

CRÍTICA DO IMAGINÁRIO E CIÊNCIAS HUMANAS NA INTERPRETAÇÃO DO POEMA: POR UMA POÉTICA DA CONTEMPLAÇÃO

Rosana Rodrigues da Silva¹



Resumo: Este trabalho resume a fundamentação teórica da crítica do imaginário de Gilbert Durand, por meio da qual se compreende a contemplação poética. Admite-se uma abordagem, fundamentada em diferentes suportes teóricos, os quais, mantidas suas diferenças, podem contribuir para a análise literária. Desse modo, questões sobre poética são retomadas, da mesma forma que a psicanálise nos ajuda a esclarecer um conteúdo obscuro, fundado no inconsciente. É desse espaço de liberdade que a pesquisa participa liberando a obra da redução teórica.

Palavras-chave: Crítica do imaginário; Poética; Psicanálise; Símbolos; Contemplação Poética.

Resumé: Ce travail présente la fondation théorique de la critique de l'imaginaire de Gilbert Durand, par le truchement de celle-ci, on comprend la contemplation poétique. On admet une nouvelle approche, où l'on peut se fonder sur de différents supports théoriques qui, maintenues leurs différences, participent tous à une même analyse littéraire. C'est ainsi que des questions sur la poétique sont reprises en tant que support théorique, ainsi que la psychanalyse nous aide à éclairer un contenu obscur, fondé dans l'inconscient. C'est à cette espace de liberté que la recherche fait appel, tout en libérant l'œuvre d'une réduction théorique.

Mots-clés: Critique de l'imaginaire; Poétique; Psychanalyse; Symboles; Contemplation Poétique.

Por influência do estruturalismo formalista, alguns críticos estudam o poema como um espaço de linguagem fechado sobre si mesmo. Essa idéia, embora desenvolva um papel positivo, na medida em que estudar o texto é um momento necessário de toda análise crítica, acaba tornando-se uma técnica de trabalho redutora. É necessário, no momento da análise, buscar compreender o jogo complexo da relação que une os três termos envolvidos na experiência poética: um sujeito, um mundo e uma linguagem. É nessa perspectiva que se inscreve o trabalho de Michel Collot, que repensou a experiência e a linguagem poética moderna com o auxílio da palavra "horizonte". O termo sugere que a escritura poética visa constantemente a algo fora dela (*un dehors*), ao mesmo tempo em que se relaciona ao espaço interior da consciência poética. A estrutura do horizonte é pensada como caminho para uma nova teorização que evite um puro impressionismo crítico, ao mesmo tempo em que escape do reducionismo metodológico que, muitas vezes, aprisiona a obra literária (COLLOT, 1989).

Considerando o exterior da escrita poética, sua relação com mundo, linguagem e sujeito, compreende-se a contemplação do sujeito lírico como formadora de um exterior que revela a interioridade do sujeito e a expressão mediante uma linguagem. Contemplando, o poeta refere-se, ao mesmo tempo, ao exterior e ao seu interior,

filtrando o mundo visto para depois imprimi-lo na alma. Daí a necessidade de a leitura envolver esses pólos da experiência poética, autorizando um percurso que possa revelar a formação de uma linguagem e de um mundo.

O caráter metafísico que se procura atribuir à poesia consiste, conforme assinalou Jean-Claude Renard (1970), no fato de que a linguagem poética é uma outra linguagem, distinta da realidade e que procura por todos os meios possíveis exprimir o inexprimível, no que concorda Bachelard ao definir a imagem poética como "um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser dotado de palavra" (1970, p. 87).

A linguagem poética, revelando o ser, produz seu próprio universo e suas próprias significações. Nessa criação, a poesia, procurando se purificar do que não é sua natureza verdadeira, não se revela somente como um produtor de mitos, mas como sendo ela própria um mito (RENARD, 1970).

Para Collot (1989), a poesia moderna convida o pesquisador a ultrapassar a oposição entre estruturalismo, fenomenologia e psicanálise, associando suas pesquisas, a fim de melhor compreender a organização do poema.

A contemplação estética, diferentemente da preocupação cotidiana que obriga o observador a concentrar-se sobre um único objeto, restitui a coisa em seu circundante próximo e em seu horizonte exterior, substituindo a fenomenologia

do imperceptível por uma fenomenologia da percepção (COLLOT, 1989). Do mesmo modo, a contemplação deve ser compreendida como uma fenomenologia do olhar, uma estrutura que rege não somente a percepção do espaço, mas também a consciência íntima do tempo. Dessa forma, o conceito de “estrutura do horizonte” proporciona elementos que justificam o estudo do texto poético, como princípio de estruturação e de abertura, capaz de organizar as imagens num conjunto coerente, ao mesmo tempo em que realiza uma infinidade de outras organizações possíveis. Nelas, o olhar lírico realiza o fundamento mesmo do texto poético, na ocultação e revelação do sentido.

O universo místico revelado em textos poéticos com recorrências simbólicas sugere a presença de um poeta visionário, tal como define Jung. O autor percebe no visionarismo um dos pólos possíveis em que uma obra poderá mover-se (JUNG, 1991). A essência da obra provém de uma época arcaica, constituindo uma vivência originária que causa estranheza e incompreensão. O olhar do visionário deverá captar esse mundo obscuro, fazendo da visão uma “evidência do invisível, do indizível e do indivisível”. Os visionários posicionam-se entre poetas e profetas, por meio de uma concepção diferenciada do tempo, percebido em “instantâneos descontínuos”, em “ritmos desiguais e simultâneos” (WISNIK, 1989, p. 283).

A obra de conteúdo visionário apreende um significado simbólico real, uma “expressão de uma essencialidade desconhecida”, uma “realidade psíquica”, o que não é o caso de vê-la como uma “prestidigitação, uma camuflagem ou símbolo de um sofrimento do poeta” (JUNG, 1991, p. 80), como também não é o caso de ignorar essa realidade psíquica nela formada. A obra de arte é uma manifestação de uma atividade psicológica e, como tal, pode ser submetida a considerações de cunho psicológico, desde que se atente ao processo de criação artística visando tão somente à obra e não ao poeta. A insistência no pessoal, na intimidade do artista, é inadequada, pois, de acordo com Jung, a obra de arte é algo “suprapessoal”. Dessa forma, uma análise não deve buscar traços da personalidade do poeta, pois a “psicologia pessoal do criador revela certos traços em sua obra, mas não a explica” (JUNG, 1991, p.54).

A abordagem psicológica pode auxiliar na descrição do processo de reorganização criativa em que a obra é formada, fornecendo meios ao

pesquisador para distinguir uma obra nascida da determinação do artista, de uma outra nascida da imposição do inconsciente. Nesse segundo caso, os símbolos funcionam como “pontes lançadas a uma longínqua margem invisível” (JUNG, 1991, p. 61). O símbolo, tal como é entendido por Jung, comporta um sentido amplo que desafia a reflexão do leitor, impondo-lhe a necessidade de entender o oculto. Nesses casos em que a obra apresenta-se de forma simbólica, Jung entende que seu significado não deva ser buscado no inconsciente pessoal do autor, mas na mitologia do inconsciente, nas imagens primitivas de patrimônio comum da humanidade, denominadas por ele como “inconsciente coletivo”. É nesse estado que o poeta vai encontrar imagens primordiais para compensar certa “carência e unilateralidade do espírito da época”. A inadaptação do artista a seu presente histórico determina-lhe seguir pelo caminho do inconsciente. Assim dito, o significado social da obra de arte está no “processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações” (JUNG, 1991, p. 71).

Na busca desse reconhecimento, a leitura deve prosseguir aceitando a poesia como o espaço próprio para um dimensionamento do olhar poético, capaz de transformar a realidade para fundar uma nova. O poeta contempla um mundo exterior, mas interioriza o mundo que vê com um olhar de quem pensa um universo transcendente, como nos versos de Cecília Meireles:

Meus olhos estarão sobre espelhos, pensando
nos caminhos que existem dentro das coisas
transparentes. (1994, p. 136).

Definindo a poesia como uma “metafísica instantânea”, Bachelard assinala que o poeta destrói a continuidade do tempo encadeado e constrói um tempo vertical que se distingue do tempo comum, de um “tempo másculo e valente que arroja e despedaça” e também no lugar do “tempo doce e submisso que lamenta e chora”. O poeta que realiza esse instante transporta o “ser para fora da duração comum” e torna-se, com isso, o “guia natural do metafísico” (BACHELARD, 1991, p. 189).

A interpretação que associa os processos contidos na escrita com a movimentação do ser que eles transmitem é realizada por Michel Collot, por intermédio de uma fenomenologia que busca captar a percepção de uma experiência do sujeito no universo. Ao refletir sobre o processo

interpretativo, Collot vale-se da contribuição que a Estética da Recepção, nas formulações de W. Iser, trouxe para o estudo do espaço do leitor na criação textual.

A pesquisa hermenêutica possui o papel de decifrar uma escrita que se apresenta como uma resposta ao chamado “da profundidade enigmática do mundo” (COLLOT, 1989, p. 6-7). No desejo de explorar esse objeto hermenêutico, a interpretação deve prolongar as indicações elípticas e completar as ligações omitidas. Trata-se de uma interpretação em que os dados indeterminados no texto deixam uma margem considerável de liberdade, para que o leitor possa investir seus próprios valores, sua própria experiência de vida e de literatura. A essa estrutura típica que permite descrever a participação do leitor no trabalho textual, Collot chama de “horizonte hermenêutico”. Não somente a obra oferece perspectivas de interpretação ao leitor, como ele próprio apresenta seu ponto de vista, realizando um processo de interação que garante o funcionamento do texto. Ao curso da leitura, a indeterminação de sentido reduz-se progressivamente, as perspectivas completam-se. O ato de leitura evoca, portanto, um ato de escrita que possa formular o que a obra sugere ao leitor, podendo desvendar o sentido implícito no poema. No percurso da leitura, o crítico passa a privilegiar as relações que lhe parecem decisivas, oferecendo a outros leitores novos horizontes sobre a obra.

De acordo com concepções do ato de leitura, o leitor percorre caminhos sugeridos pela própria obra. Uma tal postura é aceita pelo crítico na medida em que se admite um modo particular de conceber poesia em cada época. Quanto aos procedimentos críticos, estes também se modificam de acordo com a necessidade da obra. Essa proposição incide novamente para a constatação de Collot sobre o aproveitamento de outras teorias na crítica atual, diante da necessidade de uma nova teorização, a fim de ultrapassar as diferenças de tendências rivais para torná-las participantes e complementares de um novo espaço teórico.

A arte poética, que fixa o ser na linguagem, e, ao fazê-lo, consolida seu caráter ontológico, pode ser compreendida em leituras de poetas díspares, mas que busca em comum a representação do transcendental. O poeta lírico, percebendo no mundo problemas de ordem metafísica, exprime-os sem a pretensão de solucioná-los, mas buscando vivenciá-los em toda

sua plenitude. O olhar filosófico investiga e explora os problemas da existência, revelando uma visão depurada do mundo e dos seres, como é possível constatar em Murilo Mendes (1995, p. 209):

Eu vejo em ti as épocas que já vivestes
E as épocas que ainda tens para viver.

[...]

Mulher tu és a convergência de dois mundos
Quando te olho a extensão do tempo se
desdobra ante mim

A imagem poética, como é compreendida pelo fenomenólogo, constitui um acontecimento singular e efêmero, associado ao ato da consciência criadora. Bachelard parte, portanto, para uma fenomenologia que, segundo ele, exige que se considere as imagens como “acontecimentos súbitos da vida” (1984, p. 184). Assim posta, sua abordagem não poderá enfocar o texto poético apenas como um processo lingüístico, um produto da consciência individual, ou somente como expressão do mundo físico. A poesia, como fenômeno do imaginário, deve ser compreendida, em seu dinamismo, como uma linguagem reveladora, expressão de um mundo psíquico, na contemplação de outro universo.

Gilbert Durand, em *Science de l'homme et tradition* (1979), posiciona-se contra a redução das ciências sociais, postulando a necessidade do antropólogo fugir das ciências herdeiras do positivismo e exercer uma filosofia com base no Novo Espírito Antropológico. Durand (1995) recomenda ao homem do século XX, que vive numa sociedade industrializada, a exegese mística como um antídoto contra as imagens passivas que as técnicas da atualidade fornecem em abundância. Para o antropólogo, a iniciação, a liturgia e a individuação põem o homem fora do tempo, num mundo de permanência e eternidade. Assim, da mesma forma como Jung (1991) viu na experiência simbólica uma função compensadora diante da inadaptação do artista frente ao seu presente histórico, Durand (1997) percebe nessa mesma experiência o “domínio do retiro”, um mecanismo de “autodefesa de uma cultura por suas próprias produções” (p. 34).

Valorizando o estudo dessa imagem, Durand elabora uma arquetipologia do imaginário humano. A desvalorização ontológica da imagem e psicológica da função da imaginação constitui a tradição do pensamento ocidental. Ao contrário das ciências positivistas que, obcecadas por uma

explicação utilitária, tentaram motivar os símbolos por meio de dados extrínsecos à consciência imaginante, o antropólogo percebe a necessidade de procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano.

Notando a extrema confusão que reina na terminologia do imaginário, Durand adota o termo genérico de "schème" para designar uma generalização dinâmica e afetiva da imagem. Segundo ele, os esquemas são trajetos encarnados que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação (1997, p. 59). Os arquétipos, para Durand, possuem a mesma configuração dada por Jung, ou seja, são imagens primordiais, de caráter coletivo e inato que constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Para o antropólogo, o que diferencia o arquétipo de um simples símbolo é a ambivalência desse último, sua universalidade e sua adequação ao esquema. Dessa forma, enquanto um esquema e um arquétipo permanecem imutáveis, o símbolo que os demarca transforma-se. O mito constitui "um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas" (DURAND, 1997, p. 62). A organização dinâmica do mito, segundo o autor, corresponde, muitas vezes, à organização estética, à chamada "constelação de imagens". Os regimes, por ele denominados, não são agrupamentos rígidos, mas "estruturas vizinhas" de forma transformável, logo, o termo "estrutura" implica certo dinamismo.

O imaginário consiste num trajeto antropológico que tende a mostrar vastas e constantes constelações de imagens estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes. O antropólogo admite a representação simbólica segundo três grandes gestos. Cada gesto implica uma matéria e uma técnica para suscitar o material imaginado. O primeiro deles, a dominante postural, liga-se às matérias luminosas, às técnicas de separação e de purificação. O segundo gesto compõe a dominante digestiva e implica as matérias de profundidade, os devaneios técnicos da bebida e do alimento e os utensílios continentais. O último, o gesto rítmico, constitui a dominante cíclica, em que a sexualidade é o modelo natural, projetando-se nos ritmos sazonais. Após essa tripartição, o autor estabelece uma bipartição em que agrupa essas dominantes em dois regimes do imaginário, um diurno e outro noturno.

O Regime Diurno divide-se em duas grandes partes antitéticas. A primeira é consagrada às trevas, ao passo que a segunda manifesta a reconquista heróica. Nessa parte primeira, o autor associa os símbolos teriomórficos ao simbolismo animal. Entre as variações simbólicas trazidas por esses símbolos, o autor destaca o esquema da agitação, do formigamento, projetado pela angústia diante da mudança, juntamente com o simbolismo do cavalo, retratando o medo e a fuga do tempo. A animalidade também assume o simbolismo da agressividade e da crueldade. Os símbolos nictomórficos irão valorizar negativamente o negro e o escuro, tal como o simbolismo teriomórfico valorizou o símbolo animal. Opondo-se à imaginação da luz e do dia, esses símbolos são animados pelo esquema da água que corre, pelo seu negrume e pelo seu reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Nesse simbolismo, a água negra confunde-se com o sangue, "senhor da vida e da morte", o "primeiro relógio humano" (DURAND, 1997, p. 111). Outros símbolos, também relacionados às trevas, são definidos pelo autor como catamórficos, formadores da terceira epifania imaginária da angústia humana diante da temporalidade. Dessa forma, esses símbolos tornam-se também solidários dos símbolos das trevas e da agitação, fazendo do sangue feminino um sangue sexual com valorizações sexual e digestiva, por meio do esquema da queda. Esta, conforme Durand, resume os aspectos terríveis do tempo, um tempo nefasto e moralizado pela punição. Toda vez, segundo o autor, que a morte for recusada, assim como o tempo, em nome de um desejo de eternidade, a carne será temida e reprovada.

Enquanto o Regime Diurno relaciona-se à dominante postural, o Noturno está relacionado às dominantes digestiva e cíclica. Determinando esses regimes, o autor busca reconhecer a relação entre suas transformações e as pressões sociais. Pretende, portanto, uma filosofia que ponha em questionamento a forma comum desses regimes e o significado funcional da imaginação no psiquismo do indivíduo. Dessa forma, os estudos de Durand, como os de Bachelard, contribuem para o surgimento de um novo espírito nas ciências do homem, capaz de devolver à imaginação humana sua materialidade e seu dinamismo formador.

Participante do simbolismo da inversão, a estrutura mística é definida como um certo gesto

de união e certo gosto pela secreta intimidade. A taça é a figura que irá representar essa descida íntima. As imagens do redobramento, do encaixe, da dupla negação, da viscosidade, da descida ao íntimo dos objetos e dos seres, da inversão dos valores diairéticos formam essa estrutura mística do imaginário noturno. Entretanto, a imaginação noturna não será somente levada à quietude da descida e da intimidade que a taça simboliza, como mostra Durand, mas será levada também à dramatização cíclica, em que se organiza o mito do retorno.

Os símbolos cíclicos, desse regime, gravitam em torno do domínio do próprio tempo, simbolizado pelo autor pela figura do denário e do pau. Para Durand, o denário traz consigo o simbolismo do ciclo, do retorno e das divisões circulares do tempo, ao passo que o pau traz a promessa da conquista, da vitória sobre o tempo. De um lado, têm-se arquétipos e símbolos do retorno por intermédio dos esquemas rítmicos do ciclo, do outro, os arquétipos e símbolos messiânicos, mitos históricos que trazem a confiança no resultado final. Por meio desses arquétipos, em que se tem o mito do progresso, o tempo já não é vencido pela segurança do retorno e da repetição, mas por uma conquista que domina o devir. As estruturas sintéticas, contrariamente às estruturas místicas que visam à unificação, tendem à realização da coerência dos contrários, eliminando qualquer rebelião diante da imagem mesmo nefasta e terraficante. É, justamente, nesse ponto em que se dá a harmonização coerente dos contrários e o domínio do tempo, que o regime noturno da imagem traz aproximações com o processo alquímico. A mesma visão é passível de ser relacionada à modalidade da aceitação, traçada por Burgos, em que se procura aceitar o tempo para melhor ultrapassá-lo, formando uma sintaxe da dialética que, assim como os esquemas progressistas, também reconcilia os contrários, a fim de nada perder de uma visão totalizadora.

Se a transcendência, imposta por um olhar platônico, mantém relação com o simbolismo diurno pelos esquemas diairéticos e ascensionais, a alquimia é a tendência desse outro olhar, contrário à antítese diurna, representante do eufemismo. A intimidade da descida, presente na negação do tempo, e a dominação do devir, posta na imagem do denário e do pau, compõem o processo de eufemização do regime noturno, como

também evidencia a transmutação do sujeito. Eufemizar é transmutar, para esse eu lírico que deverá contemplar a finitude, invertendo seus valores afetivos.

O processo de eufemização, nesse regime, não exclui totalmente as sobrevivências do outro regime, mas irá se intensificar até à antífrase. Se antes a imagem da morte causava medo, agora esse medo deverá ser desaprendido. A noite eufemizada traz uma valorização positiva do luto e do túmulo. O mar torna-se materno, arquétipo da descida e do retorno. Desse modo, a descida necessitará de mais preocupações que a ascensão, exigindo todo um arsenal mais complexo que a asa. Arriscando-se, a todo instante, a se transformar em queda dinâmica, a descida deve ser sempre lenta.

Na esteira da antropologia estruturada por Durand, Jean Burgos, em sua obra *Pour une poétique de l'imaginaire*, reconhece linhas de força (*schème*) que ordenam e impulsionam o surgimento das imagens, recuperando-as em constelações. Uma poética do imaginário, tal como propõe Burgos, não se presta somente a mostrar como tudo se organiza num texto poético, mas deverá, sobretudo, dar conta dos processos contidos na escrita, sem dissociá-los do "movimento mesmo do Ser" (BURGOS, 1982, p.12). A leitura busca participar da elaboração progressiva do sentido e da unidade ontológica do texto poético, por meio da diversidade dos acidentes temporais que determinam o rumo da escrita. Enfocando esses acidentes, Burgos ilustra três diferentes posturas assumidas num texto poético: a revolta, a negação e a aceitação. A primeira delas, determinada por uma atitude de revolta diante do tempo cronológico, corresponde à escrita da conquista, em que o sujeito angustiado manifesta uma recusa à finitude. Essa escrita apresenta um esquema diretor que leva a gestos prolongados, visando à ocupação, à tomada de posse, em qualquer nível do texto. Ocupar o espaço significa ocupar inteiramente o presente, deter o tempo, fixando-o em um momento para impedi-lo de prosseguir. Na segunda modalidade, escrita da negação, a resposta à angústia diante da temporalidade não é mais buscada na ocupação do espaço, mas em sua delimitação. O esquema diretor dessa escrita será de construção e reforço dos refúgios ameaçados, restaurando um espaço reduzido, fechado, em que se possa escapar ao tempo cronológico. Delimitar um

espaço, desse modo, é pretender o impedimento da entrada do tempo. Um último tipo de escrita, traçada por Burgos, organiza-se em torno da grande modalidade do progresso. Essa última corresponde a uma atitude radicalmente diferente das duas precedentes, uma vez que não se revolta e nem nega o tempo. Ao contrário das outras, a modalidade do progresso é uma atitude que consegue ultrapassar o tempo, criando imagens tranquilizadoras que, não separando o espaço do tempo, conseguem prolongar o finito no infinito.

Não me interessam mais nem as estrelas, nem
as formas do mar,
nem tu.

Desenrolei de dentro do tempo a minha canção:
não tenho inveja às cigarras: também vou
morrer de cantar. (MEIRELES, 1994, p. 119)

A linguagem poética, para Burgos, não procede do encaminhamento do sentido, mas é geradora de sentido; reenvia, portanto, sempre a um outro sentido e a um outro dizer. Trata-se, segundo o autor, de ir pela “contra corrente” do movimento mesmo da fala poética, encaminhando o sentido adiante numa progressão contínua, um sentido que nenhuma hermenêutica “desmistificante” e “simplificante” saberia descobrir (BURGOS, 1982, p. 190).

Realizando uma análise que busque devolver o poema à sua infinita emergência de sentido, empreende-se uma leitura do imaginário que atualize o caráter mítico da obra poética, integrando-a ao universo de Hermes, deus da comunicação, da totalidade da linguagem literária ou musical, do arquétipo do sentido (JUNG, 1991).

Alain Verjat (1989) considera esse mito como um modelo epistemológico, com a finalidade de “servir de intermediário entre a física e a biologia, entre o fundo e a forma e, ao final, entre a vida e a morte” (p. 10). Compreende-se, assim, que os contrários não são contraditórios e que Hermes vem, justamente, para auxiliar o homem a superar os limites do dualismo e chegar à conjunção dos opostos.

A procura dessa conjunção dá recursos para compreender a contemplação do regime noturno do imaginário como uma transformação alquímica do eu poético que eufemiza o mundo contemplado na busca da unidade. A alma, capaz de ser um “olho destinado a contemplar a luz”, possui uma “extensão ilimitada” e uma “profundidade insondável”, que a torna próxima da divindade

(JUNG, 1991, p. 25). Se, como postulou Bachelard, a imagem limitada ao território da imaginação formal é um desdobramento do puro ver, o estudo da imagem material deverá apresentar um olhar transformador, não um ver puramente intelectual, mas um ver que se quer igualmente intuitivo, que vê com as mãos e sonda o material. Dessa forma, assim como Durand e Burgos encontraram nas formas da imaginação um significado funcional, reconhece-se no olhar lírico uma determinada função atuando diretamente no imaginário do texto poético, o que confirma as considerações de Durand (1997) sobre o espaço e a ocularidade como forma da função fantástica.

A diversidade de conotações da visão é reveladora de distintas teorias do olhar na história. A pesquisadora Marilena Chauí (1994) comprova essa divisão ao reconhecer duas concepções do ver: uma perceptiva e outra emissiva. A primeira delas, fiel à percepção, entende os olhos como passivos, “espelhos” ou “jaulas”, aos quais as imagens se apresentam. Inversamente, a teoria emissiva, dos platônicos e neoplatônicos, apresenta os olhos como sujeitos ativos que iluminam as coisas para fazê-las visíveis.

A dualidade que marca a concepção do olhar na Filosofia parece excluir uma interpretação fenomenológica, uma vez que, privilegiando o conhecer, desprivilegia-se o sentir. Entretanto, o olhar do ser humano, não sendo isolado do seu ser corpóreo, conhece e sente ao mesmo tempo. Respondendo a esse olhar, a fenomenologia de Merleau-Ponty (1969) postula um olhar coextensivo ao corpo e ao mundo vivido. Opõe-se, dessa forma, ao dualismo clássico e estabelece uma unidade entre corpo, alma e mundo, na medida em que faz o olhar participar dos outros sentidos.

O olhar fenomenológico de Merleau-Ponty consegue unir percepção e emissão, pois tanto recebe as imagens, quanto as exprime. O filósofo realiza, com isso, o encontro da matéria vista com a idéia, da sensação com a mente, desfazendo o impasse entre um ver ativo e um passivo. Muito mais que mero receptor para as luzes, cores e linhas, os olhos são, na interpretação do autor em *O olho e o espírito*, “computadores do mundo”, a “janela da alma”, por onde a “beleza do universo é revelada à nossa contemplação” (p. 100). Nessa obra, o filósofo compreende que o artista, não consentindo que a abertura do homem ao mundo seja ilusória ou indireta, poderá chegar aos extremos da visão: aquilo que atinge

de frente, de baixo e por cima, tocando no fundo imemorial do visível.

A urgência que conduz o artista a criar, a retirar telas do mundo, pode também ser encontrada na arte de alguns poetas que, tendo igualmente o olhar como técnica, criam na tela do poema a restauração de um mundo contemplado. Assim, do mesmo modo como o artista plástico “empresta seu corpo ao mundo” para transformá-lo em pintura, o poeta procede para fazer do mesmo mundo poesia. Ambos, assumindo uma atitude contemplativa, descrevem o mundo e o que falta nele. Desse modo, reconhece-se nas considerações do filósofo a respeito da pintura o mesmo processo na arte do poeta que revela, através do olhar, sentimento do mundo.

A aproximação entre o ver e o conhecer é ponto concordante na maior parte dos ensaios que compõem a obra *O olhar*, como também na pesquisa de Bruno Snell (19—). O autor identifica nas línguas primitivas um grande número de verbos relativos ao campo visual que, em sua origem, ligam-se à questão do conhecimento, do que faz prova, sobretudo, a filosofia que permite identificar os laços existentes entre esses léxicos.

O platonismo enaltecia o olhar, associando-o à sabedoria, na medida em que restringia a visão do verdadeiro a poucos privilegiados, detentores do saber. O conhecimento possibilitado pela contemplação de um mundo inteligível, narrado no Mito da Caverna, estabelece o conhecer como meio de se libertar. O prisioneiro, ao quebrar os grilhões e ver a luz plena do Ser, torna-se o grande conhecedor, aquele que vê além das barreiras da caverna e além das aparências. Dessa forma, confiando à visão o verdadeiro conhecimento, o platonismo privilegia o olhar acima dos demais sentidos e atribui à atitude contemplativa uma importância igualada à da vidência.

A contemplação também ocupa lugar central na filosofia de Plotino (1981), para o qual contemplar é uma maneira de olhar, ver ou intuir, inteiramente especial, que tem por objetivo o Um, o Bem e a Beleza suprema. É contemplando que o homem alcança a inteligência e a alma do mundo, que, por sua vez, adquire o Bem e o poder de produzir as demais almas.

A superioridade do ver supra-sensível, no platonismo, é explicada por Aduino Novaes (1989) pelo fato de que Platão compreendia os sentidos, assim como as paixões, perturbadores da alma,

capazes de conduzir ao vício e à loucura. Daí decorre a desconfiança platônica da percepção e sua confiança nas idéias transcendentais, separadas do sensível.

Platão influenciou uma práxis contemplativa do inteligível, considerada por ele como único caminho para alcançar a verdade. A evolução do olhar, operada pelo filósofo, é constituinte, segundo Gerd Bornheim (1989), da maior novidade do platonismo que, através de seu processo dialético, transformou o ver físico em um ver metafísico.

Associando o ver à função fantástica, Durand realiza uma valorização positiva do olhar no imaginário poético. O fato de “ver e de dar a ver está à beira de uma poética”, da qual não escapariam nem mesmo as artes fotográficas, pois, como assinala o autor, “a ‘objetiva’ da máquina fotográfica, sendo um ponto de vista, nunca é objetiva”, concluindo que “a contemplação do mundo é já transformação do objeto” (1997, p. 409).

A presença do sentir na relação com o olhar não pode, portanto, ser negada. As conotações por ele assumidas impedem que se restrinja o ver ao conhecer. A poesia lírica admite essa relação, na medida em que apresenta um sujeito que, contemplando, sente a e na natureza. O autor lírico “não toma imagens da esfera do corpo para expressar” algo como o “estado da alma”, mas é a alma que “se transforma em sentimento”, o que faz o poeta lírico sentir a paisagem, a noite e a amada, como também sentir-se na paisagem, na noite e na amada (STAIGER, 1993, p. 63).

Tal como vem sendo apresentada, a poesia é a evocação de um passado certo, mesmo de um futuro, numa fala que se liga à verdade. Nesse sentido, opõe-se à visão platônica, que viu a poesia como cópia servil, incapaz de revelar o mundo inteligível, ao passo que a arte poética, no sentido heideggeriano, relaciona-se ao verdadeiro. Nela, o olhar do poeta deve ser aquele que sonda o desconhecido, o obscuro, para torná-lo iluminado, capaz de evocar passado e futuro e criar uma realidade nova, aquela do poema.

A poesia que se põe acima de fronteiras temporais e geográficas não distingue interior e exterior: contempla um espaço livre de uma temática restrita à cidade ou ao campo. Diferencia-se, dessa forma, do olhar do *flâneur*, de vida ociosa e contemplativa, que reage contra a divisão de trabalho existente na cidade (BENJAMIN, 1985), percorrendo tudo à sua volta para registrar vestígios de um ser

humano. Não é essa captura do real que interessa ao poeta lírico. Sua atitude contemplativa não advém, certamente, de uma reação explícita ao social, tampouco de uma vida ociosa.

Os poetas herméticos, operadores da poesia obscura, não coincidem com os poetas hermenêuticos. Uma tal distinção é realizada por Michel Collot (1989), ao reconhecer que esses últimos, contrariamente aos poetas que privilegiam o fechamento do texto poético, fazem da linguagem um meio de interpretação de si e do mundo. Enquanto o hermético fecha o sentido, tornando a linguagem auto-referencial, o hermenêutico traz uma abertura de sentido ao texto poético, em seus momentos epifânicos.

A contemplação torna-se o recurso para se analisar o conteúdo percebido como um imaginário suscitado pela Natureza inspiradora do artista. A contemplação do poeta é meio indissociável de sua criação, recurso pelo qual o artista resgata o estado poético na obra. Desvelando o sentido dessa contemplação, expandem-se outros sentidos que ganham existência à luz da crítica do imaginário. Com base nessa filosofia, pensa-se numa dimensão para a contemplação poética que não seja apenas temática, mas que possa ser entendida como reveladora das estruturas do inconsciente humano.

1- Doutora em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto, e docente da UNEMAT, campus universitário de Sinop, área de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aceito para publicação em 10/11/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 89-93.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 65-87.
- BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 31-63.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Science de l'homme et tradicion: le nouvel esprit anthropologique*. Paris: Berg International éditeurs, 1979.
- _____. *A fé do sapateiro*. Brasília: UNB, 1995.
- JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MEIRELES, C. Viagem. In: _____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, M. O visionário. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p 209.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: _____. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PLOTINO. *A alma, a beleza e a contemplação*. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.
- RENARD, Jean-Claude. *Notes sur la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, [19—].
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. LTDA, 1993.



VERJAT, Alain (Org.) *El retorno de Hermes: Hermenêutica y ciência*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BOWRA, C. M. *Poesia y canto primitivo*. Barcelona: A. Bosch editor, [19—].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1993.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates).

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.