio poético. Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que frequentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas gozos poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença.

E é assim que um poeta coloca o problema fenomenológico da alma com toda a clareza. Pierre-Jean Jouve escreve:³ “A poesia é uma alma inaugurando uma forma”. A alma inaugura. Ela é potência de primeira linha. É dignidade humana. Mesmo que a “forma” fosse conhecida, percebida, talhada em “lugares comuns”, ela seria diante da luz poética interior um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, deleitar-se nela. A frase de Pierre-Jean Jouve pode, portanto, ser tomada como máxima perfeita de uma fenomenologia da alma.

III

Já que uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia pretende ir tão longe, descer tão profundamente, deve ultrapassar, por razões de método, as ressonâncias sentimentais com que, mais ou menos ricamente — quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema —, admitimos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se de uma impressão bem conhecida por todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos prende por completo. Essa tomada do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos da dupla: ressonância-repercussão. Parece que, por sua exuberância, o poema desperta profundezas em nós. Para nos darmos conta da ação psicológica de um poema, teremos, pois, de seguir

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

duas linhas de análise fenomenológica: uma que leva às exuberâncias do espírito, outra que vai às profundezas da alma.

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

Por essa repercussão, indo de *imediato* além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós. É depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem chegou às profundidades antes de movimentar a superfície. Isso é verdade, mesmo na simples experiência de leitor. Assim a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la. A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser.

Esta última observação define o nível da ontologia em que trabalhamos. Como tese geral, pensamos que tudo o que é especificamente humano no homem é *logos*. Não chegamos a meditar sobre uma região que estaria antes da linguagem. Mesmo se essa tese parece recusar uma profundidade ontológica, deve-se concordar com ela, ao menos como hipótese de trabalho bem apropriado ao tipo de pesquisa que estamos realizando sobre a imaginação poética.

Assim, a imagem poética, acontecimento do *logos*, é para nós inovadora. Não a tomamos mais como “objeto”. Sentimos que a atitude “objetiva” do crítico sufoca a “repercussão”, recusa, por princípio, a profundidade, de onde deve tomar seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo. Quanto ao psicólogo, está ensurdecido pelas ressonâncias e deseja incessantemente *descrever* seus sentimentos. Quanto ao psicanalista, perde a repercussão, ocupado em desembaraçar o emaranhado de suas interpretações. Por uma fatalidade de método, o psicanalista intelectualiza 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 em outra linguagem que não o *logos* poético. Nunca se poderia dizer com mais justiça, então: *traduttore, traditore*.

Admitindo uma imagem poética nova, experimentamos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que repetiremos para comunicar nosso entusiasmo. Considerada na transmissão de uma alma para outra, vê-se que uma imagem poética escapa às pesquisas de causalidade. As doutrinas timidamente causais como a Psicologia ou fortemente causais como a Psicanálise quase não podem determinar a

ontologia do poético: nada prepara uma imagem poética, nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico.

Portanto, chegamos sempre à mesma conclusão: a novidade essencial da imagem poética coloca em jogo o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se descobre, muito simplesmente, mas com toda a pureza, com uma origem. Todo esse valor de origem de diversas imagens poéticas é o que deve interessar, num estudo da imaginação, a 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 grupamento de imagens múltiplas. Nessa composição do poema intervêm elementos psicologicamente complexos que associam a cultura mais ou menos distante e o ideal literário de um tempo, componentes que uma fenomenologia completa deveria também 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 virtualidades fenomenológicas da leitura, que fazem do leitor um poeta ao nível da imagem lida, já é um matiz de orgulho. Haveria para nós imodéstia em assumir pessoalmente uma potência de leitura que encontrasse e revivesse a potência da criação organizada e completa no tocante ao conjunto de um poema. Podemos esperar menos ainda atingir uma fenomenologia sintética que daria, como certos psicanalistas acreditam que podem fazer, o conjunto da obra. É, pois, ao nível das imagens separadas que podemos “repercutir” fenomenologicamente.

Mas, precisamente essa *pontinha de orgulho*, esse orgulho menor, esse orgulho de simples leitura, esse orgulho que se cria na solidão da leitura, traz a marca fenomenológica inegável, se se mantiver tal simplicidade. O fenomenólogo nada tem em comum com o crítico literário que, como observamos frequentemente julga uma obra que não poderia fazer, e mesmo, no testemunho de fáceis condenações, uma obra que ele não desejaria fazer. O crítico literário é um leitor necessariamente severo. Apresentando às avessas um complexo que o uso excessivo depreciou a ponto de entrar para o vocabulário dos homens de Estado, poder-se ia dizer que o crítico literário, que o professor de Retórica, sempre sabendo, sempre julgando, fazem muito bem um simplexo de superioridade. Quanto a nós, afeitos à leitura feliz, não lemos, não relemos senão o que nos agrada, com um pequeno orgulho de leitura mesclado de muito entusiasmo. Enquanto o orgulho se revela habitualmente num sentimento maciço que pesa sobre todo o psiquismo, a pontinha de orgulho que nasce da adesão a uma imagem feliz permanece discreta, secreta. Está em nós, simples leitores, para nós, e só para nós. Ninguém sabe que lendo 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 bela demais, a modéstia recalca esse desejo. Mas o desejo renasce. De qualquer maneira, 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* (*Poesia e Profundidade*), 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 a outro, a diferença de tom é grande. Verlaine não recebe a adesão fenomenológica total, diferentemente de Baudelaire. É sempre assim; em certas leituras que vão ao fundo da simpatia, na própria expressão somos “parte beneficiada”. Em seu *Titan* (*Titã*), Jean-Paul Richter escreve sobre seu herói: “Lia os elogios dos grandes homens com tanto prazer como se ele tivesse sido objeto desses panegíricos”.⁴ De qualquer maneira, a simpatia da leitura é inseparável de uma admiração. Pode-se admirar mais ou menos, mas sempre um impulso sincero, um pequeno impulso de admiração é necessário para receber o lucro fenomenológico de uma imagem poética. A menor reflexão crítica estanca esse impulso quando coloca 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. Ao menos, o leitor participa dessa alegria da criação que Bergson considera como o signo da criação.⁵ Aqui, a criação se produz na linha sutil da frase, na vida efêmera de uma expressão. Mas essa expressão poética, embora não seja uma necessidade vital, é mesmo 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 significativa. Ao viver os poemas tem-se, pois, a experiência salutar da emergência. Emergência sem dúvida de pequeno porte. Mas essas emergências se renovam; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra aí por sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital. Um microbergsonianismo que abandonasse as teses da linguagem-instrumento para adaptar a tese da linguagem-realidade encontraria na poesia muitos documentos sobre a vida bem atual da linguagem.

Assim, ao lado de 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 do matemático, uma espécie de diferencial dessa evolução. Um grande verso pode ter grande influência sobre a alma de uma língua. Faz despertar imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado da liberdade? Que encantos a imaginação poética acha em zombar das censuras! Outrora, as Artes poéticas

⁴ Jean-Paul Richter. *Le Titan*, trad. fr. Philarète-Chasles. 1878. t. I, p. 22.

⁵ Bergson, *L'Énergie Spirituelle*, p. 23.

codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade.

V

Assim, mesmo no nível de uma imagem poética isolada, no único devir da expressão que é o verso, a repercussão fenomenológica pode aparecer; e na sua simplicidade nos dá o domínio de nossa língua. Estamos aqui diante de um fenômeno minúsculo da consciência iluminada. A imagem poética é o acontecimento psíquico de menor responsabilidade. Procurar-lhe uma justificação na ordem da realidade sensível, como também determinar seu lugar e seu papel na composição do poema, são duas tarefas que se deve ter em vista apenas em segundo plano. Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar. É assim que J.-B. Pontalis nos apresenta Michel Leiris como um “pesquisador solitário nas galerias de palavras”.⁶ Pontalis indica muito bem o espaço fibrado percorrido pelo simples impulso das palavras vividas. O atomismo da linguagem conceptual reivindica razões de fixação, forças de centralização. Mas o verso tem sempre um movimento, a imagem se escoa na linha do verso, levando a imaginação, como se a imaginação criasse uma fibra nervosa. Pontalis acrescenta esta fórmula (p. 932) que merece ser guardada como um índice seguro para uma fenomenologia da expressão: “O sujeito falante é todo o sujeito”. Não nos parece mais um paradoxo dizer que o sujeito falante está inteiramente contido na imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem. É, pois, bem claro que a imagem poética traz uma das experiências mais simples da linguagem vivida. E se a consideramos, como propomos, enquanto origem da consciência, ela advém com toda a certeza da fenomenologia.

Da mesma forma, se fosse preciso dar um curso sobre fenomenologia, seria sem dúvida no fenômeno poético que se encontrariam as lições mais claras, as lições elementares. Em livro recente, J. H. Van den Berg escreve:⁷ “Os poetas e os pintores são fenomenólogos natos”. Observando que as coisas nos “falam” e que por isso mesmo, se damos pleno valor a essa linguagem, temos um contato com as coisas, Van den Berg acrescenta: “*Vivemos continuamente uma solução dos problemas sem esperança de solução para a reflexão*”. Por essa página do sábio fenomenólogo holandês, o filósofo pode ser encorajado em seus estudos centralizados no ser falante.

⁶ J.-B. Pontalis. “Michel Leiris ou la psychanalyse interminable”, apud *Les Temps Modernes*, dezembro 1955, p. 931.

⁷ J. H. Van Den Berg, *The Phenomenological Approach in Psychology. An Introduction to Recent Phenomenological Psycho-pathology* (Charles-C. Thomas, ed., Springfield, Illinois, U.S.A., 1955, p. 61).

Talvez a situação fenomenológica venha a ser precisada, no que se refere às indagações psicanalíticas, se pudermos isolar, a propósito das imagens poéticas, uma esfera de *sublimação pura*, de uma sublimação que não sublima nada, que é desprovida da carga das paixões, liberada do ímpeto dos desejos. Dando assim à imagem poética de estímulo um absoluto de sublimação, jogamos uma grande cartada no que é um simples colorido. Mas nos parece que a poesia dá provas abundantes dessa sublimação absoluta. Encontraremos tais provas frequentemente no decorrer desta obra. Quando estas lhes são dadas, o psicólogo e o psicanalista não *veem*, na imagem poética, mais que um simples jogo, jogo efêmero, jogo de total vaidade. Precisamente, as imagens são então, para eles, sem significação — sem significação passional, sem significação psicológica, sem significação psicanalítica. Não lhes vem à cabeça que tais imagens têm precisamente uma *significação poética*. Mas a poesia está aí, com suas milhares de imagens inesperadas, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala em seu próprio domínio.

Procurar os antecedentes de uma imagem, quando se está na própria existência da imagem, é, para um fenomenólogo, indício arraigado de *psicologismo*. Tomemos, ao contrário, a imagem poética em seu ser. A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente. Daremos, no decorrer de nossa obra, exemplos de tais rupturas de significação, de sensação, de sentimentalidade, que será preciso convenhamos que a imagem poética existe sob o signo de um ser novo.

Esse ser novo é o homem feliz.

Feliz na palavra, portanto infeliz no fato, objetará imediatamente o psicanalista. Para ele, a sublimação não passa de uma compensação vertical, de uma fuga para o alto, exatamente como a compensação é uma fuga lateral. E logo o psicanalista deixa o estudo ontológico da imagem; ele aprofunda a história de um homem; vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta. Explica a flor pelo estrume.

O fenomenólogo não vai tão longe. Para ele, a imagem existe, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há nenhuma necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender o reconforto da palavra oferecida pelo poeta — reconforto da palavra que domina o próprio drama. A sublimação, na poesia, domina a psicologia terrestramente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar.

A sublimação pura tal qual a encaramos leva a um drama metodológico, porque o fenomenólogo não poderia desconhecer a realidade psicológica profunda dos processos de sublimação tão longamente estudados pela psicanálise. Mas trata-se de passar, fenomenologicamente, a imagens não-vividas, a imagens que a

vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o invivido e de abrir-se a uma abertura da linguagem. Encontraremos tais experiências em raros poemas, como alguns de Pierre-Jean Jouve. Não há obra mais nutrida de meditações psicanalíticas que os livros de Pierre-Jean Jouve. Mas, no momento, a poesia dele conhece tais inspirações que não se pode mais viver na fonte primeira. Diz ele:⁸ “A poesia ultrapassa constantemente suas origens, e padecendo mais além, no êxtase ou na tristeza, permanece mais livre”. E, na página 112: “Quanto mais eu avançava no tempo, mais o desempenho era aprimorado, distanciado da causa eventual, conduzido à pura forma de linguagem”. Será que Pierre-Jean Jouve aceitaria as “causas” reveladas pela Psicanálise como causas “ocasionais”? Não sei. Mas, na região da “pura forma de linguagem”, as causas do psicanalista não permitem prever a imagem poética em sua novidade. Elas são no máximo “ocasiões” de libertação. E é nisso que a poesia — na era poética em que estamos — é especificamente “surpreendente”, portanto, suas imagens são imprevisíveis. O conjunto dos críticos literários não tem consciência bem clara da imprevisibilidade que, justamente, transtorna os planos da explicação psicológica habitual. Mas o poeta afirma com clareza: “A poesia, sobretudo em sua surpreendente produção atual, (não pode) corresponder senão a pensamentos cuidadosos, apaixonados por qualquer coisa de desconhecido e essencialmente aberto ao devir”. Depois, na página 170: “Desde então, uma nova definição de poeta está em vista. É aquele que conhece, isto é, que transcende e que dá nome ao que conhece”. Enfim (p. 10): “Não há poesia, se não há absoluta criação”.

Tal poesia é rara.⁹ Na maioria das vezes a poesia está mais misturada às paixões, mais *psicologizada*. Mas aqui a raridade, a exceção, não vem confirmar a regra, mas contradizê-la e instaurar um regime novo. Sem a região da sublimação absoluta, por mais restrita e elevada que seja, mesmo que pareça fora da alçada dos psicólogos ou dos psicanalistas — que, definitivamente, não têm por tarefa examinar a poesia pura —, não se pode revelar a polaridade exata da poesia.

Poderemos hesitar na determinação exata do plano de ruptura, poderemos deter-nos por muito tempo no domínio das paixões confusionistas *que perturbam* a poesia. Além disso, o ponto em que atingimos a sublimação pura não está no mesmo nível para todas as almas. Ao menos, a necessidade de separar a sublimação estudada pelos psicanalistas da sublimação estudada pelo fenomenólogo da poesia é uma necessidade de método. O psicanalista pode estudar bem a natureza humana dos poetas, mas não está preparado, pelo fato de estagiar na região passional, para estudar as imagens poéticas em sua realidade superior. C. G. Jung disse aliás bem claramente: seguindo os hábitos de julgamento da psicanálise, “o interesse se desvia da obra de arte para se perder no caos inextricável dos

⁸ Pierre-Jean Jouve, *En Miroir*, ed. Mercure de France, p. 109. Andrée Chédid escreve: “O poema permanece livre. Nunca encerraremos 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., parágrafos 14 e 25.)

⁹ Pierre-Jean Jouve, *loc. cit.*, p. 9: “A poesia é rara”.

antecedentes psicológicos, e o poeta se transforma num caso clínico, um exemplo que traz consigo um número determinado da *psychopathia sexualis*. Assim a psicanálise da obra de arte se afastou do seu objeto, transpôs o debate para um domínio geralmente humano, que não é o campo específico do artista e não tem importância para sua arte”.¹⁰

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

O romano dizia ao sapateiro que elevava alto demais o seu olhar:

Ne sutor ultra crepidam.

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

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

Percebemos então que a obra adquire tamanho relevo acima da vida que a vida não mais explica. Jean Lescure diz do pintor (*Loc. 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 nos 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

¹⁰ C. G. Jung, “La psychologie analytique dans ses rapports avec l’oeuvre poétique”. *apud Essais de Psychologie Analytique*, trad. fr. Le Lay. ed. Stock, p. 120.

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

exatamente um espetáculo que já pertence ao passado. Mas necessito 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 equívoco nas obras dos psicólogos: veem-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 espírito 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 a 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. À *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

¹² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. V: *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 2010.

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-lo ou inquietá-lo — 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

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 *espaço feliz*. Nossas pesquisas mereceriam, sob essa orientação, o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados. Por razões muitas vezes bem diversas e com as diferenças que comportam os vários matizes poéticos, são *espaços louvados*. A seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se valores imaginados, e esses valores são, em pouco tempo, valores dominantes. O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. O jogo do exterior e da intimidade não é, no reino das imagens, um jogo equilibrado. Por outro lado, os espaços de hostilidade são apenas evocados nas páginas que seguem. Esses espaços do ódio e do combate não podem ser estudados senão referindo-se a matérias ardentes, às imagens de apocalipse. No momento, colocamos diante das imagens que *atraem*. E, no que concerne às imagens, parece claro que atrair e rechaçar não resultam em experiências contrárias. Os termos são contrários. Pode-se falar simetricamente de repulsão e atração, estudando a eletricidade ou o magnetismo. Basta uma mudança de sinais algébricos. Mas as imagens quase não abrigam ideias tranquilas, nem ideias definitivas, sobretudo. A imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que queremos explorar.

Faremos agora um rápido esboço dos capítulos desta obra.

Inicialmente, como deve ser feito no caso de uma pesquisa sobre as imagens da intimidade, colocamos o problema da poética da casa. As perguntas são

¹³ Jean-Paul Richter, *Poétique ou introduction à l'esthétique*, trad. Francesa 1862, t. I, p. 145.

muitas: como aposentos secretos, aposentos desaparecidos se constituem em moradias para um passado inesquecível? Onde e como o repouso encontra situações privilegiadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer 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 sob o nome de topoanálise. Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo. Para dar uma ideia da complexidade da tarefa do psicólogo que estuda a alma humana em suas profundezas, C. G. Jung pede a seu leitor que considere esta comparação: “Temos que descobrir uma construção e explicá-la: 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, descobriram fundações romanas e, debaixo do porão, acha-se uma caverna em cujo solo se descobrem ferramentas de sílex, na camada superior, e restos da fauna glaciária nas camadas mais profundas. Tal seria mais ou menos a estrutura de nossa alma.”¹⁴ Naturalmente, Jung não desconhece o caráter insuficiente desta comparação (cf. p. 87). Mas, pelo fato dela se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana. Ajudados por esse “instrumento”, não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os confortos da caverna? Foi a torre de nossa alma arrasada para sempre? Somos nós, seguindo o hemistíquio famoso, seres “com a torre abolida” para todo o sempre? Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. Essa trama é tão múltipla que nos foram necessários dois longos capítulos para esboçar os valores das imagens da casa.

Depois desses capítulos sobre a casa dos homens, estudamos uma série de imagens que podemos tomar como a casa das coisas: as gavetas, os cofres e os armários. Quanta psicologia há na simples fechadura de um desses móveis! Trazem consigo uma espécie de estética do escondido. Para mostrar desde já a fenomenologia do escondido, uma observação preliminar será suficiente: uma gaveta vazia é *inimaginável*. Pode apenas ser *pensada*. E para nós que temos que descrever o que se imagina antes mesmo daquilo que se conhece, o que se sonha antes daquilo que se verifica, todos os armários estão cheios.

¹⁴ CG . Jung, *Essais de Psychologie Analytique*, trad. fr., ed. Stock, p. 86. Essa passagem foi tirada do ensaio que tem por título: “Le conditionnement terrestre de l’âme”.

Acreditando estudar as coisas, abrimo-nos às vezes somente a um tipo de devaneios. Os dois capítulos que dedicamos aos Ninhos e às Conchas — os dois refúgios do vertebrado e do invertebrado — testemunham uma atividade de imaginação apenas refreada pela realidade dos objetos. Pelo menos para nós, que meditamos há muito tempo sobre a imaginação dos elementos, que já revivemos mil sonhos aéreos ou aquáticos segundo os poetas que seguimos no ninho das árvores ou nessa caverna animal que é uma concha. Por mais que eu toque nas coisas, sempre medito sobre o *elemento*.

Depois de seguir os devaneios de habitar esses lugares inabitáveis, voltamos a imagens que, assim como nos ninhos e nos sonhos, exigem que nos façamos pequenos para vivê-las. De fato, em nossas próprias casas não encontramos redutos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se. Temos em nós, a esse respeito, um estoque de imagens e de lembranças que não confiamos facilmente. Sem dúvida, se quisesse sistematizar essas imagens do encolhimento, o psicanalista poderia fornecer-nos numerosos documentos. Escrevemos, então, um curto capítulo sobre os “cantos”, surpreendidos quando constatamos que grandes escritores davam a esses documentos psicológicos a dignidade literária.

Depois de todos esses capítulos consagrados 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 recurso das ideias, quase naturalmente, o relativismo da grandeza. Colocamos a dialética do pequeno e do grande sob o signo da Miniatura e da Imensidão. Esses dois capítulos não são tão antitéticos como se poderia pensar. Num e noutro caso, o pequeno e o grande não foram compreendidos em sua objetividade. Não tratamos deles, no presente livro, senão como os dois polos de uma projeção de imagens. Em outros livros, em particular para aimensidão, tentamos caracterizar as meditações dos poetas diante dos espetáculos grandiosos da natureza.¹⁵ Aqui, trata-se de uma participação mais íntima do movimento da imagem. Por exemplo, teremos que provar, seguindo certos poemas, que a impressão deimensidão está em nós, que ela não está ligada necessariamente a um objeto.

Nessa altura do nosso livro, depois de já termos reunido numerosas imagens, propomos uma dialética do interno e do externo, dando às imagens um valor ontológico, dialética que vai repercutir 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”. Ao escrever esse capítulo, tivemos de vencer a dificuldade de nos afastarmos de qualquer evidência geométrica. Ou seja, foi preciso partir de uma espécie de intimidade do

¹⁵ Cf. *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, ed. Corti, págs. 378 e seguinte

redondo. Encontramos, em pensadores e em poetas, imagens do redondo direto, imagens — e é para nós essencial — que não são simples metáforas. Teremos aí nova oportunidade para denunciar o intelectualismo da metáfora e para mostrar, conseqüentemente, uma vez mais, a atividade própria da imaginação pura.

Em nosso espírito, esses dois últimos capítulos, cheios de metafísica implícita, deveriam fazer a ligação com outro livro que desejaríamos escrever ainda. Esse livro condensaria numerosos cursos públicos que demos na Sorbonne nos três últimos anos de nosso ensino. Teremos forças para escrever esse livro? É grande a distância entre as palavras que confiamos livremente a um auditório simpático e a disciplina necessária para escrever um livro. No ensino oral, animado pela alegria de ensinar, às vezes a palavra pensa. Ao escrever um livro, será preciso refletir.

CAPÍTULO I

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

Quem virá bater à porta?
Numa porta aberta se entra.
Numa 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, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a 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 um fenomenólogo, para um psicanalista, para um psicólogo (estando os três pontos de vista dispostos numa ordem de interesses decrescentes), não se trata de descrever casas, de detalhar os seus aspectos pitorescos e de analisar as razões de seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição — seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões — para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. O geógrafo, o etnógrafo, podem descrever bem os tipos mais variados de habitação. Sob essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenólogo.

Mas quantos problemas conexos encontraremos se quisermos determinar a realidade profunda de cada um dos matizes de nossa atração por um lugar escolhido? Para um fenomenólogo, o matiz deve ser tomado como um fenômeno psicológico de primeira ordem. O matiz não é uma coloração superficial suplementar. É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”.

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

Mas nossa vida adulta é tão despojada dos primeiros bens, as ligações antropocósmicas se encontram tão desgarnecidas, que não sentimos seu primeiro vínculo no universo da casa. Filósofos não faltam que “mundificam” abstratamente, que encontram um universo pelo jogo dialético do eu e do não-eu. Eles conhecem precisamente o universo antes da casa, o horizonte antes da pousada. Ao contrário, os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, poderão dizer-nos concretamente quais são os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu.

Chegamos aqui a uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

Por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vívda”, não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: “Carregamos na casa nossos deuses domésticos” têm mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra

constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade.¹⁶ Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa.

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

Nosso objetivo está claro agora: é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um

¹⁶ Não será preciso dar à “fixação” suas virtudes, à margem da literatura psicanalítica que deve, juntamente com sua função terapêutica, registrar sobretudo processos de desfixação?

grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa.

Do nosso ponto de vista, do ponto de vista do fenomenólogo que vive das origens, a metafísica consciente que toma seu lugar quando o ser é “atirado no mundo”, é uma metafísica de segunda categoria. Ela passa superficialmente pelas preliminares onde o ser é o estar-bem, onde o ser humano é colocado num estar-bem no bem-estar associado primitivamente ao ser. Para ilustrar a metafísica da consciência, será preciso esperar as experiências em que o ser é atirado fora, isto é, no estilo de imagem que estudávamos: posto na porta, fora do ser da casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo. Mas uma metafísica completa, que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no *interior* o privilégio de seus valores. No interior do ser, no ser interior, um calor acolhe o ser, envolve o ser. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada. Parece que, nesse paraíso material, o ser mergulha na fartura, é cumulado de todos os bens essenciais.

Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores. Teremos que voltar a falar sobre a maternidade da casa. No momento, gostaríamos de indicar a plenitude essencial do ser da casa. Nossos devaneios nos levam até aí. E o poeta bem sabe que a casa mantém a infância imóvel “em seus braços”:¹⁷

*Casa, deusa da pradaria, ó luz do entardecer,
De súbito alcanças uma face quase humana.
Estás perto de nós, abraçando, abraçados.*

II

Bem entendido, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças está guardada, e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios. Um psicanalista deveria, portanto, dar atenção a essa simples localização das lembranças. Como indicamos em nossa Introdução, daríamos a essa análise auxiliar da psicanálise o nome de topoanálise. A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo

¹⁷ Rilke. trad. fr. Claude Vigé. *apud Les Lettres*, ano 4, n.os 14-15-16, »p. 11.

do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso.

Se quisermos ir além da história, ou mesmo permanecendo na história, separar da nossa história a história sempre contingente demais dos seres que a obstruíram, observaremos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido na sua imaginária. Para analisar nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar nosso inconsciente entrincheirado nas moradias primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, *dessocializar* nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que trazíamos conosco nos *espaços de nossas solidões*. Para tais indagações, os devaneios são mais úteis que os sonhos. E tais indagações mostram que os devaneios podem ser bem diferentes dos sonhos.¹⁸

Então, diante dessas solidões, o topoanalista pergunta: O aposento era grande? O sótão era cheio de coisas? O canto era quente? De onde vinha a luz? Como, também nesses espaços, o ser sentia o silêncio? Como saboreava ele os silêncios tão especiais das moradias diversas do devaneio solitário?

Aqui o espaço é tudo. porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Localizar uma lembrança no tempo não é uma preocupação de biógrafo e quase corresponde exclusivamente a uma espécie de história externa, a uma história para uso externo, para comunicar aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo sem ação sobre nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade.

A psicanálise situa frequentemente as paixões “no século”. De fato, as paixões são curtidas na solidão. É fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou suas façanhas.

E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada. Voltamos a esses lugares nos sonhos

¹⁸ Estudaremos as diferenças entre o Sonho e o devaneio numa próxima obra.

noturnos. E esses redutos têm valor de concha. E, quando vamos ao fundo dos labirintos do sono, quando tocamos nas regiões de sono profundo, conhecemos talvez uma tranquilidade ante-humana. O ante-humano atinge nesse ponto o imemorial. Mas, no devaneio do dia, a lembrança de solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja alargar-se, mas que sobretudo desejaria ser possuído ainda. Podíamos outrora achar a água-furtada pequena demais, fria no inverno, quente no verão. Mas agora, na lembrança reencontrada pelo devaneio, não se sabe por que sincretismo, a água-furtada é pequena e grande, quente e fresca, sempre reconfortante.

III

Por consequência, na base mesma da topoanálise, temos que introduzir um matiz. Fazíamos notar que o inconsciente é localizado. Devemos acrescentar agora que o inconsciente está bem localizado, tranquilamente instalado. Está no espaço da sua felicidade. O inconsciente normal sabe estar à vontade em qualquer lugar. A psicanálise ajuda os inconscientes deslocados, inconscientes brutalmente ou insidiosamente deslocados. Mas a psicanálise prefere colocar o ser em movimento a tranquilizá-lo. Ela convida o ser a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si. E, naturalmente, sua ação é salutar. Uma vez que é preciso dar um destino de exterior ao ser do interior. Para acompanhar a psicanálise nessa ação salutar, seria preciso empreender uma topoanálise de todos os espaços que nos chamam fora de nós mesmos. Ainda que centremos nossas pesquisas nos devaneios da tranquilidade, não devemos esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho.

Levai-me, caminhos...

diz Marceline Desbordes-Valmore, pensando na Flandres natal, *Un ruisseau de Ia Scarpe* (*Um Riacho do Scarpe*).

E que belo objeto dinâmico é um caminho! Como permanecem precisos para a consciência muscular os caminhos familiares da colina! Um poeta evoca todo esse dinamismo num único verso:

Ó meus caminhos e sua cadência

(Jean Caubère, *Déserts*, ed. Debresse. p. 38.)

Quando revivo dinamicamente o caminho que “percorria penosamente” a colina, estou certo de que aquele caminho tinha músculos e contra músculos. Em meu quarto parisiense, é um bom exercício lembrar-me assim do caminho. Escrevendo essa página, sinto-me liberado de meu dever de passear: estou certo de ter saído de minha casa.

Encontraríamos ainda mil intermediários entre a realidade e os símbolos se déssemos às coisas todos os movimentos que elas sugerem. George Sand, sonhando nas margens de um caminho de areia amarela, vê passar a vida. Ela

escreve: “Que haverá de mais belo que um caminho? É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada”. (*Consuelo*, II, p. 116.)

Cada pessoa então deveria falar de suas estradas, de seus entroncamentos, de seus bancos. Cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos. Thoreau tem — é ele que o diz — o plano dos campos inscrito em sua alma. E Jean Wahl pode escrever:

*O recorte das cercas
É em mim que o tenho*

(*Poèmes*, p. 46.)

Cobrimos assim o universo de nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Apenas é preciso que sejam tonalizados pelo modo de ser do nosso espaço interno. Mas que livro seria necessário escrever para esclarecer todos esses problemas! O espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias. A psicanálise multiplicou suas observações sobre o comportamento projetivo, sobre os caracteres extrovertidos sempre prontos a exteriorizar suas impressões íntimas. Uma topoanálise exteriorista precisaria talvez esse comportamento projetivo definindo os devaneios de objetos. Mas, na presente obra, não podemos fazer, como conviria, a geometria dupla, a dupla físicoimaginária da extroversão e da introversão. Aliás, não acreditamos que essas duas físicas tenham a mesma carga psíquica. É à região de intimidade, na região em que a carga psíquica é dominante, que consagramos nossas pesquisas.

Vamos então nos dedicar ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que afaste. Xodós os espaços de intimidade se caracterizam por uma atração. Repitamos uma vez mais que seu ser é o bem-estar. Nessas condições, a topoanálise tem a marca de uma topofilia. É no sentido dessa valorização que devemos estudar os abrigos e os aposentos.

IV

Os valores de abrigo são tão simples, tão profundamente enraizados no inconsciente, que os encontramos mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa. Nesse caso o matiz exprime a cor. A palavra de um poeta, já que ele toca o ponto exato, sacode as camadas profundas de nosso ser.

O pitoresco excessivo de uma moradia pode esconder sua intimidade. É verdadeiro na vida. Mais verdadeiro ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. Descrevê-las seria *fazê-las visitar*. Do presente, pode-se talvez dizer tudo, mas do passado! A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela surge da literatura em profundidade, isto é, da poesia, e não da literatura eloquente que tem necessidade do

romanceados outros para analisar a intimidade. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou *repousar* no meu passado. Então, posso esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz tão distante em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam a fundo a memória, no extremo da memória, além talvez da memória no campo do imemorial. Não comunicamos aos outros senão urna *orientação*, visando ao segredo sem, entretanto, nunca poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma totalidade objetiva. Por esse caminho, orientamos o onirismo, não o concluímos.¹⁹

Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o pequeno quarto no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. Mas já falei demais sobre ele. Se eu dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto de novo revelado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade. Para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É quando os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem. Quando é um poeta que fala, a alma do leitor ecoa, ela conhece essa repercussão que, como diz Minkowski, dá ao ser a energia de uma origem.

Portanto, há um sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, que se “escreve um quarto”, que se “lê um quarto”, que se “lê uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que “leu um quarto” suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada. Você quereria dizer tudo sobre o seu quarto. Quereria interessar o leitor em você mesmo quando você entreabre a porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais seu quarto: revê o quarto dele. O próprio leitor já foi ouvir as lembranças de um pai, de um ancestral, de uma mãe, de uma empregada, uma “empregada de coração grande”, em suma, do ser que domina os lugares de suas lembranças mais valorizadas.

A casa da lembrança se torna psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, não se

¹⁹ Tendo que descrever os domínios do Canaã (Volupté, p. 30). Sainte-Beuve acrescenta: “E bem menos para você. meu amigo, que não viu esses lugares, ou que, se os tivesse visto, não pode neste momento sentir de novo, pelas minhas impressões e pelas minhas cores, que eu os percorro com todos estes detalhes, de que preciso me desculpar. Não tente imaginá-los segundo tais detalhes; deixe flutuar a imagem em você; passe levemente; a menor ideia bastará”.

tornam estáveis, passam por dialéticas. Quantas narrativas de infância — se as narrativas de infância fossem sinceras — nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai aboletar-se em seu canto!

Mas, além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. A cada vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, reencontraríamos os reflexos da “primeira escada”, não teimaríamos em permanecer num degrau um pouco alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel a nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range e iríamos sem luz até o sótão distante. Mesmo o menor trinco ficou em nossas mãos.

As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tomaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável.

Mas essa região das lembranças bem detalhadas, facilmente guardadas pelos nomes das coisas e dos seres que viveram na casa natal, pode ser estudada pela psicologia corrente. Mais confusas, menos bem delineadas, são as lembranças dos sonhos que só a meditação poética nos pode ajudar a encontrar. A poesia, em sua função maior, nos faz reviver as situações do sonho. A casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de sonhos. E o abrigo muitas vezes particularizou o sonho. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer. Se damos a todos esses retiros sua função que foi abrigar sonhos, podemos dizer, como eu indicava em livro anterior,²⁰ que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Essa casa onírica é, dizia eu então, a cripta da casa natal. Estamos diante de um ponto importante em torno do qual giram as interpretações recíprocas do sonho pelo pensamento e do pensamento pelo sonho. A palavra *interpretação* torna excessivamente rígida essa mudança repentina de opinião. De fato, estamos tratando agora da unidade da imagem e da lembrança, no misto funcional da imaginação e da memória. A positividade da história e da geografia psicológicas não pode servir de pedra de toque para determinar o *ser verdadeiro* de nossa infância. A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes. Se não houvesse um centro compacto de devaneios do

²⁰ *La Terre et les Réveries du Repôs*, p. 98.

repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. Afora algumas medalhas feitas à semelhança de nossos ancestrais, nossas memórias da infância só contêm moedas usadas. É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos.

Que privilégio de profundidade há nos sonhos da criança! Feliz a criança que possui, realmente, as suas solidões! É bom, é são que uma criança tenha suas horas de aborrecimentos, que conheça a dialética do brinquedo exagerado e dos aborrecimentos sem causa, aborrecimentos puros. Em suas *Memórias*, Alexandre Dumas diz que era um menino aborrecido, tão aborrecido que chegava a ser chorão. Quando a mãe o encontrava chorando de tédio, perguntava-lhe:

— Por que é que Dumas está chorando?

— Dumas está chorando, porque Dumas tem lágrimas — respondia o menino de seis anos. Isso é sem dúvida uma anedota como as que se contam nas *Memórias*. Mas como ela marca bem o tédio absoluto, o tédio que não é o correlativo de uma falta de amigos para brincar! Mas não há crianças que deixam a brincadeira para ir amochar-se num canto do sótão. Sótão dos meus tédios, quantas vezes senti falta de ti quando a vida múltipla me fazia perder o germe de toda liberdade!

Assim, além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa já não existe mais. Centros de tédio, centros de solidão, centros de sonhos se agrupam para constituir a casa onírica mais durável que os sonhos dispersos na casa natal. Seriam precisas longas pesquisas fenomenológicas para determinar todos os valores de sonho, para revelar a profundidade desse terreno dos sonhos onde se enraízam as lembranças.

Não esqueçamos que são esses valores de sonho que se comunicam poeticamente de alma em alma. A leitura dos poetas é essencialmente devaneio.

V

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa.

Para pôr em ordem essas imagens, é preciso, acreditamos, enfocar dois temas principais de ligação:

1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade;

2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade.²¹

Esses temas estão sendo enunciados, sem dúvida, bem abstratamente. Mas não é difícil reconhecer o caráter psicologicamente concreto através de exemplos.

A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo infernava e do sol. Os geógrafos não deixam de lembrar que, em cada país, a inclinação do telhado é um dos sinais mais seguros do clima. “Compreende-se” a inclinação do telhado. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão, vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro.

Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o ser *obsuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.

Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa, se nos tornarmos sensíveis à função de habitar até o ponto de fazer disso uma réplica imaginária da função de construir. Os andares mais altos, o sótão, o sonhador os “edifica”, e os reedifica bem edificadas. Com os sonhos na altitude clara estamos, repitamo-lo, na zona racional dos projetos intelectualizados. Mas o habitante apaixonado aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Ao lado da terra cavada, os sonhos não têm limite. Revelaremos em seguida devaneios de além-porão. Fiquemos inicialmente no espaço polarizado pelo porão e pelo sótão e vejamos como esse espaço polarizado pode servir para ilustrar os matizes psicológicos mais sutis.

Eis como o psicanalista C. G. Jung se serve da imagem dupla do porão e do sótão para analisar os medos que moram na casa. Encontraremos no livro de Jung: *L'Homme à la Découverte de Son Âme (O Homem na Descoberta de Sua Alma)*, tradução francesa, página 203, uma comparação que deve tornar clara a esperança que tem o ser consciente “de aniquilar a autonomia dos complexos desbatizando-os”. A imagem é a seguinte: “A consciência se comporta então como um homem que, ouvindo um barulho suspeito no porão, se precipita para o sótão para constatar que aí não há ladrões e que, por consequência, o barulho era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se ao porão”.

²¹ Sobre esta segunda parte, ver adiante a parte VI.

À medida que a imagem explicativa empregada por Jung nos convence, nós, leitores, revivemos fenomenologicamente os dois medos: o medo no sótão e o medo no porão. Em lugar de enfrentar o porão (o inconsciente), “o homem prudente” de Jung busca coragem nos *álbis* do sótão. No sótão, camundongos e ratos podem fazer seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio de seu buraco. No porão seres mais lentos se agitam, menos apressados, mais misteriosos. No sótão, os medos se “racionalizam” facilmente. No porão, mesmo para um ser mais corajoso que o homem evocado por Jung, a “racionalização” é menos rápida e menos clara; não é nunca definitiva. No sótão, a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite. No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão.

Se seguirmos a inspiração do exemplo *explicativo* de Jung até a apreensão total da realidade psicológica, iremos achar uma cooperação possível entre a psicanálise e a fenomenologia, cooperação que será preciso sempre acentuar se quisermos dominar o fenômeno humano. De fato, é preciso compreender fenomenologicamente a imagem para lhe dar uma eficácia psicanalítica. O fenomenólogo aceitará aqui a imagem do psicanalista com uma inclinação receosa. Reviverá a primitividade e a especificidade dos medos. Em nossa civilização que põe luz em todos os cantos, que põe eletricidade no porão, não se vai mais ao porão segurando uma vela. O inconsciente não se civiliza: apanha o castiçal para descer ao porão. O psicanalista não pode ficar na superficialidade das metáforas ou comparações e o fenomenólogo deve ir até o fundo das imagens. Aqui, longe de reduzir e de explicar, longe de comparar, o fenomenólogo exagerará o exagero. Então, se lerem os *Contos* de Edgar Poe, o fenomenólogo e o psicanalista poderão compreender juntos o valor de sua mútua colaboração. Os contos são medos da infância que se cumprem. O leitor que se “dá” à sua leitura ouvirá o gato maldito, sinal de faltas não-remidas, miar atrás do muro.²² O sonhador de porões sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm *toda* a terra do outro lado. E por isso o drama aumenta, e o medo se exagera. Mas o que será um medo que deixa de exagerar?

Numa tal inclinação medrosa, o fenomenólogo aguça os ouvidos, como escreve o poeta Thoby Marcelin, “até as raías da loucura”. O porão é, pois, a loucura enterrada, dramas murados. As narrações dos porões criminais deixam na memória marcas indeléveis, marcas a que não gostamos de nos referir; quem desejaria reler *A Barrica de Amontillado*? O drama é muito fácil aí, mas explora os medos naturais, medos que existem na dupla natureza do homem e da casa.

²² Edgar Poe. cf. *Le Chat Noir*.

Mas sem fazer um relatório dos dramas humanos, vamos estudar alguns além-porões que provam facilmente que o sonho do porão aumenta invencivelmente a realidade.

Se a casa do sonhador está situada na cidade, não é raro que o sonho seja de dominar, pela profundidade, os porões da vizinhança. Sua moradia deseja os subterrâneos dos castelos-fortes da lenda em que misteriosos caminhos faziam comunicar por baixo de todos os recintos fechados, de todas as muralhas, de todos os fossos, o centro do castelo com a floresta distante. O castelo plantado no alto da colina tinha raízes numa rede de subterrâneos. Que poder para uma simples casa ser construída sobre um emaranhado de subterrâneos!

Nos romances de Henri Bosco, grande sonhador da casa, encontramos tais além-porões. Sob a casa de *L'Antiquaire (O Antiquário)*, p. 60, se encontra “uma rotunda arqueada de onde se abrem quatro portas”. Das quatro portas saem corredores que *dominam* de alguma forma os quatro pontos cardeais de um horizonte subterrâneo. A porta do leste se abre e então “subterraneamente vamos muito longe, sob as casas desse quarteirão...” As páginas trazem a marca de sonhos labirínticos. Mas aos labirintos dos corredores onde existe um “ar pesado” se associam rotundas e capelas, os santuários do segredo. Assim o porão de *L'Antiquaire* é, por assim dizer, oniricamente complexo. O leitor deve explorá-lo com sonhos capazes de abranger o sofrimento dos corredores e o espanto pela existência de palácios subterrâneos. O leitor pode perder-se aí (no sentido próprio e no figurado). A princípio não vê claramente a necessidade literária de uma geometria tão complicada. É aqui que o estudo fenomenológico vai revelar sua eficácia. O que aconselha então a atitude fenomenológica? Pede-nos que criemos em nós um orgulho pela leitura que nos dê a ilusão de participar do trabalho de criação do livro. Tal atitude não se pode assumir facilmente na primeira leitura. A primeira leitura é feita com excessiva passividade. O leitor é ainda um pouco criança, uma criança que a leitura distrai. Mas todo livro bom, mal-acabado de ler, deve ser relido imediatamente. Depois do esboço que é a primeira leitura, vem a obra da leitura. É preciso então conhecer o *problema* do autor. A segunda leitura, a terceira. . . , nos ensinam pouco a pouco a solucionar esse problema. Insensivelmente, temos a ilusão de que o problema e a solução são os nossos. Esse matiz psicológico: “Devíamos ter escrito isso”, nos faz posar como fenomenólogo da leitura. Enquanto não acendermos a esse matiz, ficaremos sendo psicólogo ou psicanalista.

Qual é então o problema literário de Henri Bosco na descrição do além-porão? É concretizar uma imagem central do romance que é, em sua linha geral, o romance das *intrigas subterrâneas*. Essa metáfora usada é aqui ilustrada por porões múltiplos, por uma rede de galerias, por um grupo de celas com portas muitas vezes trancadas a cadeado. Meditamos então sobre os segredos; preparamos projetos. E a ação, debaixo da terra, se encaminha. Estamos realmente no espaço íntimo das intrigas subterrâneas.

É em tal subsolo que os antiquários que dirigem o romance pretendem ligar destinos. O porão de Henri Bosco com ramais geométricos é um tecedor do destino. O herói que conta suas aventuras traz consigo um anel do destino, um anel cuja pedra é marcada com sinais de uma idade antiga. O trabalho propriamente subterrâneo, propriamente infernal, dos *Antiquários* irá fracassar. Quando dois grandes destinos do amor iam afogar-se, morreu no cérebro da casa maldita uma das mais belas sílfides do romancista, um ser do jardim e da torre, o ser que devia dar a felicidade. O leitor um pouco atento ao acompanhamento de poesia cósmica sempre ativa sob a narrativa psicológica dos romances de Bosco, tal leitor terá em muitas páginas do livro testemunhos do drama do aéreo e do terrestre. Mas, para viver tais dramas, é preciso reler, é preciso poder deslocar o interesse ou ler com o duplo interesse do homem e das coisas, não negligenciando nada do tecido antropocósmico de uma vida humana.

Numa outra moradia a que nos conduz o romancista, o além-porão não está mais sob o signo dos lúgubres projetos dos homens infernais. Ela é realmente natural, inscrita na natureza de um mundo subterrâneo. Vamos viver, seguindo Henri Bosco, uma casa com raízes cósmicas.

Essa casa com raízes cósmicas vai nos aparecer como uma planta de pedra que cresce do rochedo até o azul de uma torre.

O herói do romance *L'Antiquaire* surpreendido numa visita indiscreta teve que se meter no subsolo de uma casa. Mas, imediatamente, o interesse da narrativa real passa à narrativa cósmica. As realidades servem aqui para expor os sonhos. A princípio, estamos ainda no labirinto dos corredores talhados na pedra. Depois, subitamente, é encontrada uma água noturna. Então, a descrição dos acontecimentos do romance é, para nós, suspensa. Não receberemos a recompensa da página se não participarmos com nossos sonhos da noite. Com efeito, um grande sonho que tem a sinceridade dos elementos se intercala na narrativa. Leiamos este poema do porão cósmico:²³

“Aos meus pés a água saía da escuridão.

A água!... um lago imenso!... e que água!... Uma água negra, parada, tão perfeitamente plana que nenhuma ruga, nenhuma bolha de ar, turvava a superfície. Nenhuma fonte, nenhuma origem. Estava aí havia milênios, represada pelas rochas, e se estendia num único lençol insensível e se tornara, na sua ganga de pedra, a própria pedra negra, imóvel, cativa do mundo mineral. Desse mundo opressor ela suportara a massa esmagante, o acúmulo enorme. Sob esse peso, dir-se-ia que ela mudara de natureza, infiltrando-se nas fissuras das lajes de calcário que lhe guardavam o segredo. Transformara-se dessa forma no elemento fluido mais denso da montanha subterrânea. Sua opacidade e consistência insólitas²⁴

²³ Henri Bosco, *L'Antiquaire*, p. 154

²⁴ Num estudo sobre a imaginação material: *L'Eau et les Rêves*, encontramos uma água densa e consistente, uma água pesada. Era de um grande poeta, de Edgar Poe, cf. capítulo II.

faziam-na como que matéria desconhecida e carregada de fosforescências de que só afloravam à superfície fulgurações fugidias. Sinais dos poderes obscuros em repouso nas profundezas, essas colorações elétricas manifestavam a vida latente e o temível poder desse elemento ainda adormecido. Eu tremia.”

Esse calafrio, sentimo-lo bem, não é mais um medo humano, é um medo cósmico, um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem diante das situações primitivas. Do porão talhado na rocha no subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos do mundo construído ao mundo sonhado; passamos do romance à poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda encontram uma totalidade pela profundidade. A casa se transformou num ser da natureza. Está solidária com a montanha e as águas que trabalham a terra. A grande planta de pedra que é a casa cresceria mal se não tivesse as águas dos subterrâneos na sua base. Assim vão os sonhos em sua grandeza sem limite.

A página de Bosco por seu sonho cósmico traz ao leitor uma grande tranquilidade de leitura pedindo-lhe para participar da tranquilidade que dá todo o onirismo profundo. A narrativa fica agora num tempo suspenso propício ao aprofundamento psicológico. Agora, a narrativa dos acontecimentos reais pode ser retomada: recebeu sua provisão de cosmicidade e de sonho. De fato, além da água subterrânea, o porão de Bosco encontra suas escadas. A descrição, depois da pausa poética, pode desenrolar de novo seu itinerário: “Uma escada afundava na rocha e, subindo, serpenteava. Era estreita e abrupta. Segui-a” (p. 55). Por essa escada em caracol, o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras do alto. Com efeito, no fim de tantos desfiladeiros tortuosos e estreitos, o leitor desemboca numa torre. Essa torre é a torre ideal que encanta todo o sonhador de uma moradia antiga: é “perfeitamente redonda”; cercada por uma “luz tênue” que entra “por uma janela estreita”. E o teto é em abóbada. Que grande princípio de sonho da intimidade é um teto em abóbada! Reflete sempre a intimidade em seu centro. Não nos surpreenderemos se o quarto da torre for a moradia de uma doce jovem e se for habitado pelas lembranças de um antepassado apaixonado. O quarto circular e em abóbada está isolado nas alturas. Guarda o passado assim como domina o espaço.

Sobre o missal da jovem, missal que vem de ancestral distante, pode-se ler a divisa:

A flor fica sempre na semente.

Por essa divisa admirável, eis a casa, eis o quarto marcado por uma intimidade inesquecível. Haverá imagem de intimidade mais condensada, mais certa de seu centro que o sonho do porvir de uma flor ainda fechada e encolhida em sua semente? Como se há de querer que não a felicidade, mas a ante felicidade, permaneça fechada no quarto circular!

Assim, a casa evocada por Bosco vai da terra ao céu. Tem a verticalidade da torre elevando-se das mais terrestres e aquáticas profundezas até a morada de

uma alma crente no céu. Tal casa, construída por um escritor, ilustra a verticalidade do humano. E é oniricamente completa. Dramatiza os dois polos dos sonhos da casa. Faz a caridade de uma torre àqueles que talvez nem tenham conhecido um pombal. A torre é a obra de outro século. Sem passado, não é nada. Que zombaria é uma torre nova! Mas os livros estão aí para nos darem mil moradas aos nossos devaneios. Na torre dos livros, quem não viveu horas românticas? Essas horas voltam. O devaneio tem necessidade disso. Na pauta de uma vasta leitura tocante à função de habitar, a torre é uma nota para os grandes sonhos. Quantas vezes, desde que eu li *L'Antiquaire*, fui habitar a torre de Henri Bosco!

A torre e os subterrâneos das além-profundezas se alongam pelos dois sentidos da casa que acabamos de estudar. Essa casa é, para nós, uma ampliação da verticalidade das casas mais modestas que da mesma forma, para satisfazer nossos devaneios, têm necessidade de se diferenciar em altitude. Se tivéssemos que ser o arquiteto da casa onírica, hesitaríamos entre a casa de três e a de quatro pisos. A casa de três, a mais simples com referência à altura essencial, tem um porão, um pavimento térreo e um sótão. A casa de quatro pisos tem um andar entre o pavimento térreo e o sótão. Um andar a mais, um segundo andar, e os sonhos se confundem. Na casa onírica, a topoanálise só sabe contar até três ou quatro.

De um até três ou quatro ficam as escadas. Todas diferentes. A escada que vai até o porão, *descemo-la* sempre. É a sua descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo. A escada que sobe ao quarto, nós a subimos ou a descemos. É uma via mais banal. É familiar. O menino de doze anos faz *escalas de subida*, ensaiando lances de três e de quatro degraus, tentando lances de cinco, mas gostando mais de subir de quatro em quatro. Subir uma escada de quatro degraus, que felicidade para os músculos!

Enfim, a escada do sótão mais abrupta, mais gasta, nós a *subimos* sempre. Há o sinal de subida para a mais tranquila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de outrora, não desço mais.

A psicanálise encontrou o sonho da escada. Mas como precisa de um simbolismo globalizante para fixar sua interpretação, a psicanálise deu pouca atenção à complexidade da miscelânea do devaneio com a lembrança. Eis por que, nesse ponto, como em outros, a psicanálise está mais apta a estudar os sonhos que o devaneio. A fenomenologia do devaneio pode desmontar o complexo da memória e da imaginação. Ela se torna necessariamente sensível às diferenciações do símbolo. O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram. A casa onírica, no devaneio, atinge uma sensibilidade extrema. Às vezes, alguns degraus inscreveram na memória uma pequena desnivelção da casa natal.²⁵ Tal quarto não é somente uma porta, é uma porta e três degraus. Quando nos pomos a pensar no detalhe da altura

²⁵ Cf. *La Terre et les Rêveries du Repôs*, págs. 105-106.

da velha casa, tudo o que sobe e desce começa a viver dinamicamente. Não podemos ser mais um homem de um só andar, como dizia Joè Bousquet: “É um homem de um só andar: tem seu porão em seu sótão”.²⁶

Sob forma de antítese, façamos algumas observações sobre as casas oniricamente incompletas.

Em Paris, não há casas. Em caixas superpostas vivem os habitantes da grande cidade: “Nosso quarto parisiense”, diz Paul Claudel,²⁷ “entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armários dentro de um armário”. O número da rua, o algarismo do andar, fixam a localização de nosso “buraco convencional”, mas nossa moradia não tem nem espaço a seu redor nem verticalidade em si mesma. “Sobre o solo, as casas se fixam com o asfalto para não afundarem na terra.”²⁸ A casa não tem raízes. Coisa inimaginável para quem sonha com casas: os arranha-céus não têm porão. Da calçada até o teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios só têm na cidade uma altura *exterior*. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já quase não há mérito em morar perto do céu. E o *em nossa casa* não é mais que uma simples horizontalidade. Falta aos diferentes cômodos um abrigo num canto do andar, um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores de intimidade.

À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso juntar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações da moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. “As ruas são como tubos onde são aspirados os homens.” (Max Picard, *loc. cit.*, p. 119.)

E a casa não conhece mais os dramas do universo. Às vezes o vento quebra uma telha do telhado para matar um pedestre na rua. Esse crime do telhado só visa ao pedestre atrasado. O relâmpago põe fogo por um instante nos vidros das janelas. Mas a casa não treme sob o ribombar dos trovões. Não treme conosco e por nós. Em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo. A tempestade sobre Paris não tem contra o sonhador a mesma capacidade ofensiva que contra a casa de um solitário. Compreenderemos isso melhor quando tivermos estudado, em parágrafos posteriores, *a situação da casa no mundo*, situação que nos dá, de uma maneira concreta, uma variante da situação, com frequência tão metafisicamente resumida, do homem no mundo.

Mas, aqui, permanece em aberto um problema para o filósofo que crê no caráter salutar dos vastos devaneios: como se pode ajudar a cosmização do espaço

²⁶ Joè Bousquet, *La Neige d'un AutreÂge*, p. 100.

²⁷ Paul Claudel, *Olseau Noir dans le SoleilLevant*, p. 144.

²⁸ Max Picard, *La Fuite Devant Dieu*, trad. fr., p. 121.

exterior no quarto das cidades. A título de exemplo, citamos a solução de um sonhador para os barulhos de Paris.

Quando a insônia, mal dos filósofos, aumenta pelo nervosismo devido aos barulhos da cidade, quando, na Praça Maubert, tarde da noite, os automóveis fazem barulho e o roncar dos caminhões me faz maldizer meu destino de cidadão, encontro paz em viver as metáforas do oceano. Sabe-se que a cidade é um mar barulhento, já se disse muitas vezes que Paris faz ouvir, no meio da noite, o murmúrio incessante das ondas e das marés. Dessa banalidade, faço então uma imagem sincera, uma imagem que é minha, como se eu tivesse inventado, seguindo a minha doce mania de acreditar que sempre sou o sujeito do que penso. Se o barulho dos carros se torna mais aflitivo, esforço-me para ver nele o barulho do trovão, de um trovão que me ameaça e que ralha. E tenho pena de mim mesmo. Eis o pobre filósofo de novo na tempestade, nas tempestades da vida! Sonho abstrato-concreto. Minha poltrona é uma barca perdida nas ondas; o silvo súbito, é o vento nas velas. O ar em fúria buzina de toda parte. E falo a mim mesmo, para me confortar: vê, teu esquife permanece sólido, estás seguro em teu barco de pedra. Dormes, apesar da tempestade. Dormes na tempestade. Dormes em tua coragem, feliz por seres um homem que já enfrentou as vagas.

E durmo então, embalado pelos barulhos de Paris.²⁹

Tudo me confirma aliás que a imagem dos barulhos oceânicos da cidade está na “natureza das coisas”, que essa é uma imagem verdadeira, que é salutar tornar naturais os barulhos para fazê-los menos hostis. De passagem, noto na jovem poesia dos nossos tempos esse matiz delicado da imagem benfazeja. Yvonne Caroutch³⁰ ouve a aurora da cidade quando a cidade tem “rumores de conchas vazias”. Essa imagem me ajuda, ser madrugador que sou, a despertar suavemente, naturalmente. Todas as imagens são boas desde que saibamos servir-nos delas.

Encontraríamos muitas outras imagens sobre a cidade-oceano. Notemos, porém, esta que se impõe a um pintor. Courbet, encerrado em Sainte-Pélagie, tivera a ideia de representar Paris vista dos píncaros da prisão, diz-nos Pierre Courthion.³¹ Courbet escreve a um de seus amigos: “Eu teria pintado isso no gênero das minhas marinhas, com um céu de uma profundidade imensa, com seus movimentos, suas casas, suas cúpulas simulando as vagas revoltosas do oceano...”

Seguindo nosso método, quisemos guardar a colagem das imagens que recusa uma anatomia absoluta. Tivemos que evocar incidentalmente a cosmicidade da casa. Mas será preciso ainda voltar a esse caráter. Devemos agora, depois de ter

²⁹ Eu escrevera esta página quando li na obra de Balzac, *Petites Misères de la Vie Conjugale* (ed. Formes & Reflets. 1952. t. 12. p. 1 302): “Quando sua casa treme em todos os seus membros e se agita sobre sua quilha, você acredita ser um marinheiro embalado pelo zéfiro”.

³⁰ Yvonne Caroutch. *Veilleurs Endotmis*, ed. Debresse, p. 30.

³¹ Pierre Courthion, *Courbet Raconté par Lui-même et par ses Amis*, ed. Cailler, 1948, t. I, p. 278. O General Valentim não permitiu a Courbet pintar Paris-Oceano. Mandou dizer-lhe que “ele não estava na prisão para se divertir”.

examinado a verticalidade da casa onírica, estudar, como anunciamos anteriormente, os centros de condensação de intimidade em que se acumula o devaneio.

VI

É preciso procurar na casa múltiplos centros de simplicidade. Como diz Baudelaire: num palácio, “não há nenhum lugarzinho para a intimidade”.

Mas a simplicidade, às vezes elogiada racionalmente demais, não é uma fonte de onirismo de grande força. É preciso tocarmos na primitividade do refúgio. E, além das situações vividas, descobrir situações sonhadas. Além das lembranças positivas que são materiais para uma psicologia positiva, devemos reabrir o campo das imagens primitivas que foram talvez os centros de fixação das lembranças deixadas na memória.

Pode-se fazer a demonstração das primitividades imaginárias mesmo sobre esse ser, sólido na memória, que é a casa natal.

Por exemplo, em sua própria casa, na sala familiar, um sonhador dos refúgios sonha com a cabana, com o ninho, com os cantos em que gostaria de se encolher como um animal em seu buraco. Ele vive assim no além das imagens humanas. Se o fenomenólogo chegasse a viver a primitividade de tais imagens, talvez deslocasse os problemas que se referem à poesia da casa. Encontraremos um exemplo bem claro dessa concentração da alegria de morar lendo uma página admirável do livro em que Henri Bachelin conta a vida de seu pai.³²

A casa da infância de Henri Bachelin é a mais simples de todas. É a casa rústica de uma povoação do Morvan. É, entretanto, com suas dependências camponesas e graças ao trabalho e à economia do pai, uma moradia em que a vida da família encontrou a segurança e a felicidade. É no quarto clareado pela lâmpada junto à qual o pai, jornalista e sacristão, lê de noite a vida dos santos, é nesse quarto que o menino tem seu devaneio de primitividade, um devaneio que acentua a solidão até o ponto de imaginar viver numa cabana perdida na floresta. Para um fenomenólogo que busca as raízes da função de morar, a página de Henri Bachelin é um documento de grande pureza. Eis a passagem essencial (p. 97): “Eram horas em que com força, juro, eu nos sentia como que eliminados da cidadezinha, da França e do mundo. E eu me enchia de prazer — guardava para mim as minhas sensações — quando nos imaginava vivendo no meio dos bosques numa cabana de carvoeiros bem aquecida: eu gostaria de ter ouvido os lobos aguçar as unhas no granito sem fim da soleira da nossa porta. Nossa casa fazia para mim as vezes de cabana. Nela eu me sentia seguro contra a fome e contra a sede. Se eu tremia, era só de bem-estar”. E evocando seu pai, num romance sempre escrito na segunda pessoa, Henri Bachelin acrescenta: “Bem escorado na rainha cadeira, eu me embestia no sentimento de tua força”.

³² Henri Bachelin, *Le Serviteur*, 6.” ed., Mercure de France, com um belo prefácio de René Dumesnil, que fala da vida e da obra do romancista esquecido.

Assim, o escritor nos chama ao centro da casa como a um centro de força, numa zona de proteção maior. Ele aprofunda esse “sonho de cabana” que aqueles que gostam das imagens legendárias das casas primitivas conhecem muito bem. Mas na maioria dos nossos sonhos de cabanas desejamos viver em outro lado, longe da casa obstruída, longe dos cuidados citadinos. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio. Mais feliz que os sonhadores de evasões longínquas, Bachelin encontra na casa a raiz do devaneio da cabana. Para isso não teve senão que trabalhar um pouco o espetáculo do quarto de família, que escutar, em silêncio velado, a lareira que crepita, enquanto a névoa sitia a casa, para saber que no centro da casa, debaixo do círculo de luz da lâmpada, ele vive numa casa circular, na cabana primitiva. Quantos abrigos encaixados uns nos outros verificaríamos, se registrássemos, em seus detalhes e em sua hierarquia, todas as imagens pelas quais vivemos nossos devaneios de intimidade. Quantos valores dispersos poderíamos concentrar se vivêssemos, com toda a sinceridade, as imagens de nossos devaneios!

A cabana, na página de Bachelin, aparece como a raiz que sustenta a função de habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, às vezes demasiadamente cheias de imagens. Pertence às lendas. É um centro de lendas. Diante de uma luz longínqua, perdida na noite, quem não sonhou com a palhoça, quem não sonhou, mais comprometido ainda com as lendas, com a cabana do eremita?

A cabana do eremita, eis uma gravura-príncipe! As verdadeiras imagens são *gravuras*. A imaginação grava-se em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam recordações vividas, para se tornarem lembranças da imaginação. A cabana do eremita é um tema que não precisa de variações. Desde a mais simples evocação, a “repercussão fenomenológica” apaga as ressonâncias medíocres. A cabana do eremita é uma gravura que se ressentiria de um excesso de pitoresco. Deve receber sua verdade da intensidade de sua essência, essência do verbo habitar. Logo, a cabana é uma solidão centrada. Na terra das lendas, não há cabana a medias. O geógrafo bem nos pode revelar fotografias de aldeias de cabanas, tiradas em suas longínquas viagens. Nosso passado lendário transcende tudo o que foi visto, tudo o que tenhamos vivido pessoalmente. A imagem nos leva. Vamos até a solidão extrema. O eremita está só diante de Deus. A cabana do eremita é o antítipo do mosteiro. Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e que faz preces, um universo fora do universo. A cabana não pode receber nenhuma riqueza “desse mundo”. Ela tem uma feliz intensidade de pobreza. A cabana do eremita é uma glória da pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio.

Essa valorização de um centro de solidão concentrada é tão forte, tão primitiva, tão indiscutida quanto a imagem da luz distante que serve de referência

para imagens menos claramente localizadas. Henry David Thoreau não é capaz até de ouvir o “toque da corneta de caça no fundo do bosque”? Essa “imagem” com centro mal determinado, essa imagem sonora que enche a natureza noturna lhe sugere uma imagem de descanso e de confiança: “Este som”, diz ele, “é tão amigo quanto a candeia distante do eremita”.³³ E nós, que nos lembramos, de que vale íntimo ainda ressoam as cornetas de outrora e por que será que aceitamos de imediato a comum amizade do mundo sonoro despertado pela corneta e do mundo do eremita clareado pela luz distante? Como imagens tão raras na vida terão um tal poder sobre a imaginação?

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares. Assim também, só quando já se passou pela vida é que se venera realmente uma imagem descobrindo suas raízes além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. É preciso perder o paraíso terrestre para vivê-lo verdadeiramente, para vivê-lo na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende qualquer paixão. Um poeta, meditando sobre a vida de um grande poeta, Victor-Émile Michelet meditando a obra de Villier de l’Isle-Adam, escreve: “Que pena! Precisamos avançar na idade para conquistar a juventude, para livrá-la dos entraves, para viver segundo seu impulso inicial”.

A poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Ela nos oferece imagens como deveríamos tê-las imaginado no “impulso inicial” da juventude. As imagens-príncipes, as gravuras simples, os devaneios da cabana, são também convites a recomeçar a imaginar. Elas nos transmitem estágios do ser, casas do ser, em que se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens que nos tornam estáveis também, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, na « profundezas do nosso ser. Ao contemplar tais imagens, ao ler as imagens do livro de Bachelin, *ruminamos primitividade*. Por essa primitividade restituída, desejada, vivida em imagens simples, um álbum de cabanas seria um manual de exercícios simples para a fenomenologia da imaginação.

Além da luz distante da cabana do eremita, símbolo do homem em vigília, um levantamento considerável de documentos literários relativos à poesia da casa poderia ser explorado sob o signo da lâmpada que brilha à janela. Seria preciso colocar essa imagem sob a dependência de um dos maiores teoremas da imaginação do mundo da luz: “*Tudo que brilha vê*”. Rimbaud revelou também esse teorema cósmico em seis sílabas: “Madrepérola vê”.³⁴ A lâmpada vigia, logo supervisiona. Quanto mais fino é o filete de luz, mais penetrante é a vigilância.

³³ Henry David Thoreau. *Un Philosophe dans les Bois*, trad. fr., p. 50.

³⁴ Rimbaud, *Oeuvres Completes*, ed. Grand Chêne, Lausanne, p. 321.

A lâmpada à janela é o olho da casa. A lâmpada, no reino da imaginação, não se acende nunca ao lado de fora. É luz enclausurada que só pode filtrar do lado de fora. Um poema que tem por título *Amurado* começa assim:

*Uma lâmpada acesa atrás da janela
Vigia no coração secreto da noite.*

Alguns versos antes o poeta fala:

*Do olhar aprisionado
Entre suas quatro paredes de pedra.*³⁵

No romance de Henri Bosco, *Hyacinthe*, que com outra narrativa, *Le Jardin d'Hyacinthe*, constitui um dos mais surpreendentes romances psíquicos do nosso tempo, uma lâmpada *espreita* à janela. Através dela a casa *espreita*. A lâmpada é o signo de uma grande *espreita*.

Pela luz distante da casa, a casa vê, vigia, supervisiona, *espreita*.

Quando me deixo ir ao sabor das inversões entre o devaneio e a realidade, surge-me esta imagem: a casa distante e sua luz é para mim, diante de mim, a casa que olha para fora — bem a seu modo! — pelo buraco da fechadura. Sim, alguém está na casa que vigia, um homem está trabalhando lá, enquanto eu sonho, é uma existência obstinada enquanto eu persigo sonhos fúteis. Pela sua própria luz, a casa é humana. Ela vê como um homem. Ela é um olho aberto sobre a noite.

E outras imagens sem fim vêm florir a poesia da casa na noite. Às vezes brilha como um verme luzente no meio da erva, o ser com sua luz solitária.

*Verei vossas casas como vermes luzentes nas escarpas das colinas.*³⁶

Outro poeta chama as casas que brilham sobre a terra “estrelas de erva”. Christiane Barucoa diz ainda da lâmpada na casa humana:

Estrela prisioneira vista no gelo do instante.

Parece que, em tais imagens, as estrelas do céu vêm habitar a terra. As casas dos homens formam constelações sobre a terra.

G.-E. Clancier, com dez aldeias e suas luzes, fixa uma constelação do Leviatã sobre a terra:

*Uma noite, dez aldeias, uma montanha
Um leviatã negro trabalhado a ouro.*

(G. E. Clancier, *Une voix*, ed. Gallimard, p. 172.)

Erich Neumann estudou o sonho de um paciente que, olhando do alto de uma torre, via estrelas nascerem e brilharem na terra. Saíam do seio da terra; a terra não era nessa obsessão uma simples imagem do céu estrelado. Era a grande mãe geradora do mundo, que gerou a noite e as estrelas.³⁷ No sonho de seu

³⁵ Christiane Barucoa, *Antée*, Cahiers de Rochefort, p. 5.

³⁶ Hélène Morange, *Asphodèles et Pervenches*, ed. Seghers, p. 29

³⁷ Erich Neumann, *Eranos-Jahrbuch*, 1955, págs. 40-41.

paciente, Neumann mostra a força do arquétipo da terra-mãe, da *Mutter-Erde*. A poesia naturalmente vem de um devaneio que *insiste* menos que o sonho noturno. Não se trata senão do “gelo de um instante”. Mas o documento poético não é menos indicativo disso. Um signo terrestre repousa num ser do céu. A arqueologia das imagens é, pois, esclarecida pela imagem rápida, pela imagem instantânea do poeta.

Demos todo esse desenvolvimento a uma imagem que pode parecer banal, para mostrar que as imagens não podem manter-se paradas. O devaneio poético, ao contrário do sonho de sonolência, não adormece nunca. É sempre preciso, a partir da imagem mais simples, fazer irradiar ondas de imaginação. Mas por mais cósmica que se torne a casa isolada clareada pela estrela de sua lâmpada, ela se impõe sempre como uma solidão: vamos dar um último texto que acentua essa solidão.

Nos *Fragments d' un Journal Intime* (*Fragmentos de um Diário íntimo*) reproduzidos no início de uma antologia de cartas de Rilke,³⁸ encontramos a cena seguinte: Rilke e dois de seus companheiros percebem na noite profunda “as vidraças iluminadas de uma cabana distante, a última cabana, aquela que está sozinha no horizonte diante dos campos e dos banhados”. Essa imagem de uma solidão simbolizada por uma única luz comove o coração do poeta, comove-o tão pessoalmente que o isola de seus companheiros. Rilke acrescenta, falando do grupo de três amigos: “Era inútil estarmos bem perto um do outro, permanecíamos como três seres isolados que veem a noite pela primeira vez”. Expressão que não meditaremos nunca o bastante, já que a mais banal das imagens, uma imagem que o poeta viu certamente centenas de vezes, recebe de súbito o sinal da “primeira vez” e transmite esse sinal à noite familiar. Não se poderá dizer que a luz vinda de uma vigia solitária, de uma vigia obstinada, toma força de hipnotismo. Somos hipnotizados pela solidão, hipnotizados pelo olhar da casa solitária. Entre ela e nós a ligação é tão forte que não sonhamos senão com uma casinha solitária na noite:

*O Licht im schlafenden Haus!*³⁹ Ó luz da casa adormecida!

Com a cabana, com a luz que vigia no horizonte distante, acabamos de indicar sob sua forma mais simplificada a condensação da intimidade do refúgio. Tínhamos primeiramente, no início deste capítulo, tentado diferenciar a casa segundo sua verticalidade. É preciso agora, sempre com a ajuda de documentos literários apropriados, explicar melhor os valores de proteção da casa contra as forças que a sitiam. Depois de examinar essa dialética dinâmica da casa e do universo, examinaremos poemas em que a casa é todo um mundo.

³⁸ Rilke, *Choix de Lettres*, ed. Stock, 1934, p. 15.

³⁹ Richard Von Schaukal, *Anthologie de la Poésie Allemande*, ed. Stock, II, p. 125.

CAPÍTULO II

A CASA E O UNIVERSO

*Quando as cumeeiras de nosso céu se juntarem
Minha casa terá um telhado.*

Paul Éluard

Dignes de Vivre, ed. Julliard, 1941, p. 115.

Indicamos no capítulo anterior que há sentido em dizer que se “lê uma casa”, que se “lê um quarto”, já que o quarto e a casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade. Vamos fazer uma leitura lenta de algumas casas e de alguns quartos “escritos” por grandes escritores.

I

Apesar de ser, no fundo, um homem da cidade, Baudelaire sente o crescimento do valor da intimidade quando uma casa é atacada pelo inverno. Em *Les Paradis Artificiels (Os Paraísos Artificiais)*, p. 280, revela a felicidade de Thomas de Quincey, enclausurado no inverno, enquanto lê Kant, ajudado pelo idealismo do ópio. A cena se passa numa *cottage*⁴⁰ do País de Gales. “Uma bela habitação não torna o inverno mais poético, e o inverno não aumentará a poesia da habitação? A cabana branca estava *assentada* no fundo de um *pequeno vale formado* por montanhas *bastante altas*; estava como que *vestida* de arbustos.” Sublinhamos as palavras que, nesta curta frase, pertencem à imaginação do repouso. Que quadro, que enquadramento de tranquilidade para um comedor de ópio que, lendo Kant, une a solidão do sonho e a solidão do pensamento! Podemos ler, sem dúvida, a página de Baudelaire como se lê outra página qualquer, extremamente fácil. Um crítico literário poderia até admirar-se de que o grande poeta tenha usado imagens tão banais. Mas se lermos essa página facilíma, aceitando os devaneios do repouso que ela sugere, se fizermos uma pausa nas palavras sublinhadas eis que ela nos põe, corpo e alma, na maior tranquilidade. Sentimo-nos colocados no centro de proteção da casa do valezinho “vestidos” também com tecidos de inverno.

E temos muito calor, *porque* faz frio lá fora. Na continuação desse “paraíso artificial” mergulhado no inverno, Baudelaire diz que o sonhador pede um inverno

⁴⁰ Essa palavra doce para o olhar, como realça num texto francês se a pronunciamos à inglesa!

rude. “Pede anualmente ao céu tanta neve, granizo e geada quanto seja possível. É necessário que haja um inverno canadense, um inverno russo. Seu ninho será mais quente, mais terno, mais amado...”⁴¹ Como Edgar Poe, grande sonhador de cortinas, Baudelaire, para calafetar o aposento cercado pelo frio, pede ainda “pesadas cortinas que vão até o chão”. Atrás dessas cortinas sombrias parece que a neve é mais branca. Tudo se ativa quando as contradições se acumulam.

Baudelaire nos forneceu um quadro centrado, levou-nos ao centro de um devaneio de que nos podemos servir para nós mesmos. Acrescentaremos a ele sem dúvida os nossos traços pessoais. Na cabana de Thomas de Quincey evocada por Baudelaire, colocaremos os seres do nosso passado. Recebemos assim o benefício de uma evocação sem sobrecarga. Nossas lembranças mais pessoais podem vir morar aqui. Por não sei que simpatia, a descrição de Baudelaire perdeu sua banalidade. É sempre assim: os centros de devaneio bem determinados são meios de comunicação entre os homens do sonho com a mesma segurança que os conceitos bem definidos são meios de comunicação entre os homens do pensamento.

Em *Curiosités Esthétiques (Curiosidades Estéticas)*, p. 331, Baudelaire fala de uma tela de Lavieille que representa “uma choupana perdida nos confins de um bosque” no inverno, “a estação triste”. E, no entanto, “Alguns dos efeitos que Lavieille traduziu me parecem, frequentemente”, diz Baudelaire, “extratos da felicidade do inverno”. O inverno *evocado* é um reforço da felicidade que existe em habitar. No reino único da imaginação, o inverno evocado aumenta o valor da habitação da casa.

Se nos pedissem para fazer uma vistoria do onirismo da *cottage* de Thomas de Quincey revivida por Baudelaire, diríamos que traz consigo o cheiro sem graça do ópio, numa atmosfera de entorpecimento. Nada nos fala da valentia das paredes, da coragem do telhado. A casa não luta. Dir-se-ia que Baudelaire só sabe fechar-se entre as cortinas.

Essa falta de luta é muitas vezes o caso das casas no inverno que se encontram na literatura. A dialética da casa e do universo é aí muito simples. A neve, em particular, aniquila facilmente o mundo exterior. Ela universaliza o universo numa única tonalidade. Numa palavra, na palavra neve, o universo é expresso e suprimido para o ser abrigado. Em *Les Déserts de L'Amour (Os Desertos do Amor)*, p. 104, Rimbaud diz: “Era como uma noite de inverno, com neve para sufocar decididamente o mundo”.

De qualquer maneira, além da casa habitada, o cosmos do inverno é um cosmos simplificado. É uma não-casa no estilo em que o metafísico fala de um não-eu. Da casa à não-casa se encadeiam facilmente todas as contradições. Na casa, tudo se diferencia, se multiplica. Do inverno a casa recebe reservas de intimidade, finezas de intimidade. No mundo fora da casa, a neve apaga os passos,

⁴¹ Henri Bosco esclarece bem o tipo de tal devaneio nesta curta fórmula: “Quando o abrigo é seguro, a tempestade é boa”.

confunde os caminhos, sufoca os barulhos, máscara as cores. Sente-se em ação uma negação cósmica pela brancura universal. O sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior experimenta um aumento de intensidade dos valores de intimidade.

II

De todas as estações do ano, o inverno é a mais velha. Põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante. Debaixo da neve a casa é antiga. Parece que vive com atraso de séculos. Esse sentimento é muito bem evocado por Bachelin nas páginas em que o universo tem toda a sua hostilidade.⁴² “Eram noites em que, nas velhas casas cercadas de neve e de vento frio, as grandes histórias, as belas lendas que os homens transmitem, tomam um sentido concreto e se tornam suscetíveis, para quem as penetra, de uma aplicação imediata. E foi assim que talvez um de nossos ancestrais, que expirou no ano mil, pôde acreditar no fim do mundo.” Pois as histórias não são aqui contos de serão, histórias de fadas contadas pelas avós; são histórias de homens, histórias que meditam forças e signos. Nesses invernos, diz em outro trecho Bachelin (p. 58), “parece-me que (sob o manto da vasta chaminé) as velhas lendas deviam ser então muito mais velhas do que são hoje”. Tinham precisamente a antiguidade do drama dos cataclismos, dos cataclismos que podem anunciar o fim do mundo.

Evocando essas noites de inverno dramático na casa paterna, Bachelin escreve (p. 104): “Quando nossos companheiros de noites partiram com os pés na neve e com a cabeça entre as rajadas de vento, parecia que iam muito longe, até terras desconhecidas onde moravam as corujas e os lobos. Eu era tentado a gritar-lhes como eu tinha lido em meus primeiros livros de história: “Vão com a Graça de Deus!”

Não é impressionante que na alma de uma criança, a simples imagem da casa paterna sob a neve amontoada possa integrar imagens do ano mil?

III

Tomemos agora um caso mais complexo, um caso que pode parecer paradoxal. Tiramo-lo de uma página de Rilke.⁴³

Para ele, contrariamente à tese geral que sustentávamos no capítulo anterior, é na cidade sobretudo que a tempestade é ofensiva, que o céu nos revela claramente a sua fúria. No campo, a tempestade nos seria menos hostil. Eis, a nosso ver, um paradoxo de comicidade. Mas, efetivamente, a página de Rilke é bela e teremos interesse em comentá-la.

⁴² Henri Bachelin, *Le Serviteur*, p. 102

⁴³ Rilke, *Lettres à une Musicienne*, trad. fr., p. 112

Vejamos o que Rilke escreve à “musicista”: “Sabes que fico amedrontado na cidade, por causa dessas borrascas noturnas? Dir-se-ia que, em seu orgulho de elementos, elas não nos veem. Enquanto uma casa solitária, no campo, elas a veem, tomando-a em seus braços poderosos, fazendo assim com que ela se enrijeça, e, nesse caso, gostaríamos de estar do lado de fora, no jardim que sussurra, ou ao menos ficaríamos na janela observando as velhas árvores coléricas que se agitam como se o espírito dos profetas estivesse nelas”.

A página de Rilke me parece, no estilo fotográfico, um “negativo” da casa, uma inversão da função de habitar. A tempestade brame e retorça as árvores; Rilke, abrigado na casa, gostaria de estar *do lado de fora*, não por necessidade de aproveitar o vento e a chuva, mas para uma pesquisa do devaneio. Então Rilke participa, sentimo-lo, da contracólera da árvore atacada pela cólera do vento. Mas não participa da resistência. Põe toda a sua confiança na sabedoria da borrasca, na clarividência do relâmpago, em todos os elementos que, mesmo em sua fúria, respeitam a morada do homem e se entendem a fim de poupá-la.

Mas esse “negativo” da imagem não é menos revelador. Testemunha um dinamismo da luta cósmica. Rilke — que deu provas dessa luta a que teremos que nos referir com frequência — sabe muito bem do drama das moradas humanas. Qualquer que seja o polo da dialética em que o sonhador se situe, seja a casa ou o universo, a dialética se dinamiza. A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, animam-se mutuamente em devaneios contrários. Rilke concede que as lutas “endurecem” a velha casa. A casa capitaliza suas vitórias contra a borrasca. E, já que numa pesquisa sobre a imaginação devemos ultrapassar o reino dos fatos, sabemos bem que estamos mais tranquilos, mais seguros na velha moradia, na casa natal do que na casa das ruas que não habitamos senão passageiramente.

IV

Em oposição ao “negativo” que acabamos de examinar, damos o exemplo de uma positividade de adesão total ao drama da casa atacada pela tempestade.

A casa de Malicroix⁴⁴ se chama La Redousse. Está construída numa ilha da Camarga, não longe de um rio que murmura. É simples. Parece frágil. Vamos ver sua coragem.

O escritor prepara a tempestade em longas páginas. Uma meteorologia poética vai às fontes de onde nascerão o movimento e o barulho. Com que arte o escritor toca, a princípio, o absoluto do silêncio e a imensidão dos espaços do silêncio! “Nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. Entrei nesses espaços. Os barulhos emprestam colorido à extensão e lhe dão uma espécie de corpo sonoro. Quando, entretanto, a ausência deles a abandona em toda a sua pureza, a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado toma conta de nós no

⁴⁴ Henri Bosco, *Malicroix*, págs. 105 e seguintes

silêncio. Ela me invadiu e eu fui, durante alguns minutos, confundido com essa grandeza da paz noturna.

“Ela se impunha como um ser.

A paz tinha um corpo. Tomado da noite, feito na noite. Um corpo real, um corpo imóvel.”

Nesse vasto poema em prosa aparecem páginas que têm a mesma progressão de rumores e de medos que as estâncias dos *Djinns* em Victor Hugo. Mas, aqui, o escritor se demora, em mostrar o encerramento do espaço no centro do qual a casa viverá como um coração angustiado. Uma espécie de angústia cósmica serve de prelúdio à tempestade. Depois, todas as gargantas do vento se escancaram. Em breve, todos os animais da borrasca se fazem ouvir. Que bestiário do vento poderíamos perceber se tivéssemos lazer, não somente nas páginas que invocamos, mas em toda a obra de Henri Bosco, de analisar a dinamologia das tempestades! O escritor sabe instintivamente que todas as agressões, quer venham do homem ou do mundo, são animalescas. Por sutil que seja uma agressão vinda, do homem, por indireta, camuflada, por premeditada que seja, revela suas origens inexprtadas. Um pequeno filamento animal vive no menor dos ódios. O poeta psicólogo — ou o psicólogo poeta, se é que isso existe — não pode enganar-se marcando com um grito animal os diferentes tipos de agressão. E é também um dos traços terríveis do homem não compreender intuitivamente as forças do universo senão por uma psicologia da cólera.

E a casa contra essa malta que, pouco a pouco se desencadeia, vai-se tornando um verdadeiro ser de humanidade pura, o ser que se defende sem nunca ter a responsabilidade de atacar. La Redousse é a Resistência do homem. É *valor humano*, grandeza do Homem.

Eis a página central da resistência humana da casa no centro da tempestade (p. 115):

“A casa lutava bravamente. Em lamentos, a princípio; as piores rajadas a atacavam de todos os lados ao mesmo tempo, com um ódio distinto e tais urros de raiva que, durante alguns momentos, eu tremia de medo. Mas ela resistiu. Desde o início da tempestade, ventos violentos arrancaram parte do telhado. Tentaram arrancá-la, partir-lhe os rins, transformá-la em destroços, aspirá-la. Mas ela curvou o dorso e segurou-se firme à velha trave-mestra. Outros ventos vieram e, enfiando-se pelo rés-do-chão, se atiraram contra as paredes. Tudo se vergou ao choque impetuoso, mas a casa, flexível, tendo-se curvado, resistiu à fera. Sem dúvida, ela se prendia ao solo da ilha por raízes inquebrantáveis, daí porque suas paredes finas de pau-a-pique e de madeira tinham uma força que se afigurava sobrenatural. Em vão atacaram suas janelas e suas portas, fizeram ameaças colossais, clarearam a chaminé, o ser ora humano, em que eu abrigava meu corpo, não cedeu nada à tempestade. A casa se apertou contra mim, como uma loba, e por momentos

senti seu cheiro descer maternalmente até o coração. Naquela noite ela foi realmente a minha mãe.

“Eu só tinha ela para me guardar e me proteger. Estávamos sozinhos.”

Falando da maternidade da casa em nosso livro: *La Terre et les Rêveries du Repôs* (*A Terra e os Devaneios do Repouso*), citamos estes dois versos imensos de Milosz, em que se unem as imagens da Mãe e da Casa:

Disse minha Mãe. E é em ti que penso, ó Casa!

Casa dos belos estilos obscuros da minha infância. (Mélancolie.)

É uma imagem semelhante que se impõe ao reconhecimento comovido do habitante de La Redousse. Mas aqui, a imagem não vem da nostalgia de uma infância. É dada em sua atualidade de proteção. Mais também do que uma comunhão de ternura, há aqui uma comunhão de força, concentração de duas coragens, de duas resistências. Que imagem de concentração o fato de ser essa casa que se “aperta” contra seu habitante, tornando-se a célula de um corpo com suas paredes próximas. O refúgio se contraiu. E, muitíssimo protetor, fez-se exteriormente mais forte. De refúgio, fez-se reduto. A choupana se transformou num castelo forte da coragem para o solitário que deve aprender aí a vencer o medo. Tal morada é educadora. Leem-se as páginas de Bosco como um acúmulo das reservas de força nos castelos interiores da coragem. Na casa transformada pela imaginação no centro de um ciclone é preciso ultrapassar as simples impressões do conforto que se sente em qualquer abrigo. É preciso participar do drama cósmico sustentado pela casa que luta. Todo o drama de Malicroix é uma prova de solidão. O habitante de La Redousse tem que dominar a solidão na casa de uma ilha sem aldeia. Deve adquirir aí a dignidade da solidão atingida por um ancestral que um grande drama da vida tornou solitário. Deve estar só, só num cosmos que não é o de sua infância. Deve, homem de uma raça terna e feliz, elevar sua coragem, aprender a ser corajoso diante de um cosmos rude, pobre, frio. A casa isolada vem-lhe dar imagens fortes, isto é, conselhos de resistência.

Assim, em face da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transformados em valores humanos. A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela se curva sob a chuarada, mas se torna inflexível. Sob as rajadas, ela se encolhe quando é preciso encolher, segura de se estirar de novo e de negar sempre as derrotas passageiras. Tal casa chama o homem a um heroísmo do cosmos. É um instrumento que serve para enfrentar o cosmos. As metafísicas “do homem jogado no mundo” poderiam meditar concretamente sobre a casa atirada no temporal, encarando a cólera do céu. Contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. O problema não é somente um problema do ser, é também um problema de energia e consequentemente de contra energia.

Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas.

A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.

Essa transposição do ser da casa em valores humanos pode ser considerada como uma atividade de metáforas? Não haverá mais nada além de uma linguagem carregada de imagens? Como metáforas, um crítico literário as julgaria exageradas. Por outro lado, um psicólogo positivo reduziria imediatamente essa linguagem carregada de imagens à realidade psicológica do medo de um homem enclausurado em sua solidão, longe de toda solidariedade humana. Mas a fenomenologia da imaginação não se pode satisfazer com uma redução que faz das imagens meios secundários de expressão: a fenomenologia da imaginação sugere que se vivam diretamente as imagens como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo.

E, na leitura assimilada à vida, toda passividade desaparece se tentamos tomar consciência dos atos criadores do poeta exprimindo o mundo, um mundo que se abre a nossos devaneios. No romance de Henri Bosco, *Malicroix*, o mundo trabalha o homem solitário mais que os personagens. Se tirássemos do romance todos os poemas em prosa que ele contém, quase não restaria nada a não ser uma questão de herança, um duelo de um notário com um herdeiro. Mas como seria bom para o psicólogo da imaginação se à leitura “social”, acrescentasse a leitura “cósmica”! Ele percebe que o cosmos forma o homem, transforma um homem das colinas em homem da ilha e do rio. Verifica então que a casa remodela o homem.

Com a casa vivida pelo poeta, dirigimo-nos a um ponto sensível da antropocosmologia. A casa é um instrumento de topoanálise. É um instrumento eficaz precisamente porque é de uso difícil. Em suma, a discussão de nossas teses está colocada num terreno que nos é desfavorável. Com efeito a casa é, à primeira vista, um objeto que possui uma geometria rígida. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio.⁴⁵ Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo. Lendo e relendo *Malicroix*, ouço caminhar sobre o telhado de La Redousse, como diz Pierre-Jean Jouve, “o passo de ferro do sonho”.

Mas o complexo realidade e sonho nunca está definitivamente resolvido. A casa, mesmo quando começa a viver humanamente não perde toda a sua “objetividade”. É preciso que examinemos de mais perto como se apresentam, na geometria do sonho, as casas do passado, as casas em que vamos reencontrar, em

⁴⁵ De fato, convém notar que a palavra casa não figura no índice minuciosamente feito da nova edição do livro de C. G. Jung, *Métamorphose de l'Âme et de Ses Symboles*, trad. fr. Yves Le Lay.

nossos devaneios, a intimidade do passado. É preciso estudar constantemente como a suave matéria da intimidade encontra, através da casa, sua forma, a forma que possuía quando encerrava um calor primeiro:⁴⁶

*E da antiga casa
Sinto o calor cor de brasa
Que vem dos sentidos ao espírito.*

V

Inicialmente podemos desenhar essas casas antigas, dar-lhes consequentemente uma *representação* que tem todo o caráter de uma cópia do real. Tal desenho objetivo, desligado do devaneio, é um documento rígido e estável que marca uma biografia.

No entanto, mesmo se essa representação exteriorista manifesta apenas uma arte de desenho, um talento de representação, não deixa de se fazer insistente, convidativa, e o julgamento do bem que nos proporcionou, do bem que nos fez, ganha continuidade na contemplação e no devaneio, o devaneio volta a habitar o desenho exato. A representação de uma casa não deixa por muito tempo um sonhador indiferente.

Eu dizia para mim mesmo muitas vezes, bem antes do tempo em que comecei a ler todos os dias os poetas, que gostaria de morar numa casa como as que se veem nas estampas. Uma casa rústica, uma casa feita com madeira entalhada, me atraía ainda mais. A madeira talhada exige, ao que me parece, simplicidade. Através delas meu devaneio habitava a casa essencial.

Esses devaneios ingênuos que eu achava serem meus, que surpresa quando encontrei traços deles em minhas leituras.

André Lafon escrevera em 1913:⁴⁷

*Sonho com a morada, casa baixa de janelas
Altas, três andares gastos, planos e verdes
Morada pobre e secreta parecendo antiga estampa
Que só vive em mim, onde eu penetro às vezes
Sentando-me para esquecer o dia cinza e a chuva.*

Tantos outros poemas de André Lafon são escritos sob o signo da “casa pobre”! A casa, nas “estampas” literárias onde deixa suas marcas, acolhe o leitor como a um hóspede. Uma audácia mais e o leitor tomaria o buril em suas mãos para gravar sua leitura.

Há tipos de estampas que caracterizam tipos de casa. Annie Duthil escreve assim:⁴⁸

⁴⁶ Jean Wahl, *Poèmes*, p. 23.

⁴⁷ André Lafon, *Poésies. Le Rêve d'un Logis*, p. 91

⁴⁸ Annie Duthil, *La Pêcheuse d'Abyplu*, ed. Seghers, p. 20.

“Estou numa casa de estampas japonesas. O sol brilha em todos os cantos, pois tudo é transparente.”

Há casas claras onde mora, em todas as estações do ano, o verão. São só de janelas.

Não será também um habitante de estampas o poeta que nos diz:⁴⁹

*Quem não tem no fundo do coração
Um castelo sombrio de Elseneur
Como as pessoas do passado
Construímos em nós mesmos pedra
A pedra um grande castelo assombrado.*

Assim, eu me conforto com os desenhos das minhas leituras. Vou morar nas “estampas literárias” que os poetas me oferecem. Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha minha imaginação de habitante. Ela não é apenas uma “representação”. Suas linhas são *fortes*. O abrigo é *fortificante*. Quer ser habitada *simplesmente*, com a grande *segurança* que a *simplicidade* dá. A casa gravada desperta em mim o *sentido da cabana*; revejo aí a *força de olhar* que a *pequena janela* tem. E vejam! Se eu descrever sinceramente a imagem, eis que sinto a necessidade de sublinhá-la. *Sublinhar* não será *gravar* escrevendo?

VI

Às vezes, a casa cresce, estende-se. É preciso maior elasticidade do devaneio, um devaneio menos desenhado a fim de habitada. “Minha casa”, diz Georges Spyridaki,⁵⁰ “é diáfana, mas não é de vidro. Seria, digamos, da mesma natureza do vapor. Suas paredes se condensam ou se expandem segundo meu desejo. Às vezes aperto-as contra mim, como uma armadura de isolamento... Mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem em seu próprio espaço, que é de extensibilidade infinita.”

A casa de Spyridaki respira. É a armadura e depois se estende até o infinito. Dizer tanto é o mesmo que dizer que vivemos aí a cada passo, na segurança e na aventura. Ela é célula e é mundo. A geometria é transcendida.

Dar irrealidade à imagem ligada a uma forte realidade nos põe diante do sopro criador da poesia. Textos de René Cazelles vão nos revelar essa expressão se aceitarmos ir habitar as imagens do poeta. Ele escreve, do fundo de sua Provença, a terra dos contornos mais nítidos:⁵¹

“A casa sem igual em que respira a flor de lavas, em que nascem as tempestades, o sossego extenuante, quando deixarei de procurá-la?

Destruída a simetria, servir de pasto aos ventos.

⁴⁹ Vincent Monteiro, *Vers sur Verre*, p. 15.

⁵⁰ Georges Spyridaki, *Mort Lucide*, ed. Seghers. p. 35

⁵¹ René Cazelles, *De Terre et d’Envolée*, ed. G.L.M.. p. 23 à p. 36.

Eu gostaria que minha casa fosse semelhante à do vento do mar, palpitante com suas gaivotas.”

Assim, uma imensa casa cósmica existe potencialmente em todo sonho sobre casa. De seu centro saem os ventos, pelas suas janelas saem as gaivotas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, dito de outra maneira, o universo vem habitar sua casa.

Às vezes, num repouso, o poeta volta ao centro de sua morada (p. 29):

*...Tudo respira de novo
A toalha é branca.*

A toalha, esse punhado de brancura, bastou para fixar a casa em seu centro.

As casas literárias de Georges Spyridaki e de René Cazelles são moradas de imensidão. As paredes tomaram férias. Em tais casas, cuidamos da claustrofobia. Há horas em que é salutar ir habitá-las.

A imagem dessas casas que integram o vento, que aspiram à leveza aérea, que põem sobre a árvore de seu inverossímil crescimento um ninho prestes a voar, pode ser recusada por um espírito positivo, realista. Mas, para uma tese geral sobre a imaginação, ela é preciosa porque é tocada, sem que o poeta provavelmente o saiba, pelo apelo dos contrários que dinamizam os grandes arquétipos. Erich Neumann, num artigo de *Eranos*,⁵² mostrou que todo ser fortemente terrestre — e a casa é um ser fortemente terrestre — registrava da mesma forma os apelos de um mundo aéreo, de um mundo celeste. A casa bem enraizada gosta de ter uma ramificação sensível ao vento, um sótão que tem barulhos de folhagem. Foi pensando num sótão que o poeta escreveu:

*Pela escada das árvores
Nós subimos.*⁵³

Se de uma casa fazemos um poema, não é raro que as mais intensas contradições nos venham despertar, como diria o filósofo, de nossos sonos nos conceitos e nos libertar de nossas geometrias utilitárias. Na página de René Cazelles, é a solidez que é atingida pela dialética imaginária. Respira-se aí o impossível cheiro da lava, o granito tem asas. Inversamente, o vento súbito é firme como uma viga. A casa conquista sua parte de céu. Tem todo o céu como terraço.

Mas nosso comentário torna-se preciso demais. Ele acolhe facilmente dialéticas parciais sobre diferentes características da casa. Se prosseguíssemos, quebraríamos a unidade do arquétipo. É sempre assim. É melhor deixar as ambivalências dos arquétipos envolvidas em seu valor dominante. Eis por que o poeta será sempre mais sugestivo que o filósofo. Ele tem precisamente o direito de ser sugestivo. Então, seguindo o dinamismo que pertence à sugestão, o leitor pode ir mais longe, longe demais. Lendo e relendo o poema de René Cazelles, uma vez aceito o

⁵² Erich Neumann, *Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit*, loc. cit., p. 12.

⁵³ Claude Hartmann. *Nocturnes*, ea? La Galère.

vigor da imagem, sabe-se que se pode morar, não só na altura da casa, mas numa sobre-altura. Sobre numerosas imagens, gosto de pensar na sobre-altura. Altura da imagem da casa dobrou-se na representação sólida. Quando o poeta a desdobra, a estende, ela se oferece num aspecto fenomenológico muito puro. A consciência “se eleva” no momento de uma imagem que comumente “repousa”. A imagem não é mais descritiva, é resolutamente inspiradora.

Estranha situação, os espaços amados não querem ficar fechados! Eles se soltam. Diríamos que se transportam, facilmente aliás, para outros tempos, para outros planos diferentes dos sonhos e das lembranças.

O leitor não deixaria de aproveitar a ubiquidade de um poema como este:

*Uma casa feita no coração
Minha catedral de silêncio
Cada manhã retomada em sonho
E cada noite abandonada
Uma casa coberta pela alba
Aberta ao vento da minha juventude.⁵⁴*

Essa “casa” é uma espécie de casa leve que se desloca, para mim, nos sopros do tempo. Está realmente aberta ao vento de outro tempo. Diríamos que nos pode acolher em todas as manhãs de nossa vida para nos dar confiança na própria vida. Dos versos de Jean Laroche aproximo, em meus sonhos, a página em que René Char⁵⁵ sonha “no quarto que se fez leve e que pouco a pouco revelava os grandes espaços da viagem”. Se o criador escutasse o Poeta, criaria a tartaruga voadora que levaria ao céu azul as grandes seguranças da terra.

Será preciso ainda uma prova dessas casas ligeiras? Num poema que se intitula: *Maison de Vent (Casa de Vento)*, Louis Guillaume sonha assim:⁵⁶

*Muito tempo te construí, ó casa!
Em cada lembrança eu transportava pedras
Do riacho para o alto de tuas paredes
E via, colmo curtido pelas estações do ano,
Teu telhado mudando como o mar
Dançando no fundo das nuvens
Às quais misturava sua fumaça
Casa de vento, morada que um sopro apagava.*

Podemo-nos espantar por termos acumulado tantos exemplos. Um espírito realista é taxativo: “Isso é insustentável! É apenas vã e inconsistente poesia, uma poesia que não tem nada a ver com a realidade”. Para o homem positivo, tudo o

⁵⁴ Jean Laroche, *Mémoire d'Été*, ed. Cahiers de Rochefort. p. 9.

⁵⁵ René Char, *Fureur et Mystère*, p. 41.

⁵⁶ Louis Guillaume, *Noir comme Ia Mer*, ed. Les Lettres, p. 60.

que é irreal se parece, já que as formas estão submersas e afogadas na irreabilidade. Sozinhas, as casas reais poderiam ter uma individualidade.

Mas um sonhador de casas vê casas em todo lado. Tudo serve de motivação para os sonhos que evocam pousadas. Jean Laroche diz ainda:

*Essa peônia é uma casa vaga
Onde cada um encontra a noite.*

A peônia não encerrará em sua noite vermelha um inseto adormecido?

Todo cálice é morada.

Dessa morada, outro poeta faz uma parada da eternidade:

Peônia e papoula paraísos taciturnos!

escreve Jean Bourdeillette num verso de infinito.⁵⁷

Quando sonhamos tanto com a corola de uma flor, temos outras lembranças na casa perdida, dissolvida nas águas do passado. Quem poderá ler, sem entrar num sonho sem fim, estes quatro versos:

*A casa morre: mel e tília
Onde as gavetas se abrirem de luto
A casa se mistura com a morte
Num espelho que se turva.⁵⁸*

VII

Se passamos dessas imagens iluminadas a imagens que insistem, que nos obrigam a nos lembrar mais adiante no tempo passado, os poetas são os nossos mestres. Com que força nos provam que as casas perdidas para sempre vivem em nós. Em nós, insistem em reviver, como se esperassem de nós um suplemento de ser. Como habitaríamos melhor a casa! Como lembranças têm subitamente uma viva possibilidade de ser! Julgamos o passado. Uma espécie de remorso por não ter vivido profundamente atinge a alma, surge do passado, nos faz submergir. Rilke nos fala dessa saudade aguda em versos inesquecíveis, em versos que fazemos dolorosamente nossos, não tanto em sua expressão como pelo drama de um sentimento profundo.⁵⁹

*Ó nostalgia dos lugares que não foram
Bastante amados na hora passageira
Como gostaria eu de lhes dar à distância
O gesto esquecido, a ação suplementar!*

Por que nos saciamos tão rápido com a felicidade de habitar a morada? Por que não fizemos durar as horas passageiras? Alguma coisa mais que a realidade faltou à realidade. Não sonhamos o bastante dentro da casa. E já que é pelo

⁵⁷ Jean Bourdeillette, *Les Étoiles dans la Main*, ed. Seghers, p. 48.

⁵⁸ P. 28. Cf. também (p. 64) a evocação da casa perdida.

⁵⁹ Rilke, *Vergers*, XLI.

devaneio que, podemos encontrá-la de novo, a ligação é mal estabelecida. Fatos atravancam nossa memória. Gostaríamos, além das lembranças esmiuçadas, de re-viver nossas impressões apagadas e os sonhos que nos faziam crer na felicidade:

Onde te perdi, minha imaginária estagnada?

diz o poeta.⁶⁰

Então, se mantivermos o sonho na memória, se superarmos a coleção das lembranças precisas, a casa perdida na noite dos tempos sai da escuridão, parte por parte. Não fizemos nada para reorganizá-la. Seu ser se restitui a partir de sua intimidade, na suavidade e na imprecisão da vida interior. Parece que alguma coisa de fluido reúne nossas lembranças. Nós nos fundimos nesse fluido do passado. Rilke conhece essa intimidade de fusão. Diz dessa fusão do ser na casa perdida: “Não tornei mais a ver no decorrer do tempo essa estranha morada. Tal como a encontro em minha lembrança de revelação infantil, ela não é uma construção: está fundida e repartida em mim: aqui um cômodo, acolá outro cômodo e um fundo de corredor que não liga mais esses dois cômodos, mas está conservado em mim como um fragmento. Foi assim que tudo se espalhou em mim, os quartos, as escadas que desciam com lentidão cerimoniosa, outras escadas, vãos estreitos que subiam em espiral, na escuridão dos quais caminhávamos como o sangue nas veias”.⁶¹

Assim, os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num passado liberto de suas datas, que as lembranças da casa natal parecem desprender-se de nós. Esses sonhos surpreendem nosso devaneio. Chegamos a duvidar de ter vivido onde vivemos. Nosso passado está num além e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos. Parece que estagiamos nos limbos do ser. E o poeta e o sonhador escrevem páginas que um metafísico do ser ganharia em meditar. Eis, por exemplo, uma página de metafísica concreta que, cobrindo os devaneios da lembrança de uma casa natal, nos introduz em lugares mal definidos, mal situados, do ser em que o espanto de ser toma conta de nós: William Goyen escreve.⁶² “Pensar que possamos vir ao mundo num lugar que a princípio não saberíamos nem mesmo nomear, que vejamos pela primeira vez, e que, nesse lugar anônimo, desconhecido, possamos crescer, andar até que conheçamos seu nome, pronunciando-o com amor, que o chamemos de lar, em que afundemos nossas raízes, onde abriguemos nossos amores, ainda que, cada vez que falarmos dele, o façamos como se fôssemos amantes, em cantos de nostalgia, em poemas transbordantes de desejo”. O terreno em que o acaso semeou a planta humana não era nada. E desse fundo do nada crescem os valores humanos! Inversamente, se, além das lembranças, vamos até o fundo dos sonhos, até essa pré-memória, parece que o nada acaricia o ser, penetra no ser, desfaz suavemente os laços do ser. Pergunta-

⁶⁰ André de Richaud. *Le Droit d'Asile*, ed. Seghers. p. 26.

⁶¹ Rilke. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. fr. p. 33.

⁶² William Goyen, *La Maison d'Haleine*, trad. fr. Coindreau, p. 67.

se então: O que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o *valor* que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos não se sustentam mais. Existiram? Uma irrealidade se infiltrou na realidade das lembranças que estão na fronteira de nossa história pessoal e de uma pré-história indefinida, a ponto de a casa natal, depois de nós, voltar a nascer em nós. Pois antes de nós — Goyen nos faz compreender isso — era anônima. Era um lugar perdido no mundo. Assim, no limiar de nosso espaço, antes da era do nosso tempo, existem simultaneamente tomadas de ser e perdas do ser. E toda realidade da lembrança se torna fantasmagórica.

Mas essa irrealidade formulada nos sonhos da lembrança não atingirá o sonhador diante das coisas sólidas, diante da casa de pedra à que, sonhando com o mundo, o sonhador volta à noite? William Goyen conhece essa irrealidade do real (*loc. cit.*, p. 88): “Eis porque, tantas vezes, quando voltavas só, seguindo a vereda sob um véu de chuva, a casa parecia elevar-se por sobre a gaze mais transparente, uma gaze tecida num alento que tinhas expirado. Pensava então que a casa nascida do trabalho dos carpinteiros talvez não existisse, que talvez nunca tivesse existido, que talvez fosse apenas uma imaginação criada pelo teu alento e tu que o tinhas expirado podias, por um alento semelhante, reduzi-la a nada”. Em tal página, a imaginação, a memória, a percepção mudam sua função. A imagem se estabelece numa cooperação do real como irreal, pelo concurso da função do real e da função do irreal. Para estudar, não essa alternativa dos contrários, mas essa fusão dos contrários, os instrumentos da dialética lógica seriam inoperantes. Fariam a anatomia de uma coisa viva. Mas se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto.

Quando duas imagens singulares, obras de dois poetas que devaneiam separadamente, se encontram parece que estas se reforçam mutuamente. Essa convergência de duas imagens excepcionais oferece, de alguma forma, uma verificação de fatos para o estudo fenomenológico. A imagem perde sua gratuidade. O livre jogo da imaginação não é mais uma anarquia. Da imagem de *La Maison d’Haleine* (*A Casa de Alento*) de William Goyen, nos aproximamos então de uma imagem que já tínhamos citado em nosso livro: *La Terre et les Rêveries du Repôs* (p. 96), imagem com que não soubemos fazer paralelos.

Pierre Seghers escreve:⁶³

*Uma casa onde sozinho vou chamando
Um nome que o silêncio e as paredes me destinam
Uma estranha casa que se mantém na minha voz
E que o vento habita.
Eu a invento, minhas mãos desenhavam uma nuvem*

⁶³ Pierre Seghers, *Le Domaine Public*, p. 70. Levamos mais longe a citação que dávamos em 1948, pois nossa imaginação de leitor é encorajada pelos devaneios recebidos do livro de William Goyen.

*Um barco aberto ao céu por sobre as florestas
Uma bruma que se dissipa e que desaparece
Como num fogo de imagens.*

Para melhor construir esta casa na bruma, no alento, seria preciso, diz:

*...Uma voz mais forte e o incenso
Azul do coração e das palavras.*

Como a casa de alento, a casa da respiração e da voz é um valor cujo frêmito está no limite do real e da irrealidade. Sem dúvida, um espírito realista ficará aquém dessa região de tremores. Mas quem lê os poemas com a alegria de imaginar marcará com uma pedra branca o dia em que pode ouvir em dois registros os ecos da casa perdida. Para quem sabe escutar a casa do passado, não será ela uma geometria de ecos? As vozes, a voz do passado ressoam de forma diferente num cômodo grande e num pequeno quarto. De outra forma ainda ressoam os apelos na escada. Na ordem das lembranças difíceis, bem além das geometrias do desenho, é preciso reencontrar a tonalidade da luz, depois os doces aromas que ficam nos quartos vazios, pondo um selo aéreo em cada um dos quartos da casa da lembrança. Será possível, ainda, no além, restituir não simplesmente o selo das vozes, “a inflexão das vozes caras que se calaram”, mas ainda a ressonância de todos os aposentos da casa sonora? Nessa extrema tenuidade das lembranças, só aos poetas podemos pedir documentos de refinada psicologia.

VIII

Às vezes, a casa do futuro poderá ser mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da *casa sonhada*. Já tarde na vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: O que não se fez, será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é julgado cômodo, confortável, são, sólido, além de desejável pelos outros. Deve satisfazer então o orgulho e a razão, termos inconciliáveis. A possibilidade de realização desses sonhos não é mais do domínio do nosso estudo. Entra para o domínio da psicologia dos projetos. Mas já dissemos bastante que o projeto é, para nós, onirismo de pequena projeção. O espírito se desdobra nele, mas a alma não encontra aí sua vida livre. Talvez fosse bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitássemos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não tivéssemos tempo para realizá-la. Uma casa que fosse *final*, simétrica à casa *natal*, prepararia pensamentos e não mais sonhos, pensamentos graves, pensamentos tristes. Vale mais viver no provisorio que no definitivo.

Vejam uma anedota que serve de conselho.

É contada por Campenon que falava sobre poesia com o poeta Ducis: “Quando chegamos aos pequenos poemas que ele dirige a suas *habitações*, a seus *canteiros*, a seus *pomares*, a seu *pequeno bosque*, a seu *pequeno porão*... não pude

deixar de observar, rindo, que, em cem anos, ele correria o risco de torturar o espírito de seus comentadores. Ele se pôs a rir e me contou que tinha desejado inutilmente desde sua juventude ter uma casa de campo com um pequeno jardim e que resolvia agora, com a idade de setenta anos dar-se tais presentes, sem nada gastar. Começara por ter a casa. Depois, aumentando o gosto pela posse, acrescentara um *jardim*, depois um *pequeno bosque*, etc. Tudo isso só existia na sua imaginação; mas era o suficiente para que suas pequenas posses quiméricas tivessem realidade diante de seus olhos. Falava delas desfrutando-as como de coisas verdadeiras. E sua imaginação tinha tal poder que eu não ficaria surpreso se o visse inquieto com a sorte de sua vinha de Marly, castigada pelas geadas de abril ou maio.

“Contou-me a propósito que um honesto e bom provinciano, tendo lido nos jornais alguns textos em que ele canta seus pequenos domínios, lhe escrevera oferecendo-lhe seus serviços de administrador, só lhe pedindo o alojamento e os honorários julgados convenientes”.

Alojado por toda parte, mas sem estar preso a lugar algum, tal a divisa do sonhador de moradas. Na casa final como em minha casa real, o devaneio de habitar é enganado. É preciso sempre deixar aberto um devaneio de outro lugar.

Que belo exercício é então, para a função de habitar a casa sonhada, a viagem por via férrea! Essa viagem desenrola um filme de casas sonhadas, aceitas, recusadas... Sem que nunca, como de automóvel, sejamos tentados a parar. Estamos em pleno devaneio com a interdição salutar de *verificar*. Como tenho medo que essa maneira de viajar não passe de uma agradável mania pessoal, eis um texto:

“Diante de todas as casas solitárias que encontro no campo, digo a mim mesmo”, escreve Henry David Thoreau,⁶⁴ “que poderia, satisfeito, passar aí a minha vida, pois as vejo em suas vantagens, sem inconvenientes. Eu ainda não trouxe para esses recantos os meus pensamentos de tédio e meus hábitos prosaicos e assim não estraguei a paisagem”. E mais adiante, Thoreau diz, pensando nos felizes proprietários das casas reencontradas: “Só peço olhos que vejam o que vocês possuem”.

George Sand diz que se podem classificar os homens segundo queiram viver numa choupana ou num palácio. Mas a questão é mais complexa: quem tem um palácio sonha com uma choupana, quem tem uma choupana sonha com um palácio. Melhor, cada um de nós tem suas horas de choupana e suas horas de palácio. Descemos para morar perto da terra, sobre o solo da choupana e depois, em alguns castelos na Espanha, desejáramos dominar o horizonte. E, quando a leitura nos deu tantos lugares habitados, sabemos fazer ecoar em nós a dialética da choupana e do castelo. Um grande poeta já passou por isso. Em *Les Féeries Intérieures*

⁶⁴ Henry David Thoreau, *Un Philosophe dans les Bois*, trad. fr. R. Michaud e S. David, págs. 60 e 80.

(*As Magias Interiores*), de Saint-Pol Roux, encontraremos dois contos que, uma vez aproximados, teremos duas Bretanhas, duplicaremos o mundo. De um ao outro, de uma moradia à outra, os sonhos vão e vêm. O primeiro conto tem por título: *Adieux à la Chaumière (Adeus à Choupana)*, p. 205; o segundo: *Le Châtelain et le Paysan (O Castelão e o Camponês)*, p. 359.

Eis a chegada à choupana. Ela abre imediatamente seu coração e sua alma: “Na alvorada, teu ser caiado de fresco se abre para nós: as crianças pensaram que estavam penetrando no seio de uma donzela, e imediatamente amamos a escada — tua escada”. E em outras páginas o poeta nos diz como a choupana irradia a humanidade, a fraternidade camponesa. Essa casa-donzela é uma arca acolhedora.

Mas, um dia, Saint-Pol Roux deixa a choupana pelo “solar”: “Antes de partir para ‘o luxo e o orgulho’”, nos diz Théophile Briant,⁶⁵ “ele gemia em sua alma franciscana e se retardava uma vez sob o lintel de Roscanvel” e Théophile Briant cita o poeta:

“Uma última vez, choupana, deixe que eu beije as paredes modestas e até a sombra da cor de minha pena...”

O solar de Camaret, onde vai viver o poeta, é sem dúvida, em toda a expressão, uma obra de poesia, a realização do *castelo-sonhado* pelo poeta. Contra as ondas, no cimo da duna chamada pelos habitantes da península bretã, o Leão do Touhnguet, Saint-Pol Roux comprou a casa de um pescador. Com um amigo, oficial de artilharia, fez o plano de um solar com oito pequenas torres das quais a casa que ele acabava de comprar constituía o centro. Um arquiteto moderou os projetos do poeta e o castelo com coração de choupana foi construído.

“Um dia”, conta-nos Théophile Briant (*loc. cit.*, p. 37), “para sintetizar a ‘pequena península’ de Camaret, Saint-Pol desenhou numa folha colante uma pirâmide de pedra, as linhas que o vento fazia e as ondulações do mar, com esta fórmula: ‘Camaret é uma pedra ao vento sobre uma lira’.”

Falávamos, algumas páginas atrás, de poemas que cantam as casas dos sopros e do vento. Pensávamos que com esses poemas estávamos no *limite* das metáforas. E eis que o poeta vai purificando essas metáforas para construir sua moradia.

Teríamos ainda semelhantes devaneios se fôssemos sonhar sob o cone atarracado do moinho de vento. Sentiríamos seu caráter terrestre, iríamos imaginá-lo como uma cabana primitiva empedernida de terra, bem assentada sobre a terra para resistir ao vento. E depois, síntese imensa, sonharíamos ao mesmo tempo com a casa alada que geme à menor aragem e que atenua as energias do vento. O moleiro, que rouba o vento, com a tempestade faz boa farinha.

No segundo conto de *Les Féeries Intérieures*, a que fizemos alusão, Saint-Pol Roux nos diz como, castelão do solar de Camaret, viveu aí uma vida como se

⁶⁵ Théophile Briant, *Saint-Pol Roux*, ed. Seghers, p. 42.

estivesse vivendo numa choupana. Nunca, talvez, se tenha tão simples e tão fortemente invertido a dialética da choupana e do castelo. “Tendo caído”, diz o poeta, “no primeiro degrau da escadaria com meus tamancos cardados, hesito em figurar como senhor com minha crisálida de aldeão.”⁶⁶ E adiante (p. 362): “Minha natureza versátil se acomoda a esse bem-estar pairando sobre a cidade e sobre o oceano, bem-estar em que a extravagância do aposento não tarda a me proporcionar uma supremacia sobre os elementos e sobre os seres. Breve, cativo pelo egoísmo, esqueço, como camponês rico, que a razão inicial do castelo foi revelar-me por antítese à choupana”.

Por si só a palavra *crisálida* é uma particularidade que não engana. Nela se conjugam dois sonhos que falam do descanso do ser e seu desabrochar, a cristalização da noite e as asas que se abrem durante o dia. No corpo do castelo alado que domina a cidade e o oceano, os homens e o universo, ele guardou uma crisálida de choupana para nela se encolher sozinho no maior descanso.

Referindo-nos à obra do filósofo brasileiro, Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos,⁶⁷ dizíamos, em outra oportunidade, que examinando os ritmos da vida em seu detalhe, descendo dos grandes ritmos impostos pelo universo a ritmos mais finos que atuam sobre as sensibilidades extremas do homem, poderíamos estabelecer uma ritmanálise que tenderia a tornar felizes e ligeiras as ambivalências que os psicanalistas descobrem nos psiquismos conturbados. Mas, se escutamos o poeta, os devaneios alternados perdem sua rivalidade. As duas realidades extremas da choupana e do castelo, com Saint-Pol Roux, enquadram nossas necessidades de retiro e de expansão, de simplicidade e de magnificência. Vivemos aí uma ritmanálise da função de habitar. Para dormir bem, não é preciso dormir num grande cômodo. Para trabalhar bem, não é preciso trabalhar num reduto. Para sonhar o poema e para escrevê-lo, são precisos os dois aposentos. Pois é para os psiquismos que trabalham que a ritmanálise é útil.

Assim, a casa sonhada deve ter tudo: uma choupana, um corpo de donzela, um ninho, uma crisálida. A intimidade tem necessidade de um ninho. Erasmo, nos diz-nos seu biógrafo, levou muito tempo “para encontrar, em sua bela casa, um ninho em que pudesse com segurança descansar *seu pequeno corpo*. Acabou por confinar-se num quarto onde pudesse respirar o *ar* que lhe era necessário”.⁶⁸

E muitos sonhadores querem encontrar na casa, no quarto, uma roupa do seu tamanho.

Mas ainda uma vez, ninho, crisálida e roupas não formam senão um momento da moradia. Quanto mais condensado é o descanso, quanto mais fechada é a crisálida, quanto mais o ser que surge daí é o ser de um além, maior é sua expansão. E o leitor, queremos crer, indo de um poeta a outro, é dinamizado pela

⁶⁶ Saint-Pol Roux, *Le Féeries Intérieures*, p. 361.

⁶⁷ Cf. *La Dialectique de la Durée*, ed. Presses Universitaires de France. p. 129.

⁶⁸ André Saglio. *Maisons d'Hommes Célebres*, Paris. 1893. p. 82.

imaginação da leitura quando escuta um Supervielle quando faz penetrar o universo numa casa por todas as partes, por todas as grandes janelas abertas.⁶⁹

*Tudo o que faz os bosques, os rios ou o ar
Tem lugar entre as paredes que crêem fechar um quarto
Venham, cavaleiros que atravessam os mares,
Só tenho o teto do céu, vocês terão lugar.*

A acolhida da casa é tão total quanto o que se vê da janela pertence à casa:

*O corpo da montanha hesita em minha janela:
“Como podemos entrar se somos a montanha,
Se estamos cá no alto, com rochas, calhaus
Um pedaço de Terra, alterado pelo Céu?”*

Quando nos tornamos sensíveis a uma ritmanálise indo da casa concentrada à casa expansiva, as oscilações repercutem, amplificam-se. Os grandes sonhadores professam, como Supervielle, a intimidade do mundo, mas apreenderam essa intimidade meditando a casa.

IX

A casa de Supervielle é uma casa ávida de ser vista. Para ela, ver é ter. Ela vê o mundo, ela tem o mundo. Mas, como uma criança gulosa, tem os olhos maiores que o estômago. Deu-nos um desses excessos de imagem que um filósofo da imaginação deve notar rindo por antecipação de uma crítica racional.

Mas, depois dessas férias de imaginação, é preciso que nos aproximemos da realidade. Urge falarmos dos devaneios que acompanham as ações de governar a casa.

O que guarda ativamente a casa, o que liga na casa o passado mais próximo com o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é o governo da casa.

Mas como dar a tais afazeres domésticos uma atividade criadora?

Desde o momento em que trazemos as luzes da consciência ao gesto mecânico, desde o momento em que fazemos fenomenologia limpando um móvel velho, sentimos nascer, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo. Ela domina a memória. Que maravilha é voltarmos a nos transformar realmente no autor do ato mecânico! Assim, quando um poeta limpa um móvel — seja por pessoa interposta —, quando põe com um paninho de lã, que esquentava tudo que toca, um pouco de cera aromática em sua mesa, cria um objeto novo, aumenta a dignidade humana de um objeto, inscreve o objeto no estado civil da casa humana. Henri Bosco escreve:⁷⁰ “A suave cera penetrava nessa matéria polida pela pressão das

⁶⁹ Jules Supervielle, *Les Amis Incoryus*, p. 93, p. 96.

⁷⁰ Henri Bosco, *Le Jardin d'Hyacinthe*, p. 192

mãos e o calor útil da lã. Lentamente a bandeja de madeira tomava um brilho surdo. Parecia que vinha da árvore centenária, do coração da árvore morta, essa irradiação atraída pela fricção magnética e que se expandia pouco a pouco em estado de luz sobre a bandeja. Os velhos dedos carregados de virtudes, a palma generosa, tiravam do bloco maciço e das fibras inanimadas os poderes latentes da vida. Era a criação de um objeto, a obra da fé, diante de meus olhos maravilhados”.

Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade do ser. Tomam lugar não só numa ordem, mas numa comunhão de ordens. De um objeto ao outro, no quarto, os cuidados domésticos tecem ligações que unem um passado muito antigo a um novo dia. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos.

Se vamos até o limite em que o sonho se exagera, sentimos uma espécie de consciência de construir a casa nos cuidados que temos em mantê-la em vida, em dar-lhe toda a claridade do ser. Parece que a casa luminosa de cuidados é reconstruída pelo seu interior, que é nova pelo interior. No equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída por mulheres. Os homens não sabem construir as casas senão a partir do exterior. Quase não conhecem a civilização da cera.

Como descrever melhor a integração do devaneio com o trabalho, dos sonhos maiores com os trabalhos mais simples, como Henri Bosco falando de Sidoine, uma empregada de grande coração?⁷¹ “Essa vocação de felicidade, longe de ser nociva à sua vida prática, alimentava-lhe os atos. Entretanto, quer lavasse um lençol ou uma toalha, quer passasse cuidadosamente o pano que cobria o pão, ou polisse um candelabro de cobre, subiam-lhe do fundo da alma pequenos movimentos de alegria que animavam seus trabalhos domésticos. Ela não esperava acabar sua tarefa para voltar a si e contemplar no seu vagar as imagens sobrenaturais que a habitavam. Era enquanto trabalhava na obra mais banal que as figuras dessa terra lhe apareciam familiarmente. Sem parecer sonhar nem um pouco, ela lavava, espanava, varria em companhia dos anjos.”

Li num romance italiano a história de um varredor de ruas que balançava sua vassoura com o gesto majestoso de um ceifeiro. Em seu devaneio, ceifava sobre o asfalto um prado imaginário, o grande prado da verdadeira natureza em que encontrava sua juventude, o grande ofício do ceifador ao sol nascente.

É preciso “reagentes” mais puros que os da psicanálise para determinar a “composição” de uma imagem poética. Com as determinações finas que a poesia exige estamos no campo da microquímica. Um reagente alterado pelas interpretações previamente preparadas pelo psicanalista pode turvar o licor. Nenhum fenomenólogo, revivendo o convite que faz Supervielle às montanhas para entrarem

⁷¹ Henri Bosco, *Le Jardin d'Hyacinthe*, p. 173.

pela janela, verá nisso uma monstruosidade sexual. Estamos antes diante do fenômeno poético de pura liberação, de sublimação absoluta. A imagem não está mais sob o domínio das coisas, assim como também não está agindo pelo impulso do inconsciente. Ela flutua, voa, imensa na atmosfera de liberdade de um grande poema. Pela janela do poeta, a casa entabula um comércio de imensidão com o mundo. Também a casa dos homens se abre para o mundo, como gosta de dizer o metafísico.

E, da mesma maneira, o fenomenólogo que segue a construção da casa das mulheres, num renovar cotidiano de brilho, deve superar as interpretações do psicanalista. Essas interpretações nos detiveram em livros anteriores.⁷² Mas cremos que se pode ir ao fundo, que se pode sentir como um ser humano se dá às coisas e dá as coisas a si aperfeiçoando-lhes a beleza. Um pouco mais belo, logo outra coisa. Um nada mais belo, logo outra coisa completamente diversa.

Chegamos aqui ao paradoxo que tem o começo de uma ação muito costumeira. Pelos cuidados com a casa é dada à casa não tanto sua originalidade, mas sua origem. Ah, que vida longa se, na casa, cada manhã, todos os objetos pudessem ser refeitos por nossas próprias mãos, “sair” de nossas mãos! Numa carta a Théo, Vincent Van Gogh lhe diz ser preciso “conservar alguma coisa do caráter original de um Robinson Crusoé” (p. 25). Fazer tudo, refazer tudo, dar a cada objeto um “gesto suplementar”, uma faceta a mais no espelho da cera são outros tantos benefícios que a imaginação nos presta fazendo-nos sentir o crescimento interno da casa. Para ser ativo na jornada, digo a mim mesmo: “Cada manhã dá um pensamento a São Robinson”.

Quando um sonhador reconstrói o mundo a partir do objeto que ele encanta com seus cuidados, convencemo-nos de que tudo é motivo na vida de um poeta. Eis uma longa página de Rilke que nos põe, a despeito de um certo embaraço (luvas e ternos), num estado de simplicidade.

Nas *Lettres à une Musicienne* (trad. fr., p. 109), Rilke escreve a Benvenuta que, na falta de empregada, ele limpava os móveis: “Eu estava magnificamente só. . . quando fui tomado outra vez, improvisamente por essa velha paixão. É preciso que o saibas: foi sem dúvida a maior paixão da minha infância e o meu primeiro contato com a música; pois nosso pianino caía sob minha jurisdição de limpeza, sendo um dos raros objetos que se prestavam agradavelmente a essa operação e não manifestava mau humor. Muito pelo contrário, ao passar do paninho de lã, punha-se de súbito a ronronar metalicamente... e seu belo negro profundo se fazia cada vez mais belo. O que não conhecemos quando vivemos tudo isso! Orgulhoso agora, usava a roupa indispensável: o grande avental e pequenas luvas laváveis de pelica sueca para proteger as mãos delicadas, tínhamos uma polidez meio travessa para responder à amizade das coisas tão suaves ao serem bem. tratadas, tão

⁷² Cf. *La Psychanalyse du Feu*.

cuidadosamente colocadas no lugar. E hoje, da mesma forma, devo confessar-te, enquanto tudo se tornava claro em torno de mim e que a imensa superfície de minha mesa negra que tudo espia em volta tomava, de alguma forma, uma nova consciência do volume do cômodo, refletindo-o cada vez melhor: cinza-claro, quase cúbico. . . , sim, eu me sentia comovido como se se passasse aí alguma coisa, não superficial, mas para dizer a verdade, alguma coisa de grandioso que se dirigia à alma: um imperador lavando os pés de anciãos ou São Boaventura, a louça de seu convento”.

Benvenuta tece sobre esses episódios um comentário que torna o texto⁷³ mais claro quando diz que a mãe de Rilke, “desde sua mais tenra infância, o obrigava a espanar os móveis e a fazer trabalhos domésticos”. Como não sentir a *nostalgia do trabalho* que transparece na página de Rilke. Como não compreender que se acumulam documentos psicológicos de idades mentais diferentes já que à alegria de ajudar a mãe acresce a glória de ser um grande da terra que lava os pés dos indigentes. O texto é um complexo de sentimentos, associa a polidez e a travesura, a humildade e a ação. E, depois, uma abertura grandiosa inicia a página: “Eu estava magnificamente só! “Só como na origem de toda ação verdadeira, de uma ação que não se é “obrigado” a cumprir. E o maravilhoso das ações fáceis é que da mesma forma nos põem diante da origem da ação.

Solta de seu contexto, a longa página que acabamos de citar parece-nos um bom teste de interesse pela leitura. Ela pode ser desdenhada. Podemos espantar-nos pelo fato de nos interessarmos por ela. Podemos, por outro lado, ter um interesse inconfesso. Tal página pode, enfim, parecer-nos viva, útil, reconfortante. Não nos dará meios de tomarmos consciência do nosso quarto sintetizando fortemente tudo o que vive no quarto, todos os móveis que nos oferecem sua amizade?

E não haverá nessa página uma coragem de escritor que luta para vencer a censura que proíbe as confidências “insignificantes”? Mas que leitura alegre quando se reconhece a importância das coisas insignificantes! Quando completamos em devaneios pessoais a lembrança “insignificante” que o escritor nos confia! O insignificante se torna então o sinal de uma extrema sensibilidade por significações íntimas que estabelecem a comunhão da alma do escritor com a do leitor.

E que doçura nas lembranças quando podemos dizer a nós mesmos que, afora as luvas de pelica sueca, vivemos horas rilkianas!

X

Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade. Psicólogos, em particular Françoise Minkowska, e os trabalhadores que ela soube treinar, estudaram os desenhos de casas feitos por crianças. Podemos fazê-los motivo de um teste. O teste da casa tem a vantagem

⁷³ Benvenuta, *Rilke et Benvenuta*, trad. fr., p. 30.

de estar aberto à espontaneidade, pois muitas crianças desenham uma casa espontaneamente, sonhando com um lápis na mão. Aliás, diz a Sra. Balif:⁷⁴ “Pedir a uma criança que desenhe uma casa é pedir-lhe que revele o sonho mais profundo em que ela quer abrigar sua felicidade; se for feliz, saberá encontrar a casa fechada e protegida, a casa sólida e profundamente enraizada”. Ela é desenhada em sua forma, mas quase sempre algum traço designa uma força íntima. Em certos desenhos, com toda a evidência, diz a Sra. Balif “faz calor no interior, há fogo, um fogo tão vivo que o vemos escapando pela chaminé”. Quando a casa é feliz, a fumaça alegre paira docemente sobre o telhado.

Se a criança é infeliz, a casa traz a marca das angústias do desenhista. Françoise Miakowska expôs uma coleção particularmente comovente de desenhos de crianças polonesas ou judias que sofreram as sevícias da ocupação alemã durante a última guerra. A criança que viveu escondida, ao menor grito de alerta, num armário, desenha por muito tempo depois das horas malditas, casas estreitas, frias e fechadas. E é assim que Françoise Minkowska fala de “casas imóveis”, de casas imobilizadas em sua rigidez: “Essa rigidez e essa imobilidade se encontram tanto na *fumaça* como nas cortinas das janelas. As árvores em torno são *retas*, parecem guardá-la” (lot. cit., p. 55). Françoise Minkowska sabe que uma casa viva não é realmente “imóvel”. Ela integra em particular movimentos pelos quais se tem acesso à porta. O *caminho* que leva à casa é frequentemente uma subida. Às vezes é convidativo. Há sempre elementos cinestésicos. A casa tem K, diria o rorschachiano.

Por um detalhe, a grande psicóloga que foi Françoise Minkowska reconhece o movimento da casa. Na casa desenhada por uma criança de oito anos, Françoise Minkowska nota que na porta há “uma aldrava; entramos e moramos nela”. Não é simplesmente uma casa-construção, “é uma casa-habitação”. A cinesesia está marcada pelo signo tão frequentemente esquecido nos desenhos das crianças “rígidas”.

Observemos bem que a aldrava da porta quase não poderia ser desenhada na escala da casa. É sua função que prima pela sua grandeza. Ela traduz uma função de abertura. Só um espírito lógico pode objetar a que ela sirva tanto para fechar como para abrir. No reino dos valores, a chave fecha mais que abre. A aldrava abre mais do que fecha. E o gesto que fecha é sempre mais claro, mais forte, mais breve que o gesto que abre. É medindo essas sutilezas que nos transformamos, como Françoise Minkowska, em psicólogo de casa.

⁷⁴ De *Van Gogh et Seurat aux De.-mins d'Enfants*, guia-catálogo ilustrado de uma exposição no Museu Pedagógico (1949), comentado pela Dr.^a F. Minkowska, artigo da Sr.^a Balif, p. 137.

CAPÍTULO III

A GAVETA, OS COFRES E OS ARMÁRIOS

I

Recebo sempre um pequeno choque, um pequeno sofrimento de linguagem quando um grande escritor toma uma palavra em sentido pejorativo. Inicialmente as palavras, todas as palavras, cumprem honestamente seu ofício numa linguagem da vida cotidiana. Em seguida as palavras mais usuais, as palavras ligadas às realidades mais comuns, não perdem por isso suas possibilidades poéticas. Quando Bergson fala de uma gaveta, que desdém! A palavra surge sempre como metáfora polêmica. Comanda e julga sempre da mesma maneira. O filósofo não gosta dos argumentos nas gavetas.

O exemplo nos parece bom para mostrar a diferença radical que existe entre a imagem e a metáfora. Vamos insistir um pouco nessa diferença antes de voltar a nossas indagações sobre as imagens da intimidade que são solidárias das gavetas e dos cofres, solidárias de todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos.

Em Bergson, as metáforas são abundantes e, no fim das contas, as imagens são muito raras. Para ele, parece que a imaginação é totalmente metafórica. A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. A imagem, obra da Imaginação absoluta retira todo o seu ser da imaginação. Levando adiante nossa comparação da metáfora com a imagem, compreenderemos que a metáfora quase não pode ser objeto de um estudo fenomenológico. Não vale a pena. Ela não tem valor fenomenológico. É, no máximo, uma *imagem fabricada*, sem raízes profundas, verdadeiras, reais. É uma expressão efêmera ou que deveria ser efêmera, empregada passageiramente. É preciso tomar cuidado para não pensá-la demais. É preciso temer que aqueles que a leem não a pensem. Ora, a metáfora da gaveta teve um sucesso extraordinário entre os bergsonianos!

Ao contrário da metáfora, a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor: ela é doadora do ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante.

II

Como se sabe, a metáfora da *gaveta* assim como algumas outras como “o terno de confecção” são utilizadas por Bergson para exprimir a insuficiência de

uma filosofia do conceito. Os conceitos são *gavetas* que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são termos de confecção que desindividualizam os conhecimentos vividos. Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que ele é, por definição, pensamento classificado.

Indiquemos alguns textos que marcam bem o caráter polêmico da metáfora da gaveta na filosofia bergsoniana.

Lê-se em *L'Évolution Créatrice (A Evolução Criadora)* em 1907 (p. 5): “A memória, como tentamos provar,⁷⁵ não é uma faculdade de classificar as lembranças numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta...”

A razão, diante de qualquer objeto novo, se pergunta (*L'Évolution Créatrice*, pág. 52) “qual é dentre as categorias antigas a que convém ao objeto novo? Em que gaveta pronta para se abrir o colocaremos? Em que roupas já cortadas vamos vesti-lo?” Pois efetivamente, um terno de confecção é o bastante para encerrar num terno um pobre racionalista. Na segunda conferência em Oxford, a 27 de maio de 1911 — reproduzida em *La Pensée et le Mouvant (O Pensamento e o Movente)*, p. 172 — Bergson mostra a pobreza da imagem que quer que haja “aqui e ali no cérebro caixas de lembranças que conservariam fragmentos do passado”.

Na “Introdução à Metafísica” (*La Pensée et le Mouvant*, p. 221), Bergson diz que para Kant a ciência “não mostra senão quadros encaixados em quadros”.

A metáfora assombra ainda o espírito do filósofo quando ele escreve seu ensaio, *La Pensée et le Mouvant*, 1922, ensaio que, sob muitos pontos de vista, resume sua filosofia. Ele repete (p. 80, 26ª ed.) que as palavras não foram colocadas na memória “numa gaveta cerebral ou coisa que o valha”.

Se fosse o caso, poderíamos mostrar⁷⁶ que na ciência contemporânea a atividade na invenção dos conceitos imprescindível à evolução do pensamento científico ultrapassa os conceitos que se determinam por simples classificações, “encaixando-se uns nos outros”, seguindo a expressão do filósofo (*La Pensée et le Mouvant*). Contra uma filosofia que quer prevenir-se contra a conceptualização nas ciências contemporâneas, a metáfora das gavetas permanece um instrumento polêmico rudimentar. Mas para o problema que nos ocupa agora, que é o de distinguir entre metáfora e imagem, temos aqui um exemplo de metáfora que embrutece, perdendo sua espontaneidade de imagem. É sobretudo sensível no bergsonismo tal como o ensino o simplifica. A metáfora polêmica que é a gaveta em seu classificador volta frequentemente em exposições elementares a denunciar as ideias estereotipadas. Pode-se até prever, escutando-se certas lições, que a metáfora da gaveta vai aparecer. Ora, quando se pressente uma metáfora, é a imaginação que não está mais em causa. Essa metáfora — instrumento polêmico

⁷⁵ Bergson nos remete a *Matière et Mémoire*, caps. II e III

⁷⁶ Cf. *Le Rationalisme Appliqué*, cap. “Les interconcepts”.

rudimentar — e algumas outras que variam pouco aquela, mecanizaram a polêmica dos bergsonianos contra os filósofos do conhecimento, em particular contra o que Bergson chamava, num epíteto de julgamento apressado, “o racionalismo seco”.

III

Essas observações rápidas tendem somente a mostrar que uma metáfora não deveria ser senão um acidente de expressão e que há perigo em fazer dela um pensamento. A metáfora é uma falsa imagem já que não tem a virtude direta de uma imagem produtora de expressão, formada no devaneio falado.

Um grande romancista deparou com a metáfora bergsoniana. Mas esta lhe serviu para caracterizar, não a psicologia de um racionalista kantiano, mas a psicologia de um mestre tolo. Encontraremos a página num romance de Henri Bosco.⁷⁷ Ele atira por terra a metáfora do filósofo. Não é aqui a inteligência que é um móvel com gavetas. É o movei com gavetas que é uma inteligência. De todos os móveis de Carre-Benoît, somente um o enternecia, era seu classificador de carvalho. Todas as vezes que ele passava diante do móvel maciço, olhava-o com satisfação. Aí, ao menos, tudo era sólido, fiel. Via-se o que se via, tocava-se o que se tocava. O comprimento não entrava na altura, nem no cheio o vazio. Nada que não fosse previsto, calculado, para o útil por um espírito meticoloso. E que instrumento maravilhoso! Fazia as vezes de tudo: era uma memória e uma inteligência. Nada de impreciso ou de fugidio nesse cubo tão bem trabalhado. O que se colocava aí uma vez, cem vezes, mil vezes, podia-se encontrar de novo num abrir e fechar de olhos. Quarenta e oito gavetas! Lugar para preencher todo um mundo bem classificado de conhecimentos positivos. O Sr. Carre-Benoît atribuía às gavetas uma espécie de poder mágico. “A gaveta”, dizia ele, “às vezes é o fundamento do espírito humano.”⁷⁸

No romance, convém repetir, é um homem medíocre que fala. Mas é o romancista de gênio que o faz falar. E o romancista, com o móvel com gavetas, concretiza o espírito de uma administração tola. E como convém que uma zombaria esteja ligada a uma estupidez, apenas o herói de Henri Bosco termina de dizer seu aforismo, puxando as gavetas “do móvel augusto”, descobre que a empregada arremou nele a mostarda e o sal, o arroz, o café, as ervilhas e as lentilhas. O móvel que pensa se tornara um guarda-comida.

Além do mais, talvez seja uma imagem que possa ilustrar uma “filosofia do ter”. Ela serviria no sentido próprio e no figurado. Há eruditos que acumulam suas provisões. Depois veremos, dizem eles, se alguém quer nutrir-se delas.

IV

⁷⁷ Henri Bosco, *Monsieur Carre-Benoît à la Campagne*, p. 90

⁷⁸ Cf. *loc. cit.*, p. 126.

À guisa de preâmbulo a nosso estudo positivo das imagens do segredo, consideramos uma metáfora que pensa rápido e que não reúne, na verdade, as realidades exteriores à realidade íntima. Depois, com a página de Henri Bosco, temos uma apreensão direta da caracterologia a partir de uma realidade bem delineada. Devemos voltar a nossos estudos positivos sobre a imaginação criadora. Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade.

Haverá um único sonhador de palavras que não ressoe à palavra *armoire* (armário)? *Armoire*, uma das grandes palavras da língua francesa, é ao mesmo tempo majestosa e familiar. Que beleza e volume de fôlego! Como abre o fôlego com o *a* de sua primeira sílaba e como o fecha docemente, lentamente, em sua sílaba que expira. Não nos apressamos nunca quando damos às palavras seu ser poético. E o *e* final de *armoire* é tão mudo que nenhum poeta gostaria de fazê-lo soar. Eis por que, talvez, em poesia a palavra *armoire* é sempre empregada no singular. No plural, a menor ligação lhe daria três sílabas. Ora, em francês, as grandes palavras, as palavras poeticamente dominadoras, só têm duas sílabas.

E, para bela palavra, coisa bela. Para a palavra que soa grave, o ser da profundidade. Todo poeta dos móveis — mesmo um poeta em sua água-furtada, um poeta sem móveis — sabe intuitivamente que o espaço interior do velho armário é profundo. O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre à toa.

E as palavras obrigam. No armário, só um pobre de espírito poderia colocar uma coisa qualquer. Colocar uma coisa qualquer de qualquer maneira, em qualquer móvel, marca uma fraqueza notável da função de habitar. No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Reina aí a ordem ou, antes, a ordem aí é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem lembra-se aí da história da família. O poeta que escreve bem o sabe:⁷⁹

Ordem. Harmonia.
Pilhas de lençóis no armário,
Lavanda na roupa limpa.

Com a lavanda entra também no armário a história das estações do ano. Por si só a lavanda dá uma duração bergsonianiana à hierarquia dos lençóis. Não será preciso esperar antes de se servir deles que estejam, como se dizia entre nós,

⁷⁹ Colette Wartz, *Paroles pour l'Autre*, p. 26.

bastante “lavandados”? Quantos sonhos de reserva se nos lembrarmos, se voltarmos à terra onde a vida é tranquila! Em burburinhos as lembranças voltam, se revemos na memória a prateleira em que ficavam as rendas, as cambraias de linho, as musselines colocadas sobre panos mais duros: “O armário”, diz Milosz, “(está) cheio do tumulto calado das lembranças”.⁸⁰

O filósofo não queria que se tomasse a memória como um armário de lembranças. Mas as imagens são mais imperiosas que as ideias. E o discípulo mais bergsoniano, desde que seja poeta, reconhece que a memória é um armário. Péguy escreveu este grande verso:

*Nas prateleiras da memória e nos templos do armário.*⁸¹

Mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Assim, a chave de uma alma que não se confia não está na porta.

— *O armário era sem chaves!... Sem chaves o grande armário
Olhava-se por vezes sua porta castanha e negra
Sem chaves!... Era estranho! — Sonhava-se muitas vezes
Com os mistérios adormecidos entre os flancos da madeira
E acreditava-se ouvir, de dentro da fechadura
Maravilhada, um barulho distante, vago e alegre murmúrio.*⁸²

Rimbaud indica uma esperança: que benefício está guardado no móvel fechado. O armário tem promessas e é, desta vez, mais que uma história.

Numa palavra, André Breton ouve as maravilhas do irreal. Ao enigma do armário, ele acrescenta uma feliz impossibilidade. Em *Revolver aux Cheveux Blancs* (*Revólver de Cabelos Brancos*),⁸³ escreve com a tranquilidade do surrealismo:

*O armário está cheio de roupa limpa
Há até raios de lua que posso desdobrar.*

Com os versos de André Breton, a imagem foi conduzida ao ponto de saturação que um espírito racional não quer atingir. Mas um excesso está sempre no ápice de uma imagem viva. Ajuntar uma roupa de fada, não é desenhar, numa voluta falada, todos os bens abundantes, dobrados, empilhados, espremidos entre os lados do armário de um outro tempo. Como é grande e engrandecedor um velho lençol que se desdobra. E como a toalha antiga era branca, branca, branca como a lua de inverno no prado! Sonhando um pouco, achamos a imagem de Breton totalmente natural.

⁸⁰ Milosz, *Amoureuse Initiation*, p. 217.

⁸¹ Citado por Béguin, *Eve*, p. 49

⁸² Rimbaud, *Les Étrennes des Orphelins*

⁸³ André Breton, *Le Revolver aux Cheveux Blancs*, p. 110. Outro poeta escreve:

*No pano morto dos armários
Procuro o sobrenatural.*

(Joseph Rouffange, *Deuil et Luxe du Coeur*, ed. Rougerie.)

Não nos devemos espantar que um ser de tão grande riqueza íntima seja objeto dos mais ternos cuidados da arrumadeira. Anne de Tourville diz a propósito da pobre lenhadora: “Ela se pusera a remexer o armário e os reflexos que se lançavam sobre ele lhe alegravam o coração”.⁸⁴ O armário irradia no quarto uma luz muito terna, uma luz comunicativa. Com razão, um poeta vê aí a luz de outubro:

O reflexo do armário antigo sob

*O braseiro do crepúsculo de outubro.*⁸⁵

Quando damos aos objetos a amizade que convém, não abrimos mais um armário sem estremecer um pouco. Sob sua madeira roxa, o armário é uma amêndoa branca. Abri-lo é viver um acontecimento da brancura.

V

Uma antologia do “cofre” constituiria um grande capítulo de psicologia. Os móveis complexos realizados pelo operário são o testemunho sensível de uma *necessidade de segredos*, de uma inteligência do esconderijo. Não se trata simplesmente de guardar um bem fortemente trancado. Não há fechadura que possa resistir à violência total. Toda fechadura é um apelo ao arrombador. Que umbral psicológico é uma fechadura! Que desafio para o indiscreto quando ele se cobre de ornamentos! Quantos “complexos” numa fechadura trabalhada! Entre os bambaras, escreve Denise Paulme,⁸⁶ a parte central da fechadura é esculpida “em forma de seres humanos, de jacarés, de lagartos, de tartarugas...” É preciso que o poder que abre e que fecha tenha um poder de vida, o poder humano, o poder de um animal sagrado. “As fechaduras dos *dogons* são decoradas com duas personagens (o casal ancestral)” (*loc. cit.*, p. 35).

Mas, em vez de desafiar o indiscreto, em vez de amedrontá-lo com sinais de poder, é melhor enganá-lo. Começam então os cofres múltiplos a entrar em cena. Guardamos os primeiros segredos na primeira caixa. Se são descobertos, a indiscrição será satisfeita. Pode-se alimentá-la de falsos segredos. Em pouco tempo, existe uma marcenaria “complexual”.

Que haja homologia entre a geometria do cofre e a psicologia do segredo, é uma constatação que não tem necessidade, creio, de longos comentários. Os romancistas às vezes notam essa homologia em algumas frases. Um personagem de Franz Hellens, querendo oferecer um presente à filha hesita entre uma estola de seda e uma pequena caixa com laça do Japão. Escolheu o cofre “porque me parece ser mais de acordo com o seu caráter fechado”.⁸⁷ Uma nota tão rápida, tão simples,

⁸⁴ Anne de Tourville, *Jabadao*, p. 51.

⁸⁵ Claude Vigée, *loc. cit.*, p. 161.

⁸⁶ Denise Paulme, *Les Sculptures de VAfrique Noire*, P.U.F., collection – “L’Oeil du Connaisseur”, 1956.

⁸⁷ Franz Hellens, *Fantômes Vivants*, p. 126. Cf. em *Les Petits Poèmes en Prose*, p. 32, Baudelaire fala do “egoísta, fechado como um cofre”.

escapará talvez ao leitor apressado. Ela está, entretanto, no centro de uma estranha narrativa, pois nessa narrativa o pai e a filha escondem o mesmo mistério. Esse mesmo mistério prepara um mesmo destino. É preciso todo o talento do romanista para fazer sentir essa identidade das sombras íntimas. É preciso então pôr o livro, sob o signo do cofre, no dossiê da psicologia da alma fechada. Saberemos então que a psicologia do ser fechado não é feita totalizando suas rejeições, catalogando suas friezas, a história de seus silêncios! Antes, observem-no na positividade de sua alegria enquanto abre um novo cofre, tal qual essa menina que recebe do pai a permissão implícita de esconder seus segredos, isto é, de dissimular seu mistério. Nessa narrativa de Franz Hellens, dois seres se “compreendem” sem confessá-lo, sem dizê-lo, sem sabê-lo. Dois seres fechados comunicam-se pelo mesmo símbolo.

VI

Num capítulo anterior, declaramos que há uma só pessoa a dizer que se lê uma casa, que se lê um quarto. Poderíamos dizer, da mesma maneira, que os escritores nos dão seu cofre para ler. Convém entender que não é somente numa descrição de geometria bem ajustada que se pode escrever “um cofre”. Já Rilke, no entanto, nos fala de sua alegria ao contemplar uma caixa que fecha bem. Nos *Cahiers* (*Cadernos*), trad. fr., p. 266, lê-se: “A tampa de uma caixa perfeita, cuja borda é trabalhada em relevo, não devia desejar outra coisa senão permanecer sobre sua caixa”. Como é possível, perguntará um crítico literário, que num texto tão trabalhado como os *Cadernos*, Rilke tenha deixado tal “banalidade”? Não nos deteremos nesta objeção se aceitarmos esse germe de devaneio do suave recolhimento. E como a palavra *desejo* vai longe! Penso no provérbio otimista de minha terra: “Não há pote que não ache sua tampa”. Como tudo no mundo iria bem se o pote e a tampa ficassem sempre bem ajustados!

Para fechar suavemente, para abrir suavemente, gostaríamos que a vida fosse sempre bem lubrificada.

Mas “leiamos” um cofre rilkiano, vejamos com que fatalidade de um pensamento secreto encontra a imagem do cofre. Numa carta a Liliane,⁸⁸ pode-se ler: “Tudo o que tiver a marca dessa experiência indizível deve ficar distante ou então só dar lugar às ligações familiares mais discretas, cedo ou tarde. Sim, se devo confessá-lo, imagino que isso deveria passar-se um dia como se passa com as fechaduras fortes e imponentes do século XVII, que enchiam toda a tampa de um baú, com parafusos de toda sorte, garras, barras e alavancas, enquanto uma chavezinha dócil retirava todo esse aparato de defesa e de proibição de seu centro mais centrado. Mas a chave não age sozinha. Tu sabes também que os buracos das fechaduras de cofres semelhantes estão escondidos sob um botão ou sob uma lingueta, obedecendo apenas a uma pressão secreta”. Quantas imagens materializadas na

⁸⁸ Claire Goll, *Rilke et les Femmes*, p. 70

fórmula: “Abre-te, Sésamo”! Que pressão secreta, que palavra suave não será preciso para abrir a alma, para distender um coração rilkiano.

Rilke, sem dúvida alguma, gostava de fechaduras. Mas quem não gosta de chaves e fechaduras? A literatura psicanalítica sobre esse tema é abundante. Seria, pois, particularmente fácil fazer um levantamento disso. Mas, para o objetivo que perseguimos, mascararíamos a profundidade dos devaneios da intimidade evidenciando símbolos sexuais. Nunca, talvez, sentiremos melhor a monotonia do simbolismo fixado pela psicanálise como num tal exemplo. Apareça num sonho um conflito da chave e da fechadura e o psicanalista verá aí um sinal claro entre todos, um sinal tão claro que resume a história. Não se tem mais nada a confessar quando se sonha com a chave ou a fechadura. Mas a poesia ultrapassa inteiramente os limites da psicanálise. De um sonho ela faz um devaneio. E o devaneio poético não se pode satisfazer com um rudimento de história: não se pode estabelecer num nó complexual. O poeta vive um devaneio que vigia e acima de tudo seu devaneio permanece no mundo, diante dos objetos do mundo. Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto. O devaneio abre os cofres, condensa as riquezas cósmicas num pequenino cofre. Se no cofre há jóias e pedrarias, é um passado, um longo passado que atravessa gerações que o poeta vai romancear. As pedras falarão de amor, certamente. Mas também de poder, mas também do destino. Tudo isso é tão maior que uma chave e que uma fechadura!

No cofre estão as coisas *inesquecíveis*, *inesquecíveis* para nós, mas *inesquecíveis* para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial.

Se aproveitarmos as imagens para fazer psicologia, reconheceremos que cada grande lembrança — a lembrança pura bergsoniana — está engastada em seu pequeno cofre. A lembrança pura, imagem que é unicamente nossa, não a queremos comunicar. Não lhe confiamos senão os detalhes pitorescos. Mas o seu próprio ser nos pertence e nós nunca queremos dizer tudo sobre ele. Não há nada aí que se assemelhe a uma recusa. A recusa é um dinamismo incompetente. Eis por que ela tem sintomas tão videntes. Mas, se cada segredo tem seu pequeno cofre, o segredo absoluto, bem fechado, escapa a qualquer dinamismo. A vida íntima reconhece aqui uma síntese da Memória e da Vontade. Aqui está a *Vontade de Ferro*, não contra o exterior, contra os outros, mas além de qualquer psicologia do contra. Em torno de algumas lembranças do nosso ser, temos a segurança de um *cofre absoluto*.⁸⁹

⁸⁹ Mallarmé escreve numa carta a Aubanel: “Todo homem traz um segredo consigo, muitos morrem sem o ter encontrado, e não o encontrarão porque, mortos, tal segredo não existe mais, nem eles. Morri e ressuscitei com a chave de pedrarias de meu último porta-jóias espiritual. Cabe-me agora abri-lo longe de qualquer impressão emprestada e seu mistério se emanará num céu extremamente belo”. (Carta de 16 de julho de 1866.)

Mas, com esse cofre absoluto, eis que nos falamos também por uma metáfora. Voltemos às nossas imagens.

VII

O cofre, o pequeno cofre principalmente, de que temos um maior domínio, são *objetos que se abrem*. Quando o cofre se fecha, é devolvido à comunidade dos objetos; toma seu lugar no espaço exterior. Mas ele se abre! Então, esse objeto que se abre é, diria um filósofo matemático, a primeira diferencial da descoberta. Estudaremos num capítulo posterior a dialética do interior e do exterior. Mas, quando o cofre se abre, nada mais de dialética. O exterior é riscado com um traço, tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O externo não significa mais nada. E mesmo, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade.

Para alguém que sabe avaliar, para alguém que se põe na perspectiva dos valores de intimidade, essa dimensão pode ser infinita.

Uma página maravilhosa de lucidez vai provar-nos isso, dando-nos um verdadeiro teorema de topoanálise dos espaços da intimidade.

Encontramos essa página na obra de um escritor que analisa as obras literárias em função das imagens dominantes.⁹⁰ Jean-Pierre Richard faz-nos reviver a abertura de um cofre achado sob o signo do Escaravelho de Ouro no conto de Edgar Poe. A princípio, as joias encontradas têm um preço incalculável! Não poderiam ser joias “ordinárias”. O tesouro não é inventariado por um notário, mas por um poeta. Ele se encarrega “do desconhecido e do possível, o tesouro se faz de novo objeto imaginário, gerador de hipóteses e de sonhos, ele se examina a fundo e escapa a si mesmo dirigindo-se a uma infinidade de outros tesouros”. Assim, parece que quando o conto chega à sua conclusão, à conclusão fria como a de uma história policial, ele não quer perder nada de sua riqueza de onirismo. Nunca a imaginação chega a dizer: é só aquilo. Há sempre mais que aquilo. Como já dissemos muitas vezes, a imagem da imaginação não está submetida a uma verificação pela realidade.

E, rematando a valorização do conteúdo pela valorização do continente, Jean-Pierre Richard tem esta fórmula densa: “Nunca chegamos ao fundo do cofre”. Como dizer melhor da infinidade da dimensão íntima?

Às vezes, um móvel carinhosamente trabalhado tem perspectivas interiores constantemente modificadas pelo devaneio. Abre-se o móvel e descobre-se uma moradia. Uma casa está escondida no cofre. Assim, num poema em prosa de Charles Cros, encontra-se maravilha semelhante em que o poeta continua o marceneiro. Os belos objetos realizados por mão hábil são naturalmente “continuados”

⁹⁰ Jean-Pierre Richard, “*Le Vertige de Baudelaire*”, apud *Critique*, n^{os}. 100-101, p. 777

pelos devaneios do poeta. Para Charles Cros, seres imaginários nascem do “segredo” do móvel de marchetaria.

“Para descobrir o mistério do móvel, para penetrar atrás das perspectivas da marchetaria, para atingir o mundo imaginário através de pequenos espelhos”, foi preciso ter o “olhar bem rápido, o ouvido bem aguçado, a atenção bem perspicaz.” Já a imaginação põe sempre um estímulo em todos os nossos sentidos. A atenção imaginante prepara nossos sentidos para o instantâneo. E o poeta continua:

“Mas enfim entrevi a festa clandestina, ouvi os minuetos minúsculos, surpreendi as intrigas complicadas que se tramam no móvel.

Abrem-se os batentes, vê-se como um salão para insetos, observa-se o ladrilhamento branco, castanho e negro em perspectiva exagerada”.⁹¹

Se o cofre é fechado, o poeta suscita aí uma vida noturna na intimidade do móvel (p. 88).

“Quando o móvel fica fechado, quando o ouvido dos importunos é silenciado pelo sono e repleto de barulhos exteriores, quando o pensamento dos homens pesa sobre um objeto positivo.

Então estranhas cenas se passam no salão do móvel, algumas personagens de porte e de aspecto insólito saem de seus pequenos espelhos.”

Desta vez, na noite do móvel, são os reflexos contidos que produzem objetos. A inversão do interior e do exterior é vivida com tal intensidade pelo poeta que se repercute numa inversão dos objetos e dos reflexos.

E ainda uma vez, depois de ter sonhado com o salão minúsculo que dá calor a um baile de personagens idosos, o poeta abre o móvel (p. 90): “As luzes e os fogos se apagam, os convidados, elegantes, galanteadores e velhos parentes desaparecem em confusão, sem preocupação com sua dignidade, nos espelhos, corredores e colunatas; as poltronas, as mesas e as cortinas se evaporam.

“E o salão fica vazio, silencioso e limpo”. As pessoas sérias podem dizer então, com o poeta, “é um móvel de marchetaria, e basta”. Fazendo eco a esse julgamento razoável, o leitor que não quiser jogar com as inversões do grande e do pequeno, do exterior e da intimidade, poderá dizer por sua vez: “É um poema, e basta”. “*And nothing more.*”

De fato, o poeta traduziu para o concreto um tema psicológico bem geral: haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz morrer as imagens. Sempre, *imaginar* será mais que *viver*.

O trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde ao ser que se esconde. O cofre é um cárcere de objetos. E eis que o sonhador se sente no cárcere

⁹¹ Charles Cros, *Poèmes et Proses*, ed. Gallimard, p. 87. O poema “*Le meuble*”, apud *Le Coffert de Santa*, é dedicado à Sr.a Mauté de Fleurville.

de seu segredo. Gostaríamos de abrir e gostaríamos de nos abrir. Não poderemos ler estes versos de Jules Supervielle nos dois sentidos:⁹²

*Procuro nos cofres que me cercam brutalmente
Pondo em pânico os sentidos e desordem
Em caixas profundas, profundas
Como se não fossem mais deste mundo.*

Quem enterra um tesouro se enterra com ele. O segredo é um túmulo e não é à toa que o homem discreto se gaba de ser o túmulo dos segredos.

Toda intimidade se esconde. Joé Bousquet escreve:⁹³ “Ninguém me vê mudar. Mas quem me vê? *Eu sou meu esconderijo*”.

Não queremos, nesta obra, lembrar o problema da intimidade das substâncias. Já esboçamos isso em outras obras.⁹⁴ Queremos apenas fazer notar a homodromia dos dois sonhadores que procuram a intimidade do homem e a intimidade da matéria. Jung esclareceu bem essa correspondência dos sonhadores alquimistas (cf. *Psychologie und Alchemie*). Dito por outras palavras, só há um *lugar* para o que é o *superlativo* do *escondido*. O escondido no homem e o escondido nas coisas advêm da mesma topoanálise desde que penetremos na estranha região do *superlativo*, região estudada apenas pela psicologia. Para dizer a verdade, toda positividade faz cair o superlativo no comparativo. Para entrar no domínio do superlativo, é preciso trocar o positivo pelo imaginário. É preciso escutar os poetas.

⁹² Supervielle, *Gravitations*, p. 17

⁹³ Joé Bousquet, *La Neige d'un Autre Âge*, p. 90.

⁹⁴ Cf. *La Terre et les Rêves du Repôs*, cap. I, e *La Formation de l'Esprit Scientifique*. “Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective”, cap. VI.

CAPÍTULO IV

O NINHO

*Colhi um ninho no esqueleto da hera
Um ninho doce de espuma campestre e da erva do sonho.*

Yvan Goll

“Tombeau du Père”, apud *Poètes d’Aujourd’hui*, 50, Ed. Seghers.
p. 156.

*Ninhos brancos, teus pássaros irão florir
Haveis de voar, veredas de penas.*

Robert Ganzo

L’Oeuvre Poétique, Ed. Grasset, p. 63.

I

Numa frase curta, Victor Hugo associa as imagens e os seres da função de habitar. Para Quasímodo, diz ele,⁹⁵ a catedral fora sucessivamente “o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo”. “Poder-se-ia quase dizer que ele havia tomado a sua forma como o caracol toma a forma de sua concha. Ela era sua morada, sua toca, seu invólucro... Ele estava, por assim dizer, colado a ela, como a tartaruga à sua casca. A rugosa catedral era sua carapaça”. Eram necessárias todas essas imagens para descrever como um ser disforme toma a forma atormentada de todos os seus esconderijos nos cantos do edifício complexo. Dessa maneira, o poeta, pela multiplicidade das imagens, nos torna sensíveis aos poderes dos diversos refúgios. Mas, logo em seguida, ele soma às crescentes imagens um sinal de moderação. “É inútil”, continua Hugo, “advertir o leitor para não tomar ao pé da letra as figuras que somos obrigados a empregar aqui para exprimir esta submissão singular, simétrica, imediata, quase consubstanciai, de um homem a um edifício.”

Aliás, é bastante surpreendente o fato de que, mesmo na casa confortável, a consciência do bem-estar apela para as comparações com os animais em seus refúgios. O pintor Vlaininck, vivendo em sua casa tranquila, escreve:⁹⁶ “O bem-estar que experimento diante do fogo, quando o mau tempo desencadeia tempestade, é todo animal. O rato na sua toca, a raposa em seu covil, as vacas no estábulo devem ser felizes como o sou”. Dessa forma, o bem-estar nos devolve à

⁹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, livro IV, parágrafo 3.

⁹⁶ Vlaininck, *Poliment*, 1931, p. 52.

primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se esconde, se oculta. Procurando nas riquezas do vocabulário todos os verbos que descrevessem os dinamismos da retirada, encontraríamos as imagens do movimento animal, dos movimentos recônditos que são registrados nos músculos. Que aprofundamento da psicologia se fosse possível descrever a psicologia de cada músculo! Que soma de seres animais há no ser do homem! Nossas pesquisas não vão tão longe. Já seria bastante se pudéssemos dar as imagens valorizadas do refúgio, mostrando que, compreendendo suas imagens, nós as vivemos um pouco.

Com o ninho, sobretudo com a concha, encontraremos toda uma série de imagens que procuraremos caracterizar como imagens primeiras, como imagens que suscitam em nós uma primitividade. Mostraremos em seguida como, mesmo numa felicidade física, o ser sente prazer em “encolher-se no seu canto”.

II

No mundo dos objetos inertes, o ninho recebe uma valorização extraordinária. Deseja-se que ele seja *perfeito*, que traga a marca de um instinto muito seguro. Desse instinto todos se admiram, e o ninho passa facilmente por uma maravilha do mundo animal. Vejamos, na obra de Ambroise Pare, um exemplo dessa perfeição exaltada:⁹⁷ “A indústria e o artifício, que todos os animais possuem para fazer seus ninhos, são utilizados tão propriamente, que não é possível fazer melhor, tanto eles superam todos os pedreiros, carpinteiros e construtores; pois não há homem que saiba fazer uma edificação tão própria para ele e seus filhos quanto as que esses pequenos animais fazem para si mesmos. Os homens sabem fazer tudo, menos os ninhos dos pássaros, diz o provérbio”.

A leitura de um livro que se limita aos fatos diminui bem depressa esse entusiasmo. Por exemplo, na obra de Landsborough-Thomson, aprendemos que os ninhos são frequentemente apenas esboçados, por vezes concluídos apressadamente. “Quando a águia dourada faz seu ninho sobre uma árvore, eleva por vezes uma enorme pilha de lenha a que ela acrescenta outros todos os anos, até que um dia toda essa construção desaba sob o seu próprio peso.”⁹⁸ Entre o entusiasmo e a crítica científica encontraríamos mil matizes se seguissemos a história da ornitologia. Mas este não é o nosso assunto. Notemos somente que surpreendemos aqui uma polêmica de valores que frequentemente deforma os dois lados dos fatos. Podemos perguntar se essa queda, não da águia, mas do ninho da águia, não dá ao autor que a relata a pequena satisfação de ser irreverente.

III

⁹⁷ Ambroise Pare, “*Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme*”, Oeuvres Completes, ed. J. F. Malgaigne, t. III, p. 740.

⁹⁸ A. Landsborough-Thomson, *Les Oiseaux*, trad. fr., ed. Cluny, 1934, pag. 104.

Nada mais absurdo, positivamente falando, que as valorizações *humanas* das imagens do ninho. O ninho, para o *pássaro*, é, sem dúvida, uma terna e quente morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para o pássaro que sai do ovo, o ninho é uma penugem externa que o recobre antes que sua pele nua encontre a verdadeira penugem corporal. Mas que precipitação em fazer de um objeto tão pobre uma imagem humana! Sentiríamos bem o ridículo desta imagem se comparássemos o “ninho” bem fechado, o “ninho” aconchegante que os namorados se prometem, com o ninho real entre a folhagem. Os pássaros, convém dizê-lo, só conhecem amores vividos entre o silvado. O ninho se constrói mais tarde, após a brincadeira amorosa realizada através dos campos. Se fosse necessário extrair de tudo isso lições humanas, faríamos ainda uma dialética do amor no bosque e do amor entre as paredes de um quarto nas cidades. Este não é também o nosso assunto. É preciso ser André Theuriot para comparar uma água-furtada a um ninho acompanhando a sua comparação desta única nota: “O sonho não se compraz em empoleirar-se no alto?”⁹⁹ Em suma, na literatura, de um modo geral, a imagem do ninho é uma infantilidade.

O “ninho vivido” é, então, uma imagem infeliz. Esta imagem tem, entretanto, virtudes iniciais que o fenomenólogo que gosta dos pequenos problemas pode descobrir. É uma nova oportunidade de desfazer um mal-entendido sobre a função principal da fenomenologia filosófica. A tarefa dessa fenomenologia não é descrever os ninhos encontrados na natureza, tarefa positivamente reservada à ornitologia. A fenomenologia filosófica do ninho teria início se pudéssemos elucidar o interesse que se apodera de nós ao folhearmos um álbum de ninhos, ou, mais radicalmente ainda, se pudéssemos reencontrar a mesma ingênua admiração com que outrora descobríamos um ninho. Essa admiração não se usa mais. Descobrir um ninho nos devolve à nossa infância, a uma infância. As infâncias que deveríamos ter tido. Raros são os seres a quem a vida deu a plena medida de sua cosmicidade.

Quantas vezes, no meu jardim, conheci a decepção de descobrir um ninho *muito tarde*. Já chegou o outono, a folhagem já se torna menos densa. No ângulo formado por dois galhos, eis um ninho abandonado. Portanto, eles estavam ali, o pai, a mãe e os filhotes e eu não os vi!

Tardiamente descoberto na floresta do inverno, o ninho vazio despreza o seu descobridor. O ninho é um esconderijo da vida alada. Como pôde permanecer invisível? Invisível em face do céu, longe dos sólidos esconderijos da terra? Mas, já que para determinar os matizes do ser de uma imagem é necessário acrescentar-lhe uma segunda impressão, eis uma lenda que conduz ao extremo a imaginação do ninho invisível. Nós a tomamos emprestada do belo livro de Charbonneaux-Lassay: *Le Bestiaire du Christ (O Bestiário de Cristo)*.¹⁰⁰ “Dizia-se que a poupa podia

⁹⁹ André Theuriot, *Colette*, p. 209

¹⁰⁰ L. Charbonneaux-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, 1940, páf 489.

dissimular-se completamente à vista de todos os seres vivos; daí acreditar-se, no fim da Idade Média, que havia no ninho da poupa uma erva de diversas cores que tornava o homem invisível ao colocá-la sobre seu corpo.”

Eis aí talvez “a erva do sonho” de Yvan Goll.

Mas os sonhos do nosso tempo não vão tão longe e o ninho abandonado não contém mais a erva da invisibilidade. Recolhido na sebe como uma flor morta, o ninho não é mais que uma “coisa”. Tenho o direito de tomá-lo nas mãos, de desmanchá-lo. Torno-me melancolicamente um homem do campo e dos silvados, um pouco vaidoso do saber que posso transmitir a uma criança dizendo: “É um ninho de melharuco”.

Assim, o velho ninho entra numa categoria de objetos. Quanto mais diferentes forem os objetos, mais simples se tornará o seu conceito. De tanto colecionar ninhos, deixa-se a imaginação tranquila. Perde-se o contato com o ninho vivo.

Entretanto, é o ninho vivo que poderia introduzir uma fenomenologia do ninho real, do ninho encontrado na natureza e que se torna por um instante — a palavra não é muito grande — o centro de um universo, o dado básico de uma situação cósmica. Suspendo suavemente um galho, o pássaro está lá chocando os ovos. É um pássaro que não levanta voo. Ele estremece somente um pouco. Tremo por fazê-lo tremer. Tenho medo que o pássaro que choca seus ovos saiba que sou um homem, o ser em que os pássaros perderam a confiança. Fico imóvel. Doce-mente se acalma — eu o imagino! — o medo do pássaro e o meu medo de fazer medo. Respiro melhor. Deixo o galho voltar a seu lugar. Retornarei amanhã. Hoje fica comigo uma alegria: os pássaros fizeram um ninho no meu jardim.

E no dia seguinte, quando retorno, avançando mais devagarinho que na véspera, vejo no fundo do ninho oito ovinhos de um branco rosado. Meu Deus! Como são pequenos! Como é pequeno um ovinho da moita!

Eis o ninho vivo, o ninho habitado. O ninho é a casa do pássaro. Há muito tempo que sei disso, há muito tempo que me disseram isso. É uma história tão velha que hesito em recontar, em recontá-la a mim mesmo. Entretanto, acabo de revivê-la. E me recordo, numa grande simplicidade da memória, dos dias em que, na minha vida, descobri um ninho vivo. Como são raras, numa vida, essas lembranças verdadeiras!

Como compreendo agora a página de Toussenel, que escreveu: “A recordação do primeiro ninho de pássaros que encontrei completamente sozinho ficou mais profundamente gravada na minha memória do que a do primeiro prêmio de redação obtido no colégio. Era um belo ninho de verdelhão com quatro ovinhos de um cinza-rosado enfeitado por linhas vermelhas como um mapa geográfico emblemático. Fiquei imediatamente tomado de uma comoção de prazer indizível que imobilizou meu olhar e minhas pernas durante mais de uma hora. Era a minha

vocação que o acaso indicava naquele dia!”¹⁰¹ Que belo texto para nós que procuramos os interesses primeiros! Vibrando de saída com tal “comoção”, compreende-se melhor que Toussenel tenha podido integrar na sua vida e na sua obra toda a filosofia harmônica de um Fourier, que tenha conseguido acrescentar à vida do pássaro uma vida emblemática com a dimensão de um universo.

Mas na vida costumeira, na vida de um homem que vive no bosque e nos campos, a descoberta de um ninho é sempre uma emoção nova. Fernand Lequenne, amigo das plantas, passeando com sua mulher Mathilde, vê um ninho de toutinegra numa moita de espinheiros negros: “Mathilde se ajoelha, avança um dedo, roça levemente o musgo fino, deixa o dedo suspenso...

“Senti subitamente um arrepio.

Acabo de descobrir a significação feminina de um ninho empoleirado na bifurcação de dois galhos. A moita toma um valor tão humano que eu grito:

‘Não toque aí, sobretudo, não toque aí’.”¹⁰²

IV

A “comoção” de Toussenel, o “arrepio” de Lequenne têm a marca da sinceridade. Já fizemos eco a tais sensações na nossa leitura, já que é nos livros que gozamos a surpresa de “descobrir um ninho”. Continuemos, então, nossa pesquisa dos ninhos na literatura. Daremos um exemplo onde o escritor aumenta num “tom o valor domiciliar do ninho. Tomamos emprestado este exemplo a Henry-David Thoreau. Na página de Thoreau, a árvore inteira é, para o pássaro, o vestibulo do ninho. Desde logo, a árvore que tem a honra de abrigar um ninho participa do seu mistério. A árvore já é um refúgio para o pássaro. Thoreau nos mostra o picanço que toma uma árvore inteira por morada. Ele faz um paralelo entre essa tomada de posse e a felicidade de uma família que volta a habitar a casa abandonada durante muito tempo. “Assim, quando uma família vizinha, depois de uma longa ausência, volta à casa vazia, escuto o alegre ruído das vozes, os risos das crianças, vejo a fumaça da cozinha. As portas ficam escancaradas. As crianças correm em gritaria no *hall*. Da mesma forma o picanço se precipita no labirinto dos galhos, atravessa aqui uma janela, sai dela cacarejando, se lança a outra parte da árvore, areja a casa. Ele faz ressoar a sua voz de alto a baixo, prepara sua morada... e dela toma posse”.¹⁰³

Thoreau acaba de nos dar o ninho e a casa em expansão. Não é de admirar que o texto de Thoreau se anime nas duas direções da metáfora: a casa alegre é um ninho vigoroso — a confiança do picanço no abrigo da árvore onde esconde seu ninho é uma tomada de posse de uma morada. Ultrapassamos aqui o alcance das comparações e das alegorias. O picanço “proprietário” que aparece na janela

¹⁰¹ A. Toussenel, “Le monde des oiseaux”, *Ornithologie Passionnelle*, Paris, 1853, p. 32.

¹⁰² Fernand Lequenne, *Plantes Sauvages*, p. 269

¹⁰³ Henry-David Thoreau, *Un Philosophe dans les Bois*, trad. fr., p. 227.

da árvore, que canta na sacada, corresponde, dirá sem dúvida a crítica respeitável, a um “exagero”. Mas a alma poética saberá agradecer a Thoreau por lhe dar, com o ninho na dimensão da árvore, uma ampliação da imagem. A árvore é um ninho desde que um grande sonhador nela se esconda. Pode-se ler nas *Mémoires d’Outre-Tombe* (*Memórias de Além-Túmulo*) esta lembrança-confidência de Chateaubriand: “Eu havia instalado um assento, como um ninho, em um desses salgueiros: lá, isolado entre o céu e a terra, eu passava as horas com as toutinegras”.

De fato, no jardim, a árvore habitada pelo pássaro torna-se mais cara para nós. Por misterioso e invisível que seja frequentemente o picanço coberto de verde na folhagem, ele se torna familiar a nós. O picanço não é um habitante silencioso. E não é quando ele canta que se pensa nele; é quando ele trabalha. Ao longo do tronco da árvore, seu bico, em golpes ressonantes, martela a madeira. Ele desaparece frequentemente, mas ouvimo-lo sempre. É um operário do jardim.

E assim o picanço entrou no meu universo sonoro. Fiz dele uma imagem salutar para mim mesmo. Quando um vizinho, na minha morada parisiense, crava pregos na parede até muito tarde, eu “naturalizo” o barulho. Fiel a meu método de me tranquilizar de tudo aquilo que me incomoda, imagino estar na minha casa de Dijon e digo a mim mesmo, achando natural tudo o que escuto: “É meu picanço que trabalha na minha acácia”.

V

O ninho, como toda imagem de descanso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da *simplicidade*. Van Gogh, que pintou muitos ninhos e muitas choupanas, escreveu ao irmão: “A choupana com teto de palha me faz pensar num ninho de cambaxirra”.¹⁰⁴ Não há para o olho atento do pintor uma *reduplicação* do interesse se, ao pintar um ninho, ele sonha com uma choupana, se ao pintar uma choupana sonha com um ninho. Há tais enlaces de imagens que parece que se sonha duas vezes, que se sonha sobre dois registros. A imagem mais simples se duplica, é ela mesma e outra coisa que não ela mesma. As choupanas de Van Gogh são excessivamente cobertas de colmo. Uma palha espessa, grosseiramente trançada, acentua a vontade de abrigar além das paredes. De todas as virtudes do abrigo, o teto é aqui a testemunha dominante. Sob a cobertura do teto, as paredes são de barro toscamente trabalhado. As aberturas são baixas. A choupana está assentada na terra como um ninho no campo.

E o ninho da cambaxirra bem parece uma choupana, pois é um ninho coberto, um ninho redondo. O Abade Vincelot o descreve nestes termos: “A cambaxirra dá a seu ninho a forma de uma bola muito redonda, na qual é feito um pequeno buraco colocado na parte inferior, para que a água não possa penetrar. Essa abertura é extraordinariamente dissimulada sob um galho. Frequentemente

¹⁰⁴ Van Gogh, *Lettres à Théo*, trad.fr., p. 12

aconteceu-me examinar o ninho em todos os sentidos antes de perceber a abertura que dá passagem à fêmea”.¹⁰⁵ Vivendo em sua ligação manifesta a choupanazinha de Van Gogh, subitamente as palavras me dão prazer. Apraz-me dizer a mim mesmo que é um reizinho que mora na choupana. Eis uma imagem-conto, uma imagem que sugere histórias.

VI

A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. A ela se *volta*, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do *retorno* marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade.

Nesse domínio, tudo se passa em toques simples e delicados. A alma é tão sensível a essas imagens simples que, numa leitura harmônica, ela percebe todas as ressonâncias. A leitura ao nível dos conceitos seria insípida, fria, seria linear. Ela nos obriga a compreender as imagens umas após as outras. E nesse domínio da imagem do ninho os traços são tão simples que é de surpreender que um poeta possa encantar-se com ela. Mas a simplicidade produz o esquecimento e, subitamente, tem-se gratidão pelo poeta que encontra num estilo raro, o talento de renová-la. Como o fenomenólogo faria eco a essa renovação de uma imagem simples? Lemos, então, com o coração comovido, o simples poema que Jean Caubère escreve sob o título: *Le Nid Tiède (O Ninho Tépid)*. Esse poema toma ainda mais amplitude se considerarmos que ele aparece num livro austero escrito sob o signo do deserto:¹⁰⁶

O ninho tépido e calmo
Onde canta o pássaro
Lembra as canções, os encantos
O limiar puro
Da velha casa.

E o limiar, aqui, é o limiar acolhedor, o limiar que não se impõe por sua grandeza. As duas imagens: o ninho calmo e a velha casa tecem, no âmbito dos sonhos, a tela forte da intimidade. E as imagens são todas simples, sem nenhuma preocupação de pitoresco. O poeta sentiu justamente que uma espécie de acorde musical repercutiria na alma de seu leitor pela evocação do ninho, de um canto de pássaro, dos encantos que nos fazem voltar à velha casa, à primeira morada. Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será preciso ter perdido a casa

¹⁰⁵ Vincelot, *Les Noms des Oiseaux Expliqués par leurs Moeurs ou Essais Étymologiques sur L'Ornithologie*, Angers, 1867, p. 233.

¹⁰⁶ Jean Caubère, *Déserts*, ed. Debrasse, Paris, p. 25.

da felicidade? Há um lamento nesse canto de ternura. Se se volta à velha casa como se retorna ao ninho, é porque as recordações são dos sonhos, é porque a casa do passado transformou-se numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas.

VII

Assim, os valores deslocam os fatos. Desde que se ama uma imagem, ela não pode mais ser a reprodução de um fato. Um dos grandes sonhadores da vida alada, Michelet, vai dar-nos uma nova prova. Ele não dedica mais que algumas páginas à “arquitetura dos pássaros”, mas, simultaneamente, essas páginas pensam e sonham.

O pássaro, diz Michelet, é um operário desprovido de qualquer ferramenta. Ele não tem “nem a mão do esquilo, nem o dente afiado do castor”. “A ferramenta, realmente, é o próprio corpo do pássaro, é o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até torná-los totalmente dóceis, até agregá-los, sujeitá-los à obra geral.”¹⁰⁷ Michelet nos sugere a casa construída para o corpo, pelo corpo, tomando sua forma pelo interior, como uma concha, numa intimidade que trabalha fisicamente. É o interior do ninho que impõe sua forma. “No interior, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. É pela ação de virar-se constantemente e de recalcar as paredes de todos os lados que ele chega a formar esse círculo.” A fêmea, torna vivo, escava sua casa. O macho traz do exterior os materiais exóticos, as hastes sólidas. De tudo isso, por uma pressão ativa, a fêmea faz um estofamento macio.

E Michelet continua: “A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediatos; eu direi, seu sofrimento. O resultado só é obtido pela pressão constantemente repetida do peito. Não há nenhuma dessas palhinhas que, para prender e guardar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes empurrada pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração, talvez com pulsação violenta”.

Que inverossímil inversão de imagens! O seio não é aqui gerado pelo embrião? Tudo é impulso interno, intimidade fisicamente dominadora. O ninho é um fruto que se intumescce, que se comprime contra seus limites.

Do fundo de que devaneios se elevam tais imagens? Não virão do sonho da proteção mais próxima, da proteção ajustada ao nosso corpo? Os sonhos da casa-vestimenta não são desconhecidos daqueles que se comprazem no exercício imaginário da função de habitar. Trabalhando a morada da mesma maneira que Michelet sonha com o ninho, estar-se-ia revestido de uma vestimenta de confecção, tão frequentemente marcada de um signo mau por Bergson. Ter-se-ia a casa

¹⁰⁷ Jules Michelet, *L'Oiseau*, 4.a ed., 1858, págs. 208 e seguintes. Joubert (*Pensées*, II, p. 167) escreve: “Seria útil pesquisar se as formas que o pássaro dá a seu ninho, mesmo nunca tendo visto um ninho, não têm alguma analogia com a sua constituição interior”.

pessoal, o ninho de nosso corpo, feito à nossa medida. Quando, após as provas da vida, se oferece a Colas Breugnon, o herói de Romain Rolland, uma casa maior, mais cômoda, ele a recusa como uma vestimenta que não tivesse as suas medidas. “Ela faria pregas sobre meu corpo ou eu a faria estalar”, diz ele.¹⁰⁸

Assim, continuando até o humano as imagens do ninho acumuladas por Michelet, percebe-se que, desde sua origem, essas imagens eram humanas. É duvidoso que algum ornitólogo descreva a construção de um ninho à maneira de Michelet. O fenomenólogo experimentará aí os dinamismos de um estranho encolhimento, de um encolhimento ativo, que sempre recomeça. Não se trata de uma dinâmica da insônia em que o ser se vira e se revira em seu leito. Michelet nos convoca à modelagem da morada, modelagem que, por finos toques, torna lisa e suave uma superfície primitivamente áspera e composta. Ocasionalmente a página de Michelet nos fornece um documento raro, mas por isso mesmo precioso da imaginação material. Quem ama as imagens da matéria não pode esquecer a página de Michelet, pois ela nos descreve a *modelagem a seco*. É a modelagem, é a união no ar seco e sob o sol do verão, do musgo e da plumagem. O ninho de Michelet é construído em honra da sua textura macia.

Notemos que há poucos sonhadores de ninhos que amem os ninhos de andorinha feitos, dizem eles, de saliva e de lama. Perguntamo-nos onde poderiam morar as andorinhas antes de haver as casas e as cidades? A andorinha não é, portanto, um pássaro “regular”; Charbonneaux-Lassay escreve (*loc. cit.*, p. 572): “Escuto camponeses da Vendéia dizer que um ninho de andorinha faz medo, mesmo no inverno, aos diabos da noite”.

VIII

Se aprofundarmos um pouco os devaneios que temos diante de um ninho, não tardaremos a nos chocar com uma espécie de paradoxo da sensibilidade. O ninho — nós o *compreenderemos* imediatamente — é precário e, entretanto, desencadeia em nós o *devaneio da segurança*. Como a evidente precariedade não acaba com tal devaneio? A resposta a esse paradoxo é simples: sonhamos como um fenomenólogo que se ignora. Revivemos, por uma espécie de ingenuidade, o instinto do pássaro. Nós nos comprazemos em acentuar o mimetismo do ninho inteiramente verde no meio da folhagem verde. Decididamente nós o vimos, mas dizemos que ele estava bem escondido. Esse centro de vida animal dissimulou-se no imenso volume da vida vegetal. O ninho é um ramo de folhas que canta. Ele participa da paz vegetal. É um ponto no ambiente de felicidade das grandes árvores.

Um poeta escreve:¹⁰⁹

Sonhei com um ninho onde as árvores desdenhavam a morte.

¹⁰⁸ Romain Rolland, *Colas Breugnõn*, p. 107.

¹⁰⁹ Adolphe Shedrow, *Berceau sans Promesses*, ed. Seghers, p. 33. Shedrow diz ainda:
Sonhei com um ninho onde os tempos não dormiam mais.

Assim, ao contemplarmos o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um mínimo de confiança, um apelo à confiança cósmica. O pássaro construiria seu ninho se não possuísse seu instinto de confiança no mundo? Se escutamos esse apelo, se fazemos desse abrigo precário que é o ninho — paradoxalmente sem dúvida, mas sob o impulso mesmo da imaginação — um refúgio absoluto, voltaremos às origens da casa onírica. Nossa casa, compreendida em seu poder onírico, é um ninho no mundo. Viveremos dentro dela com uma confiança inata, tão verdadeiramente participamos, em nossos sonhos, da segurança de nossa primeira morada. Para viver essa confiança tão profundamente registrada em nosso sono, não temos necessidade de enumerar as razões materiais da confiança. Tanto o ninho quanto a casa onírica e tanto a casa onírica quanto o ninho — se é que estamos na origem de nossos sonhos — não conhecem a hostilidade do mundo. Para o homem, a vida começa com um sono tranquilo e todos os ovinhos dos ninhos são bem protegidos. A experiência da hostilidade do mundo — e consequentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade — são mais tardios. No seu germe, toda vida é bem-estar. O ser começa pelo bem-estar. Na sua contemplação do ninho, o filósofo se tranquiliza perseguindo uma meditação do seu ser no ser tranquilo do mundo. Traduzindo então, numa linguagem dos metafísicos de hoje, a absoluta ingenuidade de seu devaneio, o sonhador pode dizer: o mundo é o ninho do homem.

O mundo é um ninho; um grande poder guarda os seres do mundo nesse ninho, em *L'Histoire de la Poésie des Hébreux (História da Poesia dos Hebreus)*, tradução francesa de Carlowitz, p. 269, Herder dá uma imagem do imenso céu apoiado sobre a terra imensa: “O ar”, diz ele, “é uma pomba que, apoiada sobre seu ninho, aquece seus filhos”.

Eu tinha estes pensamentos; eu tinha estes sonhos e eis que leio nos *Cahiers G. L. M.*, do outono de 1954, uma página que me ajuda a sustentar o axioma que “mundifica” o ninho, que faz do ninho o centro de um mundo. Bóris Pasternak fala “do instinto, com a ajuda do qual, como a andorinha, construímos o mundo — um enorme ninho, um aglomerado de terra e céu, de vida e morte, e de dois tempos, aquele que é disponível e aquele que faz falta”.¹¹⁰ Sim, dois tempos, pois tal duração, com efeito, nos seria necessária para que se pudessem propagar, a partir do centro de nossa intimidade, ondas de tranquilidade que chegariam até os limites do mundo.

Mas que concentração de imagens no mundo-ninho de andorinhas de Bóris Pasternak! Sim, por que deixaríamos de ajuntar, de aglomerar a massa do mundo em torno do nosso abrigo? O ninho do homem, o mundo do homem, nunca termina. E a imaginação nos ajuda a continuá-lo. O poeta não pode abandonar uma imagem tão grande, ou, mais exatamente, tal imagem não pode abandonar seu poeta. Bóris Pasternak escreveu justamente (*loc. cit.*, p. 5): “O homem emudeceu,

¹¹⁰ Cahiers G. L. M., outono de 1954 trad. fr. André Du Bouchet, p. 7

é a imagem que fala. Pois é evidente que só a imagem pode manter-se no mesmo passo da natureza”.

CAPÍTULO V

A CONCHA

I

À concha corresponde um conceito tão claro, tão seguro, tão rígido que, por não poder simplesmente desenhá-la, o poeta, reduzido a falar sobre ela, fica a princípio com deficiência de imagens. É interrompido em sua evasão para valores sonhados pela realidade geométrica das formas. E as formas são tão numerosas, por vezes tão novas, que, a partir do exame positivo do mundo das conchas, a imaginação é vencida pela realidade. Aqui, a natureza imagina e a natureza é sábia. Bastará olhar um álbum de amonites para reconhecer que, desde a era secundária, os moluscos construíam sua concha seguindo lições de geometria transcendente. Os amonites faziam sua morada no eixo de uma espiral logarítmica. Encontraremos no belo livro de Monod-Herzen uma exposição bem clara dessa construção das formas geométricas pela vida.¹¹¹

Naturalmente o poeta pode entender essa categoria estética da vida. O belo texto que Paul Valéry escreveu sob o título: *Les Coquillages (Os Moluscos)* é iluminado de espírito geométrico. Para o poeta: “Um *cristal*, uma *flor*, uma *concha*, desprendem-se da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis. São objetos privilegiados, mais inteligíveis para a vista, se bem que mais misteriosos para a reflexão que todos os outros que vemos indistintamente”.¹¹² Parece que para o poeta, grande cartesiano, a concha é uma verdade de geometria animal bem solidificada, logo “clara e distinta”. O objeto realizado é de uma alta inteligibilidade. É a *formação* e não a forma que permanece misteriosa. Mas, a respeito do plano da forma a tomar, que decisão vital na primeira escolha: saber se a concha se enrolará para a esquerda ou para a direita. Quanto já se disse sobre esse turbilhão inicial! De fato, a vida começa menos se lançando para a frente do que voltando-se sobre si mesma. Um *élan* vital que gira, que maravilha insidiosa, que fina imagem da vida! E quantos sonhos poderíamos ter sobre uma concha canhota, uma concha que fugisse à rotação de sua espécie!

¹¹¹ Edouard Monod-Herzen, *Principes de Morphologie Générale*, ed. Gauthier-Villars, 1927, t. I, p. 119: “As conchas oferecem inúmeros exemplos de superfícies espiraladas, cujas linhas de sutura das espiras sucessivas são hélices espirais”. Mais aérea é a geometria da cauda do pavão: “Os olhos da cauda em leque do pavão estão situados nos pontos de intercepção de um feixe de espirais duplo, que parecem ser espirais de Arquimedes” (t. I, p. 58)

¹¹² Paul Valéry, *Les Merveilles de la Mer. Les Coquillages*, col. “Isis”, ed. Plon, p. 5.

Paul Valéry fica muito tempo diante do ideal de um objeto modelado, de um objeto cinzelado que justificasse seu valor de ser, pela bela e sólida geometria de sua forma, deixando de lado a preocupação simples de proteger sua matéria. O lema do molusco seria então: é preciso viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela.

Num segundo momento de sua meditação, o poeta toma consciência de que uma concha cinzelada por um homem seria obtida do exterior, em atos inumeráveis que trouxessem o sinal de uma beleza retocada, enquanto (p. 10), “o molusco emana sua própria concha”, “deixa ressudar” a matéria a construir, “destila sua cobertura maravilhosa na medida certa”. E desde o primeiro líquido a casa já fica inteira. É assim que Valéry se encontra com o mistério da vida formadora, o mistério da formação lenta e contínua.

Mas essa referência ao mistério da lenta formação não é mais que um tempo da meditação do poeta. Seu livro é uma introdução a um museu de formas. Aquarelas de Paul-A. Robert lustram a coletânea. Antes de pintar a aquarela, preparamos o objeto, polimos as valvas. Esse polimento delicado descobriu as raízes das cores. Participa-se então de uma vontade da cor, até de uma história da coloração. A casa se revela tão bela, tão intensamente bela que haveria sacrilégio em sonhar habitá-la.

II

O fenomenólogo que quer viver as imagens da função de habitar não deve seguir as seduições das belezas exteriores. Em geral, a beleza exterioriza, incomoda a meditação da intimidade. O fenomenólogo também não pode seguir por muito tempo o conquiliologista que tem que classificar a imensa variedade de escamas e conchas. O conquiliologista é ávido de diversidade. O fenomenólogo poderia ao menos aprender com o conquiliologista se este lhe contasse seus primeiros espantos.

Porque nesse caso ainda, como no do ninho, seria preciso que o interesse durável do observador ingênuo partisse de um primeiro espanto. Será possível que um ser exista vivendo na pedra, vivendo num pedaço de pedra? Esse espanto, quase não se vê mais. A vida usa rápido os primeiros espantos. Aliás, para uma concha “viva”, quantas conchas mortas! Para uma concha habitada, quantas conchas vazias?

Mas a concha vazia, como o ninho vazio, sugere devaneios de refúgio. É sem dúvida um refinamento do devaneio seguir imagens tão simples. Mas o fenomenólogo tem necessidade, cremos, de atingir o máximo da simplicidade. Acreditamos, pois, que há interesse em que se proponha uma fenomenologia da concha habitada.

III

A melhor marca da admiração é o exagero. Já que o habitante da concha espanta, a imaginação não vai demorar a fazer sair da concha seres espantosos, seres mais espantosos que a realidade. Que se folheie, por exemplo, o belo álbum de Jurgis Baltrusaitis: *Le Moyen Âge Fantastique (A Idade Média Fantástica)*, e veremos reproduções de gemas antigas em que “os animais mais inesperados: uma lebre, um pássaro, um cervo, um cão, saem de uma concha como de uma caixa de prestidigitador”.¹¹³ Essa comparação com uma caixa de prestidigitador será inútil para quem se situar no próprio lugar em que se revelam as imagens. Quem aceita os pequenos espantos prepara-se para imaginar os grandes. Na ordem imaginária, torna-se normal que o elefante, animal imenso, saia de uma concha de caracol. Será fora do comum que lhe pecamos, entretanto, no estilo da imaginação, que entre. Teremos oportunidade de mostrar noutro capítulo que nunca, na imaginação, entrar e sair são imagens simétricas. “Animais gigantes e livros fogem misteriosamente de um pequeno objeto”, diz Baltrusaitis, que acrescenta: “Afrodite nasceu nessas condições”.¹¹⁴ O que é belo, o que é grande, dilata os germes. Que o grande saia do pequeno, é, como procuraremos mostrar mais adiante, um dos poderes da miniatura.

Tudo é dialética no ser que sai de uma concha. E, como não sai inteiro, o que sai contradiz o que fica fechado. O interior do ser fica aprisionado a formas geométricas sólidas. Mas, na saída, a vida é tão apressada que nem sempre toma uma forma definida como a de uma pequena lebre e de um camelo. Gravuras mostram estranhas misturas de seres como acontece com o caracol reproduzido no livro de Jurgis Baltrusaitis (p. 58): “com cabeça humana barbuda e orelhas de lebre, coberto com uma mitra e com patas de quadrúpede”. A concha é uma panela de bruxa em que se trama cuidadosamente a animalidade. “As Horas de Marguerite de Beaujeu”, continua Baltrusaitis, “estão repletas desses grotescos. Vários dentre eles rejeitaram sua carapaça e conservam-lhe as espirais. Cabeças de cão, de lobo, de pássaro, cabeças humanas se ajustam diretamente nos moluscos sem proteção.” Assim o devaneio animalesco desenfreado realiza os esquemas de uma evolução animal condensada. Basta abreviar uma evolução para engendrar o grotesco.

De fato, o ser que sai de sua concha nos sugere devaneios do ser misto. Não é somente o ser “meio carne, meio peixe”. É o ser meio morto, meio vivo e, nos grandes excessos, meio pedra, meio homem. Trata-se do contrário do devaneio petrificante. O homem nasce da pedra. Vejamos de um pouco mais perto no livro de Jung *Psychologie und Alchemie*, as figuras representadas na página 86; veremos Melusinas, não Melusinas românticas saídas das águas do lago, mas Melusinas símbolos de alquimia que ajudam a formular os sonhos da pedra de que devem sair os princípios da vida. A Melusina sai realmente de sua cauda escamosa e

¹¹³ Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge Fantastique*, ed. Colin, p. 57

¹¹⁴ Jurgis Baltrusaitis, *loc. cit.*, p. 56. “Sobre as moedas de Hatria, a cabeça de uma mulher, os cabelos ao vento, talvez a própria Afrodite, sai de uma concha redonda.”

pedregosa, de sua cauda, passado longínquo, levemente espiralada. Não se tem a impressão de que o ser inferior guardou sua energia. A cauda-concha não expulsa seu habitante. Trata-se antes de um aniquilamento da vida inferior pela vida superior. Aí, como em toda parte, a vida é enérgica pelo seu ápice. E esse ápice é o símbolo acabado do ser humano que tem um dinamismo. Todo sonhador da evolução animal pensa no homem. No desenho das Melusinas da alquimia, a forma humana sai de uma pobre forma desfiada a que o desenhista só deu um mínimo de cuidado. O inerte não solicita o devaneio, a concha é um invólucro que se abandona. E as forças da saída são tais, as forças de produção e de nascimento são tão vivas que podem sair da concha informe dois seres humanos que estão na figura 11 do livro de C. G. Jung, tanto um como o outro cobertos com um diadema. É a *doppelköpfige Melusine*, a Melusina de duas cabeças.

Todos esses exemplos nos trazem documentos fenomenológicos para uma fenomenologia do verbo sair. São tanto mais puramente fenomenológicos quanto correspondem a “saídas” inventadas. O animal é apenas um pretexto para multiplicar as imagens do “sair”. O homem vive das imagens. Como todos os grandes verbos, *sair de* exigiria numerosas pesquisas nas quais reuniríamos, ao lado das instâncias concretas, os movimentos apenas sensíveis de certas abstrações. Quase não sentimos mais uma ação nas derivações gramaticais, nas deduções, nas induções. Os próprios verbos se cristalizam como se fossem substantivos. Só as imagens podem recolocar os verbos em movimento.

IV

Sobre o tema da concha, a imaginação trabalha também, além da dialética do pequeno e do grande, a dialética do ser livre e do ser acorrentado: e o que não se pode esperar de um ser libertado!

Certamente, na realidade, o molusco sai molemente de sua concha. Se nosso estudo tratasse dos fenômenos reais do “comportamento” do caracol, esse comportamento se manifestaria sem grandes dificuldades diante das nossas observações. Se, entretanto, pudéssemos restaurar, na própria observação, uma ingenuidade total, isto é, reviver realmente a observação primeira, colocaríamos em ação o complexo de medo e de curiosidade que acompanha toda primeira ação sobre o mundo. Quereríamos ver e temos medo de ver. Eis o começo sensível de todo conhecimento. Nesse começo, o interesse ondula, se confunde, volta. O exemplo que encontramos para indicar o complexo medo e curiosidade não é grande. O medo diante do caracol é imediatamente tranquilizado, usado, “insignificante”. Mas nós nos propomos nestas páginas a estudar o insignificante. Revelam-se aí, às vezes, estranhas sutilezas. Para revelá-las, coloquemo-las sob a lente de aumento da imaginação.

Como aumentam as ondulações do medo e da curiosidade quando a realidade não está presente para moderá-las, quando se imagina. Mas aqui não

inventamos nada; documentemos imagens que foram efetivamente imaginadas, realmente desenhadas e que permanecem gravadas nas gemas e nas pedras. Meditemos ainda sobre algumas páginas do livro de Jurgis Baltrusaitis. E ele nos lembra a *ação* de um desenhista que nos mostra o feito de um cão que “pula de sua concha” e se atira sobre o coelho. Uma agressividade a mais e o cão metido na concha ataca um homem. Estamos diante do ato aumentativo pelo qual a imaginação ultrapassa a realidade. Aqui a imaginação opera, não somente sobre dimensões geométricas, mas ainda sobre forças, sobre velocidades — não mais num espaço aumentado, mas num tempo acelerado. Quando, no cinema, se acelera a floração de uma flor, temos uma sublime imagem da oferenda. Dir-se-ia que a flor que se abre então sem lentidão, sem reticência, tem o sentido do dom, sabe que ela é um dom do mundo. Se o cinema nos apresentasse uma aceleração do caracol saindo de sua concha, de um caracol fustigando muito rápido seus chifres contra o céu, que agressão! Que chifres agressivos! O medo bloquearia qualquer curiosidade. O complexo medo-curiosidade seria destruído.

Um sinal de violência está em todas essas figuras em que um ser superexcitado sai da concha inerte. O desenhista salienta seus devaneios animalescos. Às conchas de caracóis de onde saem quadrúpedes, pássaros, seres humanos, é preciso associar, como pertencentes ao mesmo tipo de devaneios, essas miniaturas de animais em que se acham soldados cabeça e cauda; o desenho esquece o corpo intermediário. Suprimir os intermediários é um ideal de rapidez. Uma espécie de aceleração do *élan* vital imaginado deseja que o ser que sai da terra encontre imediatamente uma fisionomia.

Mas de onde vem o dinamismo evidente dessas imagens excessivas? Essas imagens se animam na dialética do escondido e do manifesto. O ser que se esconde, o ser que “entra na concha”, prepara “uma saída”. Isso é verdade em toda escala de metáforas, desde a ressurreição de um ser enterrado até a expressão súbita de um homem taciturno durante muito tempo. Permanecendo ainda no centro da imagem que estudamos, parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As evasões mais dinâmicas são feitas a partir do ser reprimido e não na mole preguiça do ser preguiçoso que não deseja senão espreguiçar-se em outros lugares. Se vivemos a imaginação paradoxal do molusco vigoroso — as gravuras que comentamos lhe dão imagens bem claras — chegamos à mais decisiva das agressividades, à agressividade protelada, à agressividade que espera. Os lobos metidos nas conchas são mais cruéis que os lobos errantes.

V

Assim, seguindo um método que nos parece decisivo na fenomenologia das imagens, método que consiste em considerar a imagem como um excesso da imaginação, acentuamos as dialéticas do grande e do pequeno, do escondido e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso. Seguimos a imaginação

em sua tarefa de engrandecimento até ultrapassar a realidade. Para ultrapassar efetivamente, é preciso primeiro aumentar. Vimos com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças. Mas não é apenas no plano das imagens que a imaginação trabalha. No plano das ideias, ela também cresce em excesso. Há ideias que sonham. Certas teorias, que se acreditam científicas, são grandes devaneios, devaneios sem limites. Vamos dar um exemplo de uma ideia-sonho que toma a concha como o testemunho mais claro do poder que tem a vida de constituir formas. Tudo o que tem forma conheceu então uma ontogênese de concha. O primeiro esforço da vida é fazer conchas. Acreditamos que um grande sonho de conchas está no centro do vasto quadro da evolução dos seres que a obra de J.-B. Robinet apresenta. Só o título de um dos livros de Robinet diz bem da orientação de seus pensamentos: *Visões Filosóficas da Gradação Natural das Formas do Ser, ou os Ensaios da Natureza que Ensina a Fazer o Homem* (Amsterdã, 1768). O leitor que tiver paciência para ler toda a obra encontrará, sob uma forma dogmática, um verdadeiro comentário das imagens desenhadas que evocamos acima. *Animalidades parciais* aparecem por toda parte. Os fósseis são, para Robinet, pedaços de vida, esboços de órgãos que encontrarão sua vida coerente no ápice de uma evolução que prepara o homem. Poderíamos dizer que, interiormente, o homem é um acúmulo de conchas. Cada órgão tem sua causalidade formal própria, já ensaiada, pelos longos séculos em que a natureza aprendia a fazer o homem, por meio de algum molusco. A função constrói sua forma sobre modelos antigos, a vida parcial constrói sua morada como o molusco constrói sua concha.

Se pudéssemos reviver essa vida parcial, na precisão de uma vida que se dá uma forma, o ser que tem uma forma domina os milênios. Toda forma guarda uma vida. O fóssil não é mais simplesmente um ser que viveu, é um ser que vive ainda, adormecido na sua forma. A concha é o exemplo mais claro de uma vida universal formada em conchas.

Tudo isso é afirmado, sem nada suprimir, por Robinet: “Persuadido”, escreve ele (*loc. cit.*, p. 17), “de que os fósseis vivem, senão uma vida exterior, porque carecem talvez de membros e de sentidos, o que eu não ousaria entretanto assegurar, ao menos uma vida interna, escondida, mas muito real em sua espécie, ainda que muito abaixo do animal adormecido e da planta; não tenho o propósito de lhes recusar os órgãos necessários às funções de sua economia vital e qualquer forma que tenham, eu a concebo como um progresso na direção da forma de seus análogos nos vegetais, nos insetos, nos grandes animais, e finalmente no homem”.

Vêm em seguida, no livro de Robinet, descrições tiradas de belas gravuras, representando *Lithocardites*, pedras do coração, *Encephalithes*, servindo de prelúdio aos miolos, pedras que imitam o maxilar, o pé, o rim, a orelha, o olho, a mão, o músculo — depois os *Orchis*, *Diorchis*, *Triorchis*, os *Priapoethes*, *Colites* e *Phalloides* imitando os órgãos masculinos — a *Histerapetia* imitando os órgãos femininos.

Estariamos enganados se víssemos aí apenas uma simples referência aos hábitos da linguagem que nomeiam objetos novos servindo-se de comparações com objetos comuns. Aqui os nomes pensam e sonham, a imaginação é ativa. As *Lithocardites* são as conchas do coração, esboços de um coração que baterá. As coleções mineralógicas de Robinet são peças anatômicas do que será o homem quando a Natureza puder fazê-lo: o naturalista do século XVIII, objetará um espírito científico, é “vítima de sua imaginação”. Mas o fenomenólogo que, por princípio, se proíbe de qualquer atitude crítica, não pode desconhecer que, no próprio excesso do ser dado a palavras, no próprio excesso das imagens, um devaneio profundo se manifesta. Em qualquer ocasião, Robinet pensa a forma, do interior. Para ele a vida é causadora de formas. É inteiramente natural que a vida, causadora de formas, forme formas viventes. Ainda uma vez, para tais devaneios, a forma é a habitação da vida.

Os moluscos, como os fósseis, são tentativas iguais da Natureza em preparar as formas das diferentes partes do corpo humano; são pedaços de homem, pedaços de mulher. Robinet faz uma descrição da Concha Bivalve de Vênus que representa a vulva de uma mulher. Um psicanalista não deixaria de ver uma obsessão sexual nessas designações e nas descrições que entram no detalhe. Não teria dificuldade de encontrar, no museu de conchas, representações de fantasmas como o fantasma da vagina com dentadura que é um dos motivos principais do estudo que a Sra. Marie Bonaparte consagrou a Edgar Pöe. Ouvindo Robinet, acreditaríamos então que a Natureza foi louca antes do homem. E que resposta agradável Robinet haveria de dar às observações psicanalíticas ou psicológicas para defender seu sistema. Ele escreve simplesmente, pausadamente (*loc. cit.*, p. 73): “Não devemos ser surpreendidos pela atenção da Natureza em multiplicar os modelos das partes da geração, tendo em vista a importância dessas partes”.

Diante de um sonhador de pensamentos sábios, como foi Robinet, que organiza suas ideias-visões em sistema, um psicanalista habituado a desvendar complexos familiares seria inoperante. Seria preciso então uma psicanálise cósmica, uma psicanálise que abandonasse por um instante as preocupações humanas para se inquietar com as contradições do Cosmos. Seria preciso uma psicanálise da matéria que, aceitando o acompanhamento humano da imaginação da matéria, seguisse mais de perto o jogo profundo das imagens da matéria. Aqui, no domínio circunscrito em que estudamos as imagens, seria preciso resolver as contradições da concha, às vezes tão rude em seu exterior e tão suave, tão recoberta de madre-pérola, em sua intimidade. Como é possível obter esse polimento pelo atrito de um ser mole? O dedo que sonha roçando a madre-pérola íntima não ultrapassa os sonhos humanos, muito humanos? As coisas simples são muitas vezes psicologicamente complexas.

Não acabaríamos nunca se nos deixássemos levar por todos os devaneios da pedra habitada. Curiosamente, esses devaneios são longos e breves. Podemos

persegui-los infinitamente; entretanto, a reflexão os faz parar num tom breve. Ao menor sinal, a concha se humaniza: entretanto sabemos imediatamente que a concha não é humana. Com a concha, o impulso vital da habitação chega rápido demais a seu fim. A natureza obtém muito depressa a segurança da vida encerrada. Mas o sonhador não pode acreditar que o trabalho acabou quando as paredes ficam sólidas e é assim que os sonhos construtores de conchas dão vida e ação às moléculas tão geometricamente associadas. Para eles, a concha, no próprio tecido de sua matéria, é viva. Vamos encontrar uma prova disso numa grande lenda natural.

VI

O padre jesuíta Kircher afirma que nas costas da Sicília, “as conchas de peixe, que se reduziram a pó, renascem e se reproduzem se regarmos com água salgada esse pó”. O Abade de Vallemont¹¹⁵ cita essa fábula paralelamente com a da Fênix que renasce de suas cinzas. Eis, portanto, uma fênix da água. O Abade de Vallemont não acredita nem numa nem na outra fênix. Mas nós, que nos colocamos no reino da imaginação, devemos registrar que as duas fênix foram imaginadas. São *atos da imaginação*, os fatos positivos do mundo imaginário.

Esses fatos da imaginação se ligam, aliás, a alegorias que atravessam os tempos. Jurgis Baltrusaitis lembra (*loc. cit.*, p. 57) que “até a época carolíngia, as sepulturas contêm frequentemente conchas de caracol — alegoria de um túmulo onde o homem vai ser despertado”. Por sua vez, Charbonneaux-Lassay escreve (*Le Bestiaire du Christ*, p. 922): “Tomado em seu conjunto, carapaça e organismo sensível, o molusco foi, para os Antigos, um emblema do ser humano completo, corpo e alma. A simbologia dos Antigos fez da concha o emblema de nosso corpo que encerra num invólucro exterior a alma que anima o ser por inteiro, representado pelo organismo do molusco. Assim, disseram eles, como o corpo fica inerte quando a alma se separa dele, da mesma forma a concha se torna incapaz de se mover quando se separa da parte que a anima”. Uma grande soma de dados poderia ser reunida sobre as “conchas de ressurreição”.¹¹⁶ Nas simples pesquisas de que nos ocupamos nesta obra, não temos necessidade de insistir sobre tradições longínquas. Tudo o que temos a fazer nestas pesquisas é perguntar como as mais simples imagens podem, em certos devaneios ingênuos, alimentar uma tradição. Charbonneaux-Lassay diz essas coisas com toda a simplicidade, com toda a ingenuidade desejável. Depois de citar o livro de Jó e a invencível esperança da ressurreição, o autor de *Le Bestiaire du Christ* acrescenta (*loc. cit.*, p. 927): “Como se pode fazer com que o tranquilo caracol terrestre tenha sido escolhido para simbolizar essa fogosa e invencível esperança? É que no tempo moroso em que a morte do inverno

¹¹⁵ Abade de Vallemont, *Curiosités de la Nature et de l'Art sur la Végétation ou L'Agriculture et le Jardinage dans leur Perfection*, Paris, 1709, 1.^a parte, p. 189.

¹¹⁶ Charbonneaux-Lassay cita Platão ^Jamblico e nos remete ao livro de Victor Magnien, *Les Mystères d'Eleusis*, VI, Payot.

estreita a terra, ele se entranha nela, fecha-se em sua concha como num caixão através de um sólido epifragma calcário, até que a primavera venha cantar em seu túmulo as aleluias da Páscoa... então, ele rompe sua clausura e volta à luz do dia cheio de vida”.

Ao leitor que sorrisse com tal entusiasmo, pediríamos que revivesse o espanto que o arqueólogo viveu quando descobriu num túmulo de Indre-et-Loire “um caixão contendo cerca de trezentas conchas de caracóis dispostas dos pés até a cintura do esqueleto... “Tal contato com uma crença nos leva à origem da crença. Um simbolismo perdido é reencontrado ao reunir sonhos.

Então, todas as provas de poder de renovação, de ressurreição, de despertar do ser que somos obrigados a expor numa sequência, devem ser tomadas numa coalescência dos devaneios.

Se a essas alegorias e símbolos de ressurreição, juntarmos o caráter sintetizante dos devaneios dos poderes da matéria, compreenderemos por que os grandes sonhadores não puderam afastar o sonho da fênix das águas. A própria concha em que se prepara uma ressurreição, no sonho sintético, é matéria de ressurreição. Se o pó na concha pode conhecer a ressurreição, a concha reduzida a pó, como não voltaria ela a encontrar sua força de espiral viva?

Efetivamente o espírito crítico zomba — e esta é a sua função — das imagens incondicionadas. Por pouco, um realista pediria experiências. Ele desejaria, aqui como em toda parte, que fossem verificadas as imagens confrontando-as com a realidade. Diante do túmulo cheio de conchas trituradas, ele nos diria: faça então um caracol! Mas os projetos de um fenomenólogo são *mais* ambiciosos: ele quer viver *tal* como os grandes sonhadores de imagens viveram. E, já que sublinhamos palavras, pedimos ao leitor que observe que a palavra *tal* ultrapassa a palavra *como* que esqueceria precisamente um matiz fenomenológico. A palavra *como* imita, a palavra *tal* implica que nos tornamos o próprio sujeito que sonha o devaneio.

Assim, nunca reuniremos devaneios suficientes se quisermos *compreender fenomenologicamente* como o caracol fabrica sua concha, como o ser mais mole constitui a concha mais dura, como nesse ser fechado ressoa o grande ritmo cósmico do inverno e da primavera. E esse problema não é um problema psicologicamente vão. Coloca-se de novo, por si mesmo, desde que voltamos — como dizem os fenomenólogos — à própria coisa, desde que voltamos a sonhar com uma casa que cresce na mesma medida em que cresce o corpo que a habita. Como o pequeno caracol poderá crescer em sua prisão de pedra? Eis uma pergunta *natural*, uma pergunta que se faz naturalmente. Não gostamos de fazê-la, porque ela nos remete a nossas perguntas de criança. Essa pergunta fica sem resposta para o Abade de Vallemont que acrescenta: “Na Natureza raramente estamos em terras do conhecimento. A cada passo existe razão para humilhar e mortificar os Espíritos soberbos”. Em outras palavras, a concha do caracol, a casa que cresce na mesma medida de seu hóspede, é uma maravilha do Universo. E, de maneira geral, conclui o

Abade de Vallemont (*loc. cit.*, p. 255), as conchas de caracol são “sublimes motivos de contemplação para o espírito”.

VII

É sempre agradável ver um destruidor de fábulas ser vítima de uma fábula. O Abade de Vallemont, no início do século XVIII, não acredita mais na fênix do fogo do que na fênix da água; mas crê na palingenesia, uma espécie de misto da fênix do fogo e da fênix da água. Reduzam a cinzas a planta chamada feto; dissolvam essas cinzas na água pura, façam evaporar a dissolução. Restarão belos cristais que têm a forma de uma folha da planta. E muitos outros exemplos poderiam ser aduzidos onde sonhadores meditam para encontrar o que deveria ser chamado de sais do crescimento saturados de causalidade formal.¹¹⁷

Contudo, mais perto dos problemas que nos preocupam agora, pode-se sentir a ação, no livro do Abade de Vallemont, de uma contaminação das imagens do ninho e das imagens da concha. O Abade de Vallemont fala (*loc. cit.*, p. 243) da Planta Anatífera ou Concha Anatífera que cresce na madeira dos navios. “É”, diz ele, “um conjunto de oito conchas que parecem um ramo de tulipas... A matéria delas é também aquela de que são formadas as conchas dos mexilhões ... a entrada fica no alto, e ela se fecha por pequenas portas, que se juntam de uma maneira que não poderíamos deixar de admirar. Não se trata mais do que de saber como se forma essa planta marinha e os pequenos hóspedes que moram nesses apartamentos tão artisticamente feitos.”

Algumas páginas adiante, a contaminação da concha e do ninho se apresenta com toda a clareza. Essas conchas são ninhos de onde escapam pássaros (p. 246): “Digo que as diferentes conchas de minha planta anatífera (...) são ninhos em que se formam e nascem esses pássaros de uma origem tão obscura e que na França chamamos *Macreuses* (cercetas)”.

Atingimos aqui uma confusão de gêneros bem comum nos devaneios das épocas pré-científicas. As cercetas eram tidas como pássaros de sangue frio. Quando se perguntava como esses pássaros chocavam, respondia-se muitas vezes: porque chocariam, já que não podem, por sua própria natureza, aquecer ovos e filhotes? “Uma assembleia de teólogos da Sorbonne”, acrescenta o Abade de Vallemont (p. 250), “decidiu que as cercetas seriam tiradas da classe dos pássaros para ser colocadas na classe dos peixes.” É, então, um alimento da Quaresma.

Antes de deixar seu ninho-concha, as cercetas, esses pássaros-peixes, são ligados por um bico-pedúnculo. Assim se acumulam, num devaneio sábio, os traços de união lendários. Os grandes sonhos do ninho e da concha se apresentam aqui em duas perspectivas que poderíamos chamar de anamorfose recíproca. Ninho e concha, duas grandes imagens que repercutem em seus devaneios. As formas não bastam para determinar tais aproximações. O prinapio dos devaneios que

¹¹⁷ Cf. *La Formation de VEsprit Scientifique*, ed. Vrin, p. 206.

acolhem tais lendas ultrapassa a experiência. O sonhador entrou no domínio onde se formam as convicções que nascem além do que se pode ver e do que se pode tocar. Se os ninhos e conchas não fossem valores, não se sintetizaria tão facilmente, tão imprudentemente, sua imagem. Com os olhos fechados, sem atenção para as formas e as cores, o sonhador é tomado pelas convicções do refúgio. Nesse refúgio, a vida se concentra, se prepara, se transforma. Ninhos e conchas não podem unir-se tão fortemente a não ser por seu onirismo. Todo um ramo de “casas oníricas” encontra aqui duas raízes distantes, duas raízes que se entremeiam como tudo aquilo que está “distante” num devaneio humano.

Gostamos muito pouco de explicitar esses devaneios. Nenhuma lembrança explícita os explica. Tomando-os em seu ressurgimento, que se manifesta nos textos que acabamos de relatar, pomo-nos a pensar que a imaginação é anterior à memória.

VIII

Depois desta longa excursão pelas distâncias do devaneio, voltemos às imagens que parecem mais perto da realidade. Nós nos perguntamos, entretanto — diga-se entre parênteses — se uma imagem da imaginação alguma vez está próxima da realidade. Frequentemente, imagina-se então que o objetivo é descrever. Acredita-se que se consegue obter a descrição que instrui divertindo. Esse falso gênero cobre toda uma literatura. Num livro do século XVIII, que é citado como obra para a instrução de um jovem cavaleiro,¹¹⁸ o autor “descreve” assim o mexilhão aberto agarrado numa pedra: “Nós o tomaríamos por uma tenda com suas cordas e suas estacas”. Não podemos deixar de dizer que com essas cordas minúsculas foram feitos tecidos. Fizeram-se efetivamente fios com as amarras do mexilhão. O autor tira também uma conclusão filosófica numa imagem bem banal, mas que devemos notar: “Os caracóis constroem uma pequena casa que carregam consigo”. Assim “o caracol está sempre em casa seja qual for a terra para onde viaje”. Não diríamos coisa tão pobre se não a tivéssemos encontrado centenas de vezes nos textos. Aqui ela é dada à meditação de um cavaleiro de dezesseis anos.

Ressoa sempre uma referência à perfeição das casas naturais. “São todas feitas”, diz o autor (p. 256), “com propósito semelhante, que é abrigar o animal. Mas quanta variedade nesse propósito tão simples! Todas são perfeitas, graciosas e possuem comodidades que lhes são próprias.”

Todas essas imagens e reflexões correspondem a uma admiração pueril, superficial, dispersa; mas uma psicologia da imaginação deve anotar tudo. Os menores interesses preparam os grandes.

Chega também um tempo em que são recusadas as imagens muito ingênuas, em que repelimos as imagens muito usadas. Nenhuma é mais usada que a da concha-casa. É simples demais para que se possa complicá-la com felicidade,

¹¹⁸ *Le Spectacle de la Nature*, p. 231.

velha demais para que se possa rejuvenescê-la. Ela diz o que tem a dizer numa única palavra. Não resta senão uma *imagem inicial* e esta é uma imagem indestrutível. Pertence ao museu indestrutível das velharias da imaginação humana.

De fato, o folclore está cheio de cantigas que são cantadas para que o caracol mostre seus chifres. A criança se diverte tocando-o com uma palhinha a fim de fazê-lo entrar na concha. As comparações mais inesperadas explicam essa retirada. Um biólogo escreve: o caracol se retrai “dissimuladamente em seu quiosque como uma menina contrariada vai chorar no seu quarto”.¹¹⁹

Imagens muito claras — vemos aqui um exemplo — se transformam em ideias gerais. Chegam a bloquear a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está perfeito. É preciso então encontrar uma imagem particular para dar vida à imagem geral. Aqui está uma, para animar este parágrafo, onde parecemos vítima da banalidade.

Robinet pensou que foi rolando sobre si mesmo que o caracol fabricou sua “escada”. Assim, toda a casa do caracol seria um vão de escada. Em cada contração, o animal mole faz um degrau de sua escada em caracol. Ele faz contrações para avançar e crescer. O pássaro fazendo o ninho contenta-se em girar. Aproximaremos a imagem dinâmica da concha de Robinet da imagem dinâmica do ninho de Michelet.

IX

A natureza tem uma maneira muito simples de nos surpreender: é fazer as coisas grandes. Com as conchas que chamamos comumente Grande Pia de Água-Benta, vemos a natureza traçar um imenso sonho de proteção, um delírio de proteção e chegar a uma monstruosidade da proteção. O molusco “pesa apenas catorze libras, mas o peso de cada uma de suas valvas é de 250 a 300 quilos, e elas têm de um metro a um metro e meio de comprimento”.¹²⁰ O autor desse livro que faz parte da célebre Biblioteca das Maravilhas acrescenta: “Na China... ricos mandarins possuem banheiras feitas com uma dessas conchas”. Que banho tranquilo se pode tomar na morada de tal molusco. Quanto poder devia sentir um animal de catorze libras ocupando tanto espaço! Nada sei a propósito das realidades biológicas. Sou apenas um sonhador de livros! Mas com a leitura da página de Armand Landrin tenho um grande sonho de cosmicidade. Quem não se sentiria cosmicamente reconfortado imaginando tomar banho na concha da Grande Pia de Água-Benta?

A força da Grande Pia de Água-Benta acompanha a grandeza e a massa de suas muralhas. É preciso, diz um autor, atrelar dois cavalos em cada valva para obrigar a Grande Pia de Água-Benta a se entregar “a despeito de sua resistência”.

¹¹⁹ Léon Binet, *Secrets de la Vie des Animaux, Essai de physiologie animale*, P.U.F., p. 19.

¹²⁰ Armand Landrin, *Les Monstres marins*, 2.^a ed., Hachette, 1879, p. 16.

Eu gostaria de ver uma gravura que fixasse esse feito. Eu o imagino servindo-se da velha figura, tantas vezes contemplada por mim, que mostra cavalos atrelados aos dois hemisférios entre os quais tinha sido feito o vácuo na “experiência de Magdebourg”. Essa imagem lendária na cultura científica elementar teria uma ilustração biológica. Quatro cavalos para vencer sete quilos de carne mole!

Mas a natureza pode muito bem fazer coisas grandes. O homem as imagina facilmente ainda maiores. Numa gravura de Cork, segundo uma composição de Hieronymus Bosch conhecida pelo nome: *A Escama Navegando sobre a Água*, pode-se ver uma enorme concha de mexilhão onde se acomodam uma dezena de pessoas, quatro crianças, um cão. Uma bela reprodução desse mexilhão habitado por homens poderá ser vista no belo livro de Lafon sobre Hieronymus Bosch (p. 106).

Essa hipertrofia do sonho de habitar todos os objetos côncavos do mundo se acompanha de cenas grotescas próprias da imaginação de Bosch. No Mexilhão, os navegadores fazem uma festança. O sonho de tranquilidade que queremos traçar quando “entramos em nossa concha” é perdido pela vontade de delírio que marca o gênio do pintor.

Depois de um devaneio hipertrofiado, é preciso sempre voltar ao devaneio que se marca por sua simplicidade primeira. Sabemos perfeitamente que é preciso estar só para habitar uma concha. Vivendo a imagem, sabemos que admitimos a solidão.

Morar só, grande sonho ! A imagem mais inerte, a mais fisicamente absurda, como esta de viver na concha, pode servir de origem a tal sonho. Esse sonho acontece com todos, com os fracos, com os fortes, nas grandes tristezas da vida, contra as injustiças dos homens e do destino. Assim, Salavin, o ser triste que se reconforta em seu pequeno quarto porque ele é pequeno e porque pode dizer: “Eu não tinha esse pequeno quarto, esse quarto profundo e secreto como uma concha? Ah, os caracóis não conhecem sua felicidade”.¹²¹

Às vezes a imagem é muito discreta, sensível apenas, mas age. Ela diz do isolamento do ser debruçado sobre si mesmo. Um poeta, ao mesmo tempo que sonha com alguma casa da infância, tornada magnífica pela lembrança,

*A velha casa onde vão e vêm
A estrela e a rosa*

escreveu:

*Minha sombra forma uma concha sonora
E o poeta escuta seu passado
Na concha de sombra de seu corpo.*¹²²

¹²¹ Georges Duhamel, *Confession de Minuit*, cap. VII

¹²² Maxime Alexandre, *La Peau et les Os*, ed. Gallimard, 1956. p. 18

Outras vezes ainda, a imagem ganha sua força por efeito de um isomorfismo de todos os espaços do descanso. Então, todas as concavidades acolhedoras são conchas tranqüilas. Gaston Puel escreve:¹²³

“Esta manhã falarei da felicidade simples de um homem estendido no interior do casco de um barco.

A oblonga concha da canoa se fecha sobre ele.

Dorme. É uma semente. A barca como um leito desposa o sono”.

O homem, o animal, a semente, todos encontram o descanso máximo na concha. Os valores do descanso comandam todas essas imagens.

X

Já que nos esforçamos em multiplicar todos os matizes dialéticos pelos quais a imaginação dá vida às imagens mais simples, notemos algumas referências a uma ofensividade do molusco. Da mesma forma que há casas que são ciladas, há conchas-armadilhas. A imaginação faz delas massas para peixes aperfeiçoadas com iscas e disparador. Plínio conta que certo molusco consegue assim seu alimento: “A concha cega se abre, mostrando seu corpo aos pequenos peixinhos que brincam em torno dela. Encorajados pela impunidade, enchem a concha. Nesse momento, um pequeno caranguejo que está à espreita, avisa o molusco com uma mordidinha: este se fecha, prende tudo o que se encontra entre suas valvas e divide sua presa com seu associado”.¹²⁴

No estilo dos contos de animais, não podemos ir mais longe. Sem multiplicar os exemplos, damos simplesmente esta fábula ainda, já que tem o apoio de um grande nome. Nas *Anotações* de Leonardo da Vinci: “A ostra se abre inteiramente na Lua cheia, e o caranguejo, quando vê, atira-lhe uma pedrinha ou uma coisinha qualquer para impedi-la de se fechar e para que depois lhe sirva de comida”. E Leonardo tira, como convém, uma moralidade dessa fábula: “Assim é a boca que, dizendo seu segredo, se põe à mercê do ouvinte indiscreto”.

Longas pesquisas psicológicas deveriam ser feitas para determinar o valor do exemplo moral que sempre encontramos na vida animal. Não encontramos esse problema senão acidentalmente. Indicamo-lo apenas de passagem. Há, aliás, nomes que se fazem contadores dessas histórias: o nome de eremita-bernardo é um deles. Esse molusco não faz sua concha; vai, costuma-se ressaltar, habitar uma concha vazia. Troca de concha quando se sente pouco à vontade.

A imagem do eremita-bernardo indo morar em conchas abandonadas é, às vezes, associada aos costumes do cuco, que vai pôr seus ovos no ninho dos outros. Parece que, num e no outro caso, a Natureza se diverte em contradizer a moral

¹²³ Gaston Puel, *Le Chant entre Deux Astres*, p. 10.

¹²⁴ Armand Landrin, *loc. cit.*, p. 15. A mesma fábula é citada por Ambroise Pare (*Oeuvres Completes*, t. III, p. 776). O pequeno siri auxiliar fica “sentado como um porteiro na entrada da concha”. Quando um peixe entra na concha, o molusco moribundo fecha a concha; “depois, ambos comem sua presa”.

natural. A imaginação se excita diante de qualquer exceção. Ela se compraz em acrescentar ardis e sabedorias aos hábitos do pássaro “grileiro”. O cuco, dizem, quebra um ovinho no ninho onde vai pôr o seu, depois de ver fugir o passarinho que estava chocando. Se põe dois, quebra dois. Esse animal que faz “cuco” conhece bem a arte de se esconder. É um divertido amante da brincadeira de esconde-esconde. Mas quem o viu? Como tantos seres do mundo vivo, conhecemos melhor o nome que o ser. Quem distinguira o cuco ruço do cuco cinza? Não sustentamos, diz o Abade Vincelot (*loc. cit.*, p. 101), que o cuco ruço é o cuco cinza em seus primeiros anos, que uns “emigram para o norte, os outros para o sul, e que não encontramos uns e outros na mesma localidade, seguindo a regra dos pássaros de arribação em que os velhos e os novos raramente visitam a mesma terra”?

É de espantar que o pássaro que sabe tão bem se esconder tenha podido verse-lhe atribuído um tal poder de metamorfose que durante séculos, no dizer do Abade Vincelot (p. 102), “os antigos tenham pensado que o cuco se transformava em gavião”. Devaneando com tal lenda, lembrando que o cuco é um ladrão de ovinhos, achamos que a história do cuco que se transforma em gavião poderia ser resumida no provérbio apenas deformado: “Quem rouba um ovo, rouba um cento”.

XI

Há pessoas para as quais certas imagens conservam um privilégio indestrutível. Bewiard Palissy é uma dessas pessoas; as imagens da concha são para ele imagens de destino longo. Se tivéssemos que classificar Bernard Palissy pelo elemento dominante de sua imaginação material, nós o classificaríamos naturalmente entre os “terrestres”. Mas como tudo é matiz na imaginação material, seria necessário precisar a imaginação de Palissy como sendo a de um terrestre em busca da terra dura, da terra que deve ser endurecida pelo fogo, mas que pode encontrar um devir de dureza natural pela ação de um sal congelativo, de um sal íntimo. As conchas manifestam esse devir. O ser mole, viscoso, “baboso” é, dessa forma, o ator da consistência dura de sua concha. E o princípio da solidificação é tão forte, a conquista da dureza é levada tão longe, que a concha adquire sua beleza de esmalte como se tivesse recebido a ajuda do fogo. À beleza das formas geométricas se juntam uma beleza da substância. Para um oleiro e para um esmaltador, que grande objeto de meditação é a concha! Nos pratos do genial oleiro quantos animais, vitrificados pelo esmalte, fizeram de sua pele a mais dura das conchas! Se olharmos de novo a paixão de Bernard Palissy no drama cósmico das matérias, nas lutas da massa e do fogo, compreenderemos por que o menor caracol segregando sua concha lhe deu, como veremos, sonhos infinitos.

De todos esses devaneios, queremos notar aqui apenas os que vão procurar as mais curiosas imagens da casa. Eis um que tem como título: *Cidade Fortificada*

e se encontra na obra: *Recepte Véritable (Receita Verdadeira)*.¹²⁵ Desejamos, ao resumi-lo, não trair a amplitude da narrativa.

Bernard Palissy, diante “dos horríveis perigos da guerra”, pensa fazer um plano para uma “cidade fortificada”. Não espera mais encontrar “nenhum exemplar nas cidades que foram edificadas até agora”. Vitruvius, explica ele, não pode ajudá-lo muito no século do canhão. Sai “pelos bosques, montanhas e vales para ver se encontraria algum animal engenhoso que tivesse feito casas engenhosas”. Depois de muitos levantamentos, Palissy medita sobre “uma pequena lesma que construía sua casa e sua fortaleza com sua própria saliva”. Um devaneio da construção por *dentro* ocupa Palissy durante vários meses. Em todos os seus lazeres, passeia pelas costas do oceano onde vê “tantas espécies diferentes de casas e fortalezas que certos peixinhos tinham feito com sua própria substância líquida e saliva que, desde então, comecei a pensar que poderia encontrar algo de bom para meu trabalho”. “Sendo as batalhas e as pilhagens do mar”, maiores que as da terra, com seres mais desarmados, com seres moles, Deus “deu a cada um deles o engenho de saber fazer uma casa construída e nivelada por tal geometria e arquitetura que jamais Salomão, com toda a sua sabedoria, seria capaz de fazer coisa semelhante”.

E, quanto às conchas em espiral não é “pela beleza somente, há outra coisa. Deves compreender que há vários peixes que têm a cabeça tão comprida que comeriam a maioria dos peixinhos se a casa deles fosse reta; mas quando estes são assaltados pelos inimigos que ficam na porta, ao fugir para dentro, retiram-se virando-se,¹²⁶ seguem o trajeto da linha espiral e de tal forma o fazem que seus inimigos não podem lhes fazer mal”.

Nesse ínterim, trazem a Bernard Palissy duas grandes conchas vindas da Guiné: “Uma púrpura e uma buxina”. Sendo mais fraca, a púrpura deve ser, segundo o filósofo Bernard Palissy, mais bem defendida. Com efeito a concha comportava “inúmeras pontas bastante grossas que ficavam em torno dela, então me certifiquei de que não sem razão os chifres tinham sido formados e de que isso servia também de bastiões e de defesa para a fortaleza”.

Quisemos dar todos esses detalhes preliminares, pois mostram claramente que Bernard Palissy quer encontrar a *inspiração natural*. Ele não procura nada melhor para edificar sua “cidade fortificada que tomar como exemplo a fortaleza da citada púrpura”. Assim instruído, ele se arma de compasso e de régua e começa seu plano. No centro da cidade fortificada, haverá uma praça quadrada que será a moradia do governador. A partir dessa praça começa uma rua *única* que fará quatro vezes a volta da praça, a princípio em dois círculos que seguem a forma do quadrado, depois em dois outros que têm forma octogonal. Nessa rua, quatro vezes cercada, todas as portas e janelas dão para o interior do forte, de modo que os

¹²⁵ Bernard Palissy, *Recepte Véritable*, ed. Bibliotheca Romana, págs. 151 e seg.

¹²⁶ Girando.

fundos das casas formam uma única muralha contínua. A última muralha das casas encosta na parede da cidade que forma assim um caracol gigantesco.

Bernard Palissy desenvolve longamente as vantagens desse forte *natural*. Se o inimigo tomasse uma parte, o núcleo da retirada estaria sempre disponível. Esse movimento de retirada em espiral foi que deu a linha geral da imagem. O canhão do adversário também não poderá seguir a retirada e tomar “de enfiada” as ruas da cidade circular. Os canhoneiros inimigos se sentirão tão desapontados quanto estariam, diante da concha circular, os predadores “de focinho comprido”.

Esse resumo, que poderá parecer longo demais ao leitor, não pode entrar no detalhe das provas e das imagens da luta. Seguindo o texto de Palissy linha por linha, um psicólogo encontraria imagens que *provam*, imagens que são testemunhos de uma imaginação que raciocina. Essas páginas simples são psicologicamente complexas. Para nós, no século em que estamos, tais imagens não “raciocinam” mais. Não se pode mais crer nas fortalezas naturais. Quando os militares organizam defesas “ouriçadas”, sabem que estão, não mais no domínio da imagem, mas no domínio das simples metáforas. Que erro cometeríamos se, confundindo os gêneros, tomássemos o caracol-fortaleza de Palissy como uma simples metáfora! É uma imagem que viveu num grande espírito.

No que nos toca pessoalmente, num livro para as horas de lazer como este, em que nos divertimos com todas as imagens, devíamos parar por um instante diante desse caracol monstruoso.

E para mostrar que a grandeza trabalha qualquer imagem pelo simples jogo da imaginação, citemos este poema em que o caracol cresce até ter a dimensão de uma aldeia:¹²⁷

*É um caracol enorme
Que desce lá da montanha
E o riacho o acompanha
Com a sua baba branca
Velhinho, tem só um chifre
A sua torre de igreja.*

E o poeta acrescenta:

O castelo é sai concha...

Mas outras páginas na obra de Bernard Palissy vão acentuar esse destino da imagem que é preciso reconhecer na concha-casa vivida por Palissy. Com efeito, esse construtor virtual de uma concha-fortaleza é também um arquiteto paisagista de jardins. Para completar planos de jardins, acrescenta planos de “gabinets”. Esses “gabinets” são retiros exteriormente rochosos como uma concha de ostras: “O lado de fora do gabinete”, escreve Bernard Palissy,¹²⁸ “será

¹²⁷ René Rouquier, *La Boule de Verri*, ed. Seghers, p. 12

¹²⁸ *Loc. cit.*, p. 78.

toscamente trabalhado com grandes pedras de rochas, que não serão polidas, nem cinzeladas, a fim de que o exterior do gabinete não tenha nenhuma forma de construção”. Por outro lado, ele desejará que o interior seja polido como o interior de uma concha: “Quando o gabinete estiver assim cimentado, quero cobri-lo com várias camadas de esmalte, desde o alto das abóbadas até o chão: feito isto, quero fazer bastante fogo no seu interior... até que o esmalte esteja fundido ou liquefeito sobre o cimento...” Assim o gabinete parecerá “por dentro ser todo um cômodo... brilhando com o polimento de tal maneira que as lagartixas que aí entrarem ver-se-ão refletidas como num espelho”.

Com o fogo aceso na casa para esmaltar os tijolos estamos longe das fogueiras que “fazem secar o gesso”. Talvez Palissy tivesse de novo as visões de seu forno de oleiro em que o fogo deixara nas paredes respingos de barro. Em todo caso, para uma imagem extraordinária, meios extraordinários. O homem quer aqui habitar uma concha. Quer que a parede que lhe protege o ser seja sólida, polida, fechada, como se sua carne sensível tivesse que tocar nas paredes de sua casa. O devaneio de Bernard Palissy traduz, na ordem do tato, a função de habitar. A concha confere ao devaneio uma intimidade completamente física.

As imagens dominantes tendem a se associar. O quarto-gabinete de Bernard Palissy é uma síntese da casa, da concha e da caverna: “Será cimentado internamente com tal habilidade”, diz Palissy (*loc. cit.*, p. 82), “que parecerá ser um rochedo que tinha sido cavado para arrancar a pedra do fundo; ora, o gabinete será torneado, possuindo várias saliências trabalhadas em gesso e concavidades retorcidas, não tendo nenhuma forma de escultura nem de trabalho feito pelas mãos do homem; as abóbadas serão retorcidas de tal forma que parecerão querer cair, pois que haverá muitas saliências pendentes”. Efetivamente essa casa espiralada será coberta de esmalte no seu interior. Será uma caverna em forma de concha circular. Com grande esforço do trabalho humano, o artificioso arquiteto fará uma morada *natural*. Para acentuar o caráter natural do gabinete, este será recoberto de terra “e, tendo várias árvores plantadas sobre tal terra, terá pouca semelhança com uma construção”. Assim, a verdadeira casa do grande terrestre que foi Palissy é subterrânea. Ele gostaria de viver no coração de uma rocha, na concha de uma rocha. Pelas saliências de gesso pendentes, a moradia rochosa recebe o pesadelo do esmagamento. Pela espiral que se afunda na rocha, recebe uma profundidade atormentada. Mas o ser que *quer* a moradia subterrânea sabe dominar os terrores comuns. Bernard Palissy, em seus devaneios, é um herói da vida subterrânea. Apraz-se, da imaginação, com o medo de um cão — é ele que o diz — que começa a latir na entrada da caverna; apraz-se com a hesitação de um visitante ao seguir seu caminho no labirinto tortuoso. A caverna-concha é aqui uma “cidade fortificada” para o homem só, para o grande solitário que sabe defender-se e proteger-se por simples imagem. Não há necessidade de barreira de porta travada: os outros terão medo de entrar...

Quantas pesquisas fenomenológicas seriam necessárias sobre as *entradas escuras*?

XII

Com os ninhos e com as conchas, multiplicamos, sob pena de abusar da paciência do leitor, as imagens que acreditamos ilustrar, sob formas elementares, talvez imaginadas demasiadamente a distância, a função de habitar. Sentimos que existe nesse ponto um problema misto de imaginação e de observação. O estudo positivo dos espaços biológicos não é, efetivamente, nosso problema. Queremos simplesmente mostrar que desde que a vida se abriga, se protege, se cobre, se esconde, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido. A imaginação vive a proteção, em todos os matizes de segurança, desde a vida existente nas conchas mais materiais até as dissimulações mais sutis que existem no simples mimetismo das superfícies. Como sonha o poeta Noël Arnaud, o ser se dissimula sob a similitude.¹²⁹ Estar no abrigo de uma cor apenas não é levar ao extremo, à imprudência a tranquilidade de habitar. A sombra é também uma habitação.

XIII

Depois deste estudo das conchas, poderíamos relatar algumas narrativas e alguns contos referentes às carapaças. Por si só a tartaruga, o animal que tem casa ambulante, daria comentários fáceis. Esses comentários não fariam mais que ilustrar, com novos exemplos, as teses que acabamos de expor. Faremos então economia de um capítulo sobre a casa da tartaruga.

Entretanto, como pequenas contradições nas imagens-príncipes ativam às vezes a imaginação, vamos comentar uma página de Giuseppe Ungaretti tirada das notas da viagem do poeta italiano a Flandres.¹³⁰ No poeta Franz Hellens — só os poetas são capazes de ter tais riquezas — Ungaretti viu um bosque gravado onde “um artista exprimia a raiva do lobo que, tendo-se atirado sobre uma tartaruga escondida em sua carapaça de osso, fica louco sem saciar sua fome”.

Essas três linhas não deixam minha memória e crio histórias sem fim. Vejo o lobo vir de longe, de uma terra onde há fome. Está magro demais, sua língua febril fora da boca. Justamente nesse instante sai de uma moita a tartaruga, esse prato procurado por todos os gulosos da terra. Num salto o lobo alcança a presa, mas a tartaruga, a quem a natureza deu rapidez singular quando recolhe em sua casa a cabeça, as patas e o rabo, é mais viva que o lobo. Para o lobo esfaimado, ela não é mais que uma pedra no caminho.

Nesse drama da fome, por quem tomar partido? Tentei ser imparcial. Não gosto, dos lobos. Mas, ao menos por uma vez, não devia a tartaruga ter perdido?

¹²⁹ Noël Arnaud, *L'État d'Ébauche*, Paris, 1950.

¹³⁰ Apud *La Revue de Culture Européenne*, 4º trimestre 1953, p. 259.

E Ungaretti, que sonhou muito tempo com a gravura antiga, diz explicitamente que o artista soube tornar o “lobo simpático e a tartaruga odiosa”.

Quantos comentários um fenômeno logo pode fazer sobre este comentário! Estamos, com efeito, diante da instância da *gravura comentada*. A interpretação psicológica ultrapassa certamente os fatos. Nenhum traço do desenho pode explicar uma tartaruga odiosa. O animal, em seu esconderijo, está seguro de seus segredos. Transformou-se num monstro de fisionomia impenetrável. É preciso que o fenomenólogo conte a si mesmo a fábula do lobo e da tartaruga. É preciso que monte o drama no nível cósmico e que medite sobre a-fome-no-mundo (com os traços de união que os fenomenólogos gostam de colocar para descrever a linha de sua entrada no mundo). Mais simplesmente, é preciso que o fenomenólogo tenha, por um instante, diante da presa que se torna pedra, entranhas de lobo.

Se eu tivesse reproduções de tal gravura, faria um teste para diferenciar e medir as perspectivas e as profundezas da participação que temos nos dramas da fome no mundo. Uma ambiguidade dessa participação se manifestaria quase seguramente. Alguns, abandonando-se à sonolência da função fabular, não estragariam o jogo das velhas imagens infantis. Participarão sem dúvida do despeito do animal malvado; rirão da tartaruga escondida no seu casco. Mas outros, alertados pela interpretação de Ungaretti, poderão inverter a situação, em tal inversão de uma fábula adormecida em suas tradições há como que um rejuvenescimento da função fabular. Há, nessa ocasião, um novo ponto de partida da imaginação de que um fenomenólogo pode aproveitar-se. Tais inversões da situação poderão parecer pequenos documentos para os fenomenólogos que, em bloco, tomem o Mundo de frente. Eles têm imediatamente consciência do ser no Mundo, do ser do Mundo. Mas o problema se complica para um fenomenólogo da imaginação. Ele tem sido frequentemente confrontado com as *estranhezas* do mundo. E mais ainda: pelo seu vigor, pela sua própria atividade, a imaginação faz do familiar o estranho. Com um detalhe poético, a imaginação nos coloca diante de um mundo novo. Desde então o detalhe prima sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável. Ele renova, então, o problema de fenomenologia. Resolvendo os pequenos problemas, aprendemos a resolver os grandes. Nós nos limitamos a propor nossos exercícios no plano de uma fenomenologia elementar. Estamos aliás convencidos de que não há nada insignificante na psique humana.

CAPÍTULO VI

OS CANTOS

*“Fechai o espaço! Fechai a bolsa do canguru.
Nela faz muito calor.”*

Maurice Blanchard

Apud *Le Temps de la Poésie*, G. L. M., julho 1948, p. 32.

I

Com os ninhos e as conchas estávamos evidentemente diante de transposições da função de habitar. Tratava-se de estudar as intimidades quiméricas ou grosseiras, aéreas como um ninho na árvore ou símbolos de uma vida duramente incrustada, como um molusco, na pedra. Queremos agora abordar as impressões de intimidade que, mesmo sendo fugidias ou imaginárias, têm, entretanto, uma raiz mais humana. As impressões que vamos examinar neste capítulo não têm necessidade de transposição. Podemos fazer delas uma psicologia direta, mesmo que um espírito positivo possa tomá-las por devaneios vãos.

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa.

Os documentos que podemos reunir pela leitura são pouco numerosos, uma vez que esse retraimento inteiramente físico em nós mesmos já traz a marca de um negativismo. Sob muitos aspectos, o canto “vivido” recusa a vida, restringe a vida, esconde a vida. O canto é, então, uma negação do Universo. No canto, não se fala a si mesmo. Se nos recordamos das horas do canto, recordamos o silêncio, um silêncio de pensamentos. Por que então descreveríamos a geometria de uma tão pobre solidão? O psicólogo, e sobretudo o metafísico, acharão esses circuitos de toponálise bem inúteis. Eles sabem observar diretamente os caracteres “fechados”. Não há necessidade que se lhes descreva o ser contraído como um ser encantado. Mas não apagamos tão facilmente as situações de lugar. Acreditamos que em toda retirada da alma existem figuras de refúgio. O mais sórdido dos refúgios, o canto, merece um exame. Recolher-se no seu canto é, sem dúvida, uma expressão pobre. Mas, se ela é pobre, é também aquela que possui numerosas imagens, imagens de uma grande antiguidade, talvez mesmo imagens

psicologicamente primitivas. Muitas vezes, quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos.

Inicialmente, o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é a certeza local, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas. Ele servirá de ilustração para a dialética do interior e do exterior de que trataremos num próximo capítulo.

A consciência do ser em paz no seu canto propaga, ousamos dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo são paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto.

Mas todas essas imagens imaginam demais. É necessário delinear o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser. Um poeta escreve este pequeno verso:¹³¹

Sou o espaço onde estou,

num livro que tem por título: *L'État d'Ébauche* (Estado do Esboço). É um grande verso. Mas onde senti-lo melhor que num canto?

Em *Ma Vie sans Moi* (*Minha Vida sem Mim*) trad. fr. de Armando Robin, Rilke escreve: “Súbito, um aposento me olhou de frente com sua lâmpada, quase tocando em mim. Logo, eu era um de seus cantos, mas os postigos me perceberam e tornaram a fechar-se”. Não há como dizer melhor que o canto é a casa do ser.

II

Tomemos agora um texto ambíguo onde o ser se revela no mesmo instante em que sai de seu canto.

No seu livro sobre Baudelaire, Sartre cita uma frase que mereceria um longo comentário. Foi tomada de empréstimo a um romance de Hugues:¹³² “Emily brincava de fazer uma casa para si mesma num recanto inteiramente na proa do navio...” “ Não é esta a frase que Sartre explora, mas a seguinte: “Fatigada desse jogo, ela caminhava sem rumo na direção da popa, quando, de repente, lhe veio o pensamento fulgurante de que ela era *ela*...” Antes de virar e revirar estes pensamentos, observemos que eles verdadeiramente correspondem, no romance de Hugues, ao que é preciso chamar de *infância inventada*. Os romances estão repletos de exemplos. Os romancistas se transportam a uma infância inventada, não vivida, os acontecimentos têm uma ingenuidade inventada. Esse passado irreal, projetado na atividade literária, disfarça frequentemente a atualidade do devaneio, de um

¹³¹ Noël Arnaud, *L'État d'Ébauche*.

¹³² Hugues, *Un Cyclone à la Jamaïque*, Plon, 1931, p. 133.

devaneio que teria todo o seu valor fenomenológico se nos fosse dada uma ingenuidade verdadeiramente atuante. Mas *ser* e *escrever* são difíceis de se aproximar.

Entretanto, tal como aqui está, o texto escolhido por Sartre é precioso porque indica topoanaliticamente, ou seja, em termos de espaço, em termos de experiência do exterior e do interior, as duas direções que os psicanalistas assinalam com as palavras introvertido e extrovertido: antes da vida, antes das paixões, no esquema mesmo da existência, o romancista encontra essa dualidade. O pensamento fulgurante que a criança recebe no conto, de ser ela mesma, ela o encontra saindo de “si mesma”. Trata-se de um *cogito* da saída sem que nos tenha sido dado o *cogito* do ser dobrado sobre si mesmo, do *cogito* mais ou menos tenebroso, de um ser que brinca antes de fazer uma “mortalha” cartesiana, uma morada quimérica no recanto de um barco. A criança acaba de descobrir que ela era *ela*, explodindo em direção ao exterior, talvez numa reação às suas concentrações num *canto* do ser. Pois o recanto do barco não é um canto do ser? Uma vez que a criança explorou o vasto universo que é o barco no meio do mar, retornará à sua pequena casa? Agora que sabe que ela é *ela*, irá retomar seu jogo domiciliar, retornar à sua casa, quer dizer, retornar a si mesma? Certamente, pode-se tomar a consciência de existir fugindo ao espaço, mas aqui a fábula do ser é solidária a um jogo da espacialidade. O romancista nos devia todos os detalhes da inversão do sonho que sai de si para o universo para descobrir o ser. Já que se trata de uma infância inventada, de uma metafísica romanceada, o escritor retém as chaves do duplo domínio. Ele sente a correlação. Ele poderia, sem dúvida, ilustrar de outra forma a tomada do “ser”. Mas, já que o “em si” precedia o universo, os devaneios na pequena casa nos deviam ser dados. Assim o autor sacrificou — repeliu, talvez — os devaneios do canto. Ele os colocou sob o signo de um “jogo” de criança, confirmando assim, de alguma maneira, que a seriedade da vida está no exterior.

Os poetas terão muito a dizer sobre a vida nos cantos, sobre o próprio universo dobrado a um canto, com um sonhador voltado para si próprio. Não hesitarão em dar a esse devaneio toda a sua atualidade.

III

No romance do poeta Milosz: *L'Amoureuse Initiation (A Iniciação Amorosa)*, p. 201, a personagem central, com cínica sinceridade, não esquece nada. Não se trata de recordações da juventude. Tudo está colocado sob o signo de uma atualidade vivida. É no seu palácio, no palácio onde ele leva uma vida ardente, que ele assinalou os cantos, os cantos frequentemente reabitados. Tal como “este cantinho obscuro entre a chaminé e o baú de carvalho onde tu te encolhias”, durante as ausências da amiga. Ele não ficava à espera da infiel na vastidão do palácio, mas verdadeiramente no canto das desagradáveis esperas onde se pode digerir a cólera. “O traseiro sobre o mármore duro e frio do lajeamento, os olhos perdidos no falso céu do teto, um livro aberto nas mãos, que horas deliciosas de tristeza e de espera, ó velho idiota, tu soubeste viver aí!” Não será um refúgio para uma ambivalência?

O sonhador está feliz de ser triste, contente de estar sozinho e de esperar. Aí nesse canto medita-se sobre a vida e a morte, como acontece sempre no auge da paixão: “Viver e morrer neste canto de aposento sentimental, dizias para ti mesmo, pois bem, aí viver e morrer, por que não, Senhor de Pinamonte, amigo dos cantinhos obscuros e empoeirados?”

Todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todos os matizes de ser do habitante dos cantos. Para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas irrealidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo enche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são ao menos frequentados, se não habitados. O sonhador de cantos criados por Milosz, Sr. de Pinamonte, instalado num “antro” espaçoso, entre o baú e a chaminé, continua: “Aqui, a aranha que medita vive poderosa e satisfeita; aqui, o passado se retorce e se torna mínimo, velha joaninha tomada de medo... Irônica e astuta joaninha, aqui o passado se reencontra e permanece inatingível às sábias lunetas dos colecionadores de belezas”. E como, sob a varinha mágica do poeta, não se fazer joaninha, não reunir lembranças e sonhos sob os élitros do animal redondo, do mais redondo dos animais? Como ela escondia bem o seu poder de voar, essa bola terrestre de vida vermelha! Ela se evade de sua esfera como de um buraco. Talvez no céu azul, como a criança do romance, ela tenha o pensamento fulgurante de que ela é *ela*! Como parar de sonhar diante dessa pequena concha voadora?

E nas páginas de Milosz multiplicam-se as permutações entre a vida animal e a vida humana. Seu cínico sonhador diz ainda (p. 242): aqui, no canto entre o baú e a chaminé, “tu encontras mil remédios para o tédio e uma infinidade de coisas dignas de ocupar teu espírito durante a eternidade: o odor bolorento dos minutos de três séculos atrás, o sentido secreto dos hieróglifos das sujeiras de moscas; o arco triunfal deste buraco de ratos; o esgarçamento da tapeçaria onde refestela teu dorso arredondado e ossudo; o ruído torturante de teus calcanhares sobre o mármore; o som de teu espirro empoeirado... a alma, enfim, de toda esta velha poeira de canto de sala esquecido pelos espanadores”.

Mas, salvo “os leitores de canto” entre os quais estamos nós, quem continuará a leitura desses *ninhos de poeira*? Um Michel Leiris talvez, que, armado de alfinete, desaninhava a poeira acumulada nas ranhuras do teto.¹³³ Mas, ainda uma vez, isto são coisas que ninguém reconhece.

Entretanto, em tais devaneios, quanta antiguidade tem o passado! Eles invadem o grande domínio do passado sem data. Deixando a imaginação errar nas criptas da memória, reencontramos sem perceber a vida sonhadora guiada pelos minúsculos terrenos da casa, na morada quase animal dos sonhos.

¹³³ Michel Leiris, *Biffures*, p. 9.

Mas, sobre esse fundo longínquo, a infância retorna. No seu *canto de meditação*, o sonhador de Milosz faz seu exame de consciência. O passado vem à tona para aflorar no presente. E o sonhador se surpreende a chorar: “Pois, criança, tu já possuías o gosto pelas cumeeiras dos castelos e pelos cantos das bibliotecas de livros antigos e lias avidamente, sem entender uma pérfida palavra, os privilégios holandeses dos *in-folio* de Diafoirus... Ah, patife, as deliciosas horas que soubeste viver na tua perversidade, nos redutos polvilhados de nostalgia do palácio Mérone! Como despendias aí o teu tempo a penetrar na alma das coisas que fizeram a alma deste mesmo palácio! Com que felicidade tu te transformarias num velho chinelo perdido, escapado do riacho, salvo do lixo!”

Será preciso, neste ponto, numa parada brusca, quebrar o devaneio, suspender a leitura? Quem irá, para além da aranha, da joaninha e do rato, até a identificação com as coisas esquecidas num canto? Mas que é um devaneio que se interrompe? Por que interrompê-lo por um escrúpulo ou em nome do bom gosto, por um desdém pelas velhas coisas? Milosz não para aí. Sonhando, guiado por seu livro, além de seu livro, sonhamos com ele com um canto que seria o túmulo de uma boneca de madeira esquecida neste canto de sala por uma menina do século passado... “Sem dúvida, é preciso ir ao fundo do devaneio para se comover diante do grande museu das coisas insignificantes. Pode-se sonhar com uma velha casa que não seria o asilo de coisas velhas, que não guardaria *suas* velhas coisas, que se encheria de velhas coisas de exportação por uma simples mania de colecionador de bibelôs. Para restituir a alma dos cantos, mais valem um velho chinelo e a cabeça de boneca que suspendem a meditação do sonhador de Milosz: “Mistério das coisas”, continua o poeta (p. 243), “pequenos sentimentos no tempo, grande vazio da eternidade! Todo o infinito encontra lugar neste ângulo de pedra, entre a chaminé e o cofre de carvalho... Onde estão a esta hora, onde estão, levadas da breca, tuas grandes venturas de aranha, tuas profundas meditações de coisinha estragada e morta!”

Então, do fundo de seu canto, o sonhador se recorda de todos os objetos de solidão, dos objetos que são as lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto. “Sonho com a lâmpada, com a lâmpada tão velha que te saudava de mais longe na janela de teus pensamentos, na janela causticada por sóis antigos...” Do fundo de seu canto, o sonhador revê uma casa mais velha, a casa de outro país, fazendo assim uma síntese da casa natal e da casa onírica. Os objetos, os antigos objetos o interrogam: “Que pensará de ti, durante as noites de inverno e abandono, a velha lâmpada amiga? Que pensarão de ti os objetos que te foram ternos, tão fraternalmente ternos? Seu destino obscuro não estava estreitamente unido ao teu?... As coisas imóveis e mortas nunca esquecem: melancólicas e desprezadas, elas recebem a confiança daquilo que carregamos de mais humilde, de mais ignorado, no fundo de nós mesmos” (p. 244). Que apelo à humildade o sonhador escutou no seu canto! O canto nega o palácio, a

poeira nega o mármore, os objetos usados negam o esplendor e o luxo. O sonhador, no seu canto, pautou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo. O canto transforma-se num armário de recordações. Tendo transposto os mil pequenos umbrais da desordem das coisas na poeira, os objetos-lembranças colocam o passado em ordem. À imobilidade condensada se associam as mais longínquas viagens num mundo desaparecido. Em Milosz, o sonho vai tão longe no passado que atinge uma transcendência da memória: “Todas estas coisas estão longe, bem longe; não existem mais, nunca existiram, o Passado não tem mais memória delas. Olha, procura e se espanta, treme... Tu mesmo já tens mais passado” (p. 245). Meditando sobre essas páginas do livro, sentimo-nos arrastados por uma espécie de antecendência do ser, como numa transcendência do sonho.

IV

Quisemos dar, com as páginas de Milosz, uma das experiências mais completas de um devaneio desagradável, do devaneio do ser que se imobiliza num canto. Aí ele reencontra um mundo usado. De passagem, notemos o poder de um adjetivo, desde que o liguemos à vida. A vida desagradável, o ser desagradável, assinala um universo. É mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristezas, em saudades, em nostalgias. Quando o filósofo vai procurar nos poetas, num grande poeta como Milosz, as lições de individualização do mundo, logo se convence de que o mundo não é da ordem do substantivo, mas da ordem do adjetivo!

Se levarmos em conta o que lhe vem à memória ao imaginar os sistemas filosóficos referentes ao universo veremos aparecer, no seu germe, um adjetivo! Poderemos dar este conselho: para encontrar a essência de uma filosofia do mundo procure-lhe o adjetivo.

V

Retomemos o contato com os devaneios mais curtos, evocados pelo detalhe das coisas, pelos episódios do real à primeira vista insignificantes. Quantas vezes já não se fez lembrar que Leonardo da Vinci aconselhava aos pintores com deficiência de imaginação diante da natureza que contemplassem com olho sonhador as fissuras de uma velha parede? Não há um plano de universo nas linhas desenhadas pelo tempo sobre a velha muralha? Quem já não viu em algumas linhas que aparecem num teto o mapa de um novo continente? O poeta sabe tudo isso. Mas para dizer à sua maneira o que são esses universos criados pelo acaso nos confins de um desenho e de um devaneio, ele vai habitá-los. Encontra um canto onde viver nesse mundo do teto desenhado.

É assim que um poeta segue o caminho vazado de uma moldura para reencontrar sua choupana no canto da cornija. Escutemos Pierre Albert-Birot, que, nos

Poèmes à L'Autre Moi (Poemas ao Outro Eu), “desposa”, como se diz, “a curva qtie tem calor”. Seu calor ordena que nos enrolemos, que nos embrulhemos.

Primeiramente, Albert-Birot se introduz na moldura:

*... Sou em linhas retas as molduras
Que leguem as linhas retas do teto.*

Mas “escutando” o desenho das coisas, eis um ângulo, eis a armadilha que retém o sonhador:

Mas há ângulos de onde não se pode mais sair.

Mas, mesmo nessa prisão, vem a paz. Nesses ângulos, nesses cantos, parece que o sonhador conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser. É o ser de uma irrealidade. É necessário um acontecimento para lançar no exterior. O poeta acrescenta precisamente:

“Mas a buzina me faz sair do ângulo onde eu começava a morrer de um sonho de anjo”.

Contra tal página as críticas retóricas são fáceis. O espírito tem boas razões para dispersar, para apagar tais imagens e tais devaneios.

Primeiramente, porque elas não são “racionais”, porque o ser não habita “os cantos do teto”, enquanto se refestela num leito confortável, porque a teia de aranha não é, como diz o poeta, uma tapeçaria — e, crítica mais personalizada, porque o excesso da imagem deveria aparecer como uma zombaria a um filósofo que procura reunir o ser sobre seu centro, que encontra num centro de ser uma espécie de unidade de lugar, de tempo e de ação.

Mas quando os críticos da razão, quando os desdêns da filosofia, quando as tradições da poesia se unirem para nos afastar dos sonhos labirínticos do poeta, não deixará de existir o fato de que o poeta fez de seu poema uma armadilha para os sonhadores.

Por mim, deixei-me prender. Segui a moldura.

Num de nossos capítulos sobre a casa, dizíamos que a casa representada numa estampa suscita facilmente o desejo de habitá-la. Sentimos que gostaríamos de lá viver, entre os próprios traços do desenho bem impresso. A quimera que nos impele a viver nos cantos nasce, às vezes, pelo encanto de um simples desenho. Mas, nesse caso, a graça de uma curva não é um simples movimento bergsoniano de inflexões bem colocadas. Ela não é somente um tempo que se desdobra. É também um espaço habitável que se constrói harmoniosamente. É ainda Pierre Albert-Birot que nos dá este “canto-estampa”, esta bela estampa de literatura. Ele escreve nos *Poèmes à L'Autre Moi* (p. 48):

*Eis que me transformei num desenho de ornamento
Volutas sentimentais
Rosca das espirais
Superfície organizada em negro e branco*

*E, entretanto, acabo de perceber respirando
Isso é um desenho
Isso sou eu.*

Parece que a espiral nos colhe em suas mãos juntas. O desenho é mais ativo a respeito do que contém do que a respeito do que esfolia. O poeta sente que vai habitar a alça de uma voluta, reencontrar o calor e a vida tranquila no regaço de uma curva.

O filósofo intelectualista que quer manter as palavras na precisão de seu sentido, que toma as palavras como as mil ferramentzinhas de um pensamento lúcido, não pode deixar de espantar-se diante das temeridades do poeta. Entretanto, um sincretismo da sensibilidade impede que as palavras se cristalizem em sólidos perfeitos.

Uma ambiência nova permite à palavra entrar não só nos pensamentos, mas também nos devaneios. A linguagem sonha.

O espírito crítico não pode fazer nada contra isso. É um fato poético que um sonhador possa escrever que uma curva é *quente*. Acreditava-se que Bergson não ultrapassava o *sentido* atribuindo à curva a graça e, sem dúvida, à linha reta a *firmeza*? Que fazemos demais se dizemos que um ângulo é frio e uma curva é quente? Que a curva nos acolhe e que o ângulo muito agudo nos expulsa? Que o ângulo é masculino e a curva feminina? Um nada de valor muda tudo. A graça de uma curva é um convite a habitar. Não se pode fugir dela sem esperança de retorno. A curva amada tem os poderes do ninho; é um apelo à posse. Ela é um canto curvo. É uma geometria habitada. Nela, estamos num mínimo do refúgio, no esquema ultra simplificado de um devaneio do repouso. Só o sonhador que percorre caminhos arredondados para contemplar conhece essas joias simples do repouso desenhado.

É, sem dúvida, bem imprudente para um autor acumular nas últimas páginas de um capítulo as ideias menos ligadas, as imagens que vivem apenas num detalhe, as convicções, mesmo tão sinceras, que duram apenas um instante. Mas que mais pode fazer um fenomenólogo que deseja enfrentar a imaginação fértil? Para ele, uma só palavra é frequentemente o germe do sonho. Lendo as obras de um grande sonhador de palavras como Michel Leiris (ver, em particular, *Biffures*), surpreendemo-nos a viver nas palavras, no interior de uma palavra, movimentos íntimos. Como uma amizade, a palavra às vezes se enfuna, ao sabor do sonhador, na argola de uma sílaba. Em outras palavras, tudo é plácido, cerrado. Joubert, o sábio Joubert, não conheceu o repouso íntimo na palavra quando fala curiosamente de noções que são “choupanas”. As palavras — eu o imagino frequentemente — são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos

distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo. Só o filósofo será condenado por seus semelhantes a viver sempre no rés-do-chão?

CAPÍTULO VII

A MINIATURA

I

O psicólogo — e *a fortiori* o filósofo — dá pouca atenção às brincadeiras com miniaturas que intervêm muitas vezes nos contos de fadas. Para o psicólogo, o escritor se diverte em fabricar casas que cabem num grão de ervilha. É um absurdo inicial que situa o conto no lugar mais simples da fantasia. Nessa fantasia, o escritor não entra realmente no domínio do fantástico. O próprio escritor, quando desenvolve — às vezes de maneira grosseira — sua invenção fácil, não acredita, parece, numa *realidade psicológica* correspondente a tais miniaturas. Falta um pequenino sonho que possa passar do escritor a seu leitor. Para fazer crer, é preciso crer. Valerá a pena, para um filósofo, levantar um problema fenomenológico a propósito dessas miniaturas “literárias”, desse objeto tão facilmente diminuído pelo literato? A consciência — a do escritor, a do leitor — será sinceramente atuante na origem de tais imagens?

É preciso, no entanto dar uma certa objetividade a essas imagens, pelo próprio fato de que elas recebem a adesão, até mesmo interesse, de numerosos sonhadores. Pode-se dizer que essas casas em miniatura são objetos falsos providos de uma objetividade psicológica verdadeira. O processo de imaginação é aqui típico. Coloca um problema que é preciso distinguir do problema geral dos similares geométricos. O geômetra vê *exatamente a mesma coisa* em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes. Planos de casas em escalas reduzidas não implicam nenhum dos problemas que derivam de uma filosofia da imaginação. Não temos sequer de colocar-nos no plano geral da representação, ainda que nesse plano haja grande interesse em estudar a fenomenologia da semelhança. Nosso estudo deve ser especificado como provindo seguramente da imaginação.

Tudo ficará claro, por exemplo, se, para entrar no domínio em que se imagina, nos fizéssemos saltar no limiar do absurdo. Sigamos por um instante o herói de Charles Nodier, Tesouro das Favas, que entra na caleça da fada. Nessa caleça, que tem o tamanho de um feijão, um jovem entra com seis “litros” de feijões nas costas. O número está claramente em contradição, como a própria grandeza do espaço. Seis mil feijões dentro de um só. Da mesma forma o gordo Michel entrará — com que espanto! — na moradia da Fada das Migalhas, moradia escondida debaixo de uma moita de capim, e se sentira bem. Ele se instala no lugar. Feliz num pequeno espaço, realiza uma experiência de topofilia. Uma vez no interior da

miniatura, verá seus vastos apartamentos. Descobrirá do interior uma beleza *interior*. Há nesse ponto uma inversão de perspectiva, inversão fugidia ou mais atraente, segundo o talento do contista e o poder de sonhar do leitor. Muitas vezes desejoso demais de contar agradavelmente, divertido demais para ir ao fundo da imaginação, Nodier deixa subsistir racionalizações mal camufladas. Para explicar psicologicamente a entrada numa moradia em miniatura, evoca pequenas casas de cartolina das brincadeiras das crianças: as “miniaturas” da imaginação nos levariam simplesmente a uma infância, a participar dos brinquedos, *da realidade do brinquedo*.

A imaginação vale mais que isso. De fato, a imaginação miniaturizadora é uma imaginação natural. Aparece em todas as idades do devaneio dos que nasceram sonhadores. Precisamente, é preciso separar o que diverte para descobrir aí raízes psicológicas efetivas. Por exemplo, poderemos ler seriamente esta página de Hermann Hesse publicada na revista *Fontaine* (nº 57, pág. 725). Um prisioneiro pintou na parede de sua cela uma paisagem: um trenzinho entrando no túnel. Quando os carcereiros vêm procurá-lo, ele lhes pede “gentilmente que esperassem um momento para que eu possa entrar no trenzinho da minha tela a fim de verificar aí uma coisa. Como de hábito, eles se puseram a rir, pois me olhavam como a um fraco de espírito. Eu me tornei pequenininho. Entrei em meu quadro, subi no trenzinho que se pôs em movimento e desapareceu na escuridão de um pequeno túnel. Por instantes, percebeu-se ainda um pouco de fumaça em flocos que saía pelo buraco arredondado. Depois essa fumaça desapareceu e com ela o quadro e com o quadro minha pessoa...” Quantas vezes o poeta-pintor, na prisão, não perfurou as paredes por um túnel! Quantas vezes, apreciando seu sonho, não se evadiu por uma fenda da parede! Para sair da prisão, todos os meios são válidos. Precizando-se, o absurdo é capaz de libertar.

Assim, se seguirmos com simpatia o poeta da miniatura, se tornamos o trenzinho do pintor preso, a contradição geométrica fica redimida, a Representação é dominada pela Imaginação. A Representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade de base, pode-se dizer, à maneira de Schopenhauer: “O mundo é a minha-imaginação”. Posso melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno.

Estudando alguns exemplos, vamos mostrar que a miniatura literária — isto é, o conjunto das imagens literárias que tratam das inversões da perspectiva das grandezas — ativa valores profundos.

Tomemos inicialmente um texto de Cyrano de Bergerac citado num belo artigo de Pierre-Maxime Schuhl. Nesse artigo que se intitula: *Le thème de Gulliver et le postulai de Laplace (O tema de Gulliver e o postulado de Laplace)*, o autor é levado a acentuar o caráter Intelectualista das imagens divertidas de Cyrano de Bergerac para aproximar essas idéias de astrônomo matemático.¹³⁴

Eis o texto de Cyrano: “Essa maçã é um pequeno universo para si mesma, cuja semente, mais quente que as outras partes, espalha em torno de si o calor que conserva seu globo; e esse germe, sob essa visão, é o pequeno sol desse pequeno mundo, que esquentar e alimenta o sal vegetativo dessa pequena massa”.

Neste texto, nada desenha, tudo se imagina e a miniatura imaginária é proposta para servir de fecho a um valor imaginário. No centro está a semente que é *mais quente* que toda a maçã. Esse calor condensado, esse cálido bem-estar amado pelos homens, faz que a imagem passe do nível da imagem que se vê para o nível da imagem que se vive. A imaginação se sente reconfortada por esse germe que alimenta um sal vegetativo.¹³⁵ A maçã, a fruta, não é mais o valor primeiro. O verdadeiro valor dinâmico é a semente. É a semente que paradoxalmente faz a maçã, que lhe dá seus sucos balsâmicos, sua força conservadora. A semente não nasce apenas em terno berço, sob a proteção da massa da fruta. Ela é que produz o calor vital.

Em tal imaginação, há, diante do espírito de observação, uma inversão total. O espírito que imagina segue aqui o caminho inverso do espírito que observa. A imaginação não quer chegar a um diagrama que resuma conhecimentos. Procura apenas um pretexto para multiplicar as imagens e, quando a imaginação se interessa por uma imagem, majora o valor. Desde o instante em que Cyrano imaginasse a Semente-Sol, tinha a convicção de que a semente era um centro de vida e de fogo, em resumo, um valor.

Estamos naturalmente diante de uma imagem excessiva. O elemento que atua em Cyrano, como em muitos autores, como Nodier, a quem evocamos mais acima, prejudica a meditação imaginária. As imagens passam depressa demais, vão longe demais. Mas o psicólogo que leia devagar, o psicólogo que examine as imagens em câmera lenta, passando o tempo que for preciso em cada imagem, experimenta aí uma coalescência de valores sem limites. Os valores se engolfam na miniatura. A miniatura faz sonhar.

Pierre-Maxime Schuhl conclui seu estudo sublinhando nesse exemplo privilegiado os perigos da imaginação, mãe dos erros e da mentira. Pensamos como ele, mas sonhamos de outra forma ou, mais exatamente, aceitamos reagir às nossas leituras como sonhador. É todo o problema da acolhida onírica dos valores

¹³⁴ *Journal de Psychologie*, abril-junho 1947, p. 169.

¹³⁵ Quantas pessoas, depois de terem comido a maçã, atacam a semente! Refreia-se em sociedade a mania inocente que nos faz catar as sementes para saboreá-las. E quantos pensamentos, quantos sonhos, quando se come o que germina!

oníricos que é colocado aqui. Já é diminuir e sustar um devaneio o fato de descrevê-lo *objetivamente*. Quantos sonhos contados objetivamente que não são mais que onirismo feito pó! Na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou.

O psicólogo da imaginação que define a positividade da imagem pelo dinamismo do devaneio deve justificar a invenção da imagem. No exemplo que estudamos, o problema colocado é absurdo: será a semente o sol da maçã? Usando-se bastantes sonhos — sem dúvida são precisos muitos — acaba-se por tomar esta pergunta oniricamente válida. Cyrano de Bergerac não esperou o surrealismo para encarar alegremente perguntas absurdas. No plano da imaginação, ele não se “enganou”, já que a imaginação não se engana nunca, já que a imaginação não tem que confrontar uma imagem com uma realidade objetiva. É preciso ir além: Cyrano não esperou enganar seu leitor. Sabia bem que o leitor não “cairia nessa”. Sempre esperou que encontrasse leitores à altura de suas imaginações. Uma espécie de otimismo de ser está patente em toda obra de imaginação. Não foi Gérard de Nerval quem disse (*Aurélia*, pág. 41): “Creio que a imaginação humana não inventou nada que não seja verdadeiro, neste mundo ou nos outros”?

Quando se vive em sua espontaneidade uma imagem como a imagem planetária da maçã de Cyrano, compreende-se que essa imagem não é preparada pelos pensamentos. Ela não tem nada de comum com imagens que ilustram ou sustentam ideias científicas. Por exemplo, a imagem planetária do átomo de Bohr é — no pensamento científico, senão até mesmo em algumas pobres e nefastas valorizações de uma filosofia de vulgarização — um puro esquema sintético de pensamentos matemáticos. No átomo planetário de Bohr, o pequeno sol central *não é quente*.

Fazemos esta curta observação para sublinhar a diferença essencial que há entre uma imagem absoluta, que se completa em si mesma, e uma imagem pós-ideativa, que não pretende ser mais que um resumo de pensamentos.

III

Como segundo exemplo de miniatura literária valorizada, sigamos o devaneio de um botânico. A alma botânica se compraz com a miniatura de ser que é a flor. O botânico utiliza ingenuamente palavras correspondentes a coisas de grandeza corrente para descrever a intimidade floral. Pode-se ler no *Dictionnaire de Botanique Chrétienne* (*Dicionário de Botânica Cristã*), que é um volumoso tomo da *Nouvelle Encyclopédie Théologique* (*Nova Enciclopédia Teológica*), editada em 1851, no verbete “Epiare” esta descrição da flor do Stachys da Alemanha:

“Essas flores criadas em berços de algodão são pequenas, delicadas, cor-de-rosa e brancas... Apanho a pequena corola com o véu de longa seda que a cobre... o lábio inferior da flor é reto e um pouco recurvado; é de um rosa vivo interiormente e coberta no exterior com uma película grossa. Essa planta se encolhe toda

quando a tocamos. Tem um pequeno costume bem hiperbóreo. Os quatro pequenos estames são como escovinhas amarelas”. Até aqui, o texto pode passar por objetivo. Mas não demora e passa a se psicologizar. Progressivamente, um devaneio acompanha a descrição’: “Os quatro estames ficam retos e em muito bom lugar na espécie de pequeno nicho que forma o lábio inferior. Ficam sob o calor das pequenas casamatas bem acolchoadas. O pequeno pistilo fica respeitosamente a seus pés, mas como é de pequeno tamanho é preciso falar-lhes para que dobrem os joelhos. As pequenas mulheres têm muita importância; e aquelas cujo tom parece mais simples têm frequentemente uma conduta bem segura em seus afazeres. As quatro sementes nuas ficam no fundo da corola e se elevam até a sua altura, como nas índias os meninos se embalam numa rede. Cada estame reconhece sua obra, e a inveja não pode existir”.

Assim, na flor, o sábio botânico encontrou a miniatura de uma vida conjugal, sentiu o doce calor guardado por uma película, viu a rede que embala a semente. Da harmonia das formas, concluiu pelo bem-estar da moradia. Será preciso sublinhar que, como no texto de Cyrano, o doce calor das regiões fechadas é o primeiro índice de uma intimidade? Essa intimidade quente é a raiz de todas as imagens. As imagens — como vimos — não correspondem a nenhuma realidade. Sob a lupa, podia-se reconhecer a escovinha amarela dos estames, mas nenhum *observador* poderia ver o menor elemento real para justificar as imagens psicológicas acumuladas pelo narrador da Botânica cristã. É de pensar que, se se tivesse tratado de um objeto de dimensão corrente, o narrador teria sido mais prudente. Mas ele *entrou* na miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que caracteriza a atividade da imaginação. No verbete “Pervenche” (“Pervinca”) no mesmo dicionário de Botânica cristã, lê-se: “Leitor, estude a Pervinca detalhadamente, verá como o detalhe aumenta os objetos”.

Em duas linhas, o homem com a lupa exprime uma grande lei psicológica. Coloca-nos num ponto sensível da objetividade, quando é preciso colher o detalhe despercebido e dominá-lo. A lupa condiciona, nessa experiência, uma entrada no mundo. O homem com a lupa não é um velho que quer, contra QS olhos cansados de ver, ler ainda o seu jornal. O homem com a lupa toma o Mundo como uma novidade. Se nos confidenciasse suas descobertas vividas, dar-nos-ia documentos de fenomenologia pura, onde a descoberta do mundo, onde a entrada no mundo, seria mais que uma palavra usada, mais que uma palavra cansada pelo uso filosófico tão freqüente. Às vezes, o filósofo descreve fenomenologicamente sua “entrada no mundo”, seu “ser no mundo” sob o signo de um objeto familiar. Descreve fenomenologicamente seu tinteiro. Um pobre objeto é então o porteiro do vasto mundo.

O homem com a lupa barra — simplesmente — o mundo familiar. É um olhar novo diante de objeto novo. A lupa do botânico é a infância reencontrada. Com ela, ele recolhe-se ao jardim, no jardim

*onde as crianças olham ao largo.*¹³⁶

Assim, o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza.

A miniatura é uma das moradas da grandeza.

IV

Esboçando uma fenomenologia do homem com lupa, não visamos ao trabalhador de laboratório. O trabalhador científico tem uma disciplina de objetividade que susta todos os devaneios da imaginação. O que ele observa ao microscópio, já viu. Poderíamos dizer, de uma maneira paradoxal, que ele não vê nunca pela primeira vez. Em todo caso, no reino da observação científica com objetividade certa, a “primeira vez” não conta. A observação é, pois, do reino das “várias vezes”. É preciso inicialmente, no trabalho científico, psicologicamente, digerir a surpresa. O que o sábio observa está bem definido num corpo de pensamentos e de experiências. Não é no nível dos problemas da experiência científica que temos que fazer observações quando estudamos a imaginação. Esquecendo, como dissemos na Introdução, todos os nossos hábitos de objetividade científica, devemos procurar as *imagens da primeira vez*. Se formos tomar documentos psicológicos da história das ciências — já que assim também objetarão dizendo que há nessa história uma reserva de “primeira vez” — veremos que as primeiras observações microscópicas eram lendas de pequenos objetos, e, quando o objeto era animado, lendas de vida. Tal observador, ainda no reino da ingenuidade, não terá visto formas humanas nos “animais espermatozoides”.¹³⁷

Uma vez mais, somos levados a colocar os problemas da Imaginação em termos de “primeira vez”. Isso justifica irmos buscar exemplos nas fantasias mais extremas. Como variação surpreendente do tema: o homem com a lupa, vamos estudar um poema em prosa de André Pieyre de Mandiargues que se intitula: *L'Oeuf dans le Paysage* (O Ovo na Paisagem).¹³⁸

O poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Mas, no próprio vidro, descobre uma pequena deformação que vai propagar a deformação do universo. De Mandiargues diz a seu leitor: “Aproxima-te da janela, esforçando-te para não deixares demais tua atenção voltada para o lado de fora. Até que tenhas sob os olhos um desses núcleos que são como quistos, ossinhos às vezes transparentes,

¹³⁶ P. de Boissy, *Main Première*, p. 21.

¹³⁷ Cf. *ia Formation de l'Esprit Scieptifique*

¹³⁸ Ed. *Métamorphoses*, Gallimard, p. 105.

mas com maior frequência enfumacados ou vagamente translúcidos e com uma forma alongada que evoca o fino pêlo dos gatos”. Através desse pequeno fuso vitrificado, através do fino pêlo do gato, em que se transforma o mundo exterior? “A natureza do mundo muda? (pág. 106), ou será a verdadeira natureza que triunfa da aparência! Em todo caso, o fato experimental é que a introdução do núcleo na paisagem basta para conferir a esta um caráter débil. . . Muros, rochas, troncos de árvores, construções metálicas, perderam toda a rigidez nas paragens do núcleo móvel.” E, de toda parte, o poeta faz sair imagens. Ele nos dá um átomo de um universo em multiplicação. Guiado pelo poeta, o sonhador, deslocando seu rosto, renova seu mundo. Da miniatura do quisto de vidro, o sonhador faz cair um mundo. O sonhador obriga o mundo “aos mais insólitos rastejos” (pág. 107). O sonhador faz correr ondas de irrealidade sobre o que era o mundo real. “O mundo exterior, em sua unanimidade, transformou-se num meio maleável para o desejo diante desse único objeto duro e cortante, verdadeiro ovo filosófico que teus menores lances do rosto fazem girar através do espaço.”

Assim, o poeta não foi procurar muito longe sua ferramenta para o sonho. E, entretanto, com que arte ele nuclearizou a paisagem! Com que fantasia ele dotou o espaço de múltiplos torneados. Eis o espaço curvo riemanniano da fantasia! Pois todo o universo se fecha em curvas; todo o universo se concentra em um núcleo, em um germe, em um centro dinamizado. E esse centro é poderoso, já que é um centro imaginado. Um passo a mais no mundo das imagens que Pieyre de Mandiargues nos oferece e vemos o centro que imagina; então, lê-se a paisagem no núcleo de vidro. Olhamo-lo de soslaio. Esse núcleo nuclearizante é um mundo. A miniatura se estende até as dimensões de um universo. O grande, uma vez mais, está contido no pequeno.

Tomar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção não será possuir uma lupa? A atenção é por si só uma lente de aumento. Em outra obra,¹³⁹ Pieyre de Mandiargues, meditando sobre a flor do Eufórbio, escreveu: “O eufórbio, sob um olhar atento, como uma lâmina de pulga sob o microscópio, tinha crescido misteriosamente: era agora uma fortaleza pentagonal, erguida a uma altura prodigiosa diante dele, um deserto de rochedos brancos e flechas rosas parecendo inacessíveis, cinco torres que em forma de estrelas encimavam o castelo avançado como vanguarda da flora sobre a região árida”.

Um filósofo dotado de razão — e a espécie não é rara — objetará talvez que nossos documentos são exagerados, que tiram com excessiva gratuidade, com palavras, o grande, o imenso, do pequeno. Não seria mais que prestidigitação verbal, bem pobre diante do feito do prestidigitador que tira um despertador de um dedal. Defenderíamos, entretanto, a prestidigitação “literária”. O ato do prestidigitador

¹³⁹ Pieyre de Mandiargues. *Marbre*, ed. Laffont. p. 63

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

O filósofo racional toleraria nossas imagens se pudessem ser dadas como o efeito de alguma droga, de alguma mescalina. Teriam então para ele uma realidade fisiológica. O filósofo se serviria disso para elucidar seus problemas da união do corpo com a alma. Quanto a nós, tomamos os documentos literários como *realidade da imaginação*, como puros produtos da imaginação. Ora, por que os atos da imaginação não haveriam de ser tão reais quanto os atos da percepção?

E por que ainda essas imagens “excessivas” que nós próprios não sabemos formar, mas que podemos, nós leitores, receber sinceramente do poeta, não seriam — se mantivermos a noção — “drogas” virtuais que nos proporcionam germes de devaneios? Essa droga virtual é de uma eficácia puríssima. Estamos certos, com uma imagem “exagerada” de estar no eixo de uma imaginação autônoma.

V

Não é sem escrúpulo que reproduzimos um pouco mais acima a longa descrição do botânico da *Nouvelle Encyclopédie Théologique*. A página abandona cedo demais o germe do devaneio. Ela proseia. Nós a acolhemos quando temos tempo para brincar. Dispensamo-la quando queremos encontrar os germes vivos do imaginário. É, se ousarmos dizer, uma miniatura feita com grandes peças. Convém travar um melhor contato com a imaginação miniaturizante. Não podemos, filósofo de gabinete que somos, aproveitar a contemplação das obras pintadas pelos miniaturistas da Idade Média, esse grande tempo das paciências solitárias. Mas imaginamos com precisão essa paciência. Ela põe a paz nos dedos. Ao imaginá-la, a paz invade a alma. Todas as coisas pequenas pedem vagar. Foi preciso dar-se um grande lazer no quarto tranquilo para miniaturizar o mundo. É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se aí houvesse moléculas de mundo, para encerrar todo um espetáculo numa molécula de desenho. Nesse feito, que dialética da intuição que sempre vê aumentado e do trabalho hostil às revoadas! Os intuicionistas, com efeito, se dão tudo com um único olhar, enquanto os detalhes se descobrem e se ordenam uns depois dos outros, pacientemente, com a malícia discursiva do fino miniaturista. Parece que o miniaturista desafia a contemplação preguiçosa do filósofo intuicionista. É ele quem lhe diz: “Você não viu isso! Tome tempo para ver todas essas pequenas coisas que não se podem contemplar em seu conjunto”. Na contemplação da miniatura, é preciso uma atenção perspicaz para integrar o detalhe.

Naturalmente, a miniatura é mais fácil de falar do que de fazer e poderemos colecionar facilmente descrições literárias que ponham o mundo no diminutivo. Porque essas descrições falam das coisas pelo pequeno, são automaticamente prolixas. Assim esta página de Victor Hugo (nós a abreviamos) de quem temos a

autoridade para pedir alguma atenção ao leitor sobre um tipo de devaneio que pode parecer insignificante.

Victor Hugo, que, diz-se, vê grande, sabe descrever miniaturas. Em *Le Rhin* (*O Reno*),¹⁴⁰ lê-se: “Em Freiberg, esqueci por muito tempo a imensa paisagem que tinha sob os olhos para me fixar no quadrado de relva em que eu estava sentado. Era uma pequena saliência selvagem da colina. Lá também, havia um mundo. Os escaravelhos andavam lentamente debaixo das fibras profundas da vegetação; flores de cicuta em forma de guarda-sol imitavam os pinheiros da Itália. . . , um pobre zangão molhado, de veludo amarelo e preto, subia penosamente ao longo de um galho espinhoso; nuvens espessas de mosquitos lhe escondiam a luz; uma campainha azul tremulava ao vento, e toda uma nação de pulgões se abrigara sob sua corola... Eu via sair do lodo e se torcer voltada para o céu, aspirando o ar, uma minhoca semelhante aos pítons antediluvianos, e que talvez também tenha, no universo microscópico, seu Hércules para matá-la e seu Cuvier para descrevê-la. Em suma, aquele universo é tão grande quanto o outro”. A página se alonga, o poeta se distrai, evoca Micrômetros e segue então uma teoria fácil. Mas o leitor não tem pressa — é a única coisa que podemos esperar — e entra certamente no devaneio miniaturizante. Esse leitor ocioso sempre teve tais devaneios, mas nunca teria ousado escrevê-los. O poeta acaba de lhes dar dignidade literária. Gostaríamos — grande ambição! — de lhes dar dignidade filosófica. Pois, enfim, o poeta não se engana, acaba de descobrir um mundo. “Lá também havia um mundo.” Por que o metafísico não se confrontaria com aquele mundo? Renovaria, com motivos suficientes, suas experiências de “abertura para o mundo”, “de entrada no mundo”. Muitas vezes, o mundo designado pelo filósofo não passa de um não-eu. Sua enormidade é um acúmulo de negatividades. O filósofo passa para o positivo depressa demais e se dá o Mundo, um Mundo único. As fórmulas: “ser-no-mundo”, o “ser do Mundo” são majestosas demais para mim; não chego a vivê-las. Fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim mundos dominados. Vivendo-os sinto partir de meu ser sonhador ondas mundificadoras. A enormidade do mundo não é para mim mais que o ruído das ondas mundificadoras. A miniatura sinceramente vivida me desprende do mundo ambiente, ajuda-me a resistir à dissolução da ambiência.

A miniatura é um exercício de frescor metafísico; permite mundificar com pequenos riscos. E que descanso em tal exercício de mundo dominado! A miniatura descansa sem nunca adormecer. A imaginação permanece vigilante e feliz.

Mas para nos entregarmos de boa-fé a tal metafísica miniaturizante, temos necessidade de multiplicar os nossos apoios e selecionar alguns textos. Sem isso, teríamos medo, confessando nosso gosto pela miniatura, de reforçar o diagnóstico que a Sra. Favez-Boutonier nos indicava no início de nossa boa e velha amizade,

faz um quarto de século: suas alucinações lilliputianas são características do alcoolismo.

São numerosos os textos em que a pradaria é uma floresta, onde uma moita de capim é um pequeno bosque. Num romance de Thomas Hardy, um punhado de musgo é um bosque de sobreiros. Num romance de paixões finas e múltiplas: *Niels Lyne*, J. P. Jacobsen descreve assim a floresta da felicidade: as folhas do outono, as parreiras curvadas ao “peso dos cachos vermelhos”, completa seu quadro pelo “musgo vigoroso e basto que parecia com sobreiros, com palmeiras”. E “havia ainda o musgo mais leve que revestia o tronco das árvores e fazia pensar nos campos de trigo dos gnomos” (trad. fr., pág. 255). Que um autor cuja tarefa seja seguir um drama humano de grande intensidade como é o caso de Jacobsen,¹⁴¹ interrompa a narrativa da paixão para “escrever essa miniatura”, eis um paradoxo que devíamos elucidar se quiséssemos ter a exata medida dos interesses literários. Se vivermos um pouco mais de perto o texto, parece que algo de humano se afina nesse esforço em ver a floresta franzina encaixada na floresta das grandes árvores. De uma floresta à outra, da floresta em diástole à floresta em sístole, respira uma cosmicidade. Paradoxalmente, parece que, vivendo Tia miniatura, chegamos a nos acalmar num pequeno espaço.

Esse é um dos mil devaneios que nos põem fora do mundo, que nos põe noutro mundo, e o romancista tem necessidade deles para nos transportar a esse além-mundo que é o mundo de um amor novo. As pessoas apressadas pelos afazeres humanos não penetram nele. O leitor de um livro que segue as ondulações de uma grande paixão pode espantar-se com essa interrupção pela cosmicidade. Não lê o livro senão *linearmente*, seguindo o fio dos acontecimentos humanos. Para ele, os acontecimentos não precisam de um quadro. Mas de quantos devaneios nos priva a leitura linear!

Tais sonhos são chamados à verticalidade. São pausas da narrativa durante as quais o leitor é chamado a sonhar. São puras, pois não servem para nada. É preciso distingui-las do costume do conto em que um anão se esconde atrás de uma alface para armar uma cilada para o herói, como é o caso em *Le Nain Jaune* (*O Anão Amarelo*), da Sra. d’Aulnoy. A poesia cósmica é independente das intrigas do conto para crianças. Ele reivindica, nos exemplos que citamos, uma participação de um vegetalismo realmente íntimo, de um vegetalismo que escape ao entorpecimento a que o condenava a filosofia bergsoniana. Com efeito, pela adesão às forças miniaturizadas, o mundo vegetal é grande no pequeno, vivo na sua ternura, vivo em seu ato verde.

Às vezes, o poeta compreende um drama íntimo, como Jacques Audiberti, que, em seu espantoso *Abraxas*, nos faz sentir, na luta da trepadeira contra a parede de pedra, o instante dramático em que a “trepadeira se ergue sobre a pedra

¹⁴¹ *Niels Lyne* era para Rilke um livro de cabeceira

cinzenta”. Que Atlas vegetal! Em *Abraxas*, Audiberti faz um tecido cerrado de sonhos e de realidades. Conhece os devaneios que põem a intuição no *punctum proximum*. Gostaríamos até de ajudar a trepadeira a fazer uma intumescência a mais no velho muro.

Mas teremos tempo, neste mundo, para amar as coisas, para ver as coisas de perto, quando elas desfrutem sua pequenez. Uma única vez em minha vida, vi um tenro líquen nascer e se estender sobre o muro. Que novidade, que vigor para a glória da superfície!

Perderíamos o sentido dos valores reais, é certo, se interpretássemos as miniaturas no simples relativismo do grande e do pequeno. O pedacinho de musgo pode muito bem ser um sobreiro, mas nunca o sobreiro será um pedacinho de musgo. A imaginação não trabalha nos dois sentidos com a mesma convicção.

É nos jardins do minúsculo que o poeta conhece o germe das flores. E eu gostaria de poder dizer como André Breton: “Tenho mãos para te colher, timo minúsculo de meus sonhos, alecrim de minha extrema palidez”.¹⁴²

VI

O conto é uma imagem que raciocina. Tende a associar-se a imagens extraordinárias como se pudessem ser imagens coerentes. O conto traz assim a convicção de uma primeira imagem a todo um conjunto de imagens derivadas. Mas a ligação é tão fácil, o raciocínio é tão tácito que em pouco tempo não saberemos mais onde está o germe do conto.

No caso de uma miniatura contada, como é o caso do conto do *Pequeno Polegar*, parece que se encontra sem dificuldade o princípio da imagem primeira: a simples pequenez vai facilitar todos os feitos. Mas, examinada de mais perto, a situação fenomenológica dessa miniatura contada é instável. Está, com efeito, submetida à dialética do maravilhoso e da brincadeira. Um traço a mais basta às vezes para deixarmos de participar da surpresa. Num desenho, admiraríamos ainda, mas o comentário ultrapassa os limites: um Polegar, citado por Gaston Paris,¹⁴³ é tão pequeno “que fura com a cabeça um grãozinho de areia e passa por dentro do grãozinho”. Outro é morto pela patada de uma formiga. Nenhum valor onírico neste último traço. Nosso onirismo animalizado que é tão forte, no tocante aos animais de grande porte, não registrou os fatos e os gestos dos animais minúsculos. Do lado do minúsculo, nosso onirismo animalizado não vai tão longe quanto nosso onirismo vegetal.¹⁴⁴

Gaston Paris observa bem que, nessa situação em que o Polegar é morto pela patada de uma formiga, chega-se à epigrama, a uma espécie de ofensa pela imagem que exprime o desprezo pelo ser diminuído. Estamos diante de uma

¹⁴² André Breton, *Le Revolver aux cheveux blancs*, ed. des Cahiers Libres. 1932, p. 122.

¹⁴³ Gaston Paris, *Le Petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, 1875, p. 22

¹⁴⁴ Notemos no entanto que alguns neuróticos pretendem ver micróbios roendo seus órgãos.

contraparticipação. Encontramos essa forma entre os romanos; uma epigrama da decadência, dirigido a um anão (dizia): “A pele de uma pulga faz uma roupa larga demais para você”. Em nossos dias ainda, acrescenta Gaston Paris, as mesmas brincadeiras podem ser encontradas na canção do *Petit Mari* (*Pequeno Marido*). Gaston Paris dá aliás essa canção como “infantil”, o que não deixará de espantar os nossos psicanalistas. Há três quartos de século, os meios de explicação psicológica cresceram bastante, felizmente.

De qualquer maneira, Gaston Paris indica claramente o ponto sensível da lenda (*loc. cit.*, pág. 23): as peças em que se faz pouco da pequenez deformam o conto primitivo, a miniatura pura. No conto primitivo o fenomenólogo deve restituir sempre “a pequenez não é ridícula, mas maravilhosa; pois aí é que está o interesse do conto, são as coisas extraordinárias que o Polegar realiza graças a sua pequenez; em todas as ocasiões, aliás, sua vivacidade e malícia o tiram sempre e de uma maneira triunfal das enrascadas em que se mete”.

Mas então, para participar realmente do conto, é preciso desdobrar essa sutileza do espírito em uma sutileza material. O conto nos convida a nos “envolvermos” nas dificuldades. Ou seja, além do desenho, é preciso tomar o dinamismo da miniatura, que é uma instância fenomenológica suplementar. Que ânimo recebemos então do conto se seguimos a causalidade do pequeno, o movimento que nasce do ser minúsculo agindo sobre o ser maciço! Por exemplo, o dinamismo da miniatura é frequentemente revelado pelos contos em que o Polegar, instalado na orelha do cavalo, é senhor das forças que puxam o arado. “Aí está, a meu ver”, diz Gaston Paris (pág. 23), “o fundo primitivo de sua história; a marca que se encontra em todos os povos, enquanto as outras histórias que lhe são atribuídas, criadas pela fantasia, despertadas por sua vez pela figura alegre do pequeno ser, diferem comumente em diferentes povos.”

Naturalmente, na orelha do cavalo, o Polegar diz ao animal: *huc et hic*. Ele é o *centro de decisão* que os devaneios da nossa vontade nos levam a constituir num pequenino espaço. Dizíamos mais acima que o minúsculo é a morada da grandeza. Se simpatizamos dinamicamente com o ativo Pequeno Polegar, eis que o minúsculo aparece como o centro de uma força primitiva. Um cartesiano diria — se um cartesiano gostasse de brincadeiras — que, nessa história, o Pequeno Polegar é a glândula pineal do arado. Em todo caso, é o ínfimo que é o mestre das forças, é o pequeno que comanda o grande. Quando o Polegar falou, o cavalo, a relha do arado e o homem tiveram que segui-lo. Quanto melhor esses três seres subalternos obedecerem, mais seguramente será feito o sulco.

O Pequeno Polegar está em casa no espaço de uma orelha, na entrada da cavidade natural do som. É um ouvido na orelha. Assim, o conto figurado pelas representações visuais se desdobra no que chamaremos, no parágrafo seguinte, de miniatura do som. Com efeito, estamos convidados, seguindo o conto, a descer abaixo do centro de audição, para ouvir com nossa imaginação. O Polegar se

instalou na orelha do cavalo para falar baixo, isto é, para comandar com segurança, com uma voz que ninguém ouve a não ser aquele que deve “escutar”. A palavra “escutar” toma aqui o duplo sentido de ouvir e de obedecer. Não será na tonalidade mínima, numa miniatura do som como a que ilustra a lenda que o duplo sentido representa seu papel com mais finura?

Esse Polegar que guia por sua inteligência e sua vontade a parelha do lavrador nos parece bem distante do Polegar de nossa juventude. É entretanto, através dessas fábulas e seguindo Gaston Paris, grande pesquisador da primitividade, que vamos chegar à lenda primitiva.

Para Gaston Paris, a chave da lenda do Pequeno Polegar — como de tantas lendas! — está no céu: é o Polegar que conduz a constelação da Ursa Maior (Grande Carro). Com efeito, Gaston Paris notou que, em vários países, designasse uma pequena estrela que fica acima do carro com o nome de Polegar.

Não vamos seguir todas as provas convergentes que o leitor poderá encontrar na obra de Gaston Paris. Insistamos somente numa lenda suíça que nos vai dar um belo exemplo de ouvido que sabe sonhar. Nessa lenda contada por Gaston Paris (pág. 11), um carro vira à meia-noite com um grande estrondo. Tal lenda não nos ensina a escutar à noite? O tempo da noite? O tempo do céu estrelado? Onde é que li que um eremita que olhava sem rezar para a sua ampulheta ouviu barulhos que lhe dilaceravam os ouvidos? Na ampulheta ele ouviu subitamente a catástrofe do tempo. O tique-taque de nossos relógios é tão grosseiro, tão mecanicamente contido que não temos ouvidos capazes de ouvir o tempo que passa.

VII

O conto do Pequeno Polegar, traduzido no céu, mostra que as imagens passam facilmente do pequeno para o grande e do grande para o pequeno. O devaneio de Gulliver é natural. Um grande sonhador vive duplamente suas imagens, na terra e no céu. Mas, nessa vida poética das imagens há mais que um simples jogo de dimensões. O devaneio não é geométrico. O sonhador se envolve a fundo. Encontraremos um apêndice à tese de C. A. Hackett: *Le Lyrisme de Rimbaud (O Lirismo de Rimbaud)* sob o título: *Rimbaud e Gulliver*, páginas excelentes onde Rimbaud é mostrado em ponto pequeno junto de sua mãe, grande no mundo dominado. Enquanto junto dela não passa senão um “tiquinho de gente na terra de Brobdingnag”, na escola o pequeno “Arthur imagina ser Gulliver na terra de Lilliput”. E C. A. Hackett cita Victor Hugo, que em *Les Contemplations* (Souvenirs Paternels) (*As Contemplações — Lembranças Paternas*), mostra crianças que riem

*De ver medonhos gigantes tão burros
Vencidos pelos anões perspicazes.*

C. A. Hackett indicou, nessa ocasião, todos os elementos para uma psicanálise de Arthur Rimbaud. Mas se a psicanálise, como frequentemente temos observado, nos fornece considerações preciosas sobre a natureza profunda do

escritor, pode, no entanto, desviar-nos do estudo sobre a virtude direta de uma imagem. Há imagens tão grandes, e o seu poder de comunicação nos chama tão longe da vida, da nossa vida, que os comentários psicanalíticos só podem ser desenvolvidos à margem de valores. Que imenso devaneio nestes dois versos de Rimbaud:

*Pequeno Polegar sonhador, desfie pelo caminho
Rimas. Meu albergue era a Ursa Maior.*

Podemos certamente admitir que a Ursa Maior é para Rimbaud “uma imagem da Sra. Rimbaud” (Hackett, pág. 69). Mas esse aprofundamento psicológico não nos explica o dinamismo desse impulso que faz que o poeta reencontre a lenda do Polegar da Valônia. É preciso que eu ponha realmente entre parênteses meu saber psicanalítico se quiser receber a graça fenomenológica da imagem do sonhador, do profeta de quinze anos. Se o albergue da Ursa Maior é apenas a dura casa de um adolescente sofrido, ela não desperta em mim nenhuma lembrança positiva, nenhum devaneio ativo. Só posso sonhar no céu de Rimbaud. A causalidade particular que a psicanálise extrai da vida do escritor, ainda que seja psicologicamente exata, tem pouca probabilidade de provocar uma ação num leitor qualquer. Entretanto, recebo a comunicação dessa imagem tão extraordinária. Ao desligar-me de minha vida, da vida, ela faz de mim um ser imaginante. Em tais ocasiões de leitura, cheguei a pôr em dúvida não apenas a causalidade psicanalítica da imagem, mas ainda toda a causalidade psicológica da imagem poética. A Poesia, em seus paradoxos, pode ser contracausal, o que ainda é uma maneira de ser deste mundo, de estar envolvido na dialética das paixões. Mas, quando a poesia atinge sua autonomia, pode-se dizer que ela é acausal. Para receber *diretamente* a virtude de uma imagem isolada — e uma imagem tem toda a sua virtude num isolamento — a fenomenologia nos parece então mais favorável que a psicanálise, pois a fenomenologia supõe precisamente que assumamos, sem crítica, com entusiasmo, essa imagem.

Ora, em seu aspecto de *devaneio direto*, “o Albergue da Ursa Maior” não é uma prisão maternal, como também não é uma insígnia da aldeia. É uma “casa do céu”. Desde o momento em que sonhamos intensamente vendo um quadrado, sentimos sua solidez, sabemos que é um refúgio de grande segurança. Um grande sonhador pode ir habitar entre as quatro estrelas da Ursa. Foge talvez da terra, e o psicanalista enumera as razões da sua fuga, mas o sonhador está seguro logo de início de que encontrará uma morada, uma morada na medida dos seus sonhos. E como dá voltas essa casa do céu! As outras estrelas perdidas nas marés do céu fazem voltas mal-feitas. Mas a Ursa Maior não perde sua rota. Vê-la dar voltas tão bem já é ser dono da viagem. E o poeta certamente vive, sonhando, uma coalescência de lendas, todas essas lendas são reanimadas pela imagem. Não são um velho saber. O poeta não repete os contos da avó. Ele não tem passado. É de um novo mundo. Em relação ao passado e às coisas deste mundo, realizou a

sublimação absoluta. O fenomenólogo tem que seguir o poeta. O psicanalista se preocupa apenas com a negatividade da sublimação.

VIII

Sobre o tema do Pequeno Polegar, tanto no folclore como no trabalho do poeta, acabamos de assistir a transposições de grandeza que dão vida dupla aos espaços poéticos. Dois versos às vezes bastam para essa transposição, tais como estes de Noël Bureau:¹⁴⁵

*Ele se deitava atrás de um pé de capim
Para ampliar o céu.*

Mas, às vezes, as transações do pequeno e do grande se multiplicam, se repercutem. Quando uma imagem familiar cresce até ter dimensões do céu, somos de súbito chocados pelo sentimento de que, correlativamente, os objetos familiares se transformam em miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos.

Nessa correlação suscetível de atuar nos dois sentidos estão fundados muitos poemas de Jules Supervielle, particularmente os poemas reunidos sob o título revelador de *Gravitations* (*Gravitações*). Todo centro de interesse poético, quer esteja no céu ou na terra, é um centro de gravitação ativo. Para o poeta, esse centro de gravitação poética está, se podemos dizê-lo, no céu e na terra, ao mesmo tempo. Por exemplo, com que facilidade de imagens a mesa familiar se transforma numa mesa aérea celeste que tem por lâmpada o sol?¹⁴⁶

*O homem, a mulher, as crianças
Na mesa aérea
Apoiada num milagre
Que procura definir-se*

E o poeta, depois dessa “explosão de irreal”, volta à terra:

*Estou de novo à mesa habitual
Sobre a terra cultivada
Que dá milho e dá rebanhos.
Eu reencontrava as faces em torno de mim
Com os cheios e os vazios da verdade.*

A imagem que serve de base a esse devaneio transformante, terrestre e aéreo, familiar e cósmico, é a imagem da lâmpada-sol e do sol-lâmpada. Poderíamos reunir aqui milhares de documentos literários sobre essa imagem velha como o mundo. Mas Jules Supervielle nos traz uma variação importante, fazendo-a representar nos dois sentidos. Dá assim à imaginação toda a sua flexibilidade,

¹⁴⁵ Noël Bureau, *Les Mains Tendues*, p. 25.

¹⁴⁶ Jules Supervielle, *Gravitations*, págs. 183-185.

flexibilidade essa tão miraculosa que se pode dizer que a imagem totaliza o sentido que cresce e o sentido que concentra. O poeta impede que a imagem se imobilize.

Se vivermos a cosmicidade de Supervielle, sob o título de *Gravitations*, tão carregada de significação científica para um espírito do nosso tempo, reencontramos pensamentos de um grande passado. Quando não se moderniza abusivamente a história das ciências, quando tomamos como exemplo Copérnico, com a totalidade de seus devaneios e de seus pensamentos, notamos que é em torno da luz que gravitam os astros. O sol é antes de tudo o grande Luminar do Mundo. Os matemáticos farão dele uma massa atraente. A luz é, no alto, o princípio da centralização. Tem um valor tão grande na hierarquia das imagens! O mundo, para a imaginação, gravita em torno de um *valor*.

A lâmpada sobre a mesa da casa familiar é também um centro do mundo. A mesa clareada pela lâmpada é, por si só, um pequeno mundo. Um filósofo sonhador não poderá temer que nossas iluminações indiretas não nos façam perder o centro do aposento da noite. Será que a imagem guarda, então, faces de outrora?

Com os cheios e os vazios da verdade.

Quando se tiver seguido todo o poema de Supervielle em ascensões astrais e em seus retornos ao mundo dos humanos, perceber-se-á que o mundo familiar toma o novo relevo de uma miniatura cósmica deslumbrante. Não se sabia que o mundo familiar era tão grande. O poeta nos mostrou que o grande não é incompatível com o pequeno. E se pensa então em Baudelaire, que, a propósito das litografias de Goya, chegara a falar de “vastos quadros em miniatura”¹⁴⁷ e nua dizia de um pintor de esmaltes, Marc Baud,¹⁴⁸ que “sabia fazer o grande no pequeno”

De fato, como veremos ainda tratando mais especialmente da imagem da imensidão, o minúsculo e o imenso são consoantes! O poeta está sempre pronto para ler o grande e o pequeno. Por exemplo, a cosmogonia de um Claudel assimilou rapidamente, beneficiada pela imagem, o vocabulário — senão o pensamento — da ciência de hoje. Claudel escreve em *Les Cinq Grandes Odes (As Cinco Grandes Odes)* (p. 180):

“Como a gente vê as pequenas aranhas ou certas larvas de insetos como pedras preciosas bem escondidas em sua bolsa de algodão e de cetim.

Foi assim que me mostraram uma porção de sóis ainda embaraçados nas barras frias da nebulosa”.

Olhe um poeta no microscópio ou no telescópio, vê sempre a mesma coisa.

IX

¹⁴⁷ Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, p. 429

¹⁴⁸ Baudelaire, *loc. cit.*, p. 316.

O distante fábrica aliás miniaturas em todos os pontos do horizonte. O sonhador, diante desses espetáculos da natureza distante, destaca essas miniaturas como ninhos de solidão em que sonha viver.

Assim Joë Bousquet escreve:¹⁴⁹ “Penetro nas dimensões minúsculas que o afastamento permite, inquieto em medir nesse encurtamento a imobilidade a que estou preso”. Preso a seu leito, o grande sonhador supera o espaço intermediário para “se aprofundar” no minúsculo. As aldeias perdidas no horizonte são então pátrias para o olhar. O distante não dispersa nada. Ao contrário, ele reúne numa miniatura um país em que gostaríamos de viver. Em miniaturas do distante, as coisas disparatadas “se compõem”. Elas se oferecem então a nossa “posse”, negando o distante que as criou. Possuímos o longínquo e com que tranquilidade!

Desses quadros-miniaturas sobre o horizonte, deveríamos aproximar os espetáculos tomados pelos devaneios do campanário. São tão numerosos que os julgamos banais. Os escritores os notam superficialmente e quase não criam variações sobre esse tema. E, no entanto, que lição de solidão! O homem na solidão do campanário contempla os homens que “se agitam” na praça iluminada pelo sol de verão. Os homens são “gordos como moscas”, movem-se sem razão “como formigas”. Essas comparações tão usadas que não ousamos mais escrevê-las aparecem inadvertidamente em muitas páginas em que se fala de um devaneio de campanário. Só resta o fenomenólogo da imagem para notar a extrema simplicidade dessa meditação que destaca tão facilmente o sonhador do mundo agitado. O sonhador se dá, com facilidade, uma impressão de domínio. Mas, quando toda a banalidade de tal devaneio é assinalada, percebemos que ele trata de uma solidão da altura. A solidão fechada teria outros pensamentos. Ela negaria o mundo de outra maneira. Ela não teria, para dominá-lo, uma imagem concreta. Do alto de sua torre, o filósofo da dominação miniaturiza o universo. Tudo é pequeno porque ele é alto. É alto, logo é grande. A altura de sua morada é uma prova de sua própria grandeza.

Quantos teoremas de toponálise teríamos que elucidar para determinar todo o trabalho do espaço em nós. A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale do *espaço*, muda de grandeza. O menor valor a estende, a eleva, a multiplica. E o sonhador se transforma no ser de sua imagem. Absorve todo o espaço de sua imagem. Ou então ela se confina na miniatura de suas imagens. É em cada imagem que é preciso determinar, como dizem os metafísicos, nosso ser-lá sob o risco de não encontrar às vezes senão uma miniatura do ser. Voltaremos a esses aspectos do nosso problema em capítulo posterior.

X

Como centralizamos todas as nossas reflexões nos problemas do espaço • vivido, a miniatura provém, a nosso ver, exclusivamente das imagens da visão. Mas a *causalidade do pequeno* mexe com todos os sentidos e teríamos que fazer,

¹⁴⁹ Joë Bousquet, *Le Meneur de Lune*, p. 162.

sobre cada sentido, um estudo de suas “miniaturas”. Para sentidos como o paladar, o olfato, o problema seria talvez mais interessante mesmo que para a visão. A vista encurta seus dramas. Mas, uma marca de perfume, um cheiro íntimo pode determinar um verdadeiro clima no mundo imaginário.

Os problemas da causalidade do pequeno foram examinados naturalmente pela psicologia das sensações. De uma maneira positiva, o psicólogo determina com o maior cuidado os diferentes *começos* que fixam o funcionamento dos diversos órgãos dos sentidos. Esses *começos* podem ser diferentes em diferentes indivíduos, mas sua realidade é incontestável. A noção de *começo* é uma das noções mais claramente objetivas da psicologia moderna.

Neste parágrafo queremos examinar se a imaginação não nos atrai para alguém do *começo*, se o poeta ultra-atento à palavra interior não ouve, num além do sensível, fazendo falar as cores e as formas. As metáforas paradoxais são neste ponto numerosas demais para que as não examinemos sistematicamente. Elas devem cobrir uma certa realidade, uma certa verdade da imaginação. Daremos alguns exemplos daquilo que, para sermos breves, chamaremos de *miniaturas sonoras*.

Devemos a princípio afastar as referências habituais aos problemas da alucinação. Essas referências a fenômenos objetivos, patenteados num comportamento real mesmo que as pudermos fixar graças à fotografia de um rosto angustiado pelas vozes “imaginárias”, essas referências nos impediriam de entrar realmente nos domínios da imaginação pura. Não se compreende, na minha opinião, por uma mistura de sensações verdadeiras e alucinações verdadeiras ou falsas, a atividade autônoma da imaginação criadora. O problema, para nós, convém repetilo, não é examinar homens, mas examinar imagens. E não podemos examinar fenomenologicamente senão imagens transmissíveis, imagens que recebemos numa transmissão feliz. Mesmo que houvesse alucinação num criador de imagem, a imagem poderia satisfazer o nosso desejo de imaginar, nós leitores, que não somos alucinados.

É preciso reconhecer uma verdadeira mudança-ontológica quando, em narrativas como as de Edgar Poe, aquilo que o psiquiatra indica como alucinações auditivas recebe, do grande escritor, a dignidade literária. As explicações psicológicas ou psicanalíticas, no tocante ao autor de uma obra de arte, podem então levar-nos a colocar mal — ou a não colocar — os problemas da imaginação criadora. De uma maneira geral, os fatos não explicam os valores. Em obras da imaginação poética, os valores têm tais mostras de novidade que tudo o que deriva do passado é, a seu ver, inerte. Toda memória está para ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva da imaginação.

Podemos naturalmente afirmar sempre que, se Edgar Poe escreveu o conto: *A Queda da Casa Usher*, foi porque “sofreu” alucinações auditivas. Mas “sofrer” vai

de encontro a “criar”. Pode-se estar seguro que não foi enquanto “sofria” que Poe escreveu o conto. As imagens, no conto, são genialmente associadas. As sombras e os silêncios têm correspondências delicadas. Os objetos, na noite* “irradiam docemente as trevas”. As palavras murmuram. Todo ouvido sensível sabe o que é um poeta que escreve em prosa, que, em determinado ponto, a poesia acaba por dominar a significação. Em suma, na ordem da audição, temos uma imensa miniatura sonora, a de todo um cosmos que fala baixo.

Diante de tal miniatura dos barulhos do mundo, o fenomenólogo deve assinalar sistematicamente aquilo que ultrapassa a ordem do sensível, tanto organicamente quanto objetivamente. Não é o ouvido que zune nem a lagartixa da parede que cresce. Há uma morta no jazigo, uma morta que não quer morrer. Há, numa prateleira da biblioteca, muitos livros velhos que ensinam outro passado diferente do que o sonhador conheceu. Uma memória imemorial trabalha num aquém mundo. Os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina. O poeta nos conduziu a uma *situação-limite*, a um limite que tememos ultrapassar, entre a alienação e a razão, entre os vivos e uma morta. O menor barulho prepara uma catástrofe. Os ventos incoerentes preparam o caos das coisas. Murmúrios e estrondos estão lado a lado. Ensinam-nos a ontologia do pressentimento. Enlevam-nos na pré-audição. Pedem que tenhamos consciência dos mais débeis indícios. Tudo é indício antes de ser fenômeno nesse cosmos de limites. Quanto mais débil é o indício, mais tem sentido, pois que indica uma origem. Compreendidos como origens, parece que todos esses indícios começam e recomeçam ininterruptamente o conto. Recebemos lições elementares de gênio. O conto acaba por nascer na nossa consciência e essa é a razão por que se transforma em propriedade do fenomenólogo.

E a consciência se desenvolve aqui, não em relações inter-humanas — relações que a psicanálise põe com mais frequência na base de suas observações. Como nos ocuparmos do homem que somos diante de um cosmos em perigo? E tudo vive num pré-terremoto, numa casa que desmoronará, sob paredes que desmoronando acabarão por soterrar uma morta.

Mas esse cosmos não é *real*. É, para usar uma palavra de Edgar Poe, de uma idealidade “sulfurosa”. É o sonhador que o cria a cada ondulação de suas imagens. O Homem e o Mundo, o homem e seu mundo, estão agora em seu ponto mais próximo, pois o poeta sabe indicar-nos seus momentos de maior proximidade. O homem e o mundo estão numa comunidade em perigo. São temidos um pelo outro. Tudo isso se ouve, se pré-ouve no murmúrio submurmurante do poema.

XI

Mas nossa demonstração de realidade das miniaturas poéticas sonoras será sem dúvida mais simples se tomarmos como exemplos miniaturas menos compostas. Vamos ver alguns exemplos bem curtos.

Os poetas nos fazem frequentemente entrar no mundo dos barulhos impossíveis, de uma impossibilidade tal que bem os podemos tachar de fantasia sem interesse. Sorrimos e passamos. E, entretanto, muitas vezes, o poeta não tomou seu poema como um jogo, pois existe uma certa ternura nessas imagens.

René-Guy Cadou, vivendo na Aldeia da casa feliz, escrevia:¹⁵⁰

Ouvimos gorjear as flores do biombo.

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

Outro poeta dirá:¹⁵¹

Seu segredo era

Escutar a flor

Usar sua cor.

Claude Vigée, como tantos poetas, ouve a erva crescer. Escreve:¹⁵²

Escuto

Uma avelirazinha

Verdejar.

Tais imagens devem, ao menos, ser tomadas em seu ser de *realidade de expressão*. É da expressão poética que é tirado todo o seu ser. Diminuiríamos seu ser se quiséssemos relacioná-las com uma realidade, mesmo uma realidade psicológica. Elas dominam a psicologia. Não correspondem a nenhum impulso psicológico, afora a pura necessidade de exprimir, num lazer do ser, quando se escuta, na natureza, tudo o que não pode falar.

É supérfluo que tais imagens sejam verdadeiras. Elas são. Elas têm o absoluto da imagem. Ultrapassaram o limite que separa a sublimação condicionada da sublimação absoluta.

Mas, mesmo partindo da psicologia, uma transferência das impressões psicológicas à expressão poética é às vezes tão sutil que somos tentados a dar uma realidade psicológica de base ao que é pura expressão. Moreau (de Tours) não “resiste ao prazer de citar Théophile Gautier quando traduz como poeta suas impressões de maconhado”.¹⁵³ “Minha audição”, diz Théophile Gautier, “se desenvolveu prodigiosamente; eu ouvia o barulho das cores; sons verdes, vermelhos, azuis, amarelos me ocorriam em ondas perfeitamente distintas.” Mas Moreau não é tolo e nota que cita as palavras do poeta “apesar da poética exageração de que são marcadas e que é inútil revelar”. Mas, então, para quem é o documento? Para o psicólogo ou para o filósofo que estuda o ser poético? Ou, ainda, quem é que

¹⁵⁰ René-Guy Cadou, *Hélène ou le Règne Vegetal*, ed. Seghers. p. 13.

¹⁵¹ Noël Bureau. *Les Mains Tendues*, p. 29.

¹⁵² Claude Vigée, *loc. cit.*, p. 68.

¹⁵³ J. Moreau (de Tours). “Du Haschisch et de l’Aliénation Mentale”. *Études Psychologiques*, Paris. 1845. if p. 71.

“exagera” aqui: a maconha ou o poeta? Por si só, a maconha não pode exagerar tão bem. E nós, leitores tranquilos, que não estamos “maconhados” senão por delegação literária, não ouviríamos as cores arrepiar-se se o poeta não tivesse sabido nos fazer escutar, superescutar

Então, como ver sem ouvir? Existem formas complicadas que mesmo no descanso fazem barulho. O que está retorcido continua rangendo e se contorcendo. E Rimbaud sabia quando

Ele escutava o ronco engalicado dos pomares.

(Les Poetes de SeptAns.)

A mandrágora em sua própria forma mantém sua lenda. Teve que gritar quando a arrancavam, essa raiz com forma humana. E que barulho de sílabas, em seu nome, para um ouvido que sonha! As palavras, as palavras são conchas de queixumes. Na miniatura de uma única palavra, como há histórias!

E grandes ondas de silêncio vibram poemas. Numa pequena antologia de poemas publicados com um belo prefácio de Mareei Raymond, Pericle Patocchi concentra num verso o silêncio do mundo longínquo:

Ao longe eu ouvia orar as fontes da terra.

(Vingt Poèmes.)

Há poemas que penetram no silêncio como nós descemos numa memória. Assim, este grande poema de Milosz:

Enquanto a ventania zumba nomes de mortas

Ou o barulho da velha chuva açoita em alguma estrada

Escuta — mais nada — só o grande silêncio — escuta.

(O. W. de L. Milosz — reproduzido por Les Lettres, Ano 2, n.º 8.)

Nada precisa aí de uma poesia imitativa como na peça, tão famosa e bela, de Victor Hugo, *Les Djinnns*. É antes o silêncio que vem obrigar o poeta a escutá-lo. O sonho é então mais íntimo. Não se sabe mais onde está o silêncio: no vasto mundo ou no passado imenso? O silêncio vem de mais longe que um vento que acalma, que uma chuva que ameniza. Em outro poema (*loc. cit.*, pág. 372), Milosz diz num verso inesquecível:

O cheiro do silêncio é tão velho...

Ah, de que silêncios precisamos nos lembrar na vida que passa!

XII

Como os grandes valores do ser e do não-ser são difíceis de situar! O silêncio, onde está sua raiz, é uma glória do não-ser ou uma dominação do ser? Ele é “profundo”. Mas onde está a raiz de sua profundidade? No universo onde rezam suas preces as fontes que vão nascer, ou no coração de um homem que sofreu? Em que altura do ser devem aguçar-se os ouvidos que escutam?

Quanto a nós, filósofo do adjetivo, estamos na posição incômoda da dialética do profundo e do grande: do infinitamente reduzido que aprofunda ou do grande que se estende sem limite.

A que profundidade do ser não desce este curto diálogo entre Violaine e Mara em *L'Annonce Faite à Marie (Anunciação Feita a Maria)*. Enceta, com algumas palavras, a ontologia do invisível e do inaudível.

Violaine (cega) — Ouço...

Mara — O que ouves?

Violaine — As coisas existirem comigo.

O estilo é aqui tão profundo que deveríamos meditar longamente sobre um mundo que existe em profundidade por sua sonoridade, um mundo cuja existência seria a existência das vozes. A voz, ser frágil e efêmero, pode testemunhar as mais fortes realidades. Ela toma, nos diálogos de Claudel — e encontraríamos facilmente numerosas provas disso — as certezas de uma realidade que une o homem e o mundo. Mas, antes de falar, é preciso ouvir. Claudel foi um grande ouvinte.

XIII

Acabamos de encontrar unidas na grandeza do ser a transcendência do que se vê e a transcendência do que se ouve. Para indicar com o traço mais simples essa dupla transcendência podemos perceber a audácia do poeta que escreve:¹⁵⁴

Eu me ouvia, fechando os olhos, e reabrindo-os...

Todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos. Para refletir, para escutar a voz interior, para escrever a frase central, condensada, que vai ao “fundo” do pensamento, quem não põe a mão na fronte e aperta as pálpebras com pressão forte? Então o ouvido sabe que os olhos estão fechados, sabe que a responsabilidade do ser que pensa, que escreve, está nele. A calma virá quando a pessoa reabrir as pálpebras.

Mas quem nos falará dos devaneios de olhos fechados, semifechados, ou inteiramente abertos? O que será preciso guardar do mundo para se abrir às transcendências? Pode-se ler no livro de J. Moreau, livro que data de mais de um século (*loc. cit.*, pág. 247): “O simples abaixar das pálpebras basta, em certos doentes, e durante o estado de vigília, para produzir alucinações da vista”. J. Moreau cita Baillager e acrescenta: “O abaixar das pálpebras não produz apenas alucinações da vista, mas alucinações da audição”.

Quantos devaneios me proporciono reunindo essas observações dos bons e dos velhos médicos e desse doce poeta que é Loys Masson! Como o poeta tem o ouvido aguçado! Que mestria tem no manejo do jogo desses aparelhos que servem para sonhar: ver e ouvir, ultra-ver e ultra-ouvir, ouvir-se, ver.

Outro poeta nos ensina, se assim podemos dizer, a nos ouvir escutar:

¹⁵⁴ Loys Masson, *Icare ou le Voyageur*, ed. Seghers. p. 15.

“Escuta bem no entanto. Não minhas palavras, mas o tumulto que se eleva em teu corpo quando te escutas”.¹⁵⁵ René Daumal compreendeu bem que se encontrava diante de uma fenomenologia do verbo escutar.

Colhendo todos os documentos da fantasia e dos devaneios que gostam de jogar com as palavras, com as impressões mais efêmeras, confessamos uma vez mais uma vontade de permanecer superficiais. Exploramos apenas a camada mais fina das imagens nascentes. Sem dúvida, a imagem mais frágil, mais inconsistente pode revelar vibrações profundas. Mas seriam precisas indagações em outro estilo para separar a metafísica de todos os “além” de nossa vida sensível. Em particular, para dizer como o silêncio trabalha simultaneamente o tempo do homem, a palavra do homem, o ser do homem, seria preciso um livro grande. Esse livro, aliás, já está escrito. Leiam de Max Picard: *O Mundo do Silêncio*.¹⁵⁶

¹⁵⁵ René Daumal, *Poésie Noire, Poésie Blanche*, ed. Gallimard. p. 42.

¹⁵⁶ Max Picard. *Die Welt des Schweigens*, Rentsch Verlag, Zúrique. 1948. trad. fr.: *Le Monde du Silence*, trad. J. J. Anstett, Paris, P. U. F., 1954.

CAPÍTULO VIII

A IMENSIDÃO ÍNTIMA

“O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar.”

Rilke

“O espaço sempre me fez silencioso.”

(Jules Vallès, *L ‘enfantí*, pág. 238.)

I

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito.

Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós as ressonâncias dessa contemplação da grandeza. Mas se trata nesse caso realmente de uma lembrança? A imaginação, por si só, não poderá fazer crescer sem limite as imagens da imensidão? A imaginação não será ativa a partir da primeira contemplação? De fato, o devaneio é um estado inteiramente constituído desde o momento inicial. Quase não o vemos começar e, no entanto, começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e logo está longe, além, no espaço do *além*.¹⁵⁷

Quando esse *além é natural*, quando se aloja nas casas do passado, fica imenso. E o devaneio é, poderíamos dizer, *contemplação primeira*.

Se pudéssemos analisar as impressões da imensidão, as imagens da imensidão ou aquilo que a imensidão traz para a imagem, entraríamos logo numa região de fenomenologia mais pura — numa fenomenologia sem fenômeno ou, para falar menos paradoxalmente, uma fenomenologia que não tem que esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens acabadas para conhecer o fluxo de produção das imagens. Dito de outra forma como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos enviará sem rodeios a uma consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão realizaríamos

¹⁵⁷ Cf. Supervielle, *L'Escalier*, p. 124. "A distância me arrasta em seu exílio móvel."

em nós o ser puro da imaginação pura. Pareceria então que as obras de arte são *subprodutos* desse existencialismo do ser imaginante. No caminho do devaneio da imensidão, o verdadeiro *produto* é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira.

Desde então, nessa meditação, não somos “atirados no mundo”, já que abrimos de alguma maneira o mundo num ultrapassar do mundo tal como ele é, tal como era antes do nosso sonho. Mas se estamos conscientes do nosso ser fraco — pela própria ação de uma dialética brutal — tomamos consciência da grandeza. Somos entregues então a uma atividade natural de nosso ser imensificante.

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo.

E já que lançamos mão dos poetas para o nosso ensino filosófico, leiamos Pierre Albert-Birot que nos diz tudo nestes três versos:¹⁵⁸

*E eu me crio com um traço da pena
Mestre do Mundo,
Homem ilimitado.*

II

Por paradoxal que pareça, é frequentemente essa *imensidão interior* que dá sua verdadeira significação a certas expressões referentes ao mundo que se oferece à nossa vista. Para discutir sobre um exemplo preciso, examinemos de perto a que corresponde a *imensidão da Floresta*. Essa “imensidão” nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente das informações do geógrafo. Não há necessidade de permanecer nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que nos “aprofundamos” num mundo sem limite. Em breve, se não sabemos aonde vamos, não saberemos mais onde estamos. Será fácil trazer documentos literários que serão variações sobre o tema de um mundo ilimitado, atributo primitivo das imagens da floresta. Mas uma página breve de singular profundidade psicológica, página emprestada do livro bastante positivo de Marcault e Thérèse Brosse, vai-nos permitir fixar bem o tema central. Escrevem eles:¹⁵⁹ “A floresta sobretudo, com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado além da cortina de seus troncos e de suas folhas, espaço encoberto para os olhos, mas transparente para a ação, é um verdadeiro transcendente psicológico”.¹⁶⁰ Hesitaríamos diante do termo transcendente psicológico. Mas ele ao menos é um

¹⁵⁸ Pierre Albert-Birot, *Les Amusements Naturels*, p. 192.

¹⁵⁹ Marcault e Thérèse Brosse, *L'Éducation de Demain*, p. 255.

¹⁶⁰ “A característica silvestre é estar fechado ao mesmo tempo que aberto em todos os lados.” A. Pieyre de Mandiargues, *Le Lis de Mer*, 1956, p. 57.

indício para dirigir a pesquisa fenomenológica para além da psicologia corrente. Como dizer melhor que as funções da descrição — tanto da descrição psicológica como da descrição objetiva — são aqui inoperantes? Sentimos que há *outra coisa* a exprimir, além daquilo que se oferece objetivamente à expressão. O que seria necessário exprimir é a grandeza escondida, uma profundidade. Longe de nos entregarmos à prolixidade das impressões, longe de nos perdermos no detalhe da luz e das sombras, sentimo-nos diante de uma impressão “essencial” que busca sua expressão de imediato na perspectiva do que os autores chamam de um “transcendente psicológico”. Se queremos “viver a floresta”, como dizer melhor que nos achamos diante de *uma imensidão local*, diante da imensidão local de sua profundidade? O poeta sente essa imensidão local da floresta antiga:¹⁶¹

*Floresta piedosa, floresta alquebrada de onde não se arrancam os mortos.
Infinitamente fechada, cerrada por velhos troncos rosados.
Infinitamente encipoada por cinzentos e velhos fardos.
Sobre a enorme e profunda camada de musgo, em queixumes de veludos.*

O poeta aqui não descreve. Bem sabe que sua tarefa é maior. A floresta piedosa e alquebrada, fechada, cerrada e encipoada. Ela acumula em si mesma sua infinidade. Ele se referirá na continuação do poema à sinfonia de um vento “eterno” que vive no movimento das copas das árvores.

Assim, a “floresta” de Pierre-Jean Jouve é *imediatamente sagrada*, sagrada pela tradição de sua natureza, longe de qualquer história dos homens. Antes que os deuses aí chegassem os bosques já eram sagrados. Não fizeram mais do que juntar singularidades humanas, demasiadamente humanas, para a grande lei do devaneio da floresta.

Mesmo quando um poeta evoca uma dimensão de geógrafo, sabe instintivamente que essa dimensão é lida localizadamente porque está enraizada num valor onírico particular. Assim, quando Pierre Gueguen (*La Bretagne*, pág.71) evoca “a Floresta Profunda” (a Floresta de Broceliande), acrescenta-lhe uma dimensão, mas não é a dimensão que revela a intensidade da imagem. Dizendo que a Floresta Profunda se chama “A Terra Tranquila, por causa de (seu) silêncio prodigioso, coalhada em trinta léguas de verdura”, Gueguen nos chama a uma tranquilidade “transcendente”, a um silêncio “transcendente”. Pois a floresta faz barulho, pois a tranquilidade “coalhada” estremece, se arrepiam, se anima com mil vidas. Mas esses ruídos e esses movimentos não incomodam o silêncio e a tranquilidade da floresta. Quando se vive uma página de Gueguen, sente-se que o poeta apaziguou toda a ansiedade. A paz da floresta é para ele uma paz da alma. A floresta é um estado de alma.

Os poetas sabem disso. Uns o indicam com um traço distintivo como Jules Supervielle, que sabe que estamos em horas de sossego:

¹⁶¹ Pierre-Jean Jouve, *Lyrique*, ed. Mercure de France, p. 13.

Habitantes delicados das florestas de nós mesmos.

Os outros, mais discursivamente, como René Ménéard, apresentam um admirável álbum de árvores onde, a cada árvore, está associado um poeta. Eis a *floresta íntima* de Ménéard: “Vejo-me atravessado por raios, lacrado pelo sol e pela sombra... Hábito um bom espessor... O abrigo me chama. Volto então o pescoço sobre os ombros de folhagens... Na floresta, sou eu integralmente. Tudo é possível em meu coração como nos esconderijos das ravinas. Uma densa distância me separa das morais e das cidades”.¹⁶²

Mas é preciso ler todo esse poema em prosa que é animado, como diz o poeta, por uma “apreensão reverenciai diante da Imaginação da Criação”.

Nos domínios da fenomenologia poética que estudamos, há um adjetivo de que o metafísico da imaginação deve desconfiar: é o adjetivo *ancestral*. A esse adjetivo, com efeito, corresponde uma valorização rápida demais, às vezes inteiramente verbal, nunca comedida, que faz que falte o caráter direto da imaginação das profundezas, e até, em geral, a psicologia das profundezas. A floresta “ancestral” é então um “transcendente psicológico” barato. A floresta ancestral é uma imagem para livros infantis. Se houver, em relação a essa imagem, um problema fenomenológico a ser colocado, convém saber por que razão *atual*, em virtude de que valor de imaginação em ato, tal imagem nos seduz, nos fala. Uma distante impregnação vinda do infinito dos tempos é uma hipótese gratuita do ponto de vista psicológico. Tal hipótese seria um convite à preguiça se fosse aceita por um fenomenólogo. No que nos concerne, acreditamo-nos obrigados a estabelecer a atualidade dos arquétipos. De qualquer maneira, a palavra ancestral, no reino dos valores da imaginação, é uma palavra a ser explicada; não é uma palavra explicadora.

Mas quem nos dirá a dimensão temporal da Floresta? A história não é suficiente. Seria preciso saber como a Floresta vive sua idade avançada, porque não há, no reino da imaginação, florestas jovens. Quanto a mim, só sei meditar coisas de minha terra. Sei viver, Gaston Roupnel, o inesquecível amigo, me ensinou, a dialética das extensões campestres e das extensões arborizadas.¹⁶³ No vasto mundo do não-eu, o não-eu dos campos não é o mesmo que o não-eu das florestas. A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós. Meus sonhos e minhas lembranças acompanham os campos e as pradarias durante todo o tempo da lavoura e das colheitas. Quando se abranda a dialética do eu e do não-eu, sinto as pradarias e os campos comigo, no comigo, o conosco. Mas a floresta reina no anterior. Em determinado bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me, não me esqueci. Foi num tempo em que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais.

¹⁶² René Ménéard, *Le Livre des Arbres*, ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1956, págs. 6 e 7.

¹⁶³ Gaston Roupnel, *La Campagne Française*, cap. “La forêt”, ed. Club des Libraires de France, págs. 75 e seg.

Essa é a minha floresta ancestral. O resto é literatura.

III

Em tais devaneios que dominam o homem que medita, os detalhes se apagam, o pitoresco perde a cor, a hora não soa mais e o espaço se estende sem limite. A tais devaneios, pode-se muito bem dar o nome de devaneios de infinito. Com as imagens da floresta “profunda”, acabamos de dar um esboço dessa potencialidade da imensidão que se revela num valor. Mas podemos seguir o caminho contrário e diante de uma imensidão evidente, como a imensidão da noite, o poeta pode indicar-nos os caminhos da profundidade íntima. Uma página de Milosz vai servir-nos de centro para provar a consonância da imensidão do mundo com a profundidade do ser íntimo.

Em *L'Amoureuse Initiation* (pág. 64), Milosz escreve: “Eu contemplava o jardim das maravilhas do espaço com o sentimento de olhar o mais profundo, o mais secreto de mim mesmo; e sorria, pois nunca me imaginara tão puro, tão grande, tão belo! Em meu coração explodiu o canto de graça do universo. Todas essas constelações são tuas, estão em ti, não têm nenhuma realidade fora de teu amor! Que pena! Como o mundo parece terrível para aqueles que não se conhecem! Quando te sentires só e abandonado diante do mar imagina qual deveria ser a solidão das águas, à noite, e a solidão da noite no universo sem fim!” E o poeta continua esse duo de amor do sonhador e do mundo, fazendo do mundo e do homem duas criaturas conjuntas paradoxalmente unidas no diálogo de sua solidão.

Em outra página, numa espécie de meditação-exaltação, unindo os dois movimentos que concentram e que dilatam, Milosz escreve (*loc. cit.*, pág. 151): “Espaço, espaço que separa as águas; amigo alegre, respiro-te com amor! Vejo-me como a urtiga florida no sol ameno das ruínas, e como o calhau na boca da fonte, e como a cobra no calor do capim! O quê? O instante será realmente a eternidade? A eternidade será realmente o instante?” E a página continua ligando o ínfimo ao imenso, a urtiga branca ao céu azul. Todas as contradições agudas, como a do calhau na boca da fonte e a água clara, são assimiladas, aniquiladas, desde que o ser que sonha ultrapasse a contradição do pequeno e do grande. Esse espaço de exaltação ultrapassa qualquer limite (pág. 155): “Desmoronem, limites sem amor dos horizontes! Apareçam, distâncias verdadeiras!” E na página 168: “Tudo era luz, doçura, sabedoria; e, no ar irreal, o distante acenava para o longínquo. Meu amor envolvia o universo”.

Efetivamente, se nosso objetivo nestas páginas fosse estudar objetivamente as imagens da imensidão, seria preciso abrir um verdadeiro inventário de exemplos; pois a imensidão é um tema poético inesgotável. Abordamos o problema num livro anterior,¹⁶⁴ insistindo na vontade de confronto do homem que medita diante de um universo infinito. Pudemos falar de um complexo especular onde o orgulho

¹⁶⁴ Cf. *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, cap. XII, parágrafo VII, “La terre immense”.

de ver é o núcleo da consciência do ser que contempla. Mas o problema que enfocamos na presente obra é o de uma participação mais descontraída nas imagens da imensidão, num intercâmbio mais íntimo do pequeno com o grande. Gostaríamos, de alguma forma, de liquidar o complexo especular que pode tornar rígidos certos valores da contemplação poética.

IV

Na alma descontraída que medita e que sonha, uma imensidão parece esperar pelas imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão. Teremos provas disso e em grande variedade se seguirmos os devaneios que se abrem na alma de Baudelaire, sob o signo da palavra vasto. Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinitude do espaço íntimo.

Sem dúvida, encontraríamos páginas onde a palavra *vasto* não tem nada além de sua significação de geometria objetiva: “Em torno de uma vasta mesa oval...”, diz-se numa descrição das *Curiosités Esthétiques (Curiosidades Estéticas)*, pág. 390. Mas, quando nos tornarmos hipersensíveis à palavra, veremos que ela é uma adesão de uma amplitude feliz. Além disso, se fizéssemos uma estatística dos diversos empregos da palavra vasto em Baudelaire, ficaríamos surpresos pelo fato de que o emprego da palavra em sua significação objetiva é raro em comparação com os casos em que a palavra tem ressonâncias íntimas.¹⁶⁵

Baudelaire, que se distancia tanto das palavras ditadas pelo hábito, Baudelaire, que, em particular, pensa com cuidado seus adjetivos, evitando tomá-los como uma sequela do substantivo, não fiscaliza o emprego da palavra *vasto*. Essa palavra se impõe a ele quando a grandeza toca uma coisa, um pensamento, um devaneio. Vamos dar algumas indicações sobre essa impressionante variedade de emprego.

O consumidor de ópio, para aproveitar o devaneio que acalma, deve ter “vastos lazeres”.¹⁶⁶ O devaneio é favorecido¹⁶⁷ pelos “vastos silêncios do campo”. Então “o mundo moral abre vastas perspectivas, cheias de novas claridades”.¹⁶⁸ Certos sonhos estão assentados “sobre a vasta tela da memória”. Baudelaire fala ainda de um “homem, às voltas com muitos projetos, oprimido por vastos pensamentos”.

Ele quer definir uma nação? Baudelaire escreve: “As nações são vastos animais cuja organização é adequada a seu meio”. E torna a dizer:¹⁶⁹ “As nações, vastos seres coletivos”. Eis um texto em que a palavra *vasto* aumenta a tonalidade da

¹⁶⁵ A palavra *vasto* não está catalogada no excelente índice que se encontra no fim da obra *Fusées et Journaux Intimes*, cá. Jacques Crépét (Mercure de France).

¹⁶⁶ Baudelaire, *Le Mangeur d'Ophitn*, p. 181.

¹⁶⁷ Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*, p. 325.

¹⁶⁸ *Loc. cit.*, p. 169, p. 172, p. 183.

¹⁶⁹ Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, p. 221.

metáfora; sem a palavra vasto, valorizada por ele, Baudelaire talvez tivesse recuado diante da pobreza do pensamento. Mas a palavra *vasto* salva tudo e Baudelaire acrescenta: tal comparação será compreendida pelo leitor por pouco familiarizado que esteja “com essas vastas contemplações”.

Não é exagero dizer que a palavra vasto é, em Baudelaire, um verdadeiro argumento metafísico pelo qual são unidos o vasto mundo e os vastos pensamentos. Mas não será nesse ponto do espaço íntimo que a grandeza é mais ativa? Essa grandeza não aflora do espetáculo, mas da profundidade insondável dos vastos pensamentos. Em *Journaux Intimes* (*loc. cit.*, pág. 29), Baudelaire escreve a propósito: “Em certos estados da alma quase sobrenaturais, a profundidade da vida se revela integralmente no espetáculo, por mais comum que seja, que se tem sob os olhos. Transforma-se em símbolo”. Esse texto indica a direção fenomenológica que nos esforçamos em seguir. O espetáculo exterior vem ajudar a revelar uma grandeza íntima.

A palavra *vasto* é também, em Baudelaire, a palavra da síntese suprema. Que diferença existe entre os passos discursivos do espírito e os poderes da alma nós o saberemos se meditarmos sobre este pensamento:¹⁷⁰ “A alma lírica faz lances vastos como sínteses; o espírito do romancista se deleita na análise”.

Assim, sob o signo da palavra *vasto*, a alma encontra seu ser sintético. A palavra *vasto* reúne os contrários.

“Vasto como a noite e como a claridade.” No poema da maconha,¹⁷¹ encontramos elementos daquele verso famoso, do verso que assombra a memória de todos os baudelairianos: “O mundo moral abre vastas perspectivas, cheias de claridades novas”. E assim a natureza “moral”, o templo “moral”, que têm a grandeza em sua virtude inicial. Ao longo da obra do poeta, pode-se seguir a ação de uma “vasta unidade” sempre pronta a unir as riquezas desordenadas. O espírito filosófico discute infinitamente sobre as relações do uno e do múltiplo. A meditação baudelairiana, verdadeiro tipo de meditação poética, encontra uma unidade profunda e tenebrosa no próprio poder da síntese pelo qual as diversas impressões dos sentidos serão colocadas em correspondência. As “correspondências” têm sido frequentemente estudadas empiricamente demais, como fatos da sensibilidade. Ora, as teclas sensíveis quase não coincidem de um sonhador para o outro. O benjoim, afora a alegria que proporciona ao ouvido de todos os leitores, não é dado a todo mundo. Mas, desde os primeiros acordes do soneto *Correspondances* a ação sintética da alma lírica está em ação. Mesmo que a sensibilidade poética se deleite com as mil variações do tema das “correspondências”, é preciso reconhecer que o tema é, em si mesmo, um prazer supremo. E, precisamente, Baudelaire diz que, em tais ocorrências, “o sentimento da existência é imensamente aumentado”.¹⁷²

¹⁷⁰ Baudelaire, *L An Romantique*, p. 369.

¹⁷¹ Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*, p. 169. 1 72

¹⁷² Baudelaire, *Journaux Intimes*, p. 28.

Descobrimos aqui que a *imensidão* íntima é uma *intensidade*, uma intensidade do ser, a intensidade de um ser que se revela numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as “correspondências” acolhem a imensidão do mundo e a transformam em uma intensidade de nosso ser íntimo. Elas instituem transações entre dois tipos de grandeza. Não se pode esquecer que Baudelaire viveu essas transações.

O próprio movimento tem, por assim dizer, um volume feliz. Baudelaire o fez entrar, por sua harmonia, na categoria estética do vasto. Sobre o movimento de um navio,¹⁷³ Baudelaire escreve: “A ideia poética que se depreende dessa operação do movimento nas linhas é a hipótese de um ser vasto, imenso, complicado, mas eurrítmico, de um animal espirituoso, sofrendo e suspirando todos os suspiros e todas as ambições humanas”. Assim o navio, belo volume apoiado nas águas, contém o infinito da palavra *vasto*, da palavra que não descreve, mas que dá o ser primeiro a tudo o que tiver que ser descrito. Sob a palavra *vasto*, há, em Baudelaire, um complexo de imagens. Essas imagens se aprofundam mutuamente porque crescem sobre um ser vasto.

Correndo o risco de dispersar nossa demonstração, tentamos indicar todos os pontos em que na obra de Baudelaire aparece esse adjetivo estranho, estranho porque confere grandeza a impressões que não têm entre elas nada em comum.

Mas, para que nossa demonstração tenha mais unidade, vamos seguir ainda uma linha de imagens, uma linha de valores que nos vão mostrar que, em Baudelaire, a imensidão é uma dimensão íntima.

Nada exprime melhor o caráter íntimo da noção de imensidão que as páginas consagradas por Baudelaire a Richard Wagner.¹⁷⁴ Baudelaire dá, pode-se dizer, três estados dessa impressão de imensidão. Cita inicialmente o programa do concerto em que foi apresentada a abertura de *Lohengrin* (*loc. cit.*, pág. 212). “Desde os primeiros compassos a alma do devoto solitário que espera o vaso sagrado *mergulha nos espaços infinitos*. Ele vê formar-se pouco a pouco uma aparição estranha que ganha um corpo, uma figura. Essa aparição se torna mais precisa, e o *bando milagroso dos anjos*, trazendo entre eles a taça sagrada, passa diante dele. O cortejo santo se aproxima, o coração do eleito de Deus se exalta pouco a pouco; se alarga, se dilata; inefáveis aspirações despertam dentro dele; *ele cede à bem-aventurança crescente*, encontrando-se sempre próximo da *aparição luminosa*, e quando o próprio Santo Graal aparece no meio do cortejo sagrado, *ele se abisma numa adoração estática, como se o mundo inteiro houvesse subitamente desaparecido*.” Todas as passagens estão sublinhadas pelo próprio Baudelaire. Fazem-nos sentir a dilatação progressiva do devaneio até o ponto extremo onde a imensidão nascida intimamente num sentimento de êxtase dissolve e absorve, de alguma forma, o mundo sensível.

¹⁷³ *Loc. cit.*, 33.

¹⁷⁴ Baudelaire, *L'An Ramantique*, parágrafo X.

O segundo estado do que acreditamos poder chamar de um acréscimo do ser é dado por um texto de Liszt. Esse texto nos faz participar do espaço místico (pág. 213) nascido da meditação musical. Sobre “uma longa cobertura adormecida pela melodia, um éter vaporoso (...) se estende”. Na continuação do texto de Liszt, as metáforas da luz ajudam a captar essa extensão de um mundo musical transparente.

Mas esses textos não fazem mais que preparar a página pessoal de Baudelaire, página em que as “correspondências” vão aparecer como diversos prolongamentos dos sentidos, cada prolongamento de uma imagem aumentando a grandeza de outra imagem. A imensidão vai-se desenvolvendo. Baudelaire, agora de corpo inteiro no onirismo da música, sente, diz ele, “uma dessas impressões felizes que quase todos os homens imaginativos sentiram, pelo sonho, durante o sono. Eu me sentia livre *das sensações do peso*, e reencontrava pela lembrança a extraordinária *volúpia* que circula nos *píncaros*. Assim eu me pintava involuntariamente o estado de um homem tomado por um grande devaneio, numa solidão absoluta, mas numa solidão com um *imenso horizonte e uma ampla luz difusa; a imensidão sem outro cenário que ela própria*”.

Na continuação do texto, encontraríamos muitos elementos para uma fenomenologia da extensão, da expansão, do êxtase — abreviando, para uma fenomenologia do prefixo ex. Mas, longamente preparada por Baudelaire, acabamos de atingir a fórmula que deve ser colocada no centro de nossas observações fenomenológicas: uma imensidão que não tenha outro cenário além dela mesma. Essa imensidão, que Baudelaire já nos fez ler detalhadamente, é uma conquista da intimidade. A grandeza progride no mundo na medida em que a intimidade se aprofunda. O devaneio de Baudelaire não se formou diante de um universo contemplado. O poeta — ele próprio o diz — dirige seu devaneio com os olhos fechados. Não vive de lembranças. Seu êxtase poético se transformou pouco a pouco numa vida sem acontecimento. Os anjos que punham suas asas azuis no céu fundiram-se num azul universal. Lentamente, a imensidão se institui como valor primeiro, como um valor íntimo primeiro. Quando ele vive realmente a palavra *imenso*, o sonhador se vê libertado de suas preocupações, de seus pensamentos, libertado de seus sonhos. Não está mais fechado em seu peso. Não é mais prisioneiro de seu próprio ser.

Se seguíssemos as vias normais da psicologia para estudar esses textos baudelafricanos, poderíamos concluir que o poeta, abandonando os cenários do mundo para viver o “cenário” único da imensidão, não pode sentir mais que uma abstração, aquela que os antigos psicólogos chamavam de uma “abstração realizada”. O espaço íntimo assim trabalhado pelo poeta seria apenas o pendente do espaço exterior dos geômetras que, também eles, desejam o espaço infinito sem outro sinal que o próprio infinito. Mas tal conclusão ignoraria os passos concretos do longo devaneio. Cada vez que o devaneio abandona um episódio por demais carregado

de imagens, ganha uma extensão suplementar do ser íntimo. Sem ter mesmo a vantagem da audição de *Tannhäuser*, o leitor que medita as páginas baudelairianas detalhando os estados sucessivos do poeta não pode deixar de perceber que, afastando as metáforas fáceis demais, ele é chamado a uma ontologia da profundidade humana. Para Baudelaire, o destino poético do homem é o ser do espelho da imensidão, ou, mais exatamente ainda, a imensidão vem tomar consciência dela mesma no homem. Para Baudelaire, o homem é um vasto sonho.

Assim, em muitas direções, acreditamos ter provado que, na poética de Baudelaire, a palavra *vasto* não pertence realmente ao mundo objetivo. Gostaríamos de acrescentar um matiz fenomenológico a mais, um matiz que deriva da fenomenologia da palavra.

Em nossa opinião, para Baudelaire, a palavra *vasto* é um valor vocal. É uma palavra *pronunciada*, nunca lida apenas, nunca vista apenas nos objetos aos quais a ligamos. Existem palavras que um escritor diz sempre baixinho enquanto a escreve. Seja em verso ou em prosa, ela tem uma ação poética, uma ação de poesia vocal. Essa palavra ganha imediatamente relevo sobre as palavras vizinhas, sobre as imagens, talvez mesmo sobre o pensamento. É um “potencial da palavra”¹⁷⁵ Desde que lemos a palavra em Baudelaire, na medida do verso ou na amplitude dos períodos dos poemas em prosa, parece que o poeta nos obriga a pronunciá-la. A palavra *vasto* é então um vocábulo da respiração. Ela se acomoda em nosso alento. Deseja que esse alento seja lento e calmo.¹⁷⁶ E sempre, com efeito, na poética de Baudelaire, a palavra *vasto* evoca uma calma, uma paz, uma serenidade. Traduz uma convicção vital, uma convicção íntima. Traz-nos o eco das câmaras secretas do nosso ser. É uma palavra grave, inimiga das turbulências, hostil aos excessos da voz da declamação. Nós a quebraríamos corr. uma dicção subjugada pela medida. É preciso que a palavra *vasto* reine sobre o silêncio calmo do ser.

Se eu fosse psiquiatra, aconselharia ao doente que sofre de angústia, desde o aparecimento da crise, que lesse o poema de Baudelaire, que pronunciasse bem docemente a palavra baudelairiana dominadora, a palavra *vasto*, que dá calma e unidade; essa palavra que abre um espaço, que abre o espaço ilimitado. Ela nos ensina a respirar com o ar que repousa no horizonte, longe das paredes de prisões quiméricas que nos angustiam. Tem uma virtude vocal que trabalha no âmago do potencial da voz. Panzera, o cantor sensível à poesia, me afirmou um dia que no dizer dos psicólogos experimentais não se pode pensar a vogai a sem que se mobilizem as cordas vocais. Com a vogai *a* sob os olhos, a voz já tem vontade de cantar. A vogai *a*, corpo da palavra *vasto*, se isola em sua delicadeza, anacoluto da sensibilidade que fala.

¹⁷⁵ 1 7 5 Cf. Edgar Poe, “La puissance de la parole”, *apud Nouvelles Histoires Extraordinaires*, trad. Baudelaire, p. 238.

¹⁷⁶ Para Victor Hugo, o vento é vasto. O vento diz: *Sou esse grande passante, vasto, invencível e vão.* (*Dieu*, p. 5). Nas três últimas palavras, os lábios quase não fazem movimento pronunciando os v.

Parece que os numerosos comentários que foram feitos sobre as “correspondências baudelairianas” têm esquecido o sexto sentido, que trabalha modelando, modulando a voz. Pois essa pequena harpa eólica, a mais delicada de todas, colocada pela natureza na porta da nossa respiração, é um sexto sentido, vindo depois dos outros, acima dos outros. Essa harpa freme, ao simples movimento das metáforas. O pensamento humano canta através dela. Quando contínuo assim sem fim meus devaneios de filósofo indócil, chego a pensar que a vogai *a* é a vogai da imensidão. É um espaço sonoro que começa num suspiro e que se estende sem limite.

Na palavra *vasto*, a vogai *a* conserva todas as virtudes de sua vocalidade engrandecedora. Considerada vocalmente, a palavra *vasto* já não é simplesmente dimensional. Recebe, como uma matéria suave, os poderes balsâmicos da calma ilimitada. Com ela, o ilimitado entra em nosso peito. Por ela, respiramos cosmicamente, longe das angústias humanas. Por que haveríamos de negligenciar o menor fator na medida dos valores poéticos? Tudo o que contribui para dar à poesia sua ação psíquica decisiva deve ser inclusa numa filosofia da imaginação dinâmica. Às vezes, os valores sensíveis mais diferentes e mais delicados se revezam para dinamizar e engrandecer o poema. Uma longa pesquisa das correspondências baudelairianas deveria elucidar a correspondência de cada sentido com a palavra.

Às vezes o som de um vocábulo, a força de uma letra abre ou fixa o pensamento profundo da palavra. Lê-se num belo livro de Max Picard, *Der Mensch und das Wort*: “Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart”.¹⁷⁷ Com tais observações, o filósofo do *Mundo do Silêncio* nos leva a pontos da sensibilidade extrema, onde os fenômenos fonéticos e os fenômenos do *logos* vêm, quando a linguagem tem toda a sua nobreza, harmonizar-se. Mas que vagar de meditação teríamos que saber adquirir para que vivêssemos a poesia interior da palavra, a imensidão interior de uma palavra. Todas as grandes palavras, todas as palavras chamadas à grandeza por um poeta, são chaves do universo, do duplo universo do Cosmo e das profundezas da alma humana.

V

Assim, parece-nos provado que, num grande poeta como Baudelaire, pode ouvir-se mais que um eco vindo do exterior, um apelo íntimo da imensidão. Podíamos dizer então, no estilo filosófico, que a imensidão é uma “categoria” da imaginação poética e não apenas uma ideia geral formada na contemplação de espaços grandiosos. Para dar, à guisa de contraste, um exemplo de uma imensidão “empírica”, comentaremos uma página de Taine. Veremos aí em ação, em lugar da

¹⁷⁷ Max Picard, *Der Mensch und das Wort*, Eugen Rentsch Verlag, Zurique, 1955, p. 14. É claro que tal frase não deve ser traduzida, já que é preciso aguçar os ouvidos para sentir a vocalidade da língua alemã. Cada língua tem suas palavras de grande vocalidade.

poesia, a má literatura, aquela que deseja a qualquer preço a expressão pitoresca, mesmo que seja a despeito das imagens fundamentais.

Em *Voyage aux Pyrénées* (*Viagem aos Pireneus*), pág. 96, Taine escreve: “A primeira vez que vi o mar tive o desencanto mais desagradável... Pensei estar vendo uma das longas planícies plantadas de beterrabas que encontramos nas cercanias de Paris, entrecortadas de canteiros de couves e de faixas douradas de cevada. As velas distantes pareciam asas dos pombos que voltam. A perspectiva me parecia estreita: os quadros dos pintores me haviam apresentado o mar como muito maior. Foram precisos três dias para que eu reencontrasse o sentimento da imensidão”.

Beterrabas, cevada, couves e pombos são bem artificialmente associados! Reuni-los numa “imagem” não pode passar de uma conversa acidental de quem queria dizer coisas “originais”. Como se pode estar, diante do mar, obcecado assim pelos campos de beterrabas das planícies das Ardênias?

O fenomenólogo ficaria feliz em saber como, depois de três dias de privação, o filósofo reencontrou seu “sentimento de imensidão”, por que retorno ao mar contemplado ingenuamente viu, enfim, a grandeza do mesmo.

Depois deste comentário intermediário, voltemos aos poetas.

VI

Os poetas nos ajudarão a descobrir em nós uma alegria tão expansiva ao contemplar as coisas que às vezes viveremos, diante de um objeto próximo, o engrandecimento de nosso espaço íntimo. Escutemos, por exemplo, Rilke, quando ele atribui sua existência de imensidão à árvore contemplada:¹⁷⁸

*O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:
Se quiseres conseguir a existência de uma árvore,
Reveste-a de espaço interno, esse espaço
Que tem seu ser em ti. Cerca-a com violência
Ela não tem limite, e não se torna realmente uma árvore
Senão quando se ordena no seio de tua renúncia.*

Nos dois últimos versos, uma obscuridade mallarmeana obriga o leitor a meditar. Ele recebe do poeta um belo problema de imaginação. O conselho: “Cerca a árvore com violência” seria inicialmente uma obrigação de desenhá-la, de revesti-la, de limites no espaço *exterior*. Obedeceríamos então às regras simples da percepção, seríamos “objetivos”, não imaginariamos mais. Mas a árvore é, como todo ser verdadeiro, compreendida em seu ser “sem limite”. Seus limites são apenas acidentes. Contra o acidente dos limites, a árvore tem necessidade de que tu lhe dês tuas imagens superabundantes alimentadas por teu espaço íntimo, desse “espaço que tem seu ser em ti”. Então, a árvore e seu sonhador, em conjunto, se

¹⁷⁸ Poema de junho de 1924, traduzido para o francês por Claude Vigée, publicado na revista *Les Lettres*, ano 4, n.ºs 14, 15, 16, p. 13.

ordenam, crescem. Nunca a árvore, no mundo do sonho, se estabelece como um ser acabado. Ela procura sua alma, diz Jules Supervielle num poema:¹⁷⁹

*Azul Vivaz de um espaço
Onde cada árvore se alça
às alturas das palmeiras
Em busca de sua alma.*

Mas quando um poeta sabe que um ser do mundo procura sua alma, é porque ele procura a dele. “Uma longa árvore fremente toca sempre a alma.”¹⁸⁰

Entregue a forças imaginárias, investida de nosso espaço interior, a árvore entra conosco numa emulação de grandeza. Noutro poema de agosto de 1914 (*loc. cit.* pag. 11) Rilke dissera:

*... Através de nós alçam vôo
Os pássaros do silêncio. Ó eu, que quero crescer,
Olho para fora, e a árvore cresce em mim.*

Assim, a árvore tem sempre um destino de grandeza. Esse destino ela o propaga. A árvore faz crescer o que a rodeia. Numa carta reproduzida no pequeno livro tão-humano de Claire Goll,¹⁸¹ Rilke lhe escrevera: “Essas árvores são magníficas, porém mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas, como se com o crescimento delas ele aumentasse”.

Poder-se-ia dizer que os dois espaços, o íntimo e o exterior, acabam por se estimular incessantemente em seu crescimento. Indicar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como um espaço afetivo não chega entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais ao fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que dê cor a um espaço, seja ela triste ou pesada, desde que seja expressa, poeticamente expressa, a tristeza se tempera, o peso se alivia. O espaço poético, uma vez expresso, toma valores de expansão. Pertence à fenomenologia do ex. É ao menos a tese que queremos evocar em toda e qualquer ocasião, tese a que voltaremos em uma próxima obra. Uma prova, de passagem: quando o poeta me diz:¹⁸²

*Conheço uma tristeza com cheiro de abacaxi
Sou menos triste, mais docemente triste.*

Nessa transação da espacialidade poética que vai da intimidade profunda até a extensão indefinida reunidas numa mesma expansão, sente-se brotar uma grandeza. Rilke disse:

¹⁷⁹ Jules Supervielle, *L'Escalier*, p. 106.

¹⁸⁰ Henri Bosco, *Antonin*, p. 13.

¹⁸¹ Claire Goll, *Rilke et les Femmes*, p. 63.

¹⁸² Jules Supervielle, *L'Escalier*, p. 123.

“Por todos os seres se desenvolve o espaço único, espaço íntimo no mundo...”

O espaço aparece então ao poeta como sujeito do verbo desenvolver-se, do verbo crescer. Desde que um espaço seja um valor — e haverá valor maior que a intimidade? — ele crescerá. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós a grandeza nunca é um “objeto”.

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou, melhor, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. Para guardar a homogeneidade, lembremos ainda que Jõe Bousquet exprime assim o espaço íntimo da árvore:¹⁸³ “O espaço não está em lugar algum. O espaço está em si mesmo como o mel no favo”. No reino das imagens, o mel no favo não obedece à dialética elementar do conteúdo e do continente. O mel metafórico não se deixa fechar. Aqui no espaço íntimo da árvore, o mel é algo mais que uma medula. É o “mel da árvore” que vai perfumar a flor. É o sol interior da árvore. Quem sonha com o mel bem sabe que ele é um poder que concentra e irradia ao mesmo tempo. Se o espaço interior da árvore é um mel, ele dá à árvore “a expansão das coisas infinitas”.

Efetivamente, podemos ler a página de Joé Bousquet sem nos determos na imagem. Mas, se gostamos de ir ao fundo da imagem, quantos sonhos ela suscita! O filósofo do espaço se põe a sonhar. Se gostamos das palavras da metafísica composta, não podemos dizer que Joé Bousquet acaba de nos revelar um espaço-substância, o mel-espaço ou espaço-mel? A cada matéria sua localização. A cada substância sua *existência*. A cada matéria a conquista de seu espaço, de seu poder de expansão além das superfícies pelas quais um geômetra desejasse defini-la.

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

Como é concreta essa coexistência das coisas num espaço que duplicamos com a consciência de nossa existência! O tema leibniziano do espaço, lugar dos coexistentes, encontra em Rilke o seu poeta. Cada objeto investido de espaço íntimo se torna, nesse coexistencialismo, centro de todo o espaço. Para cada objeto, o distante é o presente, o horizonte tem tanta existência quanto o centro.

VII

¹⁸³ Joé Bousquet, *La Neige d'un Autre Âge*, p. 92.

No reino das imagens, não poderia haver contradição, e almas igualmente sensíveis podem sensibilizar a dialética do centro e do horizonte de uma forma diferente. Poderíamos propor, nesse caso, uma espécie de *teste da planície* onde repercutiriam tomadas do infinito de tipos diferentes.

Num dos extremos do teste, deveríamos colocar o que Rilke diz brevemente numa frase imensa: “A planície é o sentimento que nos engrandece”. Esse teorema de antropologia estética é enunciado com tamanha clareza que sentimos manifestar-se um teorema correlativo que poderíamos exprimir nestes termos: todo sentimento que nos engrandece planifica nossa situação no mundo.

Na outra extremidade do teste da planície, colocaríamos esta página de Henri Bosco.¹⁸⁴ Na planície, “estou sempre além, num além aéreo, fluido. Ausente há muito tempo de mim mesmo, sem estar presente em parte alguma, atribuo facilmente demais a inconsistência de meus devaneios aos espaços ilimitados que os favorecem”.

Entre esses dois polos da dominação e da dispersão, quantos matizes encontraríamos se nos déssemos conta do humor do sonhador, das estações do ano e do vento. É, sempre, encontraríamos entre os sonhadores matizes que a planície aquieta e, aqueles a quem a planície inquieta, matizes tanto mais interessantes de estudar quanto a planície é frequentemente considerada como um mundo simplificado. É um dos encantos da fenomenologia da imaginação poética poder viver um matiz novo diante de um espetáculo que requer uniformidade, que se resume numa ideia. Se o matiz é sinceramente vivido pelo poeta, o fenomenólogo está certo de captar uma partida da imagem.

Em todos esses matizes, numa indagação mais aprofundada que a nossa, dever-se-ia mostrar como eles se integram na grandeza da planície ou do planalto, dizer, por exemplo, por que o devaneio do planalto não é nunca um devaneio da planície. Esse estudo é difícil porque, às vezes, o escritor quer descrever, porque o escritor sabe, quilômetros antes, a grandeza de sua solidão. Então, sonha-se sobre o mapa, sonha-se como geógrafo. Assim Loti, à sombra de uma árvore em Dacar, seu porto de atracação: “Os olhos voltados para o interior do país, interrogamos o imenso horizonte das areias”.¹⁸⁵ Esse imenso horizonte das areias não será um deserto de estudante, o Saara dos atlas escolares?

Quanto mais preciosas para um fenomenólogo são as imagens do Deserto no belo livro de Philippe Diolé: *Le plus Beau Désert du Monde* (*O mais Belo Deserto do Mundo*)! A imensidão no deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo. Como diz Philippe Diolé, viajante cheio de sonhos,¹⁸⁶ é preciso viver o deserto “tal como se reflete no interior do errante”. E Diolé nos pede para meditar onde poderíamos — síntese dos contrários — viver uma *concentração de*

¹⁸⁴ Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 18.

¹⁸⁵ Pierre Loti, *Un Jeune Officier Pauvre*, p. 85.

¹⁸⁶ Ph. Diolé, *Le Plus Beau Désert du Monde*, Albin Michel, p. 178.

nomadismo. Para Diolé, “esses restos de montanhas, essas areias e esses rios mortos, essas pedras e esse sol causticante”, todo esse universo que está sob o signo do deserto é “anexado ao espaço interior”. Por essa anexação, a diversidade das imagens é unificada na profundidade “do espaço interior”.¹⁸⁷ Fórmula decisiva para a demonstração que queremos fazer da correspondência da imensidão do espaço e da profundidade do “espaço interior”.

Aliás, essa interiorização do Deserto não corresponde em Diolé à consciência de um vazio íntimo. Ao contrário, Diolé nos faz viver um drama de imagens, o drama fundamental das imagens materiais da água e da seca. Com efeito, “o espaço interior” é, em Diolé, uma adesão a uma substância íntima. Ele viveu longamente, deliciosamente, as experiências do mergulho em águas profundas. O Oceano se tornou para ele um “espaço”. A 40 metros sob a superfície da água, encontrou o “absoluto da profundidade”, uma profundidade que não se mede mais, uma profundidade que não daria outros poderes de sonho e de pensamento se a duplicássemos ou triplicássemos. Por suas experiências de mergulho, Diolé *entrou realmente no volume da água*. E quando vivemos com Diolé, seguindo-o em seus livros anteriores, essa conquista da intimidade da água, chegamos a conhecer nesse espaço-substância um espaço com uma dimensão. Uma substância, uma dimensão. E estamos tão longe da terra, da vida terrestre, que essa dimensão da água traz o signo do ilimitado. Procurar o alto, o baixo, a direita ou esquerda, num mundo tão bem unificado por sua substância, é pensar, não é viver — é pensar como outrora na vida terrestre, não é viver no mundo novo conquistado no mergulho. Quanto a mim, antes de ler os livros de Diolé, eu não fazia ideia de que o *ilimitado* estivesse tão facilmente a nosso alcance. Basta sonhar na profundidade pura, na profundidade que não precisa de medida para ser.

Mas então, por que Diolé, esse psicólogo, esse ontólogo da vida humana submarina, vai ao Deserto? Por que cruel dialética quer ele passar da água ilimitada às areias infinitas? A essas perguntas, Diolé responde como poeta. Ele sabe que toda nova cosmicidade renova nosso ser interior e todo novo cosmos está aberto quando nos libertamos de ligações de uma sensibilidade anterior. No início do seu livro (*loc. cit.*, pág. 12), Diolé nos diz que quis “concluir no Deserto a operação mágica que, na água profunda, permite ao mergulhador desligar as amarras comuns do tempo e do espaço e fazer coincidir a vida com um obscuro poema interior”.

¹⁸⁷ Henri Bosco escreve (*L'Antiquaire*, p. 228): “No deserto escondido que trazemos em nós, onde penetrou o deserto da areia e da pedra, a extensão da alma se perde na extensão infinitamente inabitada que desola as solidões da terra”. Ver também p. 227.

A distância, num planalto aberto, sobre essa planície que alcança o céu, o grande sonhador que escreveu *Hyacinthe* traduz em sua profundidade o mimetismo do deserto com o mundo e do deserto com a alma: “Estendia-se em mim um novo vazio, e eu era o deserto no deserto”. A distância de meditação termina com esta nota: “Eu não tinha mais alma”. (Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 33, p. 34.)

E, no fim do seu livro, Diolé concluirá (pág. 178): “Descer na água ou errar no deserto é mudar de espaço” e, mudando de espaço, deixando o espaço das sensibilidades comuns, entramos em comunicação com um espaço psiquicamente inovador. “Mantemos no Deserto e no fundo do mar uma pequena alma, uma sonda indivisível.” Essa mudança do espaço *concreto* não pode mais ser simples operação do espírito como seria a consciência do relativismo das geometrias. Não mudamos de lugar, mudamos de natureza.

Mas, como esses problemas de fusão do ser num espaço concreto, num espaço altamente qualitativo interessam a uma fenomenologia da imaginação — pois é preciso imaginar muito para “viver” um espaço novo —, vemos a influência das imagens fundamentais sobre nosso autor. No Deserto, Diolé não se desprende do oceano. O espaço do Deserto, longe de contradizer o espaço da água profunda vai, nos sonhos de Diolé, exprimir-se na linguagem das águas. Há aí um verdadeiro drama da imaginação material, drama nascido do conflito da imaginação de dois elementos tão hostis quanto a areia árida do deserto e a água fixada por sua massa, sem compromisso dela e do lodo. A página de Diolé tem tal *sinceridade de imaginação* que a citamos na íntegra (*loc. cit.*, pág. 118).

“Escrevi em outros tempos”, diz Diolé, “que quem tivesse conhecido o mar profundo não podia mais voltar a ser um homem como os outros. É em momentos como este (no meio do deserto) que tenho prova disso. Pois percebi que mentalmente, andando, encho de água o cenário do Deserto! Na imaginação, eu inundava o espaço que me cercava e no centro do qual eu andava. Eu vivia uma imersão inventada. Eu me deslocava para o centro de uma matéria fluida, luminosa, capaz de prestar socorro, densa, que era a água do mar, a lembrança da água do mar. Esse artifício bastava para humanizar para mim um mundo de uma secura repugnante, conciliando-se com as rochas, com o silêncio, com a solidão, com as toalhas de ouro solar que caíam do céu. Minha própria canseira se achava aliviada. Meu peso se apoiava em sonho sobre essa água imaginária.

“Eu me apercebi que não era a primeira vez que inconscientemente recorriera a essa defesa psicológica. O silêncio e a lenta progressão de minha vida no Saara despertavam em mim a lembrança do mergulho. Uma espécie de ternura banhava então as imagens interiores e, na passagem assim refletida pelo sonho, a água aflorava naturalmente. Eu andava, trazendo comigo reflexos luzentes, uma densidade translúcida que não era mais que lembranças do mar profundo.”

Assim, Philippe Diolé acaba de nos dar uma técnica psicológica para ser além num além absoluto que serve de barragem às forças que nos mantêm presos no aqui. Não se trata simplesmente de uma evasão num espaço aberto à aventura de todos os lados. Sem a maquinaria de telas e de espelhos colocados juntos na caixa que leva Cyrano aos impérios do sol, Diolé nos transporta no além de um outro mundo. Serve-se apenas, poderíamos dizer, de uma maquinaria que aciona as leis mais seguras, mais fortes da psicologia. Ele recorre apenas a essas realidades

estáveis e fortes que são as imagens materiais fundamentais, as imagens que estão na base de toda imaginação. Nada existe que derive de quimeras e de ilusões.

O tempo e o espaço estão aqui sob o domínio da imagem. O além e o outrora são mais fortes que o *hic et nunc*. O *ser-lá* é sustentado por um ser do além. O espaço, o grande espaço, é o amigo do ser.

Ah! Como os filósofos aprenderiam se acessem a ler os poetas!

VIII

Como acabamos de tomar duas imagens heroicas, a imagem do mergulho e a imagem do deserto, duas imagens que só podemos viver na imaginação, sem nunca as alimentar com alguma experiência concreta, terminaremos este capítulo tomando uma imagem mais a nosso alcance, uma imagem que podemos alimentar com todas as nossas lembranças da planície. Vamos ver como uma imagem muito particular pode comandar o espaço, dar sua lei ao espaço.

Diante de um mundo tranquilo, numa planície sossegada, o homem pode conhecer a calma e o repouso. Mas no mundo evocado, no mundo que é imaginado, os espetáculos da planície têm frequentemente apenas efeitos já gastos. Para lhes devolver sua ação, é preciso uma imagem nova. Pela graça de uma imagem literária, de uma imagem inesperada, a alma tocada segue a indução da tranquilidade. A imagem literária torna a alma bastante sensível para receber a impressão de uma fineza absurda. É assim que, numa página admirável, d'Annunzio¹⁸⁸ nos comunica o olhar do animal medroso, o olhar da lebre que, num instante sem tormento, projeta a paz no universo do outono. “Você nunca viu, de manhã, uma lebre sair nos caminhos abertos recentemente pelo arado, correr alguns instantes sobre a geada prateada, depois em silêncio, sentar-se sobre as patas traseiras, levantar as orelhas, olhar o horizonte? Parece que seu olhar acalma o Universo. A lebre imóvel que, numa trégua de sua inquietação perpétua, contempla a campina enevoadada. Não poderíamos imaginar um indício mais certo de paz profunda nas redondezas. Naquele momento, é um animal sagrado que é preciso adorar.” A linha de projeção da calma que vai estender-se pela planície é claramente indicada: “Parece que seu olhar acalma o Universo”. Um sonhador que confiar seus sonhos a esse movimento da visão viverá numa tonalidade acrescida a imensidão dos campos abertos.

Tal página é por si mesma um bom teste de sensibilidade retórica. Ela se oferece tranquilamente à crítica dos espíritos apoéticos. É realmente muito dannunziana e pode servir para denunciar as embaraçantes metáforas do escritor italiano. Seria tão simples, pensam os espíritos positivos, descrever *diretamente* a paz dos campos! Por que escolher a lebre como intermediário contemplativo? Mas o poeta não se preocupa com essas boas razões. Pode revelar todos os graus de crescimento de uma contemplação, todos os instantes da imagem e o instante em

¹⁸⁸ D'Annunzio, *Le Feu*, trad. fr. p. 261.

que a paz animal se inscreve na paz do mundo. Tornamo-nos aqui conscientes da função de um olhar que não tem nada a fazer, de um olhar que não olha mais um objeto particular, mas que *olha o mundo*. Não seríamos tão radicalmente enviados a uma primitividade se o poeta nos contasse sua própria contemplação. O poeta não faria mais que repetir um tema filosófico. Mas o animal dannunziano é, por um instante, liberado de seus reflexos: o olho não espreita mais, o olho não é mais um parafuso da máquina animal, o olho não comanda a fuga. Sim, realmente tal olhar, no animal do medo, é o instante sagrado da contemplação.

Algumas linhas atrás, seguindo uma inversão que traduz o dualismo do que olha e do que é olhado, o poeta vira, no olho tão belo, tão grande, tão tranquilo da lebre, a natureza aquática dos olhares do animal vegetariano: “Esses grandes olhos úmidos..., esplêndidos como os lagos durante as noites de verão, com seus juncos que se banham com todo o céu que se mira e se transfigura neles”. Reunimos em nosso livro *L'Eau et les Rêves (A Água e os Sonhos)* muitas outras imagens literárias que nos dizem que o lago é o próprio olho da paisagem, que o reflexo sobre as águas é a primeira visão que o universo toma de si mesmo, que a beleza acrescida de uma paisagem refletida é a própria raiz do narcisismo cósmico. Em *Walden*, Thoreau seguirá também naturalmente esse crescimento das imagens. Ele escreve (trad. fr., pág. 158): “Um lago é a marca mais bela e expressiva da paisagem. É o olho da terra, em que o espectador, mergulhando o seu próprio olhar, sonda a profundidade de sua própria natureza”.

E, uma vez mais, vemos animar-se uma dialética da imensidão e da profundidade. Não se sabe onde fica a partida das duas hipérboles, a hipérbole do alto que vê demais e a hipérbole da paisagem que se vê confusamente sob as pesadas pálpebras de suas águas adormecidas. Mas, qualquer que seja a doutrina do imaginário, é obrigatoriamente uma filosofia do demasiado. Toda imagem tem um destino de engrandecimento.

Um poeta contemporâneo será mais discreto, mas dirá também:

Habito a tranquilidade das folhas, o verão cresce

escreve Jean Lescure.

Uma folha tranquila verdadeiramente habitada, um olhar tranquilo surpreendido na mais simples das visões, são operadores de imensidão. Essas imagens fazem crescer o mundo, crescer o verão. Em certas horas, a poesia propaga ondas de calma. De ser imaginado, a calma se institui como uma emergência do ser, como um valor que domina, apesar dos estados subordinados do ser, apesar de um mundo conturbado. A imensidão foi aumentada pela contemplação. E a atitude contemplativa é um tamanho valor humano que dá uma imensidão que um psicólogo teria toda a razão em declarar efêmera e particular. Mas os poemas são realidades humanas; não basta referir-se a “impressões” para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética.

CAPÍTULO IX

A DIALÉTICA DO EXTERIOR E DO INTERIOR

“As geografias solenes dos limites humanos...”

(Paul Éluard, Les Yeux Fortiles, pág. 42.)

“Pois estamos onde não estamos”

(Pierre-Jean Jouve, Lirique, pág. 59)

*“Uma das máximas da educação prática que regeram
minha infância: ‘Não coma com a boca aberta’.”*

(Colette, Prisons et Paradis, ed Ferenczi, pág. 79.)

I

O exterior e o interior formam uma dialética de dissecação, e a geometria evidente dessa dialética nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos. Ela tem a nitidez decisiva da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide. Fazemos de tal dialética, sem tomar maiores cuidados, uma base para as imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. Os lógicos traçam círculos que se produzem ou se excluem e logo todas as suas regras ficam claras. O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser. A metafísica mais profunda enraíza-se numa geometria implícita, numa geometria que — queiramos ou não — espacializa o pensamento; se o metafísico não desenhasse, será que ele pensaria? O aberto e o fechado são, para ele, pensamentos. O aberto e o fechado são metáforas que ele liga a tudo, inclusive aos seus sistemas. Numa conferência em que estudou a estrutura sutil da recusa, bem diferente da estrutura simples da negação, Jean Hyppolite chegou justamente a falar de um¹⁸⁹ “primeiro mito do exterior e do interior”. Hyppolite acrescenta: “os senhores sentem que alcance tem o mito na formação do exterior e do interior: é o da alienação que se funda sobre estes dois termos. O que se traduz na sua oposição formal torna-se mais além alienação e hostilidade entre os dois”. Assim, a simples oposição geométrica se tinge de agressividade. A oposição formal não pode ficar tranquila. O mito a trabalha. Mas não se deve estudar esse trabalho do mito através do

¹⁸⁹ Jean Hyppolite, “Commentaire Parle sur la Verneinung de Freud” apud *La Psychanalyse*, n° 1, 1956, p. 35.

imenso domínio da imaginação e da expressão, dando-lhe as luzes falsas das instituições geométricas.¹⁹⁰

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para lhe dar uma situação de todas as situações. Confronta-se então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *lá*. Dá-se a estes pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal-cuidada. Muitas metafísicas exigiriam uma cartografia. Mas, em filosofia, todas as facilidades se pagam, e o saber filosófico começa mal a partir de experiências esquematizadas.

II

Estudemos um pouco mais de perto essa cancerização geométrica do tecido linguístico da filosofia contemporânea.

Com efeito, parece que só uma sintaxe artificial vem ligar os advérbios e os verbos de maneira a formar excrescências. Essa sintaxe, multiplicando os traços de união, obtém frases-palavras. O exterior da palavra funda-se no seu interior. A língua filosófica torna-se uma língua aglutinante.

Às vezes dá-se o inverso, em lugar de se ligarem, as palavras internamente se desligam. Prefixos e sufixos — sobretudo os prefixos — se separam: querem pensar sozinhos. Por isso, às vezes, as palavras desequilibram-se. Onde está a força superior do *ser-lá*, no *ser* ou no *lá*? No *lá* — que seria melhor chamar de um aqui — é “necessário em primeira instância procurar meu ser? Ou antes, no meu ser, vou encontrar em primeiro lugar a certeza da minha fixação num lá? De qualquer maneira, um dos termos sempre enfraquece o outro. Frequentemente o *lá* é dito com tal energia que a fixação geométrica resume brutalmente os aspectos ontológicos dos problemas. Resulta daí uma dogmatização dos filosofemas a partir da instância da expressão. Na tonalidade da língua francesa, o *lá* é tão enérgico que designar o ser por um *ser-lá* seria uma indicação vigorosa que colocaria facilmente o ser íntimo num lugar exteriorizado.

Mas por que ir tão depressa nas primeiras designações? Dir-se-ia que o metafísico não se dá mais tempo de pensar. Vale mais, acreditamos, para um estudo do ser, seguir todos os circuitos ontológicos das diversas experiências do ser. No fundo, as experiências do ser que poderiam legitimar expressões “geométricas” estão entre as mais pobres. É necessário refletir sobre isso duas vezes antes de falar, em francês, do *être-là* (*ser-lá*). Fechado no ser, será necessário sempre sair dele. Mal saído do ser será preciso sempre voltar a ele. Assim, no ser, tudo é

¹⁹⁰ Hyppolite esclarece a inversão psicológica profunda da negação na recusa. Daremos em seguida, no nível simples da imagem, exemplos dessa inversão.

circuito, tudo é rodeio, discurso, tudo é uma romaria, tudo é refrão de estrofes sem fim.

E que espiral é o ser do homem!¹⁹¹ Nessa espiral quantos dinamismos se invertem! Não se sabe mais *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos. Os poetas conhecem bem esse estado da hesitação do ser. Jean Tardieu escreve:

*Para avançar eu me volto sobre mim mesmo
Ciclone pelo imóvel habitado.*

(Jean Tardieu, *Les Témoins Invisibles*, pág. 36.)

(As Testemunhas Invisíveis.)

Em outro poema Tardieu escrevera (*loc. cit.*, pág. 34):

Mas, no interior, mais fronteiras!

Assim, o ser em espiral, que se designa exteriormente como um centro bloqueado, nunca alcançará seu centro. O ser do homem é um ser não fixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão é *enunciada*, o ser tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão.

Em nossa opinião, os conglomerados verbais devem ser evitados. A metafísica não tem interesse em vaziar seus pensamentos em fósseis linguísticos. Ela deve aproveitar a extrema mobilidade das línguas modernas, permanecendo, entretanto, na homogeneidade de uma língua materna, seguindo precisamente o hábito dos verdadeiros poetas.

Para aproveitar todas as lições da psicologia moderna e os conhecimentos adquiridos sobre o ser do homem pela psicanálise, a metafísica deve então ser deliberadamente discursiva. Ela deve desconfiar dos privilégios de evidência que pertencem às intuições geométricas. A vista diz muitas coisas de uma vez. O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha. Ele não é cercado pelo nada. Nunca se está certo de encontrá-lo ou de reencontrá-lo como sólido, aproximando-o de um centro de ser. E se é o ser do homem que se quer determinar, nunca se tem certeza de estar muito perto de si, recolhendo-se em si mesmo, indo até o centro da espiral; frequentemente, é no coração do ser que o ser é errante. Às vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Às vezes, também, ele está, poder-se-ia dizer, preso ao exterior. Daremos em seguida um texto poético onde a prisão está no exterior.

Se multiplicássemos as imagens, tomando-as nos domínios da luz e dos sons, do calor e do frio, prepararíamos uma ontologia mais lenta, mas sem dúvida mais segura do que aquela que repousa nas imagens geométricas.

Tivemos que fazer estas observações gerais porque, do ponto de vista das expressões geométricas, a dialética do exterior e do interior está apoiada num geometrismo reforçado onde os limites são barreiras. É necessário estarmos livres

¹⁹¹ Uma espiral? Expulse das intuições filosóficas o geométrico, e ele voltará a galope.

em relação a toda intuição *definitiva* — e o geometrismo registra intuições definitivas — se quisermos seguir, como faremos em seguida, as audácias dos poetas que nos chamam às sutilezas da experiência da intimidade, às “escapadas” da imaginação.

Antes de tudo, é preciso constatar que os dois termos: exterior e interior, colocam”, em antropologia metafísica, problemas que não são simétricos. Tornar concreto o interior e vasto o exterior, são, parece, as tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação. Entre o vasto e o concreto, a oposição não é clara. Ao menor toque, porém, a dissimetria aparece. E é sempre assim; o interior e o exterior não recebem esses qualificativos da mesma maneira, esses qualificativos que são a medida de nossa adesão às coisas. Não se pode viver da mesma maneira os qualificativos vinculados ao interior e ao exterior. Tudo, mesmo a grandeza, é valor humano, e mostramos, num capítulo anterior, que a miniatura sabe armazenar a grandeza. Ela é *vasta* à sua maneira.

De qualquer modo, o interior e o exterior vividos pela imaginação não podem mais ser tomados na sua simples reciprocidade; por conseguinte, não se referindo mais ao geométrico para dizer das primeiras expressões do ser, escolhendo saídas mais concretas, mais fenomenologicamente exatas, nós nos damos conta de que a dialética do interior e do exterior se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes.

Seguindo nosso método habitual, discutamos nossa tese baseados num exemplo de poética concreta; solicitemos a um poeta uma imagem bem nova no seu *matiz de ser* que nos dê uma lição de amplificação ontológica. Pela novidade da imagem e por sua amplificação, estaremos certos de ter repercussão além ou à margem das certezas racionais.

III

Em um poema em prosa: *L'Espace aux Ombres (O Espaço de Sombras)*, Henri Michaux escreve:¹⁹²

“O espaço, mas você não o pode conceber, este horrível interior-exterior que é o verdadeiro espaço.

Certas (sombras), estrebuchando uma última vez, fazem um esforço desesperado para ‘estar em sua única unidade’. Saem-se mal. Eu encontrei uma.

Destruída por castigo, ela não era mais que um ruído, enorme, no entanto.

Um mundo imenso ainda a escutava, mas ela não existia mais, transformada somente e unicamente em um ruído, que ia rolar séculos ainda, mas destinada a apagar-se *completamente*, como se nunca tivesse existido”

Retomemos toda a lição filosófica que nos dá o poeta. De que trata tal página? De uma alma que perdeu seu “ser-lá”, de uma alma que vai até o decair do

¹⁹² Henri Michaux, *Nouvelles de l'Étranger*, ed. Mercure de France, 1952, p. 91.

ser de sua sombra para passar, com um ruído vão, como um rumor *insituável*, entre os “dizem” do ser. Ela existiu? Ela foi apenas o ruído em que se transformou? Seu castigo não será o de não ser mais que o eco do ruído vão, inútil, que ela foi? Ela não era há pouco o que é agora: uma sonoridade das abóbadas do inferno? Está condenada a repetir a palavra de sua má intenção, uma palavra que, registrada no ser, agitou o ser.¹⁹³ Pois o ser de Henri Michaux é um ser culpado, culpado de ser. E nós estamos no inferno, e uma parte de nós está sempre no inferno, cercados que estamos no mundo das intenções más. Por que primitiva intuição localizamos num inferno o mal que não tem limite? Essa alma, essa sombra, esse ruído de uma sombra que, diz o poeta, quer sua unidade, ouvimo-la do exterior sem poder estar seguros de que ela está no interior. Nesse horrível “interior-exterior” as palavras não formuladas, as intenções do ser inacabadas, o ser, no interior de si, digere lentamente seu nada. Seu aniquilamento durará “séculos”. O rumor do ser dos ditos se prolonga no espaço e no tempo. Em vão, a alma estrebucha suas últimas forças, tornando-se redemoinho do ser que se extingue. O ser é, alternativamente, condensação que se dispersa explodindo e dispersão que retorna até um centro. O no exterior e o no interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. Vivendo a página de Henri Michaux, absorve-se uma mistura do ser e do nada. O ponto central do “ser-lá” vacila e treme. O espaço íntimo perde toda a sua clareza. O espaço exterior perde seu vazio. O vazio, essa matéria da possibilidade de ser! Estamos banidos do reino da possibilidade.

Nesse drama da geometria íntima, onde é preciso habitar? O conselho do filósofo de voltar a si mesmo para se situar na existência não perde seu valor, sua significação, quando a imagem mais flexível do “ser-lá” acabou de ser vivida num pesadelo ontológico do poeta? Observemos bem que esse pesadelo não se desenvolve em grandes investidas do pavor. O medo não vem do exterior. Ele não é feito de velhas lembranças. Não tem passado. Não tem tampouco fisiologia. Nada tem em comum com a filosofia dos fôlegos interrompidos. O medo é aqui o próprio ser. Então para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um “horrível no exterior e no interior”.

E o pesadelo é simples porque é radical. Intellectualizar-se-ia a experiência dizendo que o pesadelo é feito de uma dúvida súbita sobre a certeza do no interior e sobre a evidência do no exterior. É todo o espaço-tempo do ser equívoco que Michaux nos dá como *a priori* do ser. Nesse espaço equívoco, o espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua.

¹⁹³ Diz outro poeta: “Imagine, uma simples palavra, um nome, basta para abalar as comportas de tua força?” Pierre Reverdy, *Risques et Perus*, p. 23.

Pode-se, certamente, evitar entrar pela porta estreita de tal poema. As filosofias da angústia querem princípios menos simplificados. Não perdem sua atenção com a atividade de uma imaginação efêmera, porque nela inscreveram a angústia, bem antes que as imagens a ativem no coração do ser. Os filósofos se dão à angústia e não veem nas imagens mais que manifestações de sua causalidade. Quase não se preocupam em viver o ser da imagem. A fenomenologia da imaginação deve assumir a tarefa de apreender o ser efêmero. Precisamente, a fenomenologia se instrui pela brevidade da imagem. O que é evidente aqui, o que é o aspecto metafísico, surge no nível da imagem, no nível de uma imagem que perturba as noções de uma espacialidade comumente considerada como suscetível de reduzir as perturbações, de restituir o espírito a seu estatuto de indiferença diante de um espaço que não tem dramas a localizar.

Quanto a mim, acolho a imagem do poeta como uma pequena loucura experimental, como um grão de maconha virtual sem a ajuda do qual não se pode entrar no reino da imaginação. E, como acolher uma imagem exagerada, senão exagerando-a um pouco mais, personalizando a exageração? Logo, o proveito fenomenológico aparece: prolongando-se o *exagero*, tem-se alguma possibilidade de escapar aos hábitos da *redução*. A propósito das imagens do espaço, estamos precisamente numa região onde a redução é fácil, comum. Encontrar-se-á sempre alguém para apagar toda complicação e para nos obrigar a partir, desde que se fale dê espaço — quer seja de uma maneira figurada ou não — da oposição do exterior e do interior. Mas, se a redução é fácil, a exageração só é fenomenologicamente mais interessante. O problema de que tratamos é oportuno, parece-nos, para marcar a oposição entre a redução reflexa e a imaginação pura. A direção das interpretações da psicanálise — mais liberais que a crítica literária clássica — segue, entretanto o diagrama da redução. Somente a fenomenologia se coloca, por seu princípio, antes de toda redução, para examinar, para experimentar o ser psicológico de uma imagem. A dialética dos dinamismos da redução e da exageração pode esclarecer a dialética da psicanálise e da fenomenologia. Efetivamente, a fenomenologia é que nos proporciona a positividade psíquica da imagem. Transformemos então nosso espanto em admiração. Começemos por admirar. Ver-se-á em seguida se será necessário pela crítica, pela redução, organizar nossa decepção. Para nos beneficiarmos dessa admiração ativa, dessa admiração imediata, é suficiente seguir o impulso positivo da exageração. Leio e releio então a página de Henri Michaux, aceitando-a como uma fobia do espaço interior, como se as distâncias hostis estivessem já oprimidas na tão pequena célula que é um espaço íntimo. Com seu poema, Henri Michaux justapôs em nós a claustrofobia e a agorafobia. Ele exasperou a fronteira do interno e do externo. Mas, por esse fato, arruinou, sob o ponto de vista psicológico, as preguiçosas certezas das intuições geométricas pelas quais o psicólogo queria reger o espaço da intimidade. Mesmo como figura, no que concerne à intimidade, não se oculta nada, não se encaixam umas impressões sobre as outras para indicar uma profundidade de onde sempre *surgem*: que bela

notação de fenomenologia nesta simples frase de um poeta simbólico: “O pensamento se vivifica em manifestar sua corola...”¹⁹⁴

Uma filosofia da imaginação deve então seguir o poeta até o extremo de suas imagens, sem nunca reduzir o extremismo que é o fenômeno do impulso poético. Rilke, numa carta a Clara Rilke, escreve:¹⁹⁵ “As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais própria, mais pessoal, mais única se torna uma vida”. Mas é necessário ir procurar o “perigo” fora do perigo de escrever, do perigo de exprimir? O poeta não põe a língua em perigo? Não profere a palavra perigosa? À força de ser o eco de dramas íntimos, a poesia não terá recebido a tonalidade pura do dramático? Viver, viver verdadeiramente uma imagem poética, é conhecer, em cada uma de suas pequenas fibras, um dever do ser que é uma consciência da *inquietação do ser*. O ser é aqui de tal maneira sensível que uma palavra o inquieta. Na mesma carta, Rilke diz ainda: “Essa espécie de perda que nos é própria deve inserir-se no nosso trabalho”.

As exagerações de imagens são, aliás, tão *naturais* que, malgrado toda a originalidade de um poeta, não é raro encontrar-se em outro poeta o mesmo impulso. As imagens de Jules Supervielle podem ser aqui aproximadas da imagem que estudamos em Michaux. Supervielle justapõe a claustrofobia e a agorafobia quando escreve:¹⁹⁶ “Espaço demais nos sufoca muito mais do que se não houvesse o bastante”.

Supervielle conhece (*loc. cit.* pág. 21) “a vertigem exterior”. Fala de uma “imensidão interior”. E assim os dois espaços do interior e do exterior permutam sua vertigem.

Em outro texto de Supervielle, justamente sublinhado por Christian Sénéchal no seu belo livro sobre Supervielle, *a prisão está no exterior*. Depois de carreiras sem fim no pampa sul-americano, Jules Supervielle escreve: “Por causa de um excesso de andar a cavalo e de ter liberdade, e por este horizonte imutável, a despeito de nossos galopes desesperados, o pampa me parecia uma prisão maior que as outras”.

IV

Se damos, pela poesia, campo livre de expressão à atividade da linguagem, somos induzidos a observar o emprego de metáforas fossilizadas. Por exemplo, quando o aberto e o fechado fazem um jogo metafórico devemos tornar rígida ou suave a metáfora? Repetimos, no estilo do lógico: é necessário que uma porta seja aberta ou fechada? E encontraremos nessa sentença um instrumento de análise

¹⁹⁴ André Fontainas, *L'Ornement de la Solitude*, Mercure de France, 1899, p. 22.

¹⁹⁵ *Lettres*, ed. Stock, p. 167.

¹⁹⁶ Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 19.

verdadeiramente eficaz para uma paixão humana? Em todo caso, tais ferramentas de análise devem ser, em cada ocasião, afiadas. É preciso remeter toda metáfora a seu ser de superfície, fazê-la remontar do hábito de expressão à atualidade de expressão. É perigoso quando nos exprimimos em um “trabalhar pela raiz”.

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

Seria contrário à natureza de nossas indagações resumi-las por fórmulas radicais, definindo por exemplo o ser do homem como o ser de uma ambiguidade. Só sabemos trabalhar com uma filosofia do detalhe. Então, na superfície do ser, nessa região onde o ser *quer* manifestar-se e *quer* esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta Fórmula: o homem é o ser entreaberto.

V

Então quantos devaneios seria preciso analisar sob esta simples menção: A Porta! A porta é todo um cosmos do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem-príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada.

Mas chegam as horas de maior sensibilidade imaginativa. Nas noites de maio, quando tantas portas estão fechadas, lá está uma apenas entreaberta. Será suficiente empurrá-la apenas suavemente! Os gonzos foram bem lubrificados. Então um destino se delineia.

Tantas portas já foram as portas da hesitação! Em *La Romance du Retour* (*A Romança do Retorno*), o fino e terno poeta que foi Jean Pellerin escrevia:¹⁹⁷

A porta me pressente, ela hesita.

Neste único verso tanto psiquismo se transferiu ao objeto que um leitor preso à objetividade verá nele apenas uma brincadeira. Se tal documento procedesse de alguma mitologia longínqua, seria acolhido mais facilmente. Mas por que

¹⁹⁷ Jean Pellerin, *La Romance du Retour*, N.R.F., 1921, p. 18

não tomar o verso do poeta como um pequeno elemento de mitologia espontânea? Por que não sentir que na porta se encarnou um pequeno deus dos umbrais? É preciso ir até um passado longínquo, um passado que não é o nosso, para sacralizar os umbrais. Porphyre disse bem: “O umbral é uma coisa sagrada”.¹⁹⁸ Sem se referir a tal sacralização pela erudição, por que não repercutiríamos a essa sacralização pela poesia, por uma poesia de nosso tempo, tingida de fantasia talvez, mas que está de acordo com os valores primeiros?

Outro poeta, sem pensar em Zeus, pode escrever, descobrindo em si mesmo a majestade do umbral:

*Eu me surpreendo a definir o umbral
Como sendo o lugar geométrico
Das chegadas e das partidas
Na Casa do Pai.*¹⁹⁹

Todas as portas da simples curiosidade, que tentaram o ser por nada, pelo vazio, por um desconhecido que não é nem mesmo imaginado!

Quem não tem na memória um gabinete de Barba-Azul que não tivesse necessidade de abrir, de entreabrir? Ou — o que é o mesmo para uma filosofia que professa a primazia da imaginação — que não deveríamos imaginar aberta, suscetível portanto de se entreabrir?

Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta, vem dar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narrar-se-ia toda uma vida se se fizesse a narrativa de todas as portas que se fecharam, que se abriram, de todas as portas que se gostaria de reabrir.

Mas é o mesmo ser, aquele que abre uma porta e aquele que a fecha? A que profundidade do ser não podem descer os gestos que dão consciência da segurança ou da liberdade? Não é em razão dessa “profundidade” que eles se tornam tão normalmente simbólicos? Assim, René Char toma como motivo de um de seus poemas esta frase de Albert le Grand: “Havia, na Alemanha, crianças gêmeas das quais uma abria as portas, tocando-as com seu braço direito, e a outra as fechava, tocando-as com seu braço esquerdo”. Tal lenda, na pena de um poeta, não é, naturalmente, uma simples referência. Ela ajuda o poeta a sensibilizar o mundo próximo, a refinar os símbolos da vida corrente. Essa velha lenda se renova. O poeta toma-a para si. Sabe que há dois “seres” na porta, que a porta desperta em nós duas direções de sonho, que é duas vezes simbólica.

E, depois, em que direção se abrem as portas? Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão? Ramón Gomez de la Serna pode escrever:

¹⁹⁸ Porphyre, *L'Antre des Nymphes*, parágrafo 27.

¹⁹⁹ Michel Barrault, *Dominicale*, I, pág. 11.

“As portas que se abrem sobre o campo parecem dar uma liberdade atrás das costas do mundo”.²⁰⁰

VI

Desde que a palavra dentro aparece numa expressão, prende-se pouco, no sentido literal, à *realidade da expressão*. Traduz-se o que se acredita ser a linguagem figurada numa linguagem racional. Isso nos é difícil, parece-nos fútil seguir por exemplo o poeta — apresentaremos os documentos — que diz que a casa do passado está viva na sua cabeça. Logo, traduzimos: o poeta quer simplesmente dizer que uma velha recordação está guardada *dentro* de sua memória. O excesso da imagem que desejaria revirar os produtos do conteúdo no continente nos faz hesitar diante do que pode passar por uma alienação de imagens. Seríamos mais indulgentes se seguissemos as autoscopias da febre. Seguindo o labirinto das febres que percorrem o nosso corpo, explorando as “casas da febre”, as dores que causa um dente cariado, saberíamos que a imaginação localiza os tormentos e que ela faz e refaz as anatomias imaginárias. Mas não utilizamos nesta obra os documentos numerosos que poderíamos encontrar no trabalho dos psiquiatras. Preferimos acentuar nossa ruptura com o causalismo, afastando toda causalidade orgânica. Nosso problema é discutir as imagens da imaginação pura, da imaginação liberada, liberante, sem nenhuma ligação com as incitações orgânicas.

Esses documentos de poética absoluta existem. O próprio poeta não recua diante da transposição dos encaixes. Sem mesmo pensar que causa escândalo ao homem respeitável, malgrado o simples bom senso, vive a desordem das dimensões, a reviravolta da perspectiva do interior e do exterior.

O caráter anormal da imagem não quer dizer que ela seja artificialmente fabricada. A imaginação é a faculdade mais natural que existe. Sem dúvida, as imagens que vamos examinar não poderiam ser inscritas numa psicologia do projeto, mesmo que este fosse *um projeto imaginário*. Todo projeto é uma contextura de imagem e de pensamentos, o que supõe uma ascendência sobre a realidade. Não temos, então, que considerá-lo numa doutrina da imaginação pura. É inútil mesmo *continuar* uma imagem, inútil *mantê-la*. Para nós é suficiente que ela exista.

Estudemos então, com toda a simplicidade fenomenológica, os documentos deixados pelos poetas.

No seu livro: *Ou Boivent les Loups (Onde Bebem os Lobos)*, Tristan Tzara escreve (pág. 24):

*Uma lenta humildade penetra no quarto
Que habita em mim na palma do repouso.*

Para tirarmos proveito do onirismo de tal imagem, é necessário, sem dúvida, que nos coloquemos primeiramente “na palma do repouso”, quer dizer, que

²⁰⁰ Ramon Gomez de la Serna, *Echantillons*, ed. Cahiers Verts, Grasset, p. 167.

nos voltemos para nós mesmos, condensando-nos no ser de um repouso que é o bem que, sem dificuldade, “temos ao alcance da mão”. Então, a grande fonte de humildade simples, que está no quarto silencioso, penetra em nós mesmos. A intimidade do quarto transforma-se na nossa própria intimidade. Correlativamente, o espaço íntimo tornou-se tão tranquilo, tão simples, que nele se localiza, se centraliza toda a tranquilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós. Não o *vemos* mais. Ele não nos *limita* mais, pois estamos no fundo mesmo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. E todos os quartos de outrora vêm-se encaixar nesse quarto. Como tudo é simples!

Em outra página, mais enigmática ainda para o espírito racional, mas também clara para quem se torna sensível às inversões topoanalíticas das imagens, Tristan Tzara escreve:

*O mercado do sol entrou no quarto.
E o quarto na cabeça que zumbe.*

É necessário, para aceitar a imagem, para entender a imagem, viver esse estranho murmúrio do sol que entra num quarto onde se está sozinho, pois, de fato, o primeiro raio *bate* nas paredes. Esses ruídos serão ouvidos também — além do próprio fato — por aquele que sabe que cada raio do Sol transporta abelhas. Então tudo zumbe e a cabeça é uma colmeia, a colmeia dos ruídos do Sol.

A imagem de Tzara estava, à primeira vista, sobrecarregada de surrealismo. Mas, se a sobrecarregamos mais, se aumentamos sua carga de imagem, se ultrapassamos as barreiras da crítica, de *toda* crítica, então entramos verdadeiramente na ação surrealista de uma imagem pura. Se o extremo da imagem se revela assim ativo, comunicável, é porque o ponto de partida era bom: o quarto ensolarado zumbe *dentro* da cabeça do sonhador.

Um psicólogo dirá que nossa análise não faz mais que relatar “associações” audaciosas, audaciosas demais. O psicanalista talvez aceite — pois tem esse hábito — “analisar” essa audácia. Um e outro, se tomam a imagem como “sintomática”, tentarão encontrar na imagem razões e causas. O fenomenólogo enfoca as coisas de outro modo; precisamente, ele enfoca a imagem tal como ela é, tal como o poeta a criou e tenta fazer dela um bem seu, tenta nutrir-se desse fruto raro; toma a imagem na fronteira mesmo daquilo que ele pode imaginar. Por mais afastado que esteja o ser de um poeta, ele tenta repetir para si mesmo a criação, continuar, se possível, a exageração. Então, a associação não é mais encontrada, suportada. É procurada, desejada. É uma constituição poética, especificamente poética. É sublimação totalmente desembaraçada das cargas orgânicas ou psíquicas das quais se desejava libertar. Em suma, ela corresponde àquilo que chamamos em nossa introdução de sublimação pura.

Efetivamente, tal imagem não a recebemos da mesma maneira todos os dias. Ela não é nunca — psiquicamente falando — objetiva. Outros comentários

poderiam renová-la. É necessário também, para bem recebê-la, que se esteja nas horas apropriadas da superimaginação.

Uma vez tocado pela graça da superimaginação, experimentamo-la diante das imagens mais simples pelas quais o mundo exterior vem dar ao vazio de nosso ser espaços virtuais bastante coloridos. Assim é a imagem pela qual Pierre-Jean Jouve *constitui* seu ser secreto. Ele o coloca na cela íntima:

*Minha própria cela enche de surpresas
A muralha caiada do meu segredo.*

(*Les Noces*, pág. 50.)

O quarto onde o poeta conduz tal sonho não é verossimilmente “caiado”. Mas esse quarto, o quarto onde se escreve, é tão tranquilo, merece tão bem seu nome de quarto “solitário”! Habita-se nele pela graça da imagem, como se habita uma imagem que está “na imaginação”. O poeta de *Les Noces* (*As Bodas*) habita aqui uma *imagem celular*. Essa imagem não transpõe uma realidade. Seria ridículo perguntar ao sonhador as suas dimensões. Ele é refratário à intuição geométrica, mas ela enquadra bem o ser secreto. O ser secreto sente-se guardado nele pela brancura de um leite de cal mais do que por fortes muralhas. A cela do íntimo é branca. Um único valor é suficiente para coordenar uma quantidade de sonhos. É sempre assim: a imaginação poética está sob a dominação de uma qualidade superestimada. A brancura das paredes, por si só, protege a cela do sonhador. Ela é mais forte que toda a geometria e vem inscrever-se na cela da intimidade.

Tais imagens são instáveis. Desde que se abandone a expressão tal como ela é, tal como o escritor no-la oferece com total espontaneidade, corre-se o risco de recair no seu sentido rasteiro e de chegar a se aborrecer numa leitura que não se sabe condensar na intimidade da imagem. Que curvar-se sobre si mesmo se requer para ler esta página de Blanchot na tonalidade de ser em que ela foi escrita: “desse quarto, mergulhado na noite imensa, eu conhecia tudo, eu já havia penetrado nele e trazendo-o em mim, eu o fazia viver uma vida que não era a vida, mas que era mais forte que ela e que nenhuma força do mundo poderia vencer”.²⁰¹ Não se sente nestas repetições, ou, mais exatamente, nestes reforços repetidos de uma imagem onde se penetrou — e não num quarto onde se penetrou —, de um quarto que o escritor traz em si, que ele faz viver com uma vida que não está na vida; sim, não se vê que o escritor não entende que se diga simplesmente que aquela é sua morada *familiar*? A memória obstruiria essa imagem. Ela a enriqueceria de *lembranças compostas* vindas de diversas épocas. Tudo aqui é mais simples, mais radicalmente simples. O quarto de Blanchot é uma morada de espaço íntimo, é seu quarto interior. Participamos da imagem do escritor graças ao que é preciso chamar de uma *imagem geral*, uma imagem que a participação nos impede de confundir com uma *ideia geral*. Essa imagem geral, nós a singularizamos imediatamente.

²⁰¹ Maurice Blanchot, *L'Arrêt de Mort*, p. 124.

Nós a habitamos, penetramos nela como Blanchot penetra na sua. A palavra não é mais suficiente, a ideia não é mais suficiente, é necessário que o escritor nos ajude a revirar o espaço, a nos separar daquilo que gostaríamos de *descrever* para viver melhor a hierarquia do nosso repouso.

Frequentemente, é pela concentração no espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força. Sentiremos essa elasticidade, meditando nesta página de Rilke (*Les Cahiers...*, trad. fr., pág. 106): “E não há quase espaço aqui; e tu te acalmas com o pensamento de que é impossível que alguma coisa de muito grande pudesse ser efetuada nessa estreiteza”. Há uma consolação em se saber estar em calma num espaço estreito. Rilke realiza intimamente — no espaço do interior — essa estreiteza, onde tudo está na medida do ser íntimo. Então, numa frase mais adiante, o texto vive a dialética: “Mas no exterior, no exterior, tudo é desmesurado. E, quando o nível do exterior sobe, ela se eleva em ti, não nos vasos que estão em parte em teu poder, ou na fleugma de teus órgãos mais impassíveis: mas ela cresce nos vasos capilares, absorvida na direção do alto até as últimas ramificações de tua existência infinitamente ramificada. É lá que ela sobe, é lá que ela transborda de ti, mais alto que a respiração e, como último recurso, tu te refugias no ápice de teu talento. Ah, e em seguida onde, onde em seguida? Teu coração te expulsa para fora de ti mesmo, teu coração te persegue, e tu já estás quase fora de ti, e tu não podes mais. Como um escaravelho sobre o qual se avançou, tu corres para fora de ti mesmo e tua pouca firmeza ou elasticidade não têm mais sentido.

“ó noite sem objetos! ó janela surda ao exterior, ó portas fechadas com cuidado, práticas vindas de tempos antigos, transmitidas, verificadas, nunca inteiramente compreendidas. O silêncio no vão da escada, silêncio nos quartos vizinhos, silêncio lá em cima, no teto. Ó mãe, ó tu que és única, que te colocaste diante de todo este silêncio, no tempo em que eu era criança”.

Oferecemos esta longa página sem interrompê-la, porque ela tem precisamente uma continuidade dinâmica. O interior e o exterior não são abandonados na sua oposição geométrica. De que plenitude de um interior ramificado escoar a substância do ser? O exterior a chama? O exterior não é uma antiga intimidade perdida na sombra da memória? O vão da escada, em que silêncio ressoa? Nesse silêncio sentem-se passos revestidos de feltro: a mãe volta para vigiar o filho, como outrora. Ele torna a dar a todos os ruídos confusos e irreais seu sentido concreto e familiar. A noite sem limite deixa de ser um espaço vazio. A página de Rilke, acometida de tanto pavor, encontra sua paz. Mas como é longo o caminho! Para vivê-lo na realidade das imagens, parece necessário ser sempre contemporâneo de uma osmose entre o espaço íntimo e o espaço indeterminado.

Oferecemos textos igualmente variados para que seja possível mostrar que há jogadas de valores que fazem passar ao segundo plano tudo aquilo que põe em

relevo simples determinações de espaço. A oposição do exterior e do interior não é então mais medida pela sua evidência geométrica.

Para terminar este capítulo examinaremos um texto onde Balzac fixa uma energia de oposição diante do espaço afrontado. O texto é tanto mais interessante já que Balzac acreditou dever retificá-lo.

Numa primeira versão de Louis Lambert, lê-se: “Quando ele empregava todas as suas forças, perdia de algum modo a consciência de sua vida física, e existia apenas pelo jogo todo-poderoso de seus órgãos interiores que punha constantemente ao seu alcance, e fazia, seguindo sua admirável expressão, *recuar o espaço diante dele*”.²⁰²

Na versão definitiva, lê-se apenas: “Ele deixava, seguindo sua expressão, o espaço atrás de si”.

Que diferença entre os dois movimentos da expressão! Que declínio de poder do ser, diante do espaço passando da primeira à segunda forma! Como Balzac pôde fazer tal correção? Ele voltou em suma ao “espaço indiferente”. Numa meditação sobre o ser, coloca-se comumente o espaço entre parênteses, ou dizendo de outra maneira, deixa-se o espaço “atrás de si”. Num indício da tonalização do ser perdido, notamos que “a admiração” desmoronou. A segunda maneira de exprimir-se não é mais, pela declaração do escritor, *admirável*. Pois era efetivamente admirável esse poder que faz recuar o *espaço*, que coloca o espaço no exterior, todo o espaço exterior para que o ser meditante esteja livre em seu pensamento.

²⁰² Ed. Jean Pommier, Corti, p. 19.

CAPÍTULO X

A FENOMENOLOGIA DO REDONDO

I

Quando os metafísicos falam pouco, podem atingir a verdade imediata, uma verdade que seria consumida pelas provas. Podemos então comparar os metafísicos aos poetas, associá-los aos poetas, já que estes nos revelam, num verso uma verdade do homem íntimo. Assim, do enorme livro de Jaspers: *Von der Wahrheit*, extraio este julgamento lacônico: “Jedes Dasein scheint in sich rund” (pág. 50). “Todo ser parece em si redondo.” Como sustentáculo dessa verdade sem prova de um metafísico, vamos trazer alguns textos formulados em orientações diferentes do pensamento metafísico.

Assim, sem comentário, Van Gogh escreveu: “A vida é provavelmente *redonda*”.

E Joê Bousquet, sem conhecer a frase de Van Gogh, escreve: “Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda”.²⁰³

Enfim, eu gostaria de saber em que parte da sua obra *La Fontaine* disse: “Uma noz me faz redondinha”.

Com esses quatro textos de origem tão diferente (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, *La Fontaine*) fica o problema fenomenológico claramente colocado. Devemos resolvê-lo enriquecendo-o com outros exemplos, reunindo outros dados, tendo o cuidado de reservar a esses “dados” sua característica de dados íntimos, independentes dos conhecimentos do mundo exterior. Tais dados só podem receber *ilustrações* do mundo exterior. É preciso mesmo tomar cuidado para que as cores muito vivas da ilustração não façam que se perca a luz primeira do *ser da imagem*. O simples psicólogo tem que se abster nesse caso, pois é preciso destruir as perspectivas da pesquisa psicológica. Não é a percepção que pode justificar tais imagens. Também não se pode tomá-las como metáforas como quando se diz de um homem franco e simples que é “bem redondo”. Essa redondeza do ser, ou essa redondeza de ser que Jaspers evoca, só pode aparecer em sua verdade direta na meditação mais puramente fenomenológica.

Também não podemos levar tais imagens a qualquer tipo de consciência. Haverá sem dúvida as que desejarão “compreender”, quando é preciso inicialmente que se tome a imagem no seu ponto de partida. Haverá os que declararão,

²⁰³ Joê Bousquet, *Le Meneur de Lune*, p. 174.

com ostentação, que não compreendem; a vida, vão objetar, não é certamente esférica. Ficarão espantados que esse ser que queremos caracterizar em sua verdade íntima, entregamo-lo ingenuamente ao geômetra, esse pensador do exterior. De todos os lados, as objeções se acumulam para sustar imediatamente o debate.

E, entretanto, as expressões que acabamos de anotar permanecem. E estão numa posição de relevo sobre a linguagem comum, implicando uma significação própria. Não advêm de uma intemperança de linguagem, nem de uma inabilidade de linguagem. Não nasceram de uma vontade de espantar. Por mais extraordinárias que sejam, trazem a marca de uma primitividade. Nasceram de chofre e elas acabadas. É essa a razão por que, a meu ver, essas expressões são maravilhas de fenomenologia. Obrigam-nos a tomar, para julgá-las, para amá-las, para torná-las nossas, a atitude fenomenológica.

Essas imagens apagam o mundo e não têm passado. Não derivam de nenhuma experiência anterior. Estamos certos de que são metapsicológicas. Dão-nos uma lição de solidão. Convém, por um instante, tomá-las por si só. Se as tomarmos em sua instantaneidade, sentimos que só pensamos nisso, que estamos inteiramente no ser dessa expressão. Se nos submetemos à força hipnótica de tais expressões, mantemo-nos de corpo inteiro na redondeza do ser, vivemos na redondeza da vida como a noz que se arredonda em sua concha. O filósofo, o pintor, o poeta e o fabulista nos deram um documento de fenomenologia pura. Cabe-nos agora servirmo-nos dele para apreender a reunião do ser em seu centro; cabe-nos também tornar sensível o documento multiplicando suas variações.

II

Antes de trazer exemplos suplementares, convém, acreditamos, reduzir um termo da fórmula para torná-la mais pura fenomenologicamente. Diríamos então: *das Dasein ist rund*, o ser é redondo. Pois, acrescentar que *parece* redondo, é guardar a dicotomia do ser e da aparência; enquanto se quer dizer todo o ser em sua redondeza. Não se trata de contemplar, mas de viver o ser em seu imediatismo. A contemplação se desdobraria em ser contemplante e ser contemplado. A fenomenologia, no domínio restrito em que trabalhamos, deve suprimir qualquer intermediário, qualquer função superposta. Para se ter a pureza fenomenológica máxima, é preciso tirar da fórmula jaspersiana tudo o que mascararia o valor ontológico, tudo o que complicaria a significação radical. É sob essa condição que a fórmula: “O ser é redondo” se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser. As imagens da *redondeza plena* nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo.

É oportuno evocar aqui a filosofia pré-socrática, referir-se ao ser parmenidiano, à “esfera” de Parmênides? De uma maneira mais geral, a cultura filosófica pode ser uma propedêutica para a fenomenologia? Não nos parece. A filosofia nos põe diante de ideias excessivamente coordenadas para que, de detalhe em detalhe, nos ponhamos em situação de ponto de partida, como deve fazer todo fenomenólogo. Se uma fenomenologia do encadeamento das ideias é possível, é preciso reconhecer que ela não poderia ser uma fenomenologia elementar. São justamente os benefícios do elementar que encontramos numa fenomenologia da imaginação. Uma imagem trabalhada perde suas virtudes primeiras. Assim a “esfera” de Parmênides conheceu um destino grande demais para que sua imagem permaneça na primitividade e que seja assim o instrumento adequado para a nossa pesquisa sobre a primitividade das imagens do ser. Como haveríamos de resistir ao desejo de enriquecer a imagem do ser parmenidiano pelas perfeições do ser geométrico da esfera?

Mas por que falamos em enriquecer uma imagem, quando a cristalizamos na perfeição geométrica? Poderíamos dar exemplos onde o valor de perfeição atribuído à esfera é inteiramente verbal. Vejamos um que nos deve servir de contra-exemplo, em que se manifesta um desconhecimento de todos os valores de imagens. Um personagem de Alfred de Vigny, um jovem conselheiro, instruiu-se lendo as *Méditations* de Descartes.²⁰⁴ “Às vezes”, diz Vigny, “ele apanhava uma esfera que colocava perto de si, girando-a por muito tempo com seus dedos, e mergulhava nos mais profundos devaneios da ciência.” Gostaríamos de saber que devaneios. O escritor não diz. Será que pensa que a leitura das *Méditations* é ajudada pelo simples fato de o leitor girar por muito tempo uma bilha com os dedos? Os pensamentos científicos se desenvolvem em outro horizonte e a filosofia de Descartes não se aprende sobre um objeto, mesmo sendo a esfera. Na pena de Alfred Vigny, a palavra *profundo*, como é frequentemente o caso, é uma negação da profundidade.

Aliás quem não vê que, falando de volumes, o geômetra trata apenas das superfícies que os limitam? A esfera do geômetra é a esfera vazia, essencialmente vazia. Não pode ser um bom símbolo para nossos estudos fenomenológicos da redondeza plena.

III

Essas observações preliminares estão, sem dúvida, cheias de filosofia implícita. Devíamos, entretanto, indicá-las brevemente já que nos foram úteis pessoalmente e já que um fenomenólogo deve dizer tudo. Elas nos ajudaram a nos “desfilosofar”, a afastar todos os impasses da cultura, a nos pôr à margem das convicções adquiridas num longo exame filosófico do pensamento científico. A filosofia amadureceu-nos muito depressa e nos cristaliza num estado de maturidade. Como

²⁰⁴ Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, cap. XVI

então, sem se “desfilosofar”, esperar viver as comoções que o ser recebe das imagens novas, das imagens que são sempre fenômenos da juventude do ser? Quando se está na idade de imaginar, não se sabe dizer como e por que se imagina. Quando já poderíamos dizer como se imagina, não se imagina mais. Seria preciso então se desmaturizar.

Mas já que caímos— por acidente — num acesso de neologismo, queremos dizer ainda, à guisa de preâmbulo ao exame fenomenológico das imagens da redondeza plena, que sentimos, aqui como em muitas outras ocasiões, a necessidade de nos “despsicanalisar”.

Com efeito, há um lustro ou dois, num exame psicológico das imagens da redondeza e sobretudo das imagens da redondeza plena, ter-nos-íamos demorado em explicações psicanalíticas e teríamos reunido um enorme documentário, pois tudo o que é redondo lembra o carinho. Tais explicações psicanalíticas têm seguramente um extenso campo de validade. Mas será que dizem tudo, e sobretudo será que podem colocar-se na linha das determinações ontológicas? Quando nos diz que o ser é redondo, o metafísico remove de uma só vez todas as determinações psicológicas. Livra-nos de um passado de sonhos e de pensamentos. Convida-nos a uma atualidade do ser. O psicanalista não pode prender-se a essa atualidade restrita no próprio ser de uma expressão. Julga tal expressão humanamente insignificante por ser extremamente rara. Mas é essa raridade que desperta a atenção do fenomenólogo e que o convida a olhar de maneira nova na perspectiva do ser assinalada pelos metafísicos e poetas.

IV

Damos um exemplo de uma imagem fora de qualquer significação realista, psicológica ou psicanalítica.

Michelet, sem preparação, precisamente no absoluto da imagem, diz que “o pássaro (é) quase inteiramente esférico”. Cortemos esse “quase” que modera inutilmente a fórmula, que é uma concessão feita a uma vista que julgasse pela forma, e temos então uma participação evidente do princípio jaspersiano do “ser redondo”. O pássaro, para Michelet, é de uma redondeza plena, é a vida redonda. O comentário de Michelet dá ao pássaro, em algumas linhas, sua significação de *modelo de ser*.²⁰⁵ “O pássaro, quase totalmente esférico, é certamente o ápice, sublime e divino, da concentração viva. Não se pode ver, nem mesmo imaginar, um grau mais alto de unidade. Excesso de concentração que faz a grande força pessoal do pássaro, mas que implica sua extrema individualidade, seu isolamento, sua fraqueza social.”

Essas linhas também aparecem no texto do livro num isolamento total. Sente-se que o próprio escritor obedeceu à imagem da “concentração” e que abordou um plano de meditação de que conhece as “moradas” da vida. Ele está, porém,

²⁰⁵ Jules Michelet, *L’Oiseau*, p. 291.

acima de qualquer propósito de descrição. O geômetra, nesse ponto, haveria de se espantar, tanto mais que o pássaro é meditado em seu voo, no ar, e que, consequentemente, as figuras de flechas poderiam vir trabalhar de acordo com a imaginação da dinâmica. Mas Michelet compreendeu o ser do pássaro em sua situação cósmica, como uma centralização da vida guardada em toda parte, fechada numa bola viva, no máximo portanto de sua *unidade*. Todas as outras imagens, quer venham das formas, das cores, dos movimentos, são assentadas de relativismo diante do que se pode chamar de pássaro absoluto, o ser da vida redonda.

A imagem do ser — pois é uma imagem do ser — que acaba de aparecer na página de Michelet é extraordinária. E, por isso mesmo, será tida como insignificante. O crítico literário não deu a ela mais importância que o psicanalista. E, entretanto, foi escrita e existe num grande livro. Tomaria um interesse e um sentido se uma filosofia da imaginação cósmica que fosse capaz de procurar os centros de cosmicidade pudesse ser instituída.

Compreendida em seu centro, em sua brevidade, como é completa uma única indicação dessa redondeza! Os poetas que a evocam, sem se conhecer, se respondem. Assim Rilke, que sem dúvida não pensou na página de Michelet, escreve:²⁰⁶

*... Esse trinado redondo de pássaro
Repousa no instante que o engendra
Grande como um céu sobre a floresta seca
Tudo vem documente se acomodar nesse trinado
Toda a paisagem parece aí repousar.*

A quem se abre a cosmicidade das imagens, parece que a imagem essencialmente central do pássaro é no poema de Rilke a mesma imagem que na página de Michelet. Só que ela é expressa noutro registro. O trinado redondo do ser redondo arredonda o céu em cúpula. E na paisagem arredondada tudo parece repousar. O ser redondo propaga sua redondeza, propaga a calma de toda redondeza.

E para um sonhador de palavras, que calma na palavra redondo! Como ela arredonda calmamente a boca, os lábios, o ser do fôlego! O mesmo deve ser dito por um filósofo que crê na substância poética da palavra. E que alegria de mestre, que alegria sonora começar uma aula de metafísica, rompendo com todos os *ser-lá* dizendo: *Das Dasein ist rund*. O ser é redondo. E depois esperar que o barulho do trovão dogmático se acalme sobre os discípulos extasiados.

Mas voltemos a redondezas mais modestas e menos intangíveis.

V

Às vezes existe uma forma que guia e que enfeixa os primeiros sonhos. Para um pintor, a árvore se compõe em sua redondeza. Mas o poeta retoma o

²⁰⁶ Rilke, Poésie, trad. fr. Betz, sob o título: Inquietude, p. 95.

sonho mais alto. Sabe que o que se isola se arredonda, toma a figura do ser que se concentra em si. Nos *Poemas Franceses* de Rilke, isso acontece. Em torno de uma árvore sozinha, meio de um mundo, a cúpula do céu vai arredondar-se seguindo a regra da poesia cósmica. Na página 169, lê-se:

*Árvore, sempre no meio
De tudo o que a cerca
Árvores que saboreia
A abóbada dos céus.*

É certo que o poeta só tem sob os olhos uma árvore da planície; ele não pensa em nenhuma árvore lendária que fosse só para ele todo o cosmos unindo a terra e o céu. Mas a imaginação do ser redondo segue sua lei: já que a noqueira é, como diz o poeta, “orgulhosamente arredondada”, ele pode saborear “a abóbada dos céus”. O mundo é redondo em torno do ser redondo.

E de verso em verso, o poema vai crescendo, aumenta seu ser. A árvore está viva, pensando, voltada para Deus.

*Deus vai-lhe aparecer
Ora, para que ela esteja certa
Ele revela redondo seu ser
E lhe estende os braços maduros.
Árvore que talvez
Pense no interior.
Árvore que se domina
Dando-se lentamente
A forma que elimina
Os acasos do vento!*

Encontrarei melhor documento para uma fenomenologia do ser que ao mesmo tempo se estabeleça e se revele em sua redondeza? A árvore de Rilke propaga, em orbes de verdura, uma redondeza conquistada nos acidentes da forma e nos acontecimentos caprichosos da mobilidade. Aqui, o devir tem mil formas, mil folhas, mas o ser não suporta nenhuma dispersão: se eu jamais pudesse numa vasta coleção reunir todas as imagens do ser, todas as imagens múltiplas, cambiantes que, da mesma forma, ilustram a permanência do ser, a árvore rilkiana abri-ria um grande capítulo em meu álbum de metafísica concreta.

Este livro foi composto em corpo Linux Libertine
e títulos LINUX LIBERTINE CAPITALS.