

Bachelard, o espaço poético e a isomorfia imagética

Bachelard, The SPACE AND POETIC isomorphism Imagetics

Maria Lucia Guimarães de Faria*

O presente trabalho expõe o princípio da isomorfia das imagens idealizado por Gaston Bachelard e o propõe como autêntico fundamento da vertente literária de sua obra. A isomorfia não apenas sustenta a reflexão do filósofo acerca do desempenho onírico dos quatro elementos cósmicos como também alimenta a hermenêutica fenomenológica que propicia as duas poéticas por ele escritas. A constituição de um espaço poético é penhor do firme agenciamento das imagens. Como modo de operacionalização deste princípio, apresentamos um estudo detalhado de A poética do espaço, demonstrando a forte coerência interna do livro, urdida e assegurada pela isomorfia imagética. Finalizamos o estudo com algumas considerações sobre um curto e magistral poema de Rilke.

The following essay discloses Gaston Bachelard's principle of imagetic isomorphism and proposes it as the very foundation of the literary versant of his work. Not only does isomorphism ground his the philosopher's reflection on the oneiric performance of the four cosmic elements, but it also sustains the phenomenological hermeneutics that launches the two poetics written by him. The constitution of a poetic space is a pledge of the tight weaving of its images. To show the literary effectiveness of this principle we present a detailed study of The Poetics of Space, unveiling the strong inner coherence of the book, which is plotted and held thanks to the imagetic isomorphism. We close our study with some comments on a short and remarkable poem by Rilke.

Palavras-chave: Isomorfia. Imagem. Ritmanálise. Casa. Habitar. Ambivalência.

Key words: Isomorphism. Image. Rythmanalysis. House. Dwell. Ambivalence.

Gaston Bachelard ingressa na tradição poético-filosófica do pensamento ocidental ao realizar a revolução da razão e da imaginação, que se consolida, inicialmente, no âmbito científico, para desdobrar-se, posteriormente, no domínio literário. Norteando-se pelas grandes descobertas que instauram o novo espírito científico, o filósofo idealiza um *Novo Espírito Literário* com o fito de substituir os critérios racionalistas de análise estética por um surracionalismo crítico fundado num consórcio da razão e da sensibilidade, apto a acompanhar a perene transformação artística.

A nova crítica literária propugnada por Bachelard articula-se segundo os seguintes eixos teóricos:

- 1) a “metafísica concreta” da ciência moderna, para a qual o ser é energia e a energia é o ser, promove uma nova concepção da obra de arte, a *Estética Concreta*, centrada sobre a noção fundamental de matéria, entendida como um plexo de pulsões energéticas;
- 2) a dialética ontológica da matéria e da energia suscita uma arqueologia do

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro/RJ - Brasil

imaginário, que institui o conceito de *Imaginação Material e Dinâmica*, com o propósito de apreender o operar ambivalente da imaginação;

3) A teoria da complementaridade, que comanda a revolução epistemológica da microfísica, inspira a *Ritmanálise* como método dialético de exegese literária, capaz de corresponder à ambivalência e descontinuidade do discurso literário contemporâneo;

4) A complementaridade é uma ideia-*princeps* que se estende por todo o campo do conhecimento científico, instaurando uma ontologia do complementar como princípio filosófico generalizado. Este procedimento, que consiste na proliferação de um germe, conceptual ou imagético, será formulado literariamente como *Lei da Isomorfia das Imagens*.

A isomorfia imagética, que Bachelard formula, de maneira explícita, apenas em *A terra e os devaneios do repouso*, e, assim mesmo, tão somente a propósito das imagens da profundidade, é, na verdade, o autêntico princípio articulador de sua reflexão literária. Todos os livros consagrados à imaginação dos quatro elementos cósmicos beneficiam-se da doutrina fundamental da isomorfia das imagens, que permite reunir verdadeiras famílias poéticas, com seu numeroso e sempre diversificado cortejo de devotos. Os ensaios de exegese artística reunidos no volume *O direito de sonhar (Le droit de rêver)*, bem como os dois estudos que levam o título de “Poéticas” (a do espaço e a do devaneio), configuram-se, também, à luz da isomorfia, que possibilita multiplicar e unificar os feixes de imagens afins. Enfim, a doutrina da isomorfia imagética insemina a hermenêutica poético-pensante que compõe o seu repertório literário, de tal maneira que se pode afirmar que a isomorfia é o princípio primeiro e a realização última de sua Estética Concreta.

Com efeito, já em *Lautréamont*, a respeito do que denomina “poesia projetiva”, Bachelard afirma que certas imagens poéticas projetam-se umas sobre as outras com exatidão, o que equivale a dizer que elas constituem uma única e mesma imagem (BACHELARD, 1968, p. 54-55). É lícito, portanto, sustenta o filósofo, propor uma “metapoética”, a partir da determinação sistemática dos grupos de metáforas, tarefa por ele próprio empreendida no curto e agudo ensaio dedicado a *Les chants de Maldoror*.

Desenvolvendo e amplificando a mesma ideia, o pensador afiança, em *Apiscanálise do fogo*, que as metáforas não são simples idealizações que sobem como foguetes para iluminar o céu, exibindo a sua insignificância, mas se atraem e se concatenam mais do que as sensações, a tal ponto que um espírito poético é uma sintaxe de metáforas, o que possibilita a montagem de um diagrama imagético, que indicaria o sentido e a simetria de suas coordenadas metafóricas, exatamente como o diagrama de uma flor determina o sentido e a simetria de sua ação floral (BACHELARD, 1972, p. 187-192). Por vezes, assegura o pensador, certas imagens verdadeiramente diversas, que poderiam ser consideradas hostis, heteróclitas, dissolventes, acabam por fundir-se numa mesma imagem adorável, permitindo que mosaicos os mais estranhos passem subitamente a

exibir gestos contínuos. Entretanto, sempre fiel ao pendor dialético do seu espírito, ele alerta que um diagrama poético não é um desenho inerte, mas um agenciamento dinâmico em constante metamorfose, que integra e ativa as hesitações e as ambiguidades, pois são elas as verdadeiras detonadoras do sonho.

É este precisamente o princípio que articula a lei da isomorfia das imagens: o intercâmbio ritmanalítico do uno e do múltiplo. O mesmo não cessa de se multiplicar, mas a multiplicidade se alinha sob o sortilégio do mesmo. Multiplicando-se as imagens, melhor se discerne a sua raiz comum, isto é, a sua unidade. O diagrama poético promove uma decomposição de forças. A imagem só se torna psiquicamente ativa por meio das metáforas que a decompõem e somente revigora o psiquismo mediante as ousadas transformações que ocorrem na região da “metáfora da metáfora”, onde o sonho metamorfoseia as formas já previamente deformadas e transformadas (BACHELARD, 1972, p. 189-190). A proliferação metamórfica introduzida pela isomorfia imagética substitui a unidade estática do classicismo artístico pelo princípio de unificação ritmanalítica proposto pela estética concreta.

A lei da isomorfia das imagens pode ser enunciada nos seguintes termos: uma *mesma* imagem – a imagem-*princeps* (BACHELARD, 2001a, p. 125) ou metáfora axiomática – transparece ao longo de todo o percurso poético de uma obra e responde pela plasmação de sua contextura imagética. Desdobrando-se num feixe de imagens correlatas, ela urde a trama metafórica, apresentando-se sempre a mesma e sempre outra, referindo-se a si e ao mesmo tempo diferindo incessantemente de si própria. As imagens-princípio, produtos puros e diretos do imaginário, contêm o vigor inesgotavelmente criativo da origem, que jamais se perfaz no que origina.

Simultaneamente sonhando e pensando os textos literários, no intercâmbio dialético da imaginação e da razão, a fenomenologia bachelardiana busca captar o irromper da imagem floral que alimenta o engenho poético-pensante de uma obra literária. Uma vez desvelada a imagem nuclear que constitui o centro irradiador de sentido da obra, esclarece-se a constelação imagética que a entretece. Diz Bachelard a respeito da viagem onírica que é a imaginação:

Se for bem escolhida, a imagem inicial se revelará como um impulso para um sonho poético bem definido, para uma vida imaginária que terá verdadeiras leis de imagens sucessivas, um verdadeiro sentido vital. As imagens postas em série pelo *convite à viagem* adquirirão em sua ordem bem escolhida uma vivacidade especial que nos permitirá designar (...) um *movimento da imaginação* (BACHELARD, 2001b, p. 4).

Pode-se dizer, por exemplo, que é a imagem-*princeps* da chama da vela, religando ritmanaliticamente a materialidade infernal e a espiritualidade celeste, que faz falar toda a ambivalência do universo ígneo (BACHELARD, 1973a). Na verdade, apenas

um pensamento isomorficamente orientado pode conceber realidades tais como um “universo ígneo”, uma “alma telúrica”, um “psiquismo aéreo”, uma “sensibilidade hídrica”. Só se podem concatenar complexos poéticos dinâmicos – como os de Empédocles, de Novalis, de Hoffmann, de Caronte, de Ofélia, de Atlas – tomando-se como ponto de partida uma imagem-síntese, uma metáfora-súmula – viva, fecunda, móvel – que se possa ramificar e desdobrar num sem-número de imagens afins, que nomeiem versões sempre inéditas da imagem-*mater* desencadeadora do fluxo imagético. Uma imagem notável como “Rochedo de fardos e de ombros”, de Paul Eluard, dramatizando o enfrentamento dialético das forças de esmagamento e de aprumo, reencontra espontaneamente o germe originário do mito de Atlas sem sequer nomeá-lo, e o recria, reinventa-o, fá-lo renascer em outros contextos, o que faz pensar que o próprio mito de Atlas já é a tradução de uma realidade arquetípica inconsciente e profunda.

Estamos no âmbito de uma “família de imagens” quando as metáforas que deformam e transformam a forma primitiva guardam a coerência de um dizer recorrente. A imagem vigorosa e sugestiva do tenebroso barqueiro da morte, por exemplo, inapelavelmente conduzindo uma legião de almas condenadas ao inferno, inspira um importante complexo da imaginação aquática, o complexo de Caronte, que agrega aqueles sonhadores que se deixam assolar pela faceta horripilante da morte na horizontalidade do mar. A figura doce e suave da heroína shakespeariana, por outro lado, encontrando alívio e repouso no profundo ventre das águas, suscita, no polo oposto, o complexo de Ofélia, que reúne aqueles que privilegiam na morte aquática o aspecto maternal e benevolente. Os dois complexos, no entanto, associam-se no verem na água uma vereda mortal. Mas, grande matriz da vida, a água é também um berço vital, e esta duplicidade faz da matéria líquida a concruz de uma ambivalência. Nesta contextura, a imagem dúbia da fonte mallarmaica que hesita em brotar, porque deseja igualmente promanar frescamente da terra e emanar a saudade do jazigo subterrâneo (BACHELARD, 1973b), oferece-se como imagem-princeps da ambivalência do universo aquático.

A lei da isomorfia das imagens é enunciada por Bachelard em *A terra e os devaneios do repouso*, a propósito das grandes imagens da profundidade. O homem, ao devassar as entranhas da matéria, nelas projeta as profundezas da sua alma. Entre o sonhador e a coisa sonhada firma-se um pacto de interioridade. Aquele que imagina a profundidade íntima da matéria sonha a sua própria intimidade profunda. Acalentar o devaneio da virtude secreta das substâncias é acariciar o sonho dos infinitos mistérios do próprio ser (BACHELARD, 2003, p. 39). A noite íntima que resguarda os arcanos do ser humano estabelece comunicação dialógica com a faceta noturna das coisas. O aprofundamento de uma imagem só é possível mediante o aprofundamento do ser. As extraordinárias imagens que nomeiam a profundidade – seja o âmago da alma ou as vísceras do universo – são isomórficas e, por isso, apresentam-se como “metáforas umas das outras” (*idem*, p.

133). Imagens tão diversas como a casa, o ventre, a caverna, o labirinto, a serpente, a raiz convergem, de modo espantosamente regular, em significações oníricas concordantes, simplesmente porque o ser humano tem o sentido da profundidade.

O homem é o ser profundo. Ele se esconde sob a superfície, encobre-se sob as aparências, dissimula-se em máscaras, mas, tal é a dimensão de sua profundidade, que ele não se mantém encoberto apenas para os outros: para si mesmo ele permanece oculto, não lhe bastando toda a existência para desvendar os desígnios da própria alma. A profundidade é em nós uma “trans-descendência” (*trans-descendance*) (BACHELARD, 1948, p. 260). A subjetividade repousa sobre uma insubstancialidade radical. A autopercepção do eu é, na verdade, a consciência de um “infraego” (*infra-moi*), espécie de “*cogito* subterrâneo”, subsolo noturno, “fundo do sem fundo” (ibidem). É nesta profundidade, onde se esfumam os contornos de tempo e espaço, que vêm perder-se as grandes imagens terrestres da intimidade. O misterioso fascínio da matéria nada mais é, portanto, do que o fascinante mistério da alma. Os segredos da matéria e os tesouros da alma equivalem-se. Descer, sonhando, aos recessos de um mundo profundo significa empreender a jornada catabática em demanda do núcleo abissal da alma:

Entrar em nós mesmos não oferece senão um primeiro estágio desta meditação em abismo. Sentimos claramente que *descer em nós mesmos* determina um outro exame, uma outra meditação. Para este exame, as imagens nos auxiliam. E frequentemente cremos descrever um mundo quando em verdade nos aprofundamos em nosso próprio mistério. Somos verticalmente isomórficos às grandes imagens da profundidade (BACHELARD, 1948, p. 260).

Apoiada na descoberta das imagens-*princeps* e norteada pela lei da isomorfia das imagens, a fenomenologia bachelardiana põe fim, por um lado, aos abusos psicanalíticos, e, por outro, aos exageros do formalismo estético. Contra a atitude extrínseca do psicologismo, que busca traumas emocionais para justificar imagens insólitas, e contra o posicionamento intrínseco do formalismo, que se preocupa com a mera descrição do arranjo estilístico, sem se ocupar do processo formativo da imaginação, Bachelard defende a primordialidade do imaginário. As imagens não carecem de ser psicanalisadas nem entendidas pelo intelecto lógico-dedutivo, mas desejam ser sonhadas, apreendidas em todo o impacto da sua novidade, acompanhadas na excursão poética que deflagram. A isomorfia ensina que imagens isomórficas são e não são uma e a mesma: são, já que descendem de uma matriz imagética comum; não são, porque desvelam aspectos imprevistos da imagem inicial. Isomorfia não é isotropia. A isomorfia ressalta a fundamental mobilidade das imagens, o seu impulso de alteridade, a necessidade de diferir indefinidamente de si mesmas. A isotropia é uma atitude reducionista, que ignora a multiplicidade e minimiza a diferença, subjugando o diverso ao idêntico. Diante de três imagens diferentes, como a casa, o ventre e a caverna, por exemplo, a isotropia

considera que se trata de uma mesma atitude de retorno à mãe. A isomorfia, atenta ao dinamismo plurissignificativo da imaginação, ressalta a característica específica de cada imagem, a *sua* maneira *distinta* de dizer o mesmo, lembrando que, cada vez que o *mesmo* se diversifica, ele já é *outro*. Dizer que as três imagens representam o desejo de aconchego materno explica talvez o móbil recôndito do psiquismo, mas nada esclarece acerca do *operar formativo* da imaginação, da sua atividade espontaneamente *ramificadora*. Em suma, a isomorfia imagética rastreia o desdobrar-se da imaginação criadora, desde a irrupção da imagem-*princeps*, que inaugura a diacosmese da obra, até a plasmação e o ordenamento do feixe de imagens isomórficas, que respondem pela tessitura do universo poético. Não importa conhecer o poeta que criou a obra da imaginação, mas perseguir o imaginar-se da obra que engendrou o poeta.

A imaginação material e dinâmica, o método ritmanalítico e a lei da isomorfia das imagens são os três pilares de articulação da estética concreta de Gaston Bachelard, que se consuma numa hermenêutica fenomenológica, de pendor poético, cujo apogeu é a reflexão desenvolvida em *A poética do espaço*. Precisamente porque ilustra todos os aspectos do *novo espírito literário* e especialmente porque se funda no princípio da isomorfia imagética, tem este livro uma particular relevância para o nosso estudo, motivo pelo qual propomos para ele, a seguir, uma minuciosa interpretação poético-pensante.

O espaço da poética

No estudo do espaço, a estética concreta elege a casa como matéria privilegiada de investigação, integrando todos os seus valores num valor fundamental: a intimidade. *A poética do espaço* é um longo devaneio sobre a *função de habitar*, nutrido pela imaginação material e dinâmica, que faz da casa uma matéria de sonho, a *matéria da intimidade*. A divisa da imaginação material e dinâmica em *A poética do espaço* é: “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, s/d, p. 22)¹. A casa e o habitar mutuamente se explicam. Todo habitar é a latência de uma casa, e toda casa é a patência de um habitar. Entre a casa e o habitar prevalece a relação que governa a matéria e a energia: a casa-matéria e o habitar-energia são complementares.

A imagem-*princeps* da casa multiplica-se numa constelação de imagens isomórficas, unificadas pelo princípio dinâmico que preside à gênese e à articulação (O verbo “presidir” aceita a regência indireta. Prefiro manter como escrevi) de *A poética do espaço*: a **ritmanálise do habitar**. A casa é uma intimidade habitada, e todo espaço que protege a intimidade é uma casa. O ninho, a concha e o canto, a gaveta, o cofre e o armário, a árvore, a flor e a crisálida são imagens de casas, quando a “imaginação de habitante” (p. 52) nelas abriga a sua fantasia. Imaginação de habitante é o devaneio que

¹ Doravante, as citações referentes a este livro virão acompanhadas apenas do número da página.

busca o ser de todas as casas, que busca na casa o próprio ser, que nela descobre centros de irradiação de ser.

Ter imaginação de habitante significa, em primeiro lugar, habitar a própria imaginação, concebendo-a como a faculdade primigênia da existência, germe de todo impulso vital. Em segundo lugar, equivale a imaginar habitar, estabelecendo um consórcio poético entre o corpo do homem e o corpo do mundo. A obra de Bachelard é a própria pedagogia do verbo habitar: habitar as coisas, fazer de qualquer coisa matéria de devaneio, de qualquer matéria um exercício de imaginação. O habitar antecede e excede qualquer casa. Não é a casa que promove o habitar, mas o habitar que propicia todas as casas, reais ou imaginárias, onde repousa o espírito humano. Habitar é edificar a morada do ser, matriz originária de todas as casas que acolhem a intimidade do homem.

A intimidade é o espaço poético do homem. A alma é o solar do ser. Só habita quem erige a mansão de sua própria alma, no repouso íntimo do ser. Fundamentalmente, habitar é recolher-se. Para um homem que se concentra, qualquer lugar é habitável. O ser-em-si é um profundo bem-estar, que repousa sereno num primitivo estar-bem. Habitante da imaginação, Bachelard poematiza sua imaginação de habitante, convertendo-a numa “topofilia” (p. 18), uma pesquisa das imagens do espaço feliz, parte integrante de uma “topoanálise” (p. 13), que concebe as imagens da casa como uma “topografia do nosso ser íntimo” (p. 18).

O estudo dos diversos lugares onde o ser se aconchega em si mesmo funda-se na isomorfia das imagens da intimidade: “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante” (p. 22). O habitar proporciona o vínculo entre o homem e o mundo: há mundo, se há homem, e há homem, se existe mundo. Esta equação é o habitar. Mas ao homem e ao mundo acrescenta-se um outro elemento, ainda mais primordial, que torna possível esta relação: a linguagem. Habitar é um bem de linguagem. Só habita quem é, e só é aquele que habita a intimidade da linguagem. A mais extraordinária forma de habitar é a poesia. A linguagem sonha e pensa, e fala, na poesia. O desvelamento simultâneo do homem e do mundo acontece no verbo poético. A poesia, ato primordial de fala, é o originário fazer habitar.

Fiel a seu método ritmanalítico, Bachelard constrói *A poética do espaço* de forma rigorosamente dialética. A intimidade do homem, o “coquetismo ambíguo” (*coquetterie ambiguë*) (BACHELARD, 1948, p. 10) do ser e a função de habitar são pensados ao longo de dez capítulos, que se dialetizam em si mesmos e uns aos outros. Apresentando a casa, sob o signo de uma verticalidade e de uma centralidade ambivalentes, o primeiro capítulo contém a semente que germinará em todos os demais. A intimidade humana é ambígua. A profundidade busca uma exaltação, e a interioridade quer uma expressão. A dualidade da casa, isto é, a ambiguidade da introversão e da extroversão, acentua-se no segundo capítulo, com a polêmica da casa e do universo, para culminar no nono capítulo, que trata da dialética do interior e do exterior, dialética-*princeps* que subjaz a todas as ambivalências desenvolvidas na obra. Como variação isomórfica desta dialética

fundamental, os capítulos sétimo e oitavo dialetizam-se um ao outro justapondo complementarmente a miniatura e a imensidão. A miniatura oculta todo um universo na iminência de desocular-se, e a imensidão é a intimidade humana que se entreabre. A ambivalência do minúsculo e do imenso não transparece apenas no confronto dos dois capítulos, mas sobretudo em sua estruturação interior. O tema da centralidade ambivalente, que repete a ambiguidade-chave do interior e do exterior, é desdobrado isomorficamente nos capítulos terceiro, quarto, quinto e sexto, atingindo sua plenitude no capítulo que encerra a obra, “A fenomenologia do redondo”. O capítulo III sonha as casas das coisas: a gaveta, os cofres e os armários. Os capítulos IV e V concentram-se na primitividade do habitar, que se refugia nos ninhos e conchas, e o capítulo VI centra-se numa intimidade mais humana, que edifica um mundo na solidão de um canto.

A casa, núcleo irradiador de sentido da existência humana, é ambígua. O ser, a linguagem, a imagem são isomorficamente duais. O homem é o centro de uma ambivalência. Movimentar-se numa verticalidade que sobe, descendo, e desce, subindo, refugiar-se numa centralidade que se concentra, descentrando-se, repousar num limiar que apenas se entreabre, eis o humano habitar, que só se pode apreender numa **ritmanálise**:

As duas realidades extremas da choupana e do castelo (...) enquadram nossas necessidades de retiro e de expansão, de simplicidade e de magnificência. Vivemos aí uma *ritmanálise da função de habitar* (p. 61).

A ritmanálise do habitar é o princípio dinâmico de unificação de *A poética do espaço*, responsável pela coerência interna do rosário de ambivalências tecido pela isomorfia das imagens. O ninho, a concha e o canto dizem o mesmo: a intimidade concentrada que se imensifica. A porta e a escada também nomeiam o mesmo: a hesitação da liminaridade dos umbrais. E pronunciam o mesmo a casa cósmica, a casa com porão e sótão, a casa-árvore, a flor: o simultâneo aprofundar-se e elevar-se. O mesmo reencontra sempre o coquetismo ambíguo do ser, que quer desvelar-se, velando-se, e vice-versa. A ritmanálise, portanto, é o ritmo de um viver dinamizado, consoante com o ímpeto metamórfico da vida:

Quando nos tornamos sensíveis a uma ritmanálise, indo da casa concentrada à casa expansiva, as oscilações repercutem, amplificam-se (p. 62).

Alojado por toda parte, mas sem estar preso a lugar algum é a divisa do sonhador de moradas (p. 59), segundo a qual Bachelard constrói *A poética do espaço*. O filósofo-sonhador aloja-se em cada grande imagem poética, habita as mais diversas casas plasmadas pela imaginação, mas não se prende a nenhum alojar-se, porque, se o

fizesse, seria o sonhador de um só poeta, de uma só imagem. Alojando-se sem prender-se, animado por um pensamento que sonha e por um sonho que pensa a potência primordial do habitar, Bachelard se converte no admirável *poeta do poetar*.

A ritmanálise do habitar

A dialética do interior e do exterior, dialética fundamental do sim e do não, atravessa *A poética do espaço* de ponta a ponta. *Sim e não* são a face e a contraface do ser, que simultaneamente é e não é:

Fechado no ser, será sempre necessário sair dele. Mal saído, será preciso sempre voltar a ele (p. 158).

O ser é uma ronda, um circuito, um rodeio (p. 159), em que o fora e o dentro se confundem, o exterior e o interior se circunferem, sair e entrar são movimentos concomitantes que dinamizam a infinita espiral do ser. Exuberância e intimidade não se separam: o que bem se recolhe deseja expandir-se, o que muito se expande bem quer recolher-se. Simplificando-se em si, o ser desdobra-se no outro. O ser é travessia, périplo, centri-busca e centri-fuga. Na espiral que é o ser do homem, diz Bachelard, “não sabemos mais imediatamente se corremos para o centro ou se nos evadimos” (p. 159). O circuito ontológico revela que o ser é, por essência, deveniente. Não há centro fixo; não há consistência, substrato ou fundamento. O núcleo do ser é o nada, o centro do ser não é, o nada semeia o ser:

E se é o ser do homem que se quer determinar, nunca se tem certeza de estar muito perto de si, recolhendo-se em si mesmo, indo até o centro da espiral; frequentemente é no coração do ser que o ser é errante (p. 159).

Concentrado em si, o ser é excêntrico; o centro da espiral é centrífugo. Encolher-se é ausentar-se, recolher-se é outrar-se. Estar imobilizado em si é viajar. A errância íntima do ser é a essência do *homo viator*. Fiel à viagem do existir, o *homo viator*, navegante como o rio no rolar de suas águas, ultrapassa-se na incessante busca da própria foz. “Alojado por toda parte, mas sem estar preso a lugar algum” é o ditame existencial do homem que não teme atravessar as veredas do ser. Realizar-se como humano é experimentar o perigo de ser.

Entre o interior e o exterior não há simetria nem dissimetria: “O no exterior e o interior são *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se” (p. 161). Dentro de si, o homem está consigo; fora de si, ele ainda é em si. O exterior é uma antiga intimidade perdida na sombra da memória (p. 169). Fora do homem, o que é que o rodeia, senão

o puro vácuo de não ser? Mas, dentro, o ponto central do ser-em-si vacila e treme (p. 161). No drama da ambivalente geometria íntima, onde é preciso habitar?

A chave para a interpretação de *A poética do espaço* é a imagem-*princeps* da PORTA. A porta hesita: abre-se e fecha-se. Quando se abre um tanto, algo sempre permanece na sombra; quando se vai fechando, deixa atrás de si a luz do que se abriu. Abrindo-se, fecha-se; fechando-se, abre-se. Oscilando entre um abrir que fecha e um fechar que abre, “a porta é todo um cosmos do Entreaberto”.

Se a porta hesita e o ser vacila, a linguagem oscila:

A linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha, pela expressão poética, ela se abre (p. 164).

A porta, a linguagem e o ser são isomórficos. E o homem? Ele é “o ser de uma *superfície*” (p. 163). A superfície não tem lado de dentro, nem lado de fora, ambos são íntimos e exteriores. A superfície é o puro limiar. O homem, ser de uma superfície, habita o entre:

Então, na superfície do ser, nessa região onde o ser *quer* manifestar-se e *quer* esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (p. 164)

O homem só *é*, se existe *entre*: no limiar do silêncio e da linguagem, na fronteira do ser e do não ser, nos umbrais da vida e da morte. Ser entreaberto, o homem vive sob o regime de fascinação do estranho ritmo dialético da porta, que é liminaridade pura:

Por que não sentir que na porta se encarnou um pequeno deus dos umbrais? É preciso ir até um passado longínquo, um passado que não é o nosso, para sacralizar os umbrais. Porfírio disse bem: “o umbral é uma coisa sagrada” (p.164).

O umbral é sagrado porque é o recinto da metamorfose. Quem se fecha para o mundo do demasiado humano abre-se para a solidão. Quem se abre para o silêncio fecha-se para a estridência do falar instrumental. Em travessia perene de si para o outro, o homem experimenta o devir do ser e o ser de um inesgotável devir, que expira porque aspira a ser mais.

A vivência da liminaridade essencializa-se na experiência do horizonte: “O distante não dispersa nada. Ao contrário, ele reúne numa miniatura um país em que gostaríamos de viver” (p. 131). O distante é o horizonte, que significa limite, aquele que delimita. Delimitar é cercar de modo a conter a permanência do que surgiu nos limites de sua aparição. A delimitação impede a dispersão. O horizonte é a experiência

radical da finitude humana. Habitar o horizonte é consagrar a característica distintiva do ser humano. O horizonte, o delimitante, reúne. Reúne e recolhe, nos confins de seus limites, a totalidade do que existe. Mas os confins de algo são o começo de algo outro: o limite é limiar. Delimitar não é opor um obstáculo, mas impor um salto. A intimidade do horizonte é o mundo. O homem que vive a vertigem do horizonte, a paradoxal *verticalidade* do horizonte, habita o limite extremo do humano. Conceber o horizonte como limiar é transformá-lo em umbral poético. Transcendê-lo é iniciar a jornada imaginária para além do que existe, ao vasto domínio do que não existe. O horizonte hesita – como a porta, como a escada, como a chama da vela, como a linguagem, como o ser. A sua hesitação é o lugar da transfinitude do ser.

Habitar pertence ao silêncio e à solidão. Imóvel, em seu solitário recolhimento, o ser se dilata e entra em expansão. Só se expande o ser que se concentra. O recolhimento explica a expansão, e a expansão implica o recolhimento. Os dois movimentos existem em função um do outro. A intimidade se recolhe para exceder-se. A quietude é o movimento inflamado da alma que cresce:

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo (p. 139).

A intimidade é a morada da imensidão, e a imensidão é uma conquista da intimidade. Intimidade e imensidão não se dissociam porque se engendram reciprocamente. O devaneio da imensidão é um estranho êxtase, em que o ser se interioriza num intenso estar-*fora*-de-si. O verdadeiro produto do sonho da imensidão é o emergir da consciência imaginante, que se ativa no “fluxo de produção das imagens” (p. 138). O “ser imensificante” é o “ser puro da imaginação pura” (p. 139). “Lentamente”, diz Bachelard, “a imensidão se institui como valor íntimo primeiro” (p. 146). Existe uma “consonância da imensidão do mundo com a profundidade do ser íntimo” (p. 142), segundo a qual o universo é mais vasto quanto mais abissal for a alma. De acordo com “fenomenologia do prefixo *ex*” (p. 146), o êxtase e a expansão são diretamente proporcionais ao aprofundamento da intimidade. Quanto mais introversão, mais extroversão. O mundo será do tamanho da minha interioridade: “A grandeza progride no mundo na medida em que a intimidade se aprofunda” (p. 146). A correlação da intimidade e da imensidão é, portanto, ritmanalítica: é um sair, entrando, e um entrar, saindo. A imensidão íntima é fenômeno da *verticalidade do ser*: imensifica-se o ser que se aprofunda, alarga-se o que se concentra. O ser imensificante é o ser centrado no instante. No movimento de sístole e diástole da intimidade imensificante, funda-se a simetria especular do ser e do mundo.

A floresta é uma das figurações mais sensíveis da imensidão íntima. A imagem recorrente da “imensidão da floresta” traduz um fato de alma: a imensidão interior encontra “morada” na floresta. Se o que se quer é exprimir a grandeza concentrada e solene, de que emana uma sacralidade espontânea, nada mais “natural” do que figurá-la por meio deste espaço majestoso e cheio de mistério. “Antes que os deuses aí chegassem”, diz Bachelard, “os bosques já eram sagrados” (p. 140). Diante da floresta, sentimos que nos aprofundamos num mundo sem limite (p. 139). A floresta detém a grandeza escondida, uma profundidade (p. 140). Ela aparece como o vigor inesgotável, mas seu aparecer encobre o silêncio de seu desaparecer. Seu imponente fazer-se presente trai um esquivo ausentar-se. Ela se mostra e se subtrai, doa-se e retrai-se. Tal como a porta, a escada, o horizonte, a linguagem, a floresta hesita entre o ocultar-se e o desocultar-se.

O mistério da floresta é o longínquo que se intui por trás dela: “A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós. (...) A floresta reina no anterior” (p. 141). O comércio de grandeza entre a imensidão íntima e a imensidão da floresta anima uma perspectiva de “antecedência do ser” (p. 113), numa espécie de absoluta anterioridade de tudo. Sondando a floresta, aprofundamo-nos, não propriamente em nós mesmos, mas neste “antes-de-nós”, de que fala Bachelard, tão primitivo e ancestral, que a alma vira mundo. “Descabemos” dos limites da nossa pessoa, transcendemos a nossa pequena subjetividade, descontemo-nos e entramos em comunhão criativa com a própria matéria do cosmos. Fazemos mundo. Ampliamos-nos à escala cósmica, e esta imensidão é fruto de um recolhimento no âmago da nossa energia vital. Ao máximo, pelo mínimo. O caminho para fora é o para dentro. A ritmanálise é a compreensão dinâmica da vida. O habitar é fruto desta operação ritmanalítica. A propósito do intercâmbio da intimidade e da imensidão, reencontramos mais uma vez, a ritmanálise do habitar, núcleo de *A poética do espaço*.

Mas a realização desta ritmanálise é um bem de linguagem. É pela linguagem que o homem habita. “A linguagem sonha”, diz Bachelard (p. 115). Sonha e imagina, quando a imaginação material e dinâmica trabalha a sua intimidade. A imaginação material acorda a recôndita etimologia das palavras, seu subterrâneo formar-se, a primitiva desocultação do ser que as propiciou. A imaginação dinâmica deflagra a verticalidade das palavras, que se movimentam entre o sonho da etimologia e a clareza da abstração. O operar material e dinâmico promove, no interior das palavras, a tensão harmônica da transcendência e da transdescendência:

As palavras – eu o imagino frequentemente – são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e

descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo. Só o filósofo será condenado por seus semelhantes a viver sempre no rés-do-chão? (p. 115).

A linguagem manifesta seu ser neste trânsito comprometido com o mistério e com a clareza, fechando-se pelo sentido muitas vezes cifrado e abrindo-se pela expressão que contém os indícios para sua desocultação. O cuidado órfico com as palavras é o eterno retorno do homem à linguagem.

Habitar é a palavra-chave de *A poética do espaço*, palavra que entrelaça todas as casas onde se abriga a intimidade e trama o “enredo” de um livro que imensifica o espaço do ser. Espaço de diálogo, espaço de linguagem. Quem escreve *A poética do espaço* senão o devaneio material e dinâmico da imensidão interior das palavras? “Todas as grandes palavras, todas as palavras chamadas à grandeza por um poeta, são chaves do universo, do duplo universo do cosmos e das profundezas da alma humana” (p. 148). Sonhar a poética do espaço é habitar o espaço da poética.

O universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser (p. 164). Mas, “antes de falar, é preciso ouvir” (p. 136), pois “como ver, sem ouvir?” (p. 135). Antes da visão das cores, antes da percepção das formas, antes do ato da fala, a audição impera. Na arqueologia do sensível, a audição é o arquissentido, “aquém do começo”, “além do sensível” (p. 132). “O ser não se vê”, diz Bachelard, “talvez se escute” (p. 159). Só quem ouve o invisível vê. À noite, quando todos os sons se calaram, quando as formas emudeceram seus contornos, o ouvido reina. Ouve a anterioridade de tudo. Escuta o “corpo de noturno rumor”, como enuncia a bela imagem de Guimarães Rosa (ROSA, 1979, p. 84). Ouve o silêncio. O aquietar-se da palavra é a elocução do silêncio. Subitamente, aflora “a pura necessidade de exprimir” (p. 134): falam as cores, os sabores, os aromas, fala “na natureza tudo o que não pode falar” (p. 134). O silêncio e a linguagem são o anverso e o reverso de uma mesma fábula: a história do humano ser entreaberto:

Como os grandes valores do ser e do não-ser são difíceis de situar! O silêncio, onde está sua raiz, é uma glória do não-ser ou uma dominação do ser? Ele é “profundo”. Mas onde está a raiz de sua profundidade? No universo onde rezam suas preces as fontes que vão nascer, ou no coração de um homem que sofreu? Em que altura do ser devem aguçar-se os ouvidos que escutam? (p. 136).

O poeta órfico rilkiano do magistral Primeiro Soneto a Orfeu erige um “templo na escuta” (*Tempel im Gehör*). O profundo aflar/falar da “alta árvore” (*hoher Baum*) soa-lhe “no ouvido” (*im Ohr*) e ao redor “tudo se cala” (*alles schwieg*). Mas no bojo “do próprio silêncio nasce um novo começo, sinal e metamorfose” (*Doch selbst in der Verschweigung / ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor*), “a pura forma em flor de

outro sentido”, na tradução de Ronaldes de Melo e Souza. “Animais do silêncio” (*Tiere aus Stille*), em comoção, surgem da floresta clara, deixando abrigo e ninho, apenas para ouvir, infensos ao gritar, bramir, gemer, o cantar de Orfeu, cevado na seiva muda do mais puro silêncio.

O silêncio está em toda parte e apenas *ele* fala na poesia: “Grandes ondas de silêncio vibram poemas” (p. 135). É ele o verdadeiro artesão da palavra, é sua a lavra da linguagem. O silêncio “trabalha simultaneamente o tempo do homem, a palavra do homem, o ser do homem” (p. 137). O ser do homem é a potência poética de sua palavra, que se encarna no tempo. Habitante do silêncio, o homem é capaz de edificar a sua morada na carnadura concreta da linguagem. A palavra é filha do intercâmbio dialógico da linguagem e do silêncio. No coquetismo ambíguo do interior e do exterior, na ambivalência da intimidade e da imensidão, na encruzilhada do silêncio e da linguagem, confirma-se a ritmanálise do habitar como a possibilidade humana de existir poeticamente sobre a terra.

A casa onírica e suas moradas

(...) existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Essa casa onírica é (...) a cripta da casa natal. (...) Estamos tratando agora da unidade da imagem e da lembrança, no misto funcional da imaginação e da memória. (...) É no plano do devaneio (...) que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. (...) Habitar oníricamente a casa natal é mais do que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos (p. 29).

Imaginar é “manter o sonho na memória” (p. 56) e reter a memória do sonho. A imaginação recorda, tanto quanto a memória imagina. O recordar da imaginação é o evocar a “poesia perdida” e o imaginar da memória é o constituir a “casa de lembrança-sonho”. A poesia perdida e a casa de lembrança-sonho estão ocultas na penumbra de um passado remoto, removido do tempo e do espaço. “Nessa região longínqua”, diz Bachelard, “memória e imaginação não se deixam dissociar”, abrindo uma dimensão que se estende “para além da mais antiga memória” e alcança um “domínio imemorial” (p. 22). A comparticipação da memória e da imaginação realiza a “síntese da lembrança e do imemorial”, que se consuma na “comunhão da lembrança e da imagem”, pois recordar é sempre transcriar:

Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida (p. 23).

Na evocação da casa natal, muito mais do que as lembranças do que ali vivemos, fala a casa onírica, que constitui o *ser possível habitarmos qualquer casa*. A imagem arquetípica da casa onírica, memória imemorial do ser, acolhe e abriga a “infância imóvel”:

Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial (p. 23).

A infância é a potência poética do homem. Diz-se imóvel, porque ela não cessa de originar, e, desloquemo-nos nós, embora, no tempo, distanciando-nos da nossa meninice cronológica, este “poder de infância” permanece, como a eterna possibilidade de habitarmos. Imaginar a casa onírica é acordar o tempo originário que antecede e excede a nossa pessoa. Sentimos que somos muito anteriores a nós mesmos e que, antes de morarmos em qualquer lugar, já residíamos no próprio tempo. “Nosso passado”, diz Bachelard, “está num além e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos. Parece que estagiamos nos limbos do ser” (p. 56). Habitar a casa onírica significa viver em origem, reinstaurando, instante após instante, o ato genesíaco que inaugura o homem.

A imaginação material e dinâmica concebe a casa como “um grande berço” (p. 23), o ninho do mundo, primitivo aconchego do ser. Imaginando o ser como um estar-bem, a “metafísica concreta” instala-o na calidez de uma matéria bem temperada, neste “paraíso terrestre da matéria” (p. 24) que é a casa natal. A casa é o calor primeiro, consoante ao ventre materno. Ao sonhar a maternidade da casa, a imaginação material divulga sua faceta telúrica: são as profundezas subterrâneas que vêm falar nas entranhas da casa. Mergulhando na intimidade da casa, o sonhador penetra na fartura da terra. A casa transforma-se, então, na *Tellus-Mater*, na Grande Mãe, soberana de todas as riquezas.

A imaginação material sabe que o valor fundamental da casa é a intimidade. Mas a imaginação dinâmica coloca a intimidade em movimento, descobrindo-lhe a essencial ambivalência: “a casa é imaginada como um ser vertical”, que se aprofunda e se eleva, e “como um ser concentrado”, que se contrai e se dilata (p. 30). Ser vertical e concentrado, a casa é isomórfica ao homem: ela é “um apelo à nossa consciência de verticalidade” e um convite “a uma consciência de centralidade”. Verticalizando-se ou concentrando-se, no paraíso material da casa, a imaginação articula a ritmanálise do habitar:

Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental (p. 29).

Eis aí, explicitamente formulada, a lei da isomorfia das imagens que articula

A poética do espaço. A verticalização e a concentração são operações isomórficas da intimidade. Algumas casas ressaltam a dimensão verticalizante do ser: a casa com porão e sótão, a casa-árvore, a casa cósmica. Outras – a cabana do eremita, o ninho e a concha – favorecem a concentração do ser. As casas das coisas – o armário, a gaveta e o cofre – também exprimem, à sua maneira, os dois movimentos ambíguos. Entretanto, o que radicalmente determina a isomorfia de todas estas imagens é a fenomenologia do entreaberto. Habitante de qualquer uma destas casas, o homem corrobora a sua condição ambivalente.

A casa com porão e sótão, a casa com raízes cósmicas, a casa-árvore festejam as núpcias da terra e do céu. Simultaneamente aprofundando-se numa transdescendência e elevando-se em demanda da transcendência, fechando-se na escuridão ctônica e abrindo-se na claridade urânica, o habitante destas casas é o ser do eterno trânsito entre o inferno e o superno, o ser do duplo domínio da vida e da morte, que se realiza num interlúdio. Habitar estas casas é manter-se sob o regime de fascinação das escadas:

A escada que vai até o porão, *descemo-la* sempre. É a sua descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza o seu onirismo. A escada que sobe ao quarto, nós a subimos ou descemos. É uma via mais banal. É familiar. (...)

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

(...) Quando nos pomos a pensar no detalhe da altura da velha casa, tudo o que sobe e desce começa a viver dinamicamente (p. 35/36).

Descer e subir estão inseridos numa mesma verticalidade. Subindo e descendo, o homem concruza as veredas do dia e da noite. O caminho que sobe e o caminho que desce não cessam de interconverter seus itinerários, operando a contínua reversibilidade da matéria e do espírito e religando ritmanaliticamente a vivenda terrestre e a morada celeste. Com efeito, na casa cósmica idealizada por Henri Bosco, que se afigura “como uma planta de pedra que cresce do rochedo até o azul de uma torre”, o sonhador encontra a passagem para o alto exatamente quando atinge o ponto mais fundo: “Uma escada afundava na rocha e, subindo, serpenteava” (p. 33/34). Desta rota ambivalente se depreende que só quem mergulha ao ignoto ventre telúrico descobre a via ascensional que conduz ao alto. Intermediados pela escada – perfeita cifra de uma ambivalência – o caminho ascendente e o caminho descendente são o *mesmo* caminho que integra os pendores contrários ao noturno e ao diurno, cuja tensão dialética define a natureza claro-escuro do homem.

Na elevada torre alcançada pelo habitante da casa cósmica, torre ideal, perfeitamente redonda, magnífico símbolo da intimidade aninhada em seu centro, jaz um antiquíssimo missal, sobre cuja capa lê-se a divisa: “A flor fica sempre na semente”.

Isomórfica à casa, a flor é outra imagem totalizadora da reversibilidade dinâmica do abrir e do fechar. A flor abre-se em perfume e cores, porque sabe guardar-se no coração das trevas. Aflorando desde profundezas imemoriais, a flor dramatiza a conjunção da ontofania e da ontocriptia. Descer às trevas para sobressair à luz: eis a síntese ritmanalítica da verticalidade da casa. Advindo a si mesmo na intersecção do abrir e do fechar, o homem é o ser inter-veniente.

A consciência da centralidade recolhe o sonhador no âmago de sua intimidade, evocando, no extremo da primitividade, a redondeza do ser. Os refúgios onde o ser se concentra em si mesmo afiguram-se redondos: a cabana, o ninho, a concha, os cantos. Circundar é um grande sonho de repouso: fecha-se para germinar, abre-se para brotar; o fechar é um morrer, o abrir é um nascer. A intimidade recolhida em si mesma faz de todos estes abrigos imagens isomórficas, de tal maneira que se pode enunciar que todo espaço que se fecha em si mesmo é uma casa. A casa onírica “sonha” em todas estas imagens, transformando-as em metáforas umas das outras. Todas deflagram um “onirismo consoante” – fundamento da isomorfia das imagens – porque protegem e propagam o *valor* primordial: a intimidade. A intimidade que se arredonda consigo mesma é que oferece o repouso.

A cabana é a redondeza original da casa, a “raiz que sustenta a função de habitar” (p. 39). O habitar inicia-se no repouso concentrado do ser em seu redondo bem-estar. Só habita quem se concentra e só tem casa quem habita. Qualquer casa, para ser digna deste título, deve possuir um núcleo de cabana. A cabana do eremita, unindo a concentração à solidão, enfatizando a intimidade silenciosa e solitária, é a imagem-*princeps* do habitar, a “essência do verbo habitar” (p. 39). A “solidão centrada”, que a cabana do eremita corporifica, constitui a matriz originária da qual emana a habitabilidade do habitar.

Mas um outro valor se acrescenta a esta intimidade solitária:

Vamos até a solidão extrema. O eremita está só diante de Deus (p. 40).

No profundo recolhimento da cabana, na pobreza e no completo despojamento do recinto, o homem se defronta com Deus. Apenas na solidão e no silêncio extremos o homem se essencializa, e entra em consonância dialógica com o divino. Neste estado, como diz Plotino, o homem está “sozinho com o Sozinho”. Então, sua alma se plenifica e entra em expansão. Despojado de tudo o que o “atulha e soterra”, como diz Guimarães Rosa em “O espelho” (ROSA, 1978, p. 68) e convertido ao puro âmago de si mesmo, o homem estabelece contato direto com Deus. Este gesto supremo, que religa o humano ao divino, é a fonte profunda do habitar. Para habitar qualquer casa, o homem deve primeiro habitar a si mesmo, e, para residir na morada de sua própria alma, é necessário que o homem habite-se do sagrado, o que equivale a dizer que, sem a conversão categórica ao divino, o homem jamais converge em sua própria essência, cuja epifania máxima é a solidão-centrada-em-si-mesma-diante-de-Deus. É por isso que em torno da

cabana do eremita “irradia um universo que medita e que faz preces, um universo fora do universo” (p. 40). Habitar é, portanto, um ato teatral, que aprofunda o divino no humano, intimizando o homem consigo mesmo. A solitária cabana do eremita é um universo em festa, santuário natural que comemora o ser-para-Deus.

O ninho, a concha e os cantos – a “primitividade do refúgio” (p. 78/79) – envolvem um “fechar-se sobre si mesmo”, um “encolher-se, esconder-se, ocultar-se”, que são maneiras de dizer a ontocriptia. A primitividade do refúgio aprofunda o sentido da intimidade. O ninho, a concha e os cantos são casas miniaturizadas, casas redondamente concentradas na essencialidade do ser íntimo. São imagens-*princeps* do ser-em-paz.

O ninho está na liminaridade do aéreo e do terrestre: quem o habita está abrigado entre o céu e a terra. O sonho do ninho suscita um paradoxo da sensibilidade: “O ninho (...) é precário e entretanto desencadeia em nós o *devaneio da segurança*” (p. 86). Mas a precariedade do ninho é meramente exterior. Para quem o *pensa*, ao invés de *sonhá-lo*, e o faz de *fora*, e não do seu *interior*, o ninho está exposto aos ventos, às borrascas, à hostilidade cósmica. Para quem o *vive*, num ato da *imaginação*, ele é composto de harmonia e plenitude. A plenitude de segurança que o ninho proporciona advém da intimidade centrada, do confiante repousar-em-si. Para quem habita, qualquer lugar é casa; para o homem expatriado de si, qualquer casa é desterro.

Centro de segurança, núcleo de ser, o ninho sugere a primitividade do habitar. A “casa-ninho”, à qual “*se volta* ou se sonha voltar” (p. 83), que existe sob o “signo do retorno” (p. 84), assinala oniricamente um habitar a própria Origem. O eterno retorno à origem é a perpétua atualização da potência poética da infância:

A vida começa menos se lançando para frente do que voltando-se sobre si mesma. Um *elá* vital que gira, que maravilha insidiosa, que fina imagem da vida! (p. 88).

Para habitar, é necessário manter-se em origem, reconhecer-se como origem de sua própria existência, renovar-se como *motivo* e *motivação* do seu existir, num permanente circuito de metamorfose.

O grande ritmo da vida humana é a ritmanálise de um morrer e renascer contínuos, que se alimentam reciprocamente. O nascimento é a primeira morte do homem. A casa-onírica, a “casa do passado”, a “casa desaparecida”, o homem a perde ao nascer. Nascer é tê-la perdido. Viver, porém, é reinventá-la, reencontrá-la como “lembrança da imaginação” (p. 39), re-suscitá-la, num gesto imaginário que é a auto-plasmação do ser. Retornar à origem é *poder ter tido* uma infância; renovar a infância é ser capaz de originar uma existência. O homem é o ser deveniente, entre a origem e a consumação do seu projeto existencial.

Isomórfica às demais moradas, a concha apresenta-se sob o signo da ambivalência.

Da pequena concha, podem sair “seres espantosos”; o que sai, “não sai inteiro”, e “contradiz o que fica fechado” (p. 90). Comprova-se esta “verdade da imaginação”: o interior do objeto pequeno é grande, ou seja, o dentro desmente o fora. O ser que sai da concha é um “ser misto”: “meio morto, meio vivo”. É um ser intermediário, que existe no limiar da vida e da morte. A imaginação material e dinâmica anima, na concha, a “dialética do escondido e do manifesto”, que traduz isomorficamente o coquetismo ambíguo do ser:

O ser que se esconde, o ser que “entra na concha”, prepara “uma saída”. Isso é verdade em toda escala de metáforas, desde a ressurreição de um ser enterrado até a expressão súbita de um homem taciturno durante muito tempo. Permanecendo ainda no centro da imagem que estudamos, parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As evasões mais dinâmicas são feitas a partir do ser reprimido, e não na moleza do ser preguiçoso (...). (...) Os lobos metidos nas conchas são mais cruéis que os lobos errantes (p. 92).

O escondido ama manifestar-se, o manifesto bem quer esconder-se. Já disse Heráclito: *physis kryptesthai philei*: o desvelar-se inclina-se a velar-se. O ser que se oculta mais energicamente se desoculta. Aconchegar-se é debruçar-se sobre a própria solidão. Solitário, o ser se concentra. Imobiliza-se. E, no vértice da imobilidade, entra em vibração e se expande:

Quanto mais condensado é o descanso, quanto mais fechada é a crisálida, mais o ser que surge daí é o ser de um além, maior é a sua expansão (p. 61).

O repouso do ser é vibrado. A concentração é uma forma de ser excêntrico. A imaginação material e dinâmica ritmanalisa o habitar a concha, concebendo-o como o ritmo de sístole e diástole que anima a vida. Participante do duplo domínio da vida e da morte, o ser que habita a concha associa-se ao habitante da crisálida: são seres metamórficos, que renascem a cada “explosão temporal de ser”.

A linguagem ensina que, à semelhança dos habitantes do ninho e da concha, o homem se *aconchega* e se *aninha* em seu canto. O canto é ninho e concha. Como a cabana do eremita, ele é uma solidão centrada e, por isso mesmo, o “germe de uma casa” (p. 108). Percebe-se claramente, em todas estas “casas”, uma raiz comum, que as unifica. São todas, portanto, variações em torno de um tema, a proliferação múltipla de uma unidade, configurando, como se enunciou de início, a dialética do uno e do múltiplo. O divergir convergente, ou o convergir divergente, da unidade e da multiplicidade, é o fundamento da lei da isomorfia das imagens. A *unidade* é a ritmanálise do habitar, que se imprime arquetipicamente na casa onírica, cripta da casa natal, matriz abissal de todas

casas. A *multiplicidade* é o sem-fim de imagens que se imaginam casas ao desdobrar o germe comum, o núcleo ambivalente do habitar. Ninho, concha, canto, armário, gaveta, ventre, caverna, ovo, crisálida, sarcófago, labirinto, raiz: são casas todas estas grandes imagens terrestres, pois todas acolhem *um germinar que transforma* e que, por isso mesmo, *é vida e morte ao mesmo tempo*. Quanto mais a célula original se desdobra numa constelação de imagens afins, mais nítida ela se torna. Se a unidade sustenta a multiplicidade, a multiplicidade revela a unidade. Desta solidariedade intrínseca do imaginar, resulta uma sintaxe de imagens internamente coerente, que aprofunda uma intuição, uma percepção, uma ideia, tanto ao concentrá-las quanto ao distendê-las, isto é, quando realça a sua identidade e quando elabora a sua diferença. Por isso se diz que o mesmo é outro, e que o outro é o mesmo. O movimento de convergência sonda e perscruta o germe comum e sonha, digamos, “aquém”, na anterioridade da imagem, na sua *arkhé*. O movimento de divergência nuança e explora o potencial da imagem, sua fecundidade, e sonha, por assim dizer, “além”, na “futuridade” da imagem, suas ramificações, sua liberdade. Pode-se dizer que é a faceta *material* da imaginação que *escava* a imagem em sua unidade, e é sua índole *dinâmica* que *dispara* em sua multiplicidade. Como são complementares estas duas faces, bem se vê que a identidade e a diferença respondem uma pela outra.

Se o canto é o “germe” de uma casa, cabe indagar o que *germina* na solidão do canto. “Se nos recordamos das horas do canto”, diz Bachelard, recordamos o silêncio” (p. 108). A solidão é o puro ser, mas o ser, em sua pureza, é impregnado de nada:

O terreno onde o acaso semeou a planta humana não era nada. E desse fundo do nada crescem os valores humanos! Inversamente, se, além das lembranças, vamos até o fundo dos sonhos, até essa pré-memória, parece que o nada acaricia o ser, penetra no ser, desfaz suavemente os laços do ser. Pergunta-se então: O que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o *valor* que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos não se sustentam mais. Existiram? Uma irrealidade se infiltrou na realidade das lembranças que estão na fronteira da nossa história pessoal e de uma pré-história indefinida, a ponto de a casa natal, depois de nós, voltar a nascer em nós. Pois antes de nós (...) era anônima. Era um lugar perdido no mundo. Assim, no limiar de nosso espaço, antes da era do nosso tempo, existem simultaneamente tomadas de ser e perdas do ser. E toda realidade da lembrança se torna fantasmagórica (p. 56/57).

O ser solitário ouve o apelo do silêncio. Estranha música sem som, que é só “um murmúrio submurmurante”, o soar de sopradas vozes ancestrais. O silêncio que canta no canto encanta o ser. A solidão é o recanto de se ser em paz e, por isso, Bachelard garante que “o canto é a casa do ser” (p. 109), o recinto onde ele vem-a-ser, onde se

encontra com seu passado anônimo, imenso, sem datas, tão antigo que não é nada, que é só nada.

Mas porque este nada é o nosso passado verdadeiro podemos-nos *deslembrar* do nosso passado cronológico, transcender as nossas datas, *irrealizar* a nossa história pessoal, e lembrar sem lembrança nenhuma, com a imaginação emotivamente tonalizada por uma *impressão vaga de lembrança*, de uma pré-história indefinida. Então, atingimos a casa onírica. Aportamos à “mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar”, para citar as belas imagens de Guimarães Rosa, na complexa estória “Nenhum, nenhuma”, que trata justamente da memória imemorial como a longínqua infância do homem (ROSA, 1978, p. 43). Aí chegando, estamos prontos para o segundo momento. Religados à casa onírica, podemos-nos *desdeslembrar* (idem, p. 47), vale dizer, *desesquecer* esta origem remota, esta pátria ancestral, e começar a existir na totalidade das nossas possibilidades vitais. Primeiro, *desnascer* (ibidem, p. 47), que é muito mais do que morrer: é anular um nascimento inautêntico, desligado das raízes mais profundas do ser, a fim de propiciar o verdadeiro nascimento do ser por si mesmo, religado àquela infância que para sempre vigora em nós. Depois, *desdeslembrar*, suprimindo o sortilégio de se ter bebido da água do rio Letes, o “rio que proíbe o imaginar”. Desnascer para desdeslembrar. Anular o nascimento propicia abolir o esquecimento. Animados por este impulso, dirigimo-nos a um alhures, onde se imbricam a memória e a imaginação, e se confundem a realidade e a fantasia. Desembarcamos na “Outra-Casa”, que não é nenhuma das casas onde vivemos, mas a Casa de uma “Outra-Infância”, construída com tudo o que *deveria-ter-sido*, sobre um ser que não foi e subitamente se põe a ser. Do que apenas *poderia* ter sido, fazemos matéria de poesia. Passamos a existir no limite entre a história e a lenda e falamos o fabuloso. É, portanto, onde mais se *desfaz* o ser, onde ele mais se intoxica de nada, que ele mais *vem-a-ser*. Só há “tomadas de ser” porque não cessa de haver “perdas do ser”.

Aconchegado, aninhado, encantado, o ser imagina. Imóvel, ausenta-se, viaja. Paradoxalmente, refugiar-se é fugir-se:

Do fundo do seu canto, o sonhador revê uma casa mais velha, a casa de outro país, fazendo assim uma síntese da casa natal e da casa onírica (p. 112).

A viagem da imaginação é a errância entranhada na intimidade do ser. Esta errância propõe o ritmo de transe da existência humana. O ser é errante porque se funda na abissalidade vertiginosa do nada sem fundo. De essência entreaberta e de natureza deveniente, o homem é o ser errante. Um inefável mistério subjaz a todos os seus atos. Sua errância consiste num revolver no contínuo circuito de retorno à origem, nas “longínquas viagens num mundo desaparecido” (p. 112/113). Oriundo de um sem-

tempo e de um sem-lugar, o homem tem por tarefa a construção da pátria de onde veio, num longo percurso de metamorfose. Cada instante da vida humana é um enlace de criação e nadificação:

Nestes cantos, parece que o ser conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser (p. 114).

Instante após instante, o homem é arrastado a um ato cosmo-antropogônico. Rica é a existência tensionada em muitos instantes de decisão. O homem está sempre na iminência da queda, à beira do abismo, no vértice da morte. Sua instabilidade é sua maior grandeza. Afirmar o vazio de sua insubstancialidade é a conquista máxima de sua vida. O compromisso extremo de recriar-se a cada momento é a liberdade suprema do seu espírito.

No canto, onde germina o silêncio, “gostamos de confabular conosco mesmos” (p. 108). Quem somos nós, que nos encolhemos num canto, que buscamos a solidão, que acolhemos o silêncio, para confabular? Seremos, pois, um diálogo? Confabulamos: com o silêncio, com o nada, com o imaginário. Entenda-se: *junto com* o silêncio, o nada e o imaginário, *fabulamos*, inventamos, *tudo*, o próprio silêncio, e o nada, tornados reais e concretos nas *imagens* que do imaginário brotam. Ser entreaberto, o homem é radicalmente diálogo. Diálogo *entre* o ser e o nada, que se encarna no corpo-espírito do homem; entre o silêncio e a palavra, que se corporifica na linguagem-poesia do homem; entre a vida e a morte, que assume toda a sua dramaticidade no existir do homem. Dialogar é concretizar a ficção do interlúdio, habitando a concruz dos caminhos do ser no mundo.

Pleno em seu canto, à trêmula luz da vela, Bachelard sonha. Se o ser fosse este queimar do alento subjacente da vela, que se consome, velando-se, e este luzir de floral ascensão, que se consuma, desvelando a pura luz? Se o ser fosse travessia, ambivalente trânsito, eterno “ritmo de máscara e ostentação”? (BACHELARD, 1948, p. 10) A poética do ser seria, então, a poeticidade do estranho e dúbio espaço onde o ser é e não é, ao mesmo tempo. O misterioso espaço da solidão e do silêncio, onde a linguagem aflora, fazendo aparecer o ser como aquele que não cessa de desaparecer. Nasce o longo poema – *A poética do espaço* – e, com ele, o poeta da imaginação, Gaston Bachelard.

“O ser é redondo” (p. 172). Este axioma de metafísica concreta é o princípio que norteia a meditação do ser em *A poética do espaço*. O ser é pensado a partir de sua primitiva redondeza. Ele se recolhe em sua redondeza e arredonda o mundo a seu redor: “O mundo é redondo em torno do ser redondo” (p. 176). A redondeza do ser que converge em seu centro é a semente do habitar – e quantas sementes eu já apontei do habitar!: a cabana, o ninho, a concha, a solidão, o silêncio, o nada, a casa onírica, a redondeza... Qual destes é a *verdadeira* semente do habitar? Se é que se pode falar em a “verdade” em se tratando de realidade tão movediça... Isomórficos no *sonho* essencial

que afagam, todos inseminam o ser. Mas se este sonho é a *intimidade*, de que tanto temos falado, compreendemo-la a propósito de todos, mas estranhamo-la no nada. Como falar em intimidade, a respeito da coisa mais difusa e impalpável, que é o nada? Ocorre que o nada é a face alterna do ser, seu lado de dentro, seu centro. Eis-nos na intimidade. E se a intimidade é um centro, ela é redonda. A redondeza, portanto, senão a “verdadeira” semente, é, pelo menos, a mais primitiva, substrato, aporte, *valor*, porque a casa onírica é raiz por irradiar a plenitude de uma redondeza, que *integra* a altura e a profundidade. E cabana, ninho, canto, *abraçam-nos* porque são redondos. Solidão e silêncio *crecem e amplificam*, porque são fruto do arredondamento do ser consigo mesmo. E o nada, sua redondeza é ser o poço do ser. Conforme prevê a lei da isomorfia das imagens, a redondeza é *princípio* que habita todos estes elementos, e *fala* por intermédio deles. Dizem-no as grandes imagens dos poetas.

A “redondeza plena” encontra seu *modelo de ser* no pássaro (p. 174). O pássaro é uma redondeza que respira e voa. É a imagem material e dinâmica da concentração que se expande, da expansão que carrega consigo a redonda fonte que a engendrou. O pássaro dá existência concreta e dinâmica à dialética do céu e da terra. Seu “excesso de concentração” é a marca da solidão cósmica, que faz da intimidade uma imensidão, e da imensidão um espaço interior. O pássaro é um ser metamórfico: sempre em si, sempre o outro, concentrado e deveniente, entrecortando o espaço, dinamizado entre o céu e a terra.

Sentindo a plenitude redonda do pássaro, Michelet enuncia categoricamente este postulado da imaginação: “O pássaro (é) quase inteiramente esférico”. O estatuto de verdade deste aforismo poético se confirma numa imagem de Rilke, do poema “Alarme” (*Bangnis*), que estabelece consonância isomórfica com a de Michelet. Na verdade, a imagem de Rilke não é uma, mas várias, que desdobram isomórficamente o núcleo original:

Na floresta fanada há um chamado de pássaro
que absurdo parece nesta floresta fanada.
E no entanto repousa o redondo chamado de pássaro
neste instante, que o criou,
vasto como um firmamento sobre a floresta fanada.
Docilmente tudo se asila no espaço interior desse grito:
a terra toda silenciosa parece nele abrigar-se,
o vigoroso vento, parece, nele vem aninhar-se,
e o minuto, que quer seguir, como bem sabendo
que as coisas, todas e cada, têm de fanar,
pálido e silente de-dentro-dele-ven-surdindo.²

² *Im welken Walde ist ein Vogelruf. / der sinnlos scheint in diesem welken Walde. / Und dennoch ruht der runde Vogelruf / in dieser Weile, die ihn schuf, / breit wie ein Himmel auf dem welken Walde. / Gefügig räumt sich alles in den Schrei: / Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen, / der große Wind scheint sich hineinzuschmiegen, / und die Minute, welche weiter will, / ist bleich und still, als ob sie Dinge wüsste, / an denen jeder sterben müsste, / aus ihm herausgestiegen*

Só um “pássaro esférico” emite um “chamado redondo”! Essa coincidência onírica comprova a isomorfia das imagens. E o germe da imagem – “o redondo chamado do pássaro” – irradia-se por todo o poema, nutrindo sua cadeia imagética. Um chamado que descansa no instante que o criou é um sonho de repouso espontaneamente associado à redondeza, chamado tão grande – isto é, redondeza tão plena – que recobre a “floresta fanada”. Três vezes se repete, no curto poema, esta forte expressão aliterada (*welken Walde*). É a floresta fanada, afinal, que se alarma com o “absurdo” chamado, viçando e avocando em meio à desolação, e, apreensiva, se inquieta, como alerta o título. O chamado que a desperta é a urdidura em w/v que, como um frêmito, perpassa todo o poema: *welken Walde* (3 vezes), *Vogelruf* (2 vezes), *Weile, wie, Wind, welche weiter will, wüsste*. Três vezes também se repete o verbo *scheinen*, que, tanto no alemão quanto em português, trai a duplicidade de um “parecer” que é também um “aparecer”, um “semblar” que é ao mesmo tempo um “brilhar”. Plurivalente é ainda o sintagma que inicia o quarto verso: o que é “vasto como um firmamento”? o instante? o chamado do pássaro? o ter sido criado? A vastidão da imagem é o conter tudo isso simultaneamente. Tão amplo é o espaço interior do chamado que a paisagem toda nele se resume. A terra inteira, o vigor do vento, nele se *instalam*, mas dele *exsurge*, talvez também em susto, o tempo que não pode parar. Tudo aqui vem caber e tudo daqui promana. O espaço se punctualiza e nele o tempo faz foz. As duas preposições *hinein* (para dentro) e *heraus* (para fora) articulam o movimento do poema, a duplicidade de um entrar e sair que anima de ambivalência o chamado redondo de pássaro. A reversibilidade do interior e do exterior garante a circulação do alento vital, e o amplo espaço cordial do mundo é do tamanho da interioridade de um canto de pássaro. O todo (país, terra, universo) está integralmente contido na parte (um chamado de pássaro), que o diz inteiro. Vale aqui o chamado redondo de pássaro pelo próprio sentido de casa, matéria da intimidade que se amplifica ao nível cósmico. Reencontramos a dialética básica da introversão e da extroversão, fonte e fundamento da ritmanálise do habitar.

Se poematizar é a expansão do ser que silencia e se concentra, pode-se dizer que só fala o ser que se arredonda:

E para um sonhador de palavras, que calma na palavra redondo! Como ela arredonda calmamente a boca, os lábios, o ser do fôlego! (p. 175).

E o sonho se condensa se lhe acrescentamos a palavra “voo”. *Voo* é isofônico a *redondo*: irradiam e propagam a mesma redondeza, o repouso vibrado de um concentrado estar-bem. A redondeza dos dois “o” de *voo* ainda mais arredonda os dois “o” de *redondo*. A boca mal se abre! Os lábios circundam-se em si mesmos no conter o voo redondo. Como a esfericidade do pássaro se avoluma com esta intensificação sonora! Voo redondo. É o ser encolhido, fechado, encerrado em si. Não soa como uma caverna no céu? Mas o voo redondo é do pássaro. O pássaro é a abertura do céu, a

claridade da vogal “a”, o nome de uma vastidão. O pássaro se abre para sempre em sua primeira sílaba, e o acento, agudo como uma flecha, não cessa de elevá-lo além de si mesmo. Pássaro: no soar apressado destas três sílabas, no breve vibrar do “ss” depois do alongamento da proparoxíttona, não se ouve o rápido estalar das asas, não se escuta o ímpeto ascensional *ele mesmo?* Voo redondo do pássaro. É a perfeita imagem ambivalente de um habitar entreaberto ao céu e à terra vigorando em limiar, e muito bem encerra este estudo poético de *A poética do espaço*, desdobrado com o propósito de reunir em feixe as grandes metáforas da casa, de modo a explicitar e comprovar o princípio poético primeiro da estética concreta de Gaston Bachelard: a lei da isomorfia das imagens.

Referências

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Essai sur les images de l'intimité. Paris: José Corti, 1948.

_____. *Lautréamont*. Paris: José Corti, 1968.

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa: Editorial Estudios Cor, 1972.

_____. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973a.

_____. La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne. In: _____. *Le droit de rêver*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973b. p. 157-162.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d.

RILKE, Rainer Maria. *Les élégies de Duino et les sonnets a Orphée. Duineser Elegien und die Sonnette an Orpheus*. Traduit par J.-F. Angelloz. Paris: Aubier, 1943.

_____. *Gesammelte Werke*. 5 Bd, Gedichte II, Zweiter Bd. Frankfurt: Insel Verlag, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. Buriti. In: _____. *Noites do sertão (Corpo de Baile)*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. A poética rilkiana da existência. In: _____. *Ensaaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010. p. 85-112.

Artigo recebido em: 10 jul. 2012
Aceito para publicação em: 20 ago. 2012