

A subjetividade e a estética pictórica de Bachelard

Ana Christina Vieira Zarco Câmara

Apesar do privilégio concedido por Bachelard à literatura em seus estudos sobre a imagem e a arte, o filósofo nos deixou, em alguns textos, sobretudo naqueles reunidos na coletânea póstuma *O direito de sonhar*, importantes notas sobre as artes plásticas e demonstrou que não somente na imagem poética, mas também na imagem pictórica, apesar de sua vinculação tradicional ao distanciamento do olhar, se manifesta a potência da imaginação. Criadora, porque não pretende ser duplo de um real dado. Material, porque recusa a retratar contornos e superfícies, quer profundidade, substância, matéria. A abordagem bachelardiana das artes plásticas, assim como de todas as expressões artísticas, não se restringe a uma teoria estética, à filosofia da arte, mas assume contornos metafísicos/ontológicos, na medida em que concebe a obra de arte em sua função estratégica de eternizar o devaneio cósmico e instantâneo, que conecta o homem ao universo.

Entretanto, antes de adentrar no mérito em si mesmo da “função estratégica da obra de arte” em sua função conectiva, algumas explicações terminológicas e conceituais se fazem necessárias. Nesse aspecto, torna-se inescapável explicitar o sentido em que tomamos o termo *ontologia*¹ e os motivos que nos levam a reconhecer uma dimensão ontológica na filosofia bachelardiana. Tomamos ontológico no sentido clássico de *teoria do ser*, já que acreditamos que a camada mais profunda da estética de Bachelard nos remete à sua tentativa de desvelar um registro do real que está além (ou melhor, aquém) de toda facticidade, que traz consigo algo de essencial, tanto no ser do homem quanto no ser do mundo. Diríamos inclusive que toda sua fragmentada ontologia se dirige ao ponto de encontro entre estes dois domínios que tem sua zona fronteira indefinível na

¹ Preferimos o termo *ontologia* ao termo *metafísica*. Embora Bachelard utilize as duas expressões como sinônimos, acreditamos que o termo *metafísica* nos remete a um universo transcendente e muitas vezes sobrenatural, que de uma forma geral nos leva a uma negação do mundo tomado em sua concretude, o que não encontra consonância com a filosofia materialista de Bachelard.

estética de Bachelard – da subjetividade do homem e da constituição do mundo. Em raros momentos, Bachelard admite explicitamente ser sua intenção a construção de uma teoria do ser e muitas vezes o filósofo usa o termo *ser* como se se referisse ao psiquismo humano. Vale ressaltar que a maioria de seus apontamentos sobre o ser assume ar displicente pelo filósofo, como se não passassem de digressões metafísicas de menor importância. O caráter inacabado e aparentemente precário de seu projeto leva o estudioso do *corpus* bachelardiano Jean Libis² a nomear sua ontologia de *ontologia negativa*. Negativa porque inacabada, mas também porque traçaria uma imagem do homem e do mundo na qual se destaca a sua dupla deficiência, sua dupla fragilidade. Assim, a vulnerabilidade do projeto bachelardiano seria compatível com o frágil estatuto da relação entre homem e universo. O homem apresentado pelo filósofo existe na crise. A crise assume várias facetas na descrição de Bachelard: o homem vive o dilema de sua dupla tendência, pelas ideias e pelas imagens, pelo dia e pela noite, pelo *animus* e pela *anima*, pela comunidade científica e pela solidão sonhadora. Ao mesmo tempo que tenta harmonizar o inconciliável, o homem é um ser que se volta para fora, um ser entre-aberto, que somente se configura e se re-configura, se forma e se deforma pela relação que estabelece com o mundo. Esse mundo, para o homem em seu devir racional, se apresenta como um obstáculo a ser transposto, como um caos a ser ordenado, um esboço. Para o homem em seu devir imagético, o mundo é multifacetado, e, de acordo com a atmosfera onírica que lançamos sobre ele, se revela mais ou menos ameaçador.

Para o filósofo, a pintura, assim como toda forma de arte, tem como ponto de partida o devaneio criante, as forças inebriantes do imaginário. O caráter criativo da imaginação, sua função de irreal, é uma das apostas permanentes da obra bachelardiana, para quem “a imaginação não é [...] a faculdade de formar imagens da realidade, ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade. Ela é uma faculdade de sobre-humanidade”.³

A análise do sentido desse ultrapassamento do real pela atividade imagética, sua sobre-humanidade, nos ajuda a compreender os contornos metafísicos/onto-

² LIBIS, Jean. *L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*. França: Presses Universitaires du Septentrion, [2000?].

³ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. [*L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*.] Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 17-18.

lógicos que a abordagem bachelardiana das artes plásticas assume. A relação entre a arte e o real é tema recorrente no panorama filosófico ocidental, que desde Platão questiona a vocação da obra de arte em espelhar a essência das coisas.⁴ É justamente o papel representacional da obra que vem sendo interpretado como o grande diferencial entre a arte moderna e arte clássica. Esse é um dos temas abordados por Merleau-Ponty, que pretende desmistificar tal interpretação, não a fim de negar que se trata de duas formas distintas de pintura, mas para indicar uma outra diferença, que não se dirige à questão representacional. Segundo Merleau-Ponty, “tudo mostra que a pintura clássica na Europa se concebe como a representação dos objetos e dos homens em seu funcionamento natural”.⁵ A leitura corrente dos movimentos históricos da arte indica que todos os elementos que compõem a técnica de pintura clássica, desde a predileção pela pintura a óleo à busca de signos que criem a ilusão de profundidade e volume, o jogo de cores, propiciariam ao pintor o alcance da própria coisa, do próprio homem, de forma indiscutível. A comunicação entre pintor e seu público se ergueria sobre a evidência mesma das coisas, que se revelariam tal e qual observadas num mundo pronto, acabado. Contrariando esse pacto entre a pintura clássica e o real, Merleau-Ponty mostra como a lei da perspectiva, recurso privilegiado nesse período, longe de representar o mundo em si mesmo, é criação da cultura, uma das maneiras de o homem projetar diante de si o mundo. A perspectiva geométrica seria, então, uma das formas de olhar o mundo e não necessariamente a melhor, assim como o retrato seria apenas uma das formas de olhar para o homem. Logo, pintar é, independentemente da escolha pela arte figurativa ou abstrata, a emergência de uma irrealidade, é esboçar um mundo que não é espelho do mundo percebido, aberto ao olhar espontâneo. O poeta pantaneiro Manoel de Barros nos apresenta outra interpretação da irrealidade da arte, neste trecho de “As lições de R.Q.”, poema presente no *Livro sobre nada*:

⁴ Vide PLATÃO. *A república*. [La république.] Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. [La prose du monde.] Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 75.

[...] Arte não tem pensa:
 o olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall [...].⁶

O poema manoelino coloca um acento na insubordinação da arte ao conceito, à percepção e às lembranças do real vivido. Logo, coloca em destaque o papel da arte de fazer delirar os sentidos e significâncias desse mundo que se oferece a nós diariamente, cujas leis acreditamos conhecer, e que pretendemos fixar pela linguagem. Mundo pretensamente apreendido “em si mesmo” pelo olhar, controlado pela razão. Para o poeta pantaneiro, o “transver” da arte indica que o mundo aberto por ela é novo, que liberta das amarras do real, torna visível o invisível. Liberta das amarras do ontem, nos prepara um amanhã. Ela, a arte, é um futuro.

Bachelard aposta na autonomia da imaginação e em sua função de irreal que, longe de nos adaptar à sociedade e aos grandes projetos do espírito, nos refugia na solidão criadora, nos devaneios crianceiros, na verticalidade do instante, jovem, fresco, primaveril. Mas em Manoel de Barros, assim como em Bachelard, além dessa apologia à arte do amanhã, vemos outro aspecto que somente seria considerado contraditório com a celebração da autonomia da arte ao olhar claro e distinto do “fi-lógico”. Trata-se da vocação – que é de Bachelard e de Manoel de Barros – em expressar, imagética ou conceitualmente, contágios entre o artista e as forças do cosmos material, revelando uma fragilidade nas fronteiras entre o homem e o universo, como ilustra seu “Anti-salmo por um desherói”:

A boca da pedra o levava a cacto
 A praça o relvava de passarinhos cantando
 Ele tinha o dom da árvore
 Ele assumia o peixe em sua solidão

⁶ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. São Paulo: Record, 1996. p. 75.

Seu amor o levava a pedra
Estava estropiado de árvore e sol
Estropiado até a pedra
Até o canto
Estropiado no seu melhor azul
procurava-se na palavra rebotalho
por cima do lábio era só lenda
comia o ínfimo com farinha
o chão viçava no olho
cada pássaro governava sua árvore
Deus ordenara nele a borra
o rosto e os livros com erva
andorinhas enferrujadas.⁷

Diante de nós, por alguns instantes desaparece a fissura que nos divorcia da natureza, trazendo à baila outro fundamental e caro escopo, com o presente correlato, dentro da obra bachelardiana: A cisão entre Homem e Natureza, conforme se expressa pela Alquimia. O grande fascínio pela arte alquímica logrado por Bachelard se dá pelo fato de o filósofo reconhecer na Alquimia um objeto privilegiado de análise no caminho que nos leva ao conhecimento do psiquismo e do ser mesmo do Homem. Um dos principais meios utilizados pela Alquimia compor-se-ia do re-conhecer, entre o Homem e o Cosmos, uma constituição primitiva idêntica: o campo da imagem. E as imagens mais profundas, tanto em nosso psiquismo quanto na efetividade do “real”, são materiais, encarnadas, marcadas pelos traços ontogenéticos dos elementos. O instante do devaneio, o momento encantatório da estética, assim como de sua criação, leva-nos a habitar nesse mundo onírico, mundo habitado serena e sabiamente pela criança, que, no seio de sua solidão feliz, se deixa transbordar em imagens de profundidade. Essa característica infantil, a todo instante lembrada e resgatada por Bachelard, nos remete a outro tema comum ao imaginário alquímico, a saber, a tristeza, a nostalgia – que é a do homem e também da Natureza – pela separação agressiva que teria sido efetuada, pelo declive entre natureza e cultura que leva o homem a se “desprender” do solo comum que reunia todos os componentes naturais.

⁷ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*: Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 217.

É verdade que a alquimia compreende a existência humana como uma existência privilegiada em relação às outras, pois nela o homem não somente é feito à imagem e semelhança de Deus como é modelo ou paradigma para a criação e modelagem do mundo. Esse privilégio do homem em relação aos outros componentes da natureza é tema recorrente no universo mítico, como podemos perceber na mitologia grega⁸ e na mitologia judaico-cristã,⁹ basilares na construção da mentalidade, seja ela racional ou imaginária, ocidental. Sabemos que as duas mitologias inscrevem o destino do homem na decadência, na queda, na perda de privilégios em relação à divindade, e trata-se, nos dois casos, de uma motivação para o erro ou pecado que compartilha algumas características relevantes: ambas têm na mulher um instrumento que leva a uma má escolha; ambas comprometem o destino da humanidade inteira, representada por todas as gerações vindouras, e devem ser expiadas (seja pela atualização da comunhão alimentar com os deuses, por meio dos sacrifícios para o grego, seja pela vinda do Messias e pelos sacramentos da religião, para a tradição cristã). Mas o que consideramos mais ilustrativo é o fato de que as duas mitologias relacionam a queda à busca pelo conhecimento e pela técnica, ou seja, por uma emancipação do homem em relação ao seu próprio criador e por uma relação instrumental com as forças da Natureza, com a finalidade de assegurar meios mais eficientes de sobrevivência autônoma.

Sem criar a imagem da queda, a alquimia nos indica um divórcio, sofrido pelo homem e pela natureza. Mas ela pretende mais do que indicar a separação, apontar para a unidade, já que somos feitos da mesma matéria, já que há identidade de composição entre o homem, entendido como microcosmos, os elementos, as

⁸ Segundo a mitologia grega, no princípio, os homens viviam com os deuses relação de cumplicidade, caracterizada como a Idade de Ouro, seguida de uma queda impulsionada pela ruptura com os deuses por parte do astuto Prometeu. Essa queda se concretiza com o episódio da criação de Pandora, a partir do qual o homem passa a ter que trabalhar para sobreviver e se torna vulnerável à ação do tempo e à morte. Para maiores esclarecimentos, vide BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. v. I, p. 169-170.

⁹ Na mitologia judaico-cristã temos o homem como última criatura criada e como fim último da criação do mundo. O homem é feito à imagem e semelhança de Deus e cabe a ele se servir da melhor maneira das demais criações divinas. Mas sabemos que também há a queda do homem. A queda judaico-cristã se dá pela expulsão do primeiro homem e da primeira mulher do Paraíso, pela desobediência à regra imposta pelo Criador. Também tem como resultado a origem do trabalho e a introdução do homem nos domínios do tempo.

estrelas e mesmo Deus. Segundo Hermes Trismegisto,¹⁰ o homem é o terceiro dos *ousiarcas* (príncipes de todas as ousias, formas ou realidades sensíveis), sendo o senhor da Eternidade o primeiro, o Mundo o segundo e o Homem o terceiro. Isso leva o homem a uma tarefa estratégica em relação ao todo de que faz parte: ele é responsável pela manutenção da ordem natural das coisas e, para isso, é necessário que conheça intimamente não só o Mundo como o nome de Deus, já que ele é a única criatura capaz de conquistar tal conhecimento, o que o torna senhor e rei de toda a Natureza. Há uma espécie de necessidade imanente ao próprio homem de encontrar a Natureza. Tal encontro foi expresso pelo pintor e alquimista Jean Perréal, em 1516, pelo poema “La complainte de nature à l’alchimiste errant” (O lamento da natureza ao alquimista errante), também por ele ilustrado (Figura 1, p. 225).

Trata-se de um encontro com a *Nuda Natura*, a Natureza despida, sem adornos, suplicando que o homem volte a se relacionar com ela, não mais de forma exclusivamente mecânica, mas que volte a concebê-la como sua verdadeira e soberana mãe, e que a ela se reincorpore, como num tempo mais remoto e originário em que formava um todo com o natural. A posição do Homem é de reconhecimento de seu afastamento. Por isso, ouve da linda senhora todas as suas queixas e diante dela se ajoelha, como quem procura se redimir.

Em diversos momentos de sua poética dos elementos, Bachelard nos indica a necessidade de um retorno à Natureza, de uma nova postura frente a ela. Certamente, não se trata simplesmente de um *mea culpa*, concretizado pelo gesto de ajoelhar-se. Mas, para nosso autor, se, por um lado, houve uma cisão entre a natureza e a cultura, o sujeito e o objeto, não parece possível um retorno definitivo ao fundo do qual nos separamos. Mas a inexistência de uma retomada definitiva não significa a inexistência de qualquer possibilidade de retorno. Há, sim, formas de nos reunirmos à natureza, ainda que instantânea e provisoriamente. Uma das formas de reintegração privilegiadas pelo filósofo se dá por intermédio da arte, como, por exemplo, a pintura.

A arte é a única capaz de nos levar ao reencontro com essa natureza nostálgica da qual nos divorciamos, como bem dispõe a alquimia. Por meio do acon-

¹⁰ TRISMEGISTO, Hermes et al. *Alquimia e ocultismo*. [Alquimia y ocultismo.] Seleção de textos e tradução de Victor Zalbidea et al. Lisboa: Edições 70, Lisboa, 1980.

tecimento artístico somem as personagens que protagonizam a grande ficção do Ocidente, o primado da racionalidade: o sujeito e o objeto. Suspensão da objetividade, da relação “eu-isso”, para utilizar a terminologia buberiana.¹¹ A ciência não é o lugar de encontro com o ser. Ela não é uma ontologia, mas uma “ontodemiurgia”.¹² Não só não pretende, como não é capaz de alcançar o ser. A razão lança luz sobre o mundo, mas resta sempre uma zona de sombras, de irracionalidade. A irrealidade própria da prática científica não é da mesma natureza da irrealidade da arte elogiada por Bachelard. Enquanto a arte retira o véu lançado sobre o real pela percepção e pela formulação conceitual e atinge uma irrealidade “material”, a ciência constrói novos fenômenos, de forma artificial, impõe novos valores da cultura sobre a natureza.

A ciência opera sempre um recorte, uma divisão psico-física do sujeito e uma separação entre sujeito e objeto. Os fenômenos da ciência são limitados no espaço e no tempo. Já a imaginação aborda o Universo em sua totalidade, a natureza como uma totalidade infinita. Une o psíquico e o físico do homem e flexiona as fronteiras que separam o sujeito e o objeto. Diz Bachelard sobre o homem que se afasta de todas as preocupações da vivência ordinária e se entrega ao arrebatamento cósmico do devaneio solitário:

De repente ele se faz *sonhador do mundo*. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado com aquilo que víamos. Num devaneio de solidão, que aumenta a solidão do sonhador, duas profundezas se conjugam, repercutem-se em ecos que vão da profundidade do ser do mundo a uma profundidade do ser do sonhador. O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O Mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: o Mundo repousa em sua tranquilidade.¹³

¹¹ BUBER, Martin. *Je et tu. [Ich und Du.]* Prefácio de Gaston Bachelard, Tradução de Genviève Bianchis. Paris: Aubier Montaigne, 1992. (Coleção Bibliothèque Philosophique).

¹² No sentido em que não desvela o ser, mas cria, dá nascimento a fenômenos.

¹³ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio. [La poétique de la rêverie.]* Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 165-166.

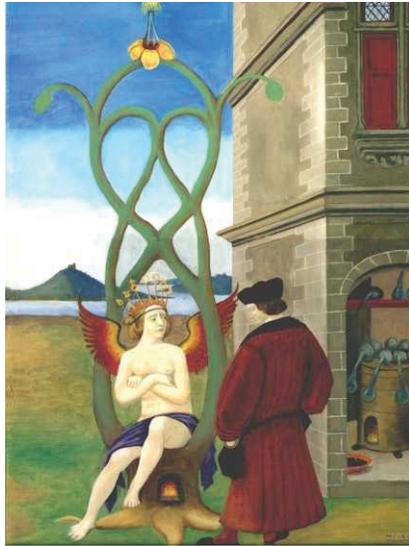


FIGURA 1: Jean Perréal. Ilustração do poema “La complainte de nature à l’alchimiste errant”. Óleo sobre tela (pintura a óleo), 1516, Musée Marmottan Monet, Paris.

No centro do palco surge um homem, encrustado como pedra no solo da natureza, da qual não se sente senhor, mas corpo entreaberto sempre operando agenciamentos, firmando alianças, se unindo e desunindo com as coisas, se deixando contaminar por elas, afetando e sendo afetado.

Ao tratar da questão da “irrealidade”, como antes disposto, Bachelard pretende afirmar a autonomia da arte e da imaginação, sem, porém, compreender que a arte “retire da natureza as naturalidades”. Se o irreal é compreendido como o nascer de algo que não está no mundo percebido, isso se dá exatamente porque a obra de arte, movida pelo imaginário, opera o desvelamento de uma dimensão do mundo que a percepção, a memória e o conceito ocultam, em sua tomada de distância, em sua visada geometrizada. Não se trata de desnaturalizar a natureza, mas de desnaturalizar nosso olhar para ela, ou de denunciar nosso olhar como condicionado pelas demandas da representação e da formulação conceitual. Assim, longe de ser ficção, fantasia, lugar do falso, a arte seria lugar de desdobramento da verdade, no qual atingimos uma dimensão pré-objetiva de

um real mais próximo. Isso se dá, pois, para Bachelard, o psiquismo humano se configura primitivamente por imagens, e, antes de perceber, lembrar e formular conceitos, o homem imagina. Antes de ser espetáculo consciente, toda paisagem é já uma experiência onírica, um fato estético. Logo, a irrealidade da arte pode também ser compreendida como uma espécie de retorno a uma instância pré-cognitiva em que se abandona a maneira ordinária de visar o real para atingir um contato mais direto com o universo. Não cabe a pergunta sobre o caráter mimético da arte, já que seu “modelo”, ou seu condutor, não é o objeto de nossas percepções, condicionado pelo tempo, espaço e pelas relações causais. Também não é estático, fixo, como pretende capturar o conceito. É dinâmico, é jogo de forças entre os elementos materiais, inatingível ao nível óptico, somente alcançável por uma subjetividade mesclada, pela indissociabilidade entre o imaginário e o corpo. É o contato desse corpo mestiço com os elementos materiais que configuram o real (ar, fogo, terra e água) que fomenta a conexão entre o psiquismo e a natureza, entre o indivíduo e o cosmos. Enquanto nossa percepção, assim como o olhar científico sobre a natureza, implica seleção, recorte, limitação dos fenômenos, o devaneio ama o grande, o infinito, o ilimitado, o que faz dele o recurso privilegiado do homem que pretende experimentar o pertencimento à totalidade do universo.

Chegamos no ponto central da concepção estética de Bachelard: a inusitada aliança que o filósofo firmará entre imagem e matéria, desenvolvida em sua estética que leva em conta os elementos. Bachelard se recusa a apresentar uma teoria geral da imaginação, ao que prefere contrapor dois modelos ou paradigmas, a saber, a imaginação material e formal. A imaginação formal é tributária da visão, restrita aos caracteres superficiais do mundo, a seus contornos e formas, ou seja, a uma espécie de visada geométrica do mundo. Já a imaginação material produz imagens de profundidade, porque vinculadas aos arquétipos do inconsciente coletivo, que Bachelard identifica com os quatro elementos das intuições primitivas de Empédocles, retomadas pelas práticas alquímicas. A imaginação material não se confunde com o devaneio inerte, passivo, desenergizado concebido pela tradição. O sonhador bachelardiano é engajado, comprometido com as matérias do mundo. Os arquétipos são uma espécie de imagem da matéria, enquanto a matéria é uma condutora da produção de imagens.



FIGURA 2: Paul Cézanne, *Pommes et oranges*. Óleo sobre tela (pintura a óleo), 74 x 93 cm., ca. 1899, Musée d'Orsay, Paris.

O caráter geométrico apontado por Merleau-Ponty como uma das possibilidades de olhar para o mundo se aproxima do conceito de imaginação formal proposto por Bachelard e se contrapõe ao que Deleuze e Guattari concebem como “háptico”, quando, em *Mil Platôs*, se referem à arte nômade.¹⁴ Essa arte poderia ser definida por múltiplos aspectos, dentre os quais o fato de tratar-se de uma visão aproximada, em oposição à visão distanciada. O privilégio do termo háptico em relação a tátil se dá porque as funções dos órgãos dos sentidos se embaralham, podendo o olho exercer função tátil, e a mão, função óptica. Ainda segundo Deleuze e Guattari, “Cézanne falava da necessidade de *já não ver* o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso”.¹⁵ Perder-se sem referência, atingir uma zona de indiscernibilidade entre o artista e o modelo, entre o homem e as coisas. Talvez seja por se situar nesse lugar de comunhão que Cézanne renuncia à perspectiva planimétrica durante boa parte de sua carreira. Merleau-Ponty acredita que Cézanne exprime pela cor, porque

¹⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. [*Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*.] Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34. v. 5, p. 202.

¹⁵ *Ibid.*, p. 204.

a riqueza expressiva de uma maçã a faz transbordar de seus contornos e ele não pode contentar-se com o espaço que estes lhes prescrevem:

Os objetos da pintura moderna ‘sangram’, espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põem à prova o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo.¹⁶

De onde Cézanne pinta, não contempla um mundo geométrico, o que leva o pintor à necessidade de também negar o recurso planimétrico, matemático, para revelar esse mundo da substância pela cor transbordante, que não se deixa aprisionar pelos contornos e superfícies. É esse outro mundo que Bachelard acredita ser revelado pela pintura de Van Gogh. Segundo ele:

Um amarelo de Van Gogh é um ouro alquímico, ouro colhido de mil flores, elaborado como um mel solar. Não é nunca simplesmente o ouro do trigo, da chama ou da cadeira de palha: é um ouro para sempre individualizado pelos intermináveis sonhos do gênio. Não pertence mais ao mundo, é antes o bem de um homem, o coração de um homem, a verdade elementar encontrada na contemplação de toda uma vida.¹⁷

Logo, trata-se aqui de uma forma peculiar de irrealidade, diferente de um rearranjo inusitado entre as coisas e suas propriedades. A irrealidade a qual se refere Bachelard denuncia exatamente a percepção como lugar do falso, da ficção, já que dissimula uma dimensão do real que Van Gogh e Cézanne se põem a desvelar ao firmar núpcias com a substância, elo perdido pelo distanciamento do olhar eleito pela cultura ocidental como a melhor maneira de conexão com o universo. Para Bachelard, não é mera metáfora chamar de ouro alquímico o amarelo de Van Gogh porque o filósofo acredita que nunca o homem pertenceu com tanta sinceridade ao mundo como nos tempos dos sonhos alquímicos, em

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. [La prose du monde.] Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 188.

¹⁷ BACHELARD, Gaston. O pintor solicitado pelos elementos. In: PESSANHA, José Américo (Org.). *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 27.

que uma matéria era suficiente para colocar o sonhador no fundo do mundo. A matéria conduz devaneios cósmicos, solicita do sonhador artista a adesão total à vida do universo. A contemplação do artista amante da substância é *háptica*, na medida em que mergulha na profundidade do universo e testemunha a sua realidade elementar, o jogo de forças intermaterial. Diz Bachelard:

Assim, os elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, que durante tanto tempo serviram aos filósofos para pensar magnificamente o universo, permanecem princípios da criação artística. Sua ação sobre a imaginação pode parecer longínqua, pode parecer metafórica. É, todavia, desde que se encontrou o justo pertencimento de uma obra de arte a uma força cósmica elementar, tem-se a impressão de que se descobriu uma razão de unidade que reforça a unidade das obras mais bem compostas. Com efeito, aceitando a solicitação da imaginação dos elementos, o pintor recebe o germe natural de uma criação.¹⁸

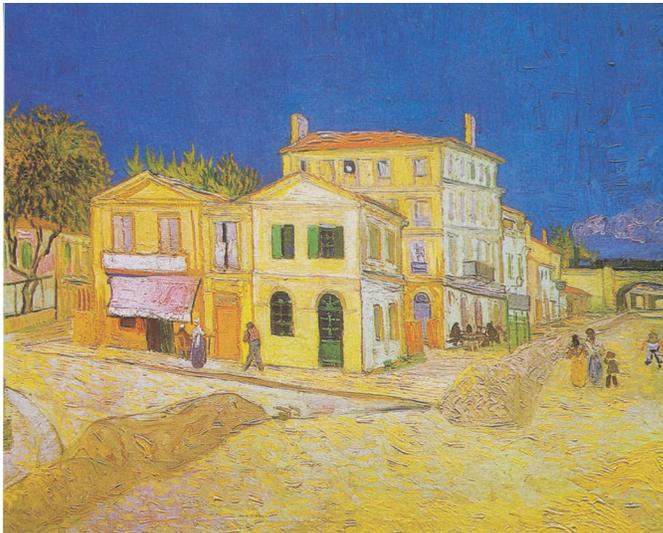


FIGURA 3: Vincent Van Gogh, *Das gelbe Haus*. Óleo sobre tela (pintura a óleo), 72 x 91,5 cm., 1888, *The Complete Van Gogh*, Jan Hulsker [1985?].

¹⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

Buscando uma espécie de *a priori* de nossas produções imaginárias e artísticas, Bachelard propõe uma análise da obra que não leve em conta questões históricas, biográficas ou formais, mas que descubra o temperamento artístico da obra, sua filiação a cada um dos quatro elementos, fio que conecta nosso psiquismo ao cosmos, devido ao seu caráter arquetípico. Os quatro elementos são princípios cosmológicos, já que configuram dinamicamente o universo, e também princípios psicológicos, já que são motores da produção de imagens. O psiquismo humano renova as contaminações, os devires materiais que configuram e reconfiguram, territorializam e desterritorializam o cosmos. O artista não conhece objetivamente o mundo, mas testemunha sua substância elementar, da qual se apropria e, fiel à sua marca, acrescenta uma matéria nova, como que celebrando e renovando a beleza universal. Assim, para Bachelard, a noiva camponesa de Chagall revelaria uma imaginação aérea, ascensional, uma vontade de elevação, de atingir os cumes altos e frescos, característica que marca toda a obra do pintor. Seu cavalo verde expressaria um vegetarianismo imaginário, um verdejar do animal que assume a dimensão cósmica da árvore, que tanto aponta para o céu como finca suas raízes no mundo subterrâneo e obscuro, misto de leveza e peso.

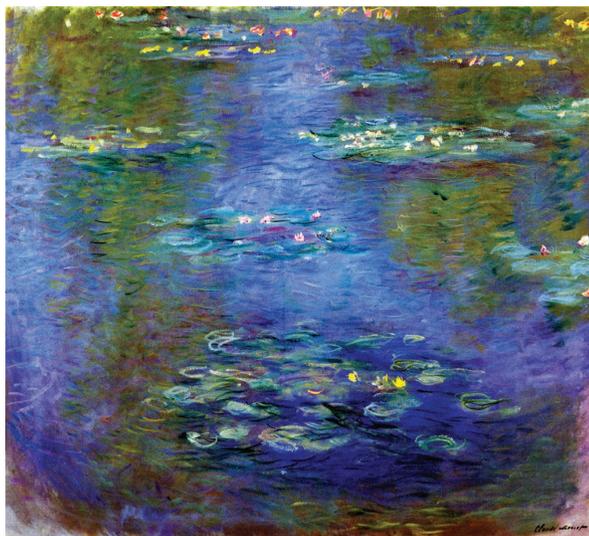


FIGURA 4: Claude Monet, *Les nymphéas* (detalhe). Óleo sobre tela (pintura a óleo), 150 x 197 cm., 1903-1908, Musée Marmottan, Paris.

A obra de Monet é abordada em dois textos de *O direito de sonhar*, e analisada em seus múltiplos sonhos elementares, aquáticos, aéreos e terrestres. A série *As ninfas* é conduzida pela imaginação aquática, pelo elemento mais feminino, uniforme e constante, que reflete uma intimidade peculiar e que, na dialética do espelho e das profundezas, transmuta em paisagem exuberante e bela a dor abissal do fundo do lago:

[...] do fundo do abismo sobe uma bolha singular: no diálogo da superfície. Essa bolha balbucia, a planta suspira, o lago geme. E o sonhador que pinta é induzido a ter piedade da infelicidade cósmica.¹⁹



FIGURA 5: Pierre-Auguste Renoir, *As lavadeiras*. Óleo sobre tela (pintura a óleo), 1889, *Renoir, A Retrospective*, Nicholas Wadley [1987?].

¹⁹ BACHELARD, Gaston. As ninfas ou as surpresas de uma alvorada de verão. In: PESSANHA, José Américo (Org.). *O direito de sonhar*. p. 6.

Assim como os demais elementos, a água se manifesta de diversas formas, e não somente no esteio da dor e da infelicidade. O poder ontológico e plural do elemento aquático, importante tese desenvolvida nas análises materiais da arte empreendidas por Bachelard, é também acolhido por Merleau-Ponty na obra *A prosa do mundo*. Inebriado pelo elemento feminino aquático, Merleau-Ponty exprime poeticamente a filiação da obra *As lavadeiras*, de Renoir, ao próprio ser da substância aquática, em todas as suas matizes:

O azul do mar havia se tornado o riacho das Lavadeiras [...] Sua visão era menos uma maneira de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia essa profundidade de azul que ele retomava na imensidão. Mas justamente, por que o azul do mar pertencia ao mundo da pintura de Renoir? Como podia ensinar-lhe alguma coisa acerca do riacho das Lavadeiras? É que cada fragmento do mundo, e especialmente o mar, ora crivado de turbilhões, de cristas e de rugas, ora maciço, espesso e imóvel nele mesmo, desdobra um número ilimitado de figuras do ser, mostra um certo modo que ele tem de responder e de vibrar sob o ataque do olhar, que evoca todo tipo de variantes, e finalmente ensina, além dele mesmo, uma maneira geral de falar. Pode-se pintar mulheres nuas e um riacho de água doce em presença do mar em Cassis, porque não se pede ao mar senão a maneira que ele tem de interpretar a substância líquida, de manifestá-la, de compô-la consigo mesmo para fazê-lo dizer isso e aquilo, em suma, uma tipologia das manifestações da água.²⁰

O diálogo entre o pintor e as manifestações dos elementos nos leva ao salto do estético ao ontológico: seguindo o percurso bachelardiano, a obra de arte teria uma função de minimizar o trágico do divórcio entre homem e cosmos. O devaneio comum, mesmo que esteja vinculado aos arquétipos e se caracterize por um arrebatamento integral do homem, se inscreve numa temporalidade instantânea, ou seja, é, como o homem, marcado pela finitude. Ao mesmo tempo, por mais “material” que seja um devaneio comum, por mais que sonhe profundamente a matéria e não os objetos, ele é um fenômeno único, irrepetível e incomunicável. O que lhe fornece uma certa solidez e possibilita sua comunicabilidade é o substrato artístico,

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, p. 89.

responsável pela concessão de eternidade ao instante da criação. As cores para o pintor, a massa para o artesão, o ferro para o fundidor são os recursos materiais que o artista acrescenta ao material arquetípico para, por meios estéticos, sobreviver à finitude humana, criando a ilusão de que o vínculo do homem com o cosmos não foi definitivamente perdido. O instante da criação revela tanto o ser quanto as coisas, num aprofundamento para o interior do homem e para as entranhas do Universo, num duplo movimento de introversão e extroversão. Como afirma Bachelard em *A terra e os devaneios da vontade*:

A imagem material é uma superação do ser imediato, um aprofundamento do ser superficial. E esse aprofundamento abre uma dupla perspectiva: para a intimidade do sujeito atuante e no interior substancial do objeto inerte encontrado pela percepção. Então, no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva; as intimidades do sujeito e do objeto se trocam entre si; nasce assim na alma do trabalhador em ritmo salutar de introversão e de extroversão.²¹

Nisso o artista é criança, considerada por Bachelard uma materialista nata. Fomos historicamente divorciados das forças do cosmos, tivemos nossas imagens cósmicas diluídas e intimidadas pela força masculina do conceito e da razão pura. A educação de cada criança seria uma confirmação dessa primeira violência, ao mutilar a imaginação infantil, material por excelência e impedir que assuma uma relação mais íntima com a matéria do mundo. A necessidade de inscrever o homem na vida adulta da sociedade implica uma perda das potências da solidão cósmica e criante. Para Bachelard, a criança quer estabelecer uma relação direta com o mundo material, talvez por ainda não ter aprendido a estranha lição de que seu corpo não faz parte do corpo do mundo, de que sua carne não se encontra ligada à carne íntima do universo. Ela sabe, em suas convicções corporais, que é poeira de estrelas e que, quando suas forças se extinguirem enfim, a maternal terra que a convidou para brincar a receberá e ninará seu sono eterno. O trabalhador, o pintor, o poeta que Bachelard elogia mantém do estado infantil algum

²¹ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. [*La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination des forces.*] Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 26.

traço dessa convicção íntima. Portanto, a força imaginante, assim como a obra de arte que se deixa por ela conduzir, não é cópia malfeita de nossas impressões sensíveis. Ela retira o véu do mundo, véu lançado pela nossa ânsia de objetividade, e desnuda a carne rósea da Natureza, colorindo seu delicado corpo com as forças colorantes, numa ontologia da cor, num desvelamento do Ser.

Tomando a estética não somente como dimensão autônoma, mas também como ponto de partida para as dimensões psicológicas e ontológicas, Bachelard depreende a existência de uma “perda” quando o homem, seja historicamente (com o enfraquecimento do pensamento mítico-religioso), ou individualmente (com a educação voltada para a exclusividade da razão e a desvalorização da matéria e do corpo), se dissocia da natureza, perdendo, então, a conexão com o que há de mais essencial em si mesmo (sua base psíquica arquetípica) e no mundo (os elementos materiais, que encontramos “em miniatura” no homem). Um mundo aquém do olhar cotidiano, contaminado pelo intelectualismo e pela racionalidade com o seu apelo epistemológico pelo recorte, suscetível a classificações e ordenamentos. Um mundo tonalizado pela paisagem da arte e do devaneio em suas dimensões outras (do ilimitado, do imenso), em suas temporalidades outras (do trabalho, do instante, do tempo primitivo). Mundo aberto pela imaginação com elementos materiais transbordando as linhas e os contornos, incapazes de cercear, tal qual em Cézanne. Um mundo, enfim, da infância com “noturnas excursões para cidades antigas e estranhas além do espaço, e graciosos, incríveis reinos ajardinados além de etéreos oceanos”.²²

²² LOVECRAFT, Howard Phillips. *The silver-key*. In: _____. *At the mountains of madness and other stories*. Editado por S. T. Joshi. Sauk City: Arkham House, 1985. p. 408. Tradução livre.