



A Terra e os seres da imaginação

Meditações sobre as imagens da terra e os territórios da imagem em Calvino e Bachelard

Luciano Pessoa, UMC / UNIP / USP, Brasil
pessoluc@gmail.com

Palavras-chave :

Imaginário; Terra; Paisagem; Italo Calvino; Gaston Bachelard.

RESUMO

Em chave predominantemente teórica, exploratória e necessariamente poética, o ensaio buscará refletir sobre certa dialética entre o imaginar e o representar a Terra, as paisagens, os lugares, tomando como objeto os textos “Coleção de areia”, de Italo Calvino, e “A poética do espaço”, de Gaston Bachelard. Indagaremos sobre diferentes qualidades do imaginar e do representar, sobre pertinências, suficiências e limites, sobre qualidades do estar, da presença, assim como sobre certo imaginário vinculado a tais tipologias espaciais. Há limites para a representação? Há limite para a ideia de limite? O que move a imaginação? Quem são os habitantes da imagem? É possível habitar o corpo? Ainda, considerando a fragmentação, a velocidade, o excesso a que nos expõe o mundo contemporâneo, caberá investigar em que medida o espaço vivido não tem sido velado pelo brilho de mediações tecnológicas, por realidades aparentes, ao preço do apagamento dos sentidos do corpo e do pensamento. Existe ciência ou tecnologia isenta dos movimentos da alma? Além dos autores citados, teremos como referencial textos e falas de Nichan Dichtchekian, Carl G. Jung, Edgar Morin, James Hillman, Jean-Marc Besse, Malena Contrera, Marc Augé, Régis Debray, entre outros.

Quando eu me encontrava preso na cela de uma cadeia,
foi que vi pela primeira vez as tais fotografias em que apareces inteira,
porém lá não estavas nua, e sim coberta de nuvens.
(Caetano Veloso, in “Terra”, LP Muito, 1978)

Introdução

A Terra, paisagens e lugares. Imaginar e representar a Terra, paisagens e lugares. Este ensaio tratará dessas questões, tomando como ponto de partida os textos Coleção de Areia, de Italo Calvino, e A Poética do Espaço, de Gaston Bachelard, especialmente porque ambos elaboram, observam, a seu modo, a Terra, paisagens e lugares, em torno de procedimentos que poderemos reconhecer como representação e imaginação. Procedimentos que a princípio podem parecer distintos, mutuamente excludentes, distantes, mas que também podem surgir aproximados, assemelhados, fundidos.

Calvino toma como base uma exposição de arte em que há, entre outras coleções, uma coleção de recipientes com pequenas porções de areia colhidas de locais diversos, depois ordenadas, nomeadas, num gesto que poderíamos entender como metódico, material, objetivo, sistemático, num gesto em que se re-apresenta efetivamente porções dos territórios de origem, ainda que a finalidade ou as escolhas circunstanciais que porventura conduziram tal coleção não estejam propriamente à mostra.

No texto de Bachelard, considera-se determinados lugares ou sentidos particulares de percepção do espaço pelo ser humano, num exercício fenomenológico e poético de exploração dos espaços vividos e imaginados (a casa, o porão, o sótão, o universo, a imensidão íntima). Abrindo-se ao devaneio acerca de tais espaços, Bachelard abraça a imaginação – aqui elaborada especialmente através da palavra, da imagem poética – como fundamento de sua abordagem fenomenológica do espaço, imaginação que tende a amplificar os sentidos dessa percepção, em um jogo entre interior e exterior, e em relação a certa noção de circularidade.

Ainda, queremos considerar brevemente tais questões sob a luz do mundo contemporâneo, atravessado por uma estrutural mediatização tecnológica e suas múltiplas consequências, das quais podemos destacar o excesso da imagem, da visualidade, a superficialização e o distanciamento da experiência, o que parece implicar certa perda dos sentidos – no corpo e no pensamento. Mundo contemporâneo em que assistimos, igualmente, à exaltação da velocidade, a certa fragmentação de tempos e espaços – e portanto da presença.

Coleção de areia

Em Coleção de areia estão reunidos textos de Calvino sobre, como ele mesmo define, “coisas vistas”, sobre algumas “exposições insólitas” que lhe permitiram “contar uma história por meio de um desfile de objetos: antigos mapas-múndi, manequins de cera, tabuletas de argila com escritas cuneiformes, gravuras populares, vestígios de culturas tribais e assim por diante” (CALVINO, 2010, p. 7).

No relato que dá nome ao livro, o autor reflete sobre múltiplos aspectos de uma exposição ocorrida em Paris, em que estavam dispostas “coleções estranhas” como de chocalhos de vacas, jogos de tômbola, tampas de garrafa, tíquetes ferroviários, invólucros de papel higiênico, rãs embalsamadas etc, entre as quais a coleção de areia era talvez a menos chamativa, “mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas” (idem, p. 11).

Conforme Calvino esclarece adiante, tratava-se de uma exposição da artista francesa Annette Messager¹, em que Annette se apresentava como “coleccionadora”, e em que ela mesma descrevia seu gesto coletor como uma tentativa de “possuir e apropriar-se” da vida e dos acontecimentos de que tinha notícia: “durante todo o dia folheio, recolho, ponho em ordem, classifico, peneiro e reduzo o todo à forma de vários álbuns de coleção. Essas coleções então se tornam minha própria vida ilustrada” (Messager, apud CALVINO, 2010, p. 14).

Mais adiante Calvino parece deixar uma dúvida sobre quem exatamente teria colecionado aquelas areias: “também aqui o colecionador é uma mulher (leio no catálogo da exposição). Mas por ora não me interessa dar-lhe um rosto, uma figura; vejo-a como uma pessoa abstrata, um eu que até poderia ser eu, um mecanismo mental que tento imaginar ao trabalho” (CALVINO, 2010, p. 15). De todo modo,

Há uma pessoa que faz coleção de areia. Viaja pelo mundo e, quando chega a uma praia de mar, à orla de um rio ou de um lago, a um deserto, a uma charneca, recolhe um punhado de areia e o carrega consigo. Na volta, esperam-na alinhadas em longas prateleiras centenas de frasquinhos de vidro nos quais a fina areia cinzenta do Balaton, a areia alvíssima do golfo do Sião, a vermelha que o curso do Gâmbia deposita pelo Senegal abaixo desdobram sua limitada gama de cores esfumadas, revelam uma uniformidade de superfície lunar [...] (idem, p. 11)

Parece claro que esse colecionar vai envolver várias ações, etapas, escolhas, a começar de qual praia, qual deserto, de qual lugar recolher a areia, além de como recolhê-la, acondicioná-la, transportá-la, preservá-la. Por que este punhado de areia e não aquele? Quanta areia seria o suficiente – e suficiente para quê...? Aspectos materiais, aparentemente objetivos², que entretanto implicarão arbitrariedades, parcialidades, insuficiências, limitações técnicas e conceituais, precisões e imprecisões de toda ordem.

¹ Possivelmente a exposição “Annette Messager, collectionneuse”, realizada no Musée d’art moderne de la ville de Paris / MAMVP, em 1974.

² Em *A psicanálise do fogo*, Bachelard dirá que “basta falarmos de um objeto para nos acreditarmos objetivos” (BACHELARD, 1999, p. 1-2).

Haveria como trazer “toda” a areia de um local? (Começaria então outro problema: como definir o local? Em metros? Em centímetros? Anos-luz?) Seja como for, em nenhuma hipótese conseguiríamos (nem interessaria) reproduzir o território original em sua singularidade, se não por uma impossibilidade física, pelo simples fato de que uma reprodução ideal, absolutamente idêntica em todos os aspectos, não seria mais uma representação, mas a coisa em si. Impossível não lembrar, a esse respeito, do conto de Borges³ – em que um mapa, de tão exato, coincide ponto por ponto com o território, nada mais tendo a representar –, ou da reflexão de Bateson a respeito da relação entre mapas e territórios:

O que do território aparece no mapa? Sabemos que o território não está no mapa. Este é o ponto acerca do qual concordamos. Agora, se o território fosse uniforme, nada apareceria no mapa exceto seus contornos, que são os pontos em que ele deixa de ser uniforme, em contraste com o fundo mais amplo. O que aparece no mapa, efetivamente, é a diferença, seja ela de altitude, de vegetação, uma diferença de estrutura populacional, diferença de superfície, ou o que for. Diferenças são as coisas que aparecem no mapa. (BATESON, 1972, p. 458, tradução livre)

Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. (BORGES, 1978, p. 71)

Em outro relato no mesmo livro⁴, o próprio Calvino aborda o problema da representação cartográfica. Mapas modernos, que hoje mostram a terra “como se vista por um olho extraterrestre”, mapas como o “minuciosíssimo” mapa Cassini, que no século XVIII se serviu dos meios técnicos mais avançados, e em que se tem a “vertiginosa impressão de ter sob os olhos todas as árvores e todos os campanários e todos os telhados do reino da França” (CALVINO, 2010, p. 31), fazem-nos lembrar também do conto de Borges. Mas Calvino observa que do mapa dos Cassini “desapareceram as figuras humanas” que ainda constavam do mapa de Coronelli⁵ – pensando talvez nas figuras de reis, de santos, de animais, de monstros e figuras da mitologia que habitam os mapas antigos, medievais, e avançam para muito além do século XV. O mapa dos Cassini, eminentemente técnico, limpo, definido por triangulações e coordenadas numéricas, não acompanhou essa tradição do imaginário cartográfico, mas para Calvino seriam “justamente essas áreas desertas, desabitadas, que despertam na imaginação o o desejo de vivê-las por dentro, de encolher até encontrar o próprio caminho no emaranhado dos signos, de percorrê-las, de perder-se” (CALVINO, 2010, p. 31).

Em Borges, como em Bateson, há certa noção de que não caberia a uma representação coincidir com o objeto representado, devendo portanto diferir deste em alguma medida. Em Bateson, há ainda a noção de que, não carregando o objeto em si, a representação destaca diferen-

ças supostamente representativas deste. Mas tais diferenças, a começar da não coincidência entre a representação e o objeto, poderão de fato representar? Diz Bateson, com lucidez: “o mapa não é o território, nem sequer quando o território físico é a única encarnação do mapa” (BATESON, 2006, p. 196, tradução livre).

Voltando à nossa coleção, em que medida cada punhado de areia representa o território? Ainda que os grãos sejam dele componentes, qualquer tentativa de generalização dessa representatividade envolverá distorções, entre as quais será necessário escolher. Quais seriam interessantes, aceitáveis, quais distorções evitar? Além disso, quando se substitui uma coisa por outra, podemos garantir que não haverá distorções involuntárias?

Se nesses processos de escolha há necessariamente edições, modificações, cortes, ocultações, com esta e aquela finalidade, com distorções em que sobrevivem aspectos que se valoriza ou ignora, até que ponto estamos sendo fiéis a um original ou simplesmente gerando distorções – ainda que trabalhemos apenas com dados que entendemos como verdadeiros?

Tanto quanto se possa perceber de um território, tão ou mais complexo pode ser representá-lo, assim como a leitura dessa representação. Tais dificuldades podem parecer reduzidas na medida em que se trabalhe com um número reduzido de sinais, em um código estabelecido, como por exemplo no projeto arquitetônico, visando não propriamente a amplitude de representação, mas operações vinculadas a instruções mais ou menos predeterminadas. Em âmbitos menos demarcados, como na arte moderna e contemporânea, por exemplo, em que dificilmente se pode dizer de antemão o que esperar, ou mesmo se há ou não a intenção de representar, a leitura pode tornar-se muito mais complexa, tendo de ater-se eventualmente apenas a indícios e probabilidades.

A poética do espaço

Em A poética do espaço, Bachelard volta sua atenção para determinadas regiões de nossa experiência do espaço, para uma poética dos espaços amados, dentro de uma perspectiva fenomenológica, deixando-se guiar por devaneios, meditações em torno da percepção do espaço vivido, que, para muito além do espaço técnico, medido, vão revelar nuances do espaço humano. Por meio de passagens cuidadosamente recolhidas de escritores, poetas, a que recorre como instrumentos de percepção – “escolhendo pontos de partida mais concretos, mais fenomenologicamente exatos [...] certos de repercutir acima ou à margem das certezas racionais” (BACHELARD, 1993, p. 219) –, Bachelard amplia os sentidos de espaços fundamentais, conhecidos, figurados, como a imagem de uma casa em que só eventualmente moramos, nos demoramos, e de onde parte para explorar seus desdobramentos no porão, no sótão, no ninho, na concha, na miniatura... no universo.

3 “Do rigor na ciência”, in BORGES, 1978, p. 71.

4 “O viajante no mapa”, in CALVINO, 2010, p. 25-32.

5 Referindo-se possivelmente a Vincenzo Coronelli (1650-1718), cartógrafo italiano.

Às vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado. “Minha casa”, diz Georges Spyridaki, “é diáfana,

mas não é de vidro. Teria antes a constituição do vapor. Suas paredes condensam-se e se expandem segundo o meu desejo. Por vezes, aperto-as em torno de mim, como uma armadura de isolamento... Mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem no espaço que lhes é próprio, que é a extensibilidade infinita". (BACHELARD, 1993, p. 66)

A partir da casa, do dentro e do fora, da intimidade e da exterioridade vividas pela imaginação poética, Bachelard elabora uma dialética do interior e do exterior, que, se apoiada num geometrismo de limites e barreiras, poderia ensejar uma lógica da exclusão, "do sim e do não" (idem, p. 215), de imagens de impedimento e imobilidade. Entretanto, uma fenomenologia da imaginação poética permitirá "explorar o ser do homem como o ser de uma superfície" (idem, p. 224) que separa as regiões do mesmo e do outro, mas considera possibilidades de abertura.

Nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. [...] Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a 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. [...] Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto. (idem, p. 224-225)

Imprevisível em seu "dinamismo próprio", tanto para o poeta como para o leitor, a imagem poética parece transcender certo olhar, talvez mais dirigido, que Bachelard teria desenvolvido em textos anteriores sobre as "imagens dos quatro elementos da matéria" (idem, p. 2-3). Para um filósofo que "seguiu o mais exatamente possível [...] a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea", Bachelard aqui vai afirmar a necessidade de "esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética" (idem, p. 1).

Aqui o passado cultural não conta; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz. É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo [...] Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade. (idem, p. 1-2)

No mesmo sentido, Bachelard cita Jean Lescure, em texto sobre o pintor Lapicque, "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" (idem, p. 16).

Leitor e contemporâneo de Carl G. Jung, Bachelard se reporta diretamente a conceitos como inconsciente e arquétipo, caros ao pensador suíço. Sobre a relação "entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é propriamente causal". Para Bachelard, a imagem poética não surge como conse-

quência de um determinado "impulso" ou "eco de um passado", mas sim pelo surgimento ou explosão de uma imagem é que "o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer". Em Bachelard, a imagem poética tem, portanto, "em sua novidade, em sua atividade [...] um ser próprio" (idem, p. 1-2).

Também de Jung, é a passagem em que este compara, com simplicidade, a estrutura da alma humana à estrutura de uma casa, da qual Bachelard parece comungar no "sentido de tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana" (idem, p. 20).

Seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma. (Jung, apud BACHELARD, 1993, p. 20)

Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das "casas", dos "apostos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (BACHELARD, 1993, p. 20)

A imagem da casa, concreta, cósmica, corporal, onírica, em Bachelard, como em Jung, encarna também certa imagem de totalidade, da nossa limitada percepção de um mundo a um tempo físico e psíquico, cujo sentido e movimentos muitas vezes nos escapam. Tal imagem de morada cósmica, relativamente imprecisa, mas não menos real, é muitas vezes associada simbolicamente à imagem do círculo. Bachelard relaciona algumas passagens, "verdades sem prova" a respeito de uma fenomenologia da redondeza, como em Karl Jaspers, "todo ser parece redondo"; em Van Gogh, "provavelmente, a vida é redonda"; em Joe Bousquet, "disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda" (idem, p. 235). Para Bachelard,

Não é a percepção que pode justificar tais imagens. Tampouco podemos encará-las como metáforas [...] Essa redondeza do ser [...] só pode aparecer em sua verdade direta na meditação mais puramente fenomenológica. [...] Essas imagens apagam o mundo e não têm passado. [...] Dão-nos uma lição de solidão. [...] As imagens da redondeza plena ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. (idem, p. 236-237)

O mesmo sentido de circularidade e totalidade é expresso em símbolos universais como o mandala, o Uroboros, em divindades associadas ao disco solar, em mapas-múndi medievais (mapas T-O, mapas de Al Idrisi, Ebstorf etc), em tantas associações e clubes cujo símbolo é uma imagem circular. Para Jung, em O homem e seus símbolos, estes vão remeter tanto a elementos do cotidiano como a ideias "fora do alcance da razão". Uma imagem da roda, por exemplo, pode estar relacionada ao conceito de um sol "divino", mas neste ponto

Nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser “divino”. [...] Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. (JUNG, 1995, p. 20-21)

Para além da exatidão geométrica do círculo ou da esfera, tal circularidade parece implicar mais profundamente os sentidos da circunscrição, do circundante (em torno de uma unidade, de um centro, do corpo, de uma certa imagem do eu), assim como uma expansão a partir desse centro, em todas as direções, num sentido de totalidade, mesmo além do conhecido. Para Campbell (1990, p. 123), que em seus estudos de mitologia comparada também se reporta ao conceitos junguianos, “o mundo todo é um círculo. Todas as imagens circulares refletem a psique”. Conforme Jung, o termo mandala, que em sânscrito significa círculo, em certos contextos religiosos e na psicologia vai designar “imagens circulares que são desenhadas, pintadas, configuradas plasticamente, dançadas”. Frequentemente contendo “uma quaternidade ou múltiplo de quatro, sob a forma de cruz ou estrela, ou ainda de um quadrado, octógono”, os mandalas são “instrumentos de meditação para mergulhar em si mesmo, de concentração e realização da experiência interior”. Em sonhos ou em exercícios de imaginação ativa, os mandalas podem surgir depois de estados psíquicos conflituosos, como um “impulso instintivo”, e guardam um sentido de “refúgio seguro, de reconciliação interior e de totalidade” (JUNG, 2014, § 713-714).

A “quadratura do círculo” é um dos numerosos temas arquetípicos que estão à base da configuração de nossos sonhos e fantasias. [...] um dos mais importantes, do ponto de vista funcional. Podemos designá-lo como o arquétipo da totalidade. (JUNG, 2014, § 715)

Um dos principais desenvolvedores da obra de Jung no século XX, James Hillman observa a separação que o mundo moderno parece ter operado entre a alma e a cidade, mas Hillman quer afirmar o inverso, a presença da alma na cidade, até porque a psicologia, o “trabalho de alma”, nasce na cidade moderna, para curar as feridas da cidade, das pessoas da cidade. Assim, Hillman identifica na cidade ideias e imagens sempre associadas à alma, como as imagens de reflexão (em lagos, vidros, espelhos), as imagens de profundidade (em ruas, vielas, galerias), imagens de lugares de memória emocional (individuais e sociais, de venturas e de tragédias), imagens que animam a cidade (imagens frias ou monumentos personalizados por intervenções), assim como imagens das relações humanas, ou “como nos olhamos uns aos outros” (HILLMAN, 1993, p. 37-41).

Mergulhar em alguma coisa nos dá um sentido de aprofundamento. As ruelas da cidade, enquanto lugar da profundidade, são a parte obscura da cidade, o mistério da cidade, o coração. [...] Daí há, também, o interiorizar: enfatizar a interioridade daquilo que está à sua frente ou onde você está. Os significados mais profundos, as complexidades mais profundas de alguma coisa – de forma que, toda vez que você olhá-la ou adentrá-la, ela assume um outro nível de significado. (HILLMAN, 1993, p. 39)

Também desse modo, atento à experiência humana do espaço, à profundidade com que o ser humano vive o espaço “exterior”, é que Bachelard elabora qualidades da presença, da lembrança, da imaginação, refazendo caminhos pela abertura da imagem poética, como talvez uma criança, fenomenologicamente, o fizesse: um espaço vivo, ampliado pela profundidade da alma, respira, adormece, sonha.

Parece, então, que é por sua “imensidão” que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem. Numa carta, Rilke se inclina, com toda sua alma, para “essa solidão ilimitada, que faz de cada dia uma vida, essa comunhão com o universo, o espaço numa palavra, o espaço invisível que entretanto o homem pode habitar e que o cerca de inúmeras presenças”. (BACHELARD, 1993, p. 207)

Estar: corpo, tempo, lugar

Dos sentidos da presença evocada por Bachelard, observemos por um momento o verbo estar (do Latim, stare), que na língua portuguesa desempenha o curioso papel de uma versão, digamos, menos radical, provisória, do verbo ser (este talvez o verbo por excelência, estruturante da língua e de realidades, latente em cada verbete de cada dicionário, em cada atribuição de significado: tal coisa é...), guardando entretanto uma importante singularidade relativa ao “ficar de pé, conservar-se, achar-se num lugar” (BUENO, 1988, vol. III, p. 1257), ou seja, uma singularidade que parece vincular o verbo estar ao corpo (“ficar de pé”), ao tempo, à duração, à permanência (“conservar-se”), assim como ao lugar (“achar-se num lugar”).

Caberia inferir daí que não se pode pensar a presença, o estar, o corpo, senão em relação com o mundo, com a terra, o espaço, o tempo? Provavelmente. E daria-se a mesma impossibilidade no sentido inverso, em não se poder pensar a terra, as paisagens e lugares, o tempo e o espaço sem pensar também o corpo e o estar humanos?

Aqui vale anotar que quando falamos de corpo, tempo e espaço, será preciso considerar que não falamos de um corpo simplesmente físico, nem de um corpo morto, mas especialmente do corpo de um ser humano vivo (Jung), imerso em sua medida na imensidão do mundo, um corpo inseparável de certo tipo de consciência, e que especialmente a partir da consciência da morte (Morin) irá construir uma rede de sentidos para essa sua condição intermediária entre o nascer e o morrer. Um corpo humano indissociável de suas faces de luz e de mistério, de memória e esquecimento, de imaginação, de devaneio, em permanente interação com sua consciência aparentemente objetiva, relativamente objetiva, subjetivamente objetiva.

Tudo nos indica que a consciência da morte que emerge no sapiens é constituída pela interação de uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência subjetiva que afirma senão a imortalidade, pelo menos uma transmortalidade. [...] Tudo nos indica, igualmente, que esse homem não só recusa essa morte, mas também que a rejeita, que a vence, que a soluciona no mito e na magia. Ora, o que é profundo e fun-

damental não é apenas a coexistência dessas duas consciências, é, sim, sua união turva numa dupla consciência; ainda que a combinação entre essas duas consciências seja muito variável segundo os indivíduos e as sociedades. (MORIN, 1979, p. 103-104)

Queremos nos referir ao conceito de “corpo vivo”, com que Jung expressa uma necessária integralidade do ser humano, uma unidade de alma e corpo, exatamente no sentido em que nosso corpo não está separado de nossa psique (termo com que Jung designa a totalidade de nossa consciência: “consciente” e “inconsciente”), e que mesmo nossa consciência “objetiva” não se encontra isolada de um outro tipo de consciência, o inconsciente, ao qual temos acesso apenas em parte e com dificuldade. Jung percebe então certa impropriedade em pensar corpo e alma como coisas separadas, assim como em pensar uma consciência objetiva separada ou isenta de uma outra consciência, tão subterrânea quanto ativa.

Segundo uma antiga crença, o homem surge do concurso de uma alma com um corpo. [...] Os dois constituem uma só realidade, e acomete-nos a dúvida se, no final de contas, toda esta separação entre alma e corpo nada mais seja do que mero expediente da razão para que percebamos os dois lados da mesma realidade. (JUNG, 2000, § 619).

Como a psique e a matéria estão encerradas em um só e mesmo mundo, e, além disso, se acham permanentemente em contato entre si, e em última análise, se assentam em fatores transcendentais e irrepresentáveis, há não só a possibilidade mas até mesmo uma certa probabilidade de que a matéria e a psique sejam dois aspectos diferentes de uma só e mesma coisa. (JUNG, 2000, § 418)

Daí a dificuldade de estudar o fenômeno psíquico, na medida em que não podemos observá-lo “de fora” (objetivamente), assim como a dificuldade de conhecer objetivamente o “mundo”, na medida em que dele só teríamos acesso através do mundo psíquico.

Neste ponto decisivo a psicologia se encontra situada além da ciência natural. Partilha com ela o mesmo método da observação e da averiguação empírica dos fatos. Falta-lhe, porém, o tal ponto reclamado por Arquimedes, situado no exterior, e por isso também a possibilidade de medição objetiva. Quanto a isso, a psicologia está em desvantagem indiscutível perante a ciência natural. Em situação análoga se encontra, no momento, apenas a física atômica, em cujos domínios o processo a observar é modificado pela observação. (JUNG, 2012, § 163)

No mesmo sentido poderíamos alinhar o conceito de homo sapiens demens, elaborado por Morin, assim como, em chave mais estrita da filosofia da ciência, certa crítica à objetividade científica articulada por Gregory Bateson, quando diz que “Não existe experiência objetiva. Toda experiência é subjetiva. Este é um simples corolário de uma afirmação [...] que nossos cérebros fabricam as imagens que pensamos ‘perceber’ “ (BATESON, 1986, p. 37).

Surge, então, a face do homem escondido pelo conceito tranquilizador e emoliente do sapiens. Trata-se de um ser de uma afetividade imensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, embriagado, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte e não pode acreditar nela, um

ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser submetido ao erro, ao devaneio, um ser híbrido* que produz a desordem. E como chamamos a loucura à conjunção da ilusão, do descomedimento, da instabilidade, da incerteza entre real e imaginário, da confusão entre subjetivo e objetivo, do erro, da desordem, somos obrigados a ver o homo sapiens como homo demens. (MORIN, 1979, p. 116-117)⁶

É dessa complexidade, portanto, o fenômeno aparentemente simples do “estar”, da presença, dada a complexidade do estar humano, corpo e alma implicados em diferentes percepções e figurações de si, do espaço, do tempo, da vida. Dessa complexidade é o imaginar e o representar, de um e de outro modo constelações de imagens, de sentidos que captamos do mundo e que a ele devolvemos, transformados.

Imaginar e representar

“O nascimento da imagem está envolvido com a morte”, anota Regis Debray, “mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida”. Conforme o autor, a raiz latina do termo imagem estaria associada ao “molde em cera do rosto dos mortos”, garantindo um tipo de sobrevivência pela imagem (DEBRAY, 1993, p. 20-23).

A imagem é a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo. Assim, como nota Jean-Pierre Vernant, o vocábulo tem três acepções concomitantes: “imagem do sonho (onar), aparição suscitada por um deus (phasma), fantasma de um defunto (psyché)”. (idem, p. 23)

Ainda conforme Debray, o termo representação significaria, em língua litúrgica, “um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimônia fúnebre”, ou ainda, no contexto medieval, uma “figura moldada e pintada que, nas obséquias, representava o defunto. Trata-se aí de uma das primeiríssimas acepções do termo” (idem, p. 24). Com efeito, pelas raízes latinas dos termos representação (repraesentatio) e imagem (imago, de onde imaginis, imaginação), ambos parecem remontar (em português) ao período final da Idade Média, sendo também utilizados para explicar-se mutuamente (CUNHA, 1986, p. 425 e 677).

Fica a pergunta acerca de em que momento ou de que maneira os termos teriam se distanciado, tanto do sentido original como em relação um ao outro, tendo o termo representação caminhado em mais de um sentido (vinculado a certa exatidão, a projeto, por exemplo, mas também a representações teatrais, comerciais etc), assim como o termo imaginação teria caminhado mais no sentido de certa criatividade, da amplitude e da possibilidade da associação de ideias, de imagens, mais ou menos como ocorre nos sonhos ou nas narrativas mitológicas. De todo modo os termos representação e imagem mantêm um sentido de re-apresentação, de tornar presente algo que não está presente, não necessariamente

⁶ A respeito do termo *híbrico*, utilizado por Morin, conforme nota do tradutor, trata-se de um “neologismo formado sobre o grego *hybris*, descomedimento” (MORIN, 1979, p. 116).

em relação a um defunto, não necessariamente no âmbito visual, mas possibilitando, entre outros desenvolvimentos, esse curioso jogo, eventualmente antinômico, entre representar e imaginar, que dá pistas do modo próprio de operar da imaginação, de nossa percepção do mundo a partir de relações.

Se em alguma medida representar parece adquirir um sentido mais estrito, mais atado à realidade, a alguma realidade, a parâmetros objetivos, mensuráveis ou precodificados; e imaginar parece adquirir um sentido de maior liberdade, subjetividade, inventividade; notamos também que o representar terá de lidar com certos limites, certas limitações, escolhas e distorções necessárias, enquanto imaginar comumente se mostrará bastante vinculado às coisas do mundo, a elementos e processos das coisas do mundo, elaborando-os mais frequentemente para fazer (algum) sentido do que para perdê-lo.

Uma aparente antinomia entre representar e imaginar sugere não apenas uma oposição circunstancial entre duas formas de re-apresentar, de criar algo, como também parece obedecer ao exato sentido que Bachelard observa em nosso processo imaginativo: a ampliação. Percebemos as coisas pela diferença com que nos aparecem, do modo como nos aparecem – e as coisas aparecem sempre em relação com algo. Uma aparente relação entre dois elementos (uma espécie de estágio mínimo do sentido de “relação”), percebida como contraste, parece ampliar-se, pela força da imaginação, até uma situação de oposição.

Não à toa o sentido de contraste tem papel tão fundamental em matérias tão diversas, de manuais de linguagem visual aos tantos pares de oposições encontrados no texto bíblico, desde seu início: “No princípio, Deus criou o céu e a terra”; “separou a luz e as trevas”, o dia e a noite, e assim por diante. Homem e mulher são muito mais semelhantes do que um homem e uma nebulosa, mas a oposição se organiza entre homem e mulher, porque participam de uma mesma realidade e são percebidos um em relação ao outro. O mesmo se pode dizer de branco e preto, grande e pequeno, velho e novo, e tantos outros pares de opostos que parecem partilhar um aspecto comum: uma oposição suscitada pela ampliação imaginativa de uma percepção, a percepção de uma diferença, de uma relação, de um contraste. Um elemento, percebido em relação a outro, ao mesmo tempo comporia com este um jogo de identidade e diferença, proximidade e oposição.

Podemos ampliar aqui certa dualidade que identificamos nos termos de objetividade e subjetividade em representar e imaginar? Céu e terra, luz e trevas, dia e noite, terão qualquer semelhança com as visões científica e poética, com os devaneios da vontade e do repouso em Bachelard? Com os regimes diurno e noturno da imagem em Gilbert Durand? Com o corpo e alma, consciência e inconsciente, distintos e reunidos em Jung? Uma pista é dada por Durand: “o purismo do regime científico do pensamento não é mais que o último estreitamento semiológico do Regime Diurno da imagem” (DURAND, 2001, p. 397).

Compreenderíamos talvez melhor esses movimentos íntimos, de ondulações e vagas inumeráveis, se pudéssemos designar e distinguir as duas grandes marés que, alterna-

damente, nos conduzem ao centro da noite e em seguida nos restituem à claridade e à atividade do dia. Porque a noite do bom sono possui um centro, uma meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem. E é, de início, em direção a esse centro que o espaço onírico se retrai, como é a partir desse centro que, em seguida, o espaço se dilata e se estrutura. (BACHELARD, 1985, p. 159-160)

A frequência, a facilidade, a multiplicidade de situações em que podemos observar esse processo no cotidiano poderia sugerir que os mesmos processos em grande parte desconhecidos que guiam nossa imaginação, guiaríamos também nossos processos de consciência e de pensamento supostamente objetivos? Ao lado do que esboçamos a respeito dos trabalhos de Jung, de Bachelard, valeria lembrar Bateson, “não existe vontade livre contra os comandos imediatos das imagens que a percepção apresenta ao ‘olho da mente’ [...] O mecanismo da formação de imagens permanece quase totalmente misterioso. Como é feito, não sabemos – nem mesmo com que finalidade” (BATESON, 1986, p. 43).

Suficiências

Por princípio, toda representação será, em algum aspecto, em alguma medida, diferente do objeto representado. Mesmo assim, algumas representações são consideradas suficientes. Nesse caso, o que torna uma representação aparentemente suficiente?

No caso de um projeto arquitetônico, por exemplo, a representação pode visar uma obra que já existiu, que vai existir, mas a ênfase parece estar mais na construção do que na fidelidade da representação em si mesma. A distância entre projeto e obra é evidente, mas a representação é tratada como suficiente na medida em que é composta por sinais preestabelecidos, precodificados, cuja leitura deve instruir ações até certo ponto previsíveis. O mesmo desenho “arquitetônico”, entretanto, usado como instrumento de venda em lançamentos imobiliários, tira vantagem de um caráter supostamente técnico, representando a mobília em escala levemente alterada para que os ambientes pareçam maiores do que são.

Outro caso são os mapas das linhas do Metrô, que em geral não tentam reproduzir o formato das rotas, mas apenas indicar a sequência das estações, os pontos de conexão, de mudança de trem etc. O mesmo acontece em mapas que fazemos informalmente para indicar um caminho, marcando pontos de referência, pontos de mudança no trajeto e assim por diante.

Do mesmo modo funciona a suposta exatidão de mapas contemporâneos, como Google Maps ou Waze, traçados por sistemas de geoprocessamento. O mapa-múndi utilizado pelo Google é uma representação plana e contínua de um planeta tido como esférico ou geóide, o que, sabemos, é matematicamente impossível. Trata-se de uma distorção, assim como a projeção de Gerard Mercator, que resolvia problemas de navegação no século XVI, ou como a projeção de Peters, que procura mais a proporção das áreas do que das formas. No mesmo aplicativo Google Maps em dispositivos móveis, e principalmente no Waze, a questão é um pouco diferente. O que importa é a indicação dinâmica do caminho, em chamado

“tempo real”, do rumo que se deve tomar a cada momento, da velocidade a ser respeitada, de acidentes no percurso. O mapa muda o tempo todo, e talvez por isso seja mais um guia, um copiloto artificial, do que propriamente um mapa. A ênfase está mais nas informações dinâmicas do percurso do que na representação do território.

É interessante aqui a comparação com um tipo de representação um pouco diferente, a notação musical. Podemos pensar em notações mais antigas, como as de canto gregoriano; em notações mais complexas, como numa peça de Wagner; em notações menos exatas ou menos restritivas, como em algumas peças de Hans-Joachim Koellreutter. De todo modo, sempre haverá uma distinção entre a notação e a música executada, e mesmo entre duas execuções da mesma partitura, cuja suficiência relativa parece evoluir e se transformar.

De modo geral, cabe considerar que muito do status de “realidade”, de veracidade, que conferimos hoje a uma suposta imagem “técnica”, de aparência “fotográfica” – como ao sentido de representação em si mesmo –, parece ser em boa medida tributário dos espelhos e lentes que formam nosso olhar desde o século XV⁷. Realidade?

Uma representação pode parecer suficiente por motivos variados. Porque não se conhece outra, porque não conhecemos o objeto representado, porque serve a uma ação específica, porque assim estamos acostumados, porque a precisão na leitura não está entre os interesses principais etc. Com Bateson, o mapa não é o território, e as escolhas que se faz sobre qual aspecto destacar dizem mais talvez sobre quem somos, sobre nossas limitações de percepção, sobre nossos motivos, do que sobre o objeto representado. O mapa incrivelmente perfeito de Borges, coincidente “ponto por ponto” com o império, é ainda representação ou seria o próprio império? Será de fato possível representar algo sem alguma distorção ou salto? Existem limites para a representatividade?

Limites

Uma questão que permeia todo o problema da representação, e que é elaborada de maneiras diferentes nos textos de Calvino, Borges, Bachelard, é o problema do limite. Se quisermos levar às últimas consequências a representação exata de um lugar, e se esse lugar tiver limites, também deverá tê-los sua representação. Mas a representatividade em si mesma, terá limite?

Deve haver limitações físicas. Onde construir uma representação exata da Terra, por exemplo, de uma cidade, de um único ponto? Por mais que se faça, será outro lugar, outra realidade.

Para representar, será necessário conhecer. É possível conhecer uma realidade em sua totalidade? Como saber?

7 Outros pontos relativos a esse assunto em PESSOA, 2017 (p. 88) e 2018 (p. 12-13).

Deve haver limitações do instrumento de medida. Como medir um objeto senão dentro dos limites do instrumento de medida? O objeto conformado ao instrumento é objeto ou instrumento? Nesse sentido, que medidas obtém o instrumento que mede a si mesmo?

Por outro lado, quanto ao limite em si, terá corpo, terá forma, terá limite? Para além dos limites de processos, métodos, instrumentos, medidas, qual o limite da ideia de limite?

Tal questão parece tocada pela filosofia da aproximação, com que Bachelard evidencia a provisoriedade da precisão científica, e também por seu discípulo Michel Serres, que em Atlas evoca o conceito de dobra, próximo da topofilia bachelardiana, e também como uma espécie de embrião infinitesimal da forma, retomando Leibniz. Aproximando-nos de uma superfície, recorrendo a um microscópio, “a uniformidade desaparecerá, dando lugar a pequenas percepções do granulado. [...] Por trás das ilusões da geometria, sobrevém o cálculo infinitesimal, que revela um mundo cheio de desvanecimentos” (SERRES, 1994, p. 47)⁸.

Se o limite for um tipo de demarcação (matérias, formas, ideias), deverá ter também suas dimensões, seus termos, e nessa medida também aberturas, permeabilidades. Estamos considerando que tudo que existe tem alguma “dimensão”, em sentido amplo, em função das relações que integra – e tudo existe “em relação”. Muitas vezes um limite físico, concreto, é também expressão de limites de outra natureza. Na arquitetura, em que os limites parecem tão demarcados, na construção como na representação, há concepções, processos, vontades, usos, que operam decisivamente na matéria, mas que em si mesmo são menos visíveis, efêmeros, voláteis. Toda palavra é território movediço, “abismo sem fim”, nos lembra Paul Valéry. Mas há como fazer arquitetura sem adentrar a casa da palavra?

Se considerarmos, sob um ponto de vista mais essencial talvez, que o limite de algo possa ser um segundo algo em que o primeiro já não existe, nesse caso o limite do limite poderia ser, paradoxalmente, o não limite, a ausência de limite? Expressão semelhante – embora relativa a mutações, não a limites – podemos encontrar entre os dois primeiros hexagramas do I Ching - O livro das mutações, que Jung prefaciou em 1949. Entre o Criativo, composto por seis linhas inteiras, fechadas, e o Receptivo, composto por seis linhas interrompidas, abertas, há uma relação em que o segundo é “o perfeito complemento do Criativo, a contraparte, não seu oposto, pois o Receptivo não combate o Criativo, mas o completa” (WILHELM, 1990, p. 33).

Se recorrermos à etimologia de limite, também em si um tipo de limite, em algum momento teremos que lidar com o vazio, com a ignorância, mas a princípio encontraremos referências como a “linha demarcatória de um território, confim, fronteira, extremidade” (BUENO, 1988, vol. V, p. 2168), ou ainda, retrocedendo um degrau, aos termos latinos limes, limitis, que reportam também a limites espaciais: da casa, do território, um caminho, uma fronteira, um rio, muralha, assim como a conceitos de distância e diferença (TORRINHA, 1939, p. 480).

O próprio conceito de linha é escorregadio. Se tomarmos os Elementos de Euclides (século IV

8 Ver PESSOA, 2017 (p. 85-87).

a.C.), em que é definida em termos verbais como “comprimento sem largura” cujas extremidades são pontos – elemento inicial em que não há partes ou dimensões –, parece restar subentendido que entre as extremidades uma linha poderá também conter (ou corresponder a) infinitos pontos, resultando numa curiosa espécie de extensão, num instrumento de medida (da terra, pois da geometria) em si mesmo imensurável. Como entender um lugar definido por linhas e pontos sem dimensão? No rigor de sua não dimensionalidade, não parecerá muito distante da Utopia (não lugar, ou lugar nenhum) de Thomas More.

Neste ponto vale voltar a Bachelard, que em Ensaio sobre o conhecimento aproximado discute conceitos de limite e de aproximação nos processos de “refinamento, precisão e clareza” do conhecimento, na perspectiva de que uma “filosofia do inexato” poderia iluminar e transformar conceitos como de realidade e verdade (BACHELARD, 2004, p. 9-10).

A essência da realidade reside na resistência ao conhecimento. Vamos pois adotar como postulado da epistemologia o caráter sempre inacabado do conhecimento. [...] O ato de conhecimento não é um ato pleno. Se é realizado com facilidade é porque se desenvolve num plano irreal. Essa irrealidade é o preço de sua facilidade. [...] O traçado que nossa ação assinala em torno das coisas só define pontos de referência provisórios e artificiais. (idem, p. 17)

Pertinências

Mas para além de todo código, de toda tradução possível, toda representação é também uma imagem, e como tal, infinita e indefinida. Nunca é completamente vista, e haverá sempre um novo olhar a desvendá-la, a revelá-la. Enquanto uma representação em um sentido mais estrito poderia partir de escolhas, da determinação de diferenças, limites, a imaginação parece buscar desde sempre o movimento, a ampliação de imagens (visuais ou não) em muitos sentidos, mesmo em direção ao pequenino ou ao interior, num dinamismo gerador de novas imagens, novos limites e em sua provável ultrapassagem: “toda doutrina do imaginário é obrigatoriamente uma filosofia do excessivo. Toda imagem tem um destino de engrandecimento” (BACHELARD, 1993, p. 214).

O espírito que imagina segue aqui o caminho inverso ao do espírito que observa. A imaginação não quer chegar a um diagrama que resuma conhecimentos. Procura um pretexto para multiplicar as imagens; e quando se interessa por uma imagem, a imaginação lhe majora o valor. (BACHELARD, 1993, p. 160)

Sendo movimento, a imaginação parece pressupor um impulso, uma vontade, não necessariamente consciente ou voluntária (nem tampouco aleatória) de visitar possibilidades de alguma percepção particular, o que não impede que esse movimento seja atravessado por outros. Tal aparente liberdade imaginativa, entretanto, pode sugerir uma movimentação desvinculada de qualquer sentido, o que é provavelmente enganoso. A imaginação não parece andar a esmo – que sirvam de exemplo todas as tradições mitológicas e todos os esforços aplicados na in-

terpretação dos sonhos, desde os antigos até Freud e Jung –, mas na direção da expansão de sentidos, ainda que estes nem sempre resultem tão claros.

Se no âmbito das representações a questão está muitas vezes na lida com limites, códigos e insuficiências, o território da imaginação parece se caracterizar por movimentos de expansão, pela ultrapassagem de limites, mas também pela pertinência desses movimentos a certos fundamentos da vida humana, em toda amplitude e profundidade. A partir de Jung, as imagens de nossa consciência são muitas vezes movidas por arquétipos, que nunca se deixam apreender inteiramente, mas que nem por isso seriam um fator aleatório. Do grego *arkhetypon* (tipo primeiro, modelo), arquétipos seriam espécies de órgãos da alma, disposições tão inconscientes quanto ativas, que surgem independentemente da cultura, de tempo ou lugar, independentemente de qualquer transmissão externa, e cujo conteúdo último restaria sempre em aberto, mas que “instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir” (JUNG, 2014, § 154). Para Jung, desde a Crítica à razão pura, de Kant, teria-se aberto um caminho para a compreensão de que

O pensar, a razão, a compreensão etc, não são processos autônomos, livres de qualquer condicionamento subjetivo, apenas a serviço das eternas leis da lógica, mas sim funções psíquicas agregadas e subordinadas a uma personalidade. A pergunta não é mais se isto ou aquilo foi visto, ouvido, tocado com as mãos, pesado, contado, pensado e considerado lógico. Mas é: quem vê, quem ouve, quem pensou? (JUNG, 2014, § 150)

Tais como os instintos, diz Jung, “os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana” seriam inatos e herdados, agindo de modo semelhante em todos nós. Manifestações emocionais, “a que pertencem estes esquemas de pensamento”, seriam também observáveis em toda parte, inclusive em animais (JUNG, 1995, p. 75). No âmbito da imaginação, portanto, caberia procurar menos os limites e insuficiências, mas sobretudo talvez a pertinência de tais e tais elementos a esta e aquela origem, a esta e aquela forma.

De onde surgem, nos sonhos, nos devaneios⁹, nas tradições mitológicas, figuras como as da mãe, da criança, do eremita, do herói, da serpente marinha, da árvore, do cavalo alado, da noite estrelada? Supomos eventualmente que tais ideias possam ter sido inventadas por algum ancião na pré-história, diz Jung, “mas a própria palavra ‘inventar’ deriva do latim *invenire* e significa ‘encontrar’” (JUNG, 1995, p. 79). Para Jung, quanto mais pesquisamos as origens de uma “imagem coletiva”, mais descobrimos “uma teia de esquemas de arquétipos aparentemente interminável”, o que nos coloca em contato hoje com muitos símbolos mitológicos que antes eram simplesmente vividos de forma inconsciente. Tais “forças interiores procedem de uma fonte profunda que não é alimentada pela consciência nem está sob seu controle”, forças que na mitologia antiga seriam chamadas “mana, ou espíritos, demônios e deuses”, e que estariam tão ativas hoje como em qualquer tempo (idem, p. 81-82).

⁹ Bachelard faz distinções importantes entre *sonho* e *devaneio* (que em francês compartilham a mesma raiz etimológica, *rêve*, *rêverie*), mas muitas vezes utilizará o primeiro com o sentido do segundo.

Se pensamos na origem e no destino de tais imagens não será talvez por outro motivo que o de sermos nós próprios seres de caminhada, de passagem, de travessia. “A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. [...] são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida” (BACHELARD, 2009, p. 8). Para encontrar tais imagens, em sua longa meditação em torno dos sentidos da imaginação material a partir da água, do fogo, da terra, do ar, Bachelard deixa-se guiar, fenomenologicamente, pelos sabores sempre novos da imagem poética, do devaneio. Em A poética do espaço, todas as variações espaciais que explora parecem tocar de algum modo lugares adormecidos em nossa percepção, em nossa imaginação, em certo tipo de memória. Resurgem, sem aviso, depois de longo tempo intocados, desde a infância, desde um futuro longamente acalentado. São lugares psicológicos eventualmente conhecidos, reconhecidos, estados do corpo e da alma em que sabemos ter sido, em que poderíamos ter sido, em que poderemos nos reconhecer. Lugares interiores, impregnados das coisas do mundo, impregnados no mundo.

De todos os lugares, habitáveis ou não, da casa, da miniatura ao espaço mais externo, Bachelard evoca os sentidos abertos por uma experiência poética do habitar. “Encolher-se pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube se encolher” (BACHELARD, 1993, p. 21). E é esse habitar, a alma, que confere o aprofundamento da experiência dos espaços. Fala do ser envolvido pelo mundo, envolvido no mundo, dos sentidos humanos do guardar-se, que permitirão, em seu espaço único – sensível, e ao mesmo tempo de uma “superação de todos os dados da sensibilidade” (BACHELARD, 1993, p. 16) –, exatamente a possibilidade do devaneio, como uma espécie de porto central e periférico, porto de origem e de destino, em que “a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprar-se nela” (idem, p. 6). “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 permite sonhar em paz” (idem, p. 26). As imagens, porém, diz Bachelard, “não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas” (idem, p. 19), e nesse movimento os espaços não cessam de refazer-se.

A Terra, paisagens e lugares

Das tipologias espaciais sugeridas, talvez caiba pensar o “lugar” como um início, um centro, um ponto de partida, passando possivelmente pelo corpo, este lugar que ocupamos vida a fora, endereço móvel, onde estou, onde quer que eu esteja – ligado ao estar, conforme dissemos. O lugar (no latim, locus; no grego, τόπος), talvez a mais inescapável e imediata das três tipologias, já elaborada entre os antigos, como em Aristóteles, que oporia o τόπος ἴδιος (“a extensão ocupada por um corpo”) ao τόπος κοινός (lugar comum), entre os quais seria possível distinguir lugares intermediários como “o país, a terra, o ar, o céu etc” (LALANDE, 1993, p. 638).

A ideia de “terra”, à qual em geral também permanecemos atados, parece carregar certo sentido de totalidade dos espaços, dos limites externos (conhecidos ou não), sendo também elaborada desde a Antiguidade, passando por sensíveis transformações na forma, no tamanho,

nos modos de representação e imaginação, por exemplo desde os mapas de Babilônia (c.500 a.C), de Eratóstenes (c.250 a.C)¹⁰, aos recentes mapas constituídos por sistemas de geoprocessamento. Por muito escapar às dimensões do corpo humano, a terra tenderia a ser tomada por suas representações, por abstrações, por ideias e símbolos, enquanto o lugar tenderia a ser vivido, experimentado e modificado diretamente por cada indivíduo. Dessa maneira, sejam quais forem os sentidos associados a lugar e a terra (o um e o todo, o centro e horizonte, o próximo e o distante), não será difícil estabelecer correspondências entre tais sentidos e o simbolismo do mandala, a que nos referimos acima.

De algum modo em situação intermediária entre tais extremos espaciais, estaria o sentido amplo de “paisagem”, talvez a mais recente entre as três tipologias – o termo em português daria do século XVI, pelo francês paysage (CUNHA, 1986) –, que Anne Cauquelin discute como “construção retórica” do início do século XVII, posto que os gregos não teriam tido termo para designá-la. “A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva” (CAUQUELIN, 2007, p. 35), indicando pois um surgimento pela via da pintura, legitimada pela perspectiva, ou antes ainda pela palavra, já que “o fio da narração e a viagem do pesquisador têm precedência sobre os lugares” e é antes a fala “que é ‘ouvida’ como entendimento, como persuasão, e não o ver cênico. Todo lugar é um lugar dito” (CAUQUELIN, 2007, p. 51-52).

Espaço móvel entre o lugar, os lugares e uma vaga terra (que se redefine conforme caminharmos os modos de medição e representação), a paisagem parece transitar, em sua materialidade, em sua visibilidade, como em suas alternativas de abstração, dando-se e escapando, a um tempo, ao olhar e ao pensamento. Antes de certa significação estética mais ligada à pintura, a partir do século XVII, nos diz Jean-Marc Besse, as palavras landshap (do holandês), landshaft (do alemão), paese (do italiano) indicariam já uma significação “territorial e geográfica”. De início, menos como o “território que se descortina num só olhar desde um ponto de vista elevado”, mas sim o “espaço objetivo da existência”, caracterizado por “vizinhanças humanas e naturais”, afeito ao conceito de corografia, “inventário minucioso das realidades próximas, expressão da frequência dos lugares circundantes, mais do que abertura para horizontes longínquos” (BESSE, 2014, p. 20-22).

Lendo Eric Dardel, Besse levanta questões sobre a paisagem que nos remetem também a Bachelard. Autor de O homem e a terra, de 1952, Dardel teria proposto uma das primeiras formulações do que seria depois conhecido como geografia humanista, atenta à materialidade da água, da terra, mas também dos espaços construídos, considerando-os “na repercussão de suas significações para o pensamento e a sensibilidade humana” (BESSE, 2014, p. 88). Para além de Bachelard, entretanto, Dardel buscaria uma fenomenologia da percepção, visando “o nascimento das significações no próprio âmago do sensível” (idem, p. 89). Não como “espetáculo”, não “para ser vista”, mas Dardel entende a paisagem mais

¹⁰ Ver PESSOA, 2017.

¹¹ Coincidentemente, em contexto muito próximo, no tempo e no espaço, ao das primeiras pinturas feitas com auxílio de aparatos ópticos. Ver, neste artigo, a nota 8 (p. 9).

como obra humana, como cultura, do que como “natureza”, e nesse sentido prefere pensar em conjunto o homem e a Terra, especialmente como movimento, inconclusão e liberdade, como escritura (geo-grafia) humana sobre a Terra.

O contemporâneo: Anybody in home?¹²

No ensaio sobre Dardel, Besse lembra o “mundo natural”, o “mundo da vida”, “solo e centro original das referências do pensamento e da ação”, o “mundo como Terra e Céu”, que teriam sido perdidos pelo homem moderno (BESSE, 2014, p. 82). Tal reflexão pode ser aproximada daquela em que Marc Augé elabora o conceito de “não lugar”, no âmbito da antropologia, a partir de Michel de Certeau, de Merleau-Ponty: uma espécie de lugar genérico, sem um caráter muito definido, no mundo contemporâneo, onde podemos estar de passagem (hotéis, supermercados, aeroportos, pedágios), não como morada ou destino, mas num lugar associado a um trânsito, a um check-in, a um número de cartão de crédito. Um lugar sem história, sem memória, sem identidade, “não antropológico”, no dizer de Merleau-Ponty (AUGÉ, 2012). Esse lugar estranho, que tem o mesmo étimo de estrangeiro (do latim, extraneus), e que nos faz de fato estrangeiros mesmo onde nascemos, é de certo modo fruto exemplar do mundo moderno, em que o número parece definir tantas ações no cotidiano, nas ciências, nas finanças, na tecnologia, na contagem do tempo, por exemplo.

Se o número é representação de quantidade, ou de relações acerca de quantidade, ele é sobretudo abstração (mesmo da quantidade, eventualmente), atrelada a sistemas conceituais, a qualidades, sem as quais sequer pode organizar um sentido. Qualidade que podemos entender, com Lalande (1993, p. 895), como uma “categoria mais fundamental que a quantidade”. Não queremos aqui, naturalmente, trabalhar com conceitos matemáticos em seu âmbito mais estrito, mas antes explorar seu caráter no campo do imaginário. E abstração quer dizer sobretudo “separação, afastamento, ato de tirar conclusões gerais de dados particulares” (BUENO, 1988, vol. I, p. 24). Vivemos na contemporaneidade o aparente ápice do número, do exato (expulso, lançado fora), do objetivo (ob-, diante de; objectivus, ação de colocar adiante). E nesse mundo em que a separação é um valor, uma unidade de medida, um daimon¹³, assim serão seus lugares, paisagens, a Terra: não lugares, esvaziados de sentido, de pertencimento.

Um olhar ideal, supostamente isento de deformações, uma suposta racionalidade técnica, exaltada pelas ciências e pela tecnologia, assim como o consumo desmedido, são também a expressão de uma vontade animal, de domínio, de controle, de posse, de reação ao medo da morte, medo do outro, que pode ser tudo menos racional, e que tem sua expressão mais acabada nessa divindade infantil, cheia de vontades, conhecida como Mercado. Se o dinheiro, “ao gosto do protestantismo, como evidencia Max Weber”, tem sido nosso grande símbolo diretor, nos diz Malena Contrera (2010, p. 122), seu fundamento como “abstração pura” deverá ser também sua ruína. Como em outros momentos de ilusão, a crescente mediatização tecnológica das últimas décadas

¹² Em inglês, “alguém em casa?”.

¹³ Do grego, divindade, demônio, gênio.

também prometia (ainda promete) toda a informação, toda a comunicação, toda a velocidade a nos satisfazer, e mesmo uma espécie de ciberdemocracia movida por uma inteligência coletiva. Menina dos olhos desse pensar disjuntivo, cada vez mais naturalizada entre nossos gestos cotidianos, a inteligência artificial (acenando para Mallarmé) jamais abolirá o equívoco.

Mas o problema da disjunção (ou a disjunção como problema) é antigo, já estava na língua bipartida da serpente no Gênesis, na Hidra de Lerna na mitologia grega (cujo veneno termina por matar Hércules, seu algoz), e certamente em períodos anteriores. O viver transcende qualquer racionalidade, e a esta dá lições de dança, lições de transformação, de abertura. Habitantes da imagem, habitados por imagens, somos votados a dançar com os movimentos da alma, a habitar nosso mundo, ainda que seja uma terra arrasada. Do Largo do Paissandu a Wall Street, nossos não lugares clamam por ocupação. Tomados por imagens alienígenas, como no seriado Os Invasores (relembrado por Augé em Guerra dos sonhos), somos montanhas de restos, garbage islands. Buscamos a tribo, o abraço, mas encontramos apenas telas, faces, facebook, que podem ser “ambientes”, mas não propriamente lugares, enquanto não ocupados pelo corpo, tampouco pela alma. Perdemos o contato, perdemos os sentidos. Somos casas, corpos desocupados, que precisaremos abrir, arejar, fazer respirar – e rir alto, rir muito, para afugentar os “serezinhos” da sombra, como em My neighbor Totoro, de Hayao Miyazaki – para poder habitar, estar e sonhar. Uma nova ecologia.

Considerando

“Onde estás?”, a pergunta feita a Adão, no Gênesis. E a pergunta ressoa, ainda. Imaginar a Terra, uma terra, será também imaginar uma vida. Deixemos que a imaginação siga seu curso, como um fio d’água, e vejamos para onde ela se encaminha. Terá águas escuras, turvas, águas claras, refletirá os céus de nossos dias. De todo modo seguirá. E amanhã será diferente. Movimentos rápidos do agora, movimentos lentos do sempre. Estamos aqui e imaginamos.

Imaginar a Terra será também imaginar movimentos, caminhos. Caminhos que se bifurcam, caminhos que se envolvem, enovelam, como as linhas, tantas, de nossa pele. Mapas, aqui, aqui, descobertas, lugares, como na ciência. A descoberta de lugares. Clareiras. Se a dúvida nos interpela, ela também nos move. Seguimos. É preciso viver. E para além de toda aparente racionalidade, a imaginação nos encaminha paisagens, lugares de ser. Se eventualmente partimos desse lugar demarcado, dessa tentativa de coesão, que é a ciência, a poesia trabalha na potência do sonho, da palavra, do habitar. A poética está sempre à frente, vai à frente. Não busca a perda do sentido, mas um outro sentido mais profundo. As musas internas sopram. Se a ciência vive dos limites, de precisões, de cortes, a poesia tece a teia inconsútil do dia e da noite. E ambas se encontram na forma, na imagem. A imagem é território comum. Poderás olhar? Poderás ver? Todo fazer é poético.

“Onde estás?” Estou em meu corpo, minha alma. Tenho estado aqui. Com todos os acidentes, as paisagens que vivi, este tem sido meu lugar. E depois meu lugar será o lugar onde tiver volta-

do à terra. Também o lugar onde nasci. Minhas imagens e as imagens de mim. Será a memória de quem me conheceu. Será os céus e as terras em que terei me transformado.

Agradecimento

Ao querido professor Nichan Dichtchekian, mestre dos caminhos bachelardianos e dos caminhos da alma, que tem nos guiado na leitura de *A poética do espaço*.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Guerra dos sonhos*. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. *Não lugares*. Campinas: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- _____. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.
- BATESON, Gregory. *Mente e natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- _____. *Steps to an ecology of mind*. San Francisco: Chandler, 1972.
- _____. *Una unidad sagrada : Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BORGES, Jorge L. *História universal da infâmia*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- BUENO, Francisco da S. *Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa (9 vols.)*. São Paulo: Lisa, 1988.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CONTRERA, Malena. *Mediosfera*. São Paulo: Annablume, 2010.
- CUNHA, Antônio G. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DICHTCHEKIAN, Nichan. <<https://www.youtube.com/user/nichanfenomenologia>>.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HILLMAN, James. *Cidade e alma*. São Paulo: Nobel, 1993.
- JUNG, Carl G. *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MORIN, Edgar. *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- PESSOA, Luciano. "A caminho do desenho", in *Revista Científica UMC*, ISSN 2525-5150, v. 3, n. 2 (ago.2018), Universidade de Mogi das Cruzes, 2018. Disponível em <<http://seer.umc.br/index.php/revistaumc/article/view/294>>.

_____. Terra incógnita : Comunicação e imaginário nos mapas e aplicativos midiáticos de navegação. Dissertação, Mestrado. São Paulo: Universidade Paulista, 2017.

SERRES, Michel. Atlas. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

TORRINHA, Francisco. Dicionário Latino Português. Porto: Domingos Barreira, 1939.

WILHELM, Richard. I Ching - O livro das mutações. São Paulo: Pensamento, 1990.