
A POÉTICA DO IMAGINÁRIO: UMA INTRODUÇÃO A JEAN BURGOS (1982)

Sébastien Joachim*

RESUMO

O presente estudo propõe-se orientar o leitor na floresta da obra de Jean Burgos. Seu livro *Para uma Poética do Imaginário* (1982) nos ajudará a identificar seus objetivos, suas idéias principais, suas adesões e rejeições, algumas afinidades. Daremos na bibliografia geral as outras fontes (artigos, prefácios, comunicações de Congressos, etc.). O valor foi de esclarecer e de precisar os pontos difíceis da obra principal de 1982 que apresentaremos passo a passo, com a maior fidelidade possível, confrontando-a com antecessores e contemporâneos de J. Burgos (André Breton, Bachelard, Durand).

1.0 – Apresentação Global da Poética de Burgos

Burgos herdou de Baudelaire, Tzara, Breton, uma definição da Poesia que a coloca fora da Literatura (Burgos, 1982:15, 179,180). Essa posição tem caráter apenas estratégico. Pois sabemos que, numa óptica muito ampla, a Poesia penetra a literatura e as outras artes e é o brasão da autenticidade artística. O verdadeiro pensamento de Burgos (1982:156) não põe a poesia fora da Literatura em nome da *Poiésis* (que ele me confessou esconder sob a palavra *poética* no título de seu livro), mas revalida a sua concepção pela volta às suas raízes. De fato, a poesia moderna retoma as suas ligações com a música, a pintura, a narrativa, o teatro, e se torna uma “condição de existência”, uma “forma de ação” e não apenas “poesia escrita” (C.I.S. 34/35, Breton, Tzara, citados por Adrian Marino, 1988:50).

A sua índole anárquica e iconoclasta em nada tira da poesia a sua profunda coerência. É por isso que Burgos dedica tanta atenção a poetas pintores, poetas polivalentes que manipulam vários sistemas de signos, tais como Henri Michaux, René Char, Apollinaire, e coordena um centro de

* Doutor em Letras pela Université Laval, Québec. Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

pesquisa sobre Imaginário e Criação onde se manifestam as atitudes poéticas de romancistas, cineastas, pintores, arquitetos, desenhistas, fabricantes de objetos inencontráveis à moda de Marcel Duchamp, Biólogos, Médicos, Psicanalistas, Filósofos, Historiadores, Sociólogos, Leitores.

Poderíamos, inicialmente, fazer a Burgos algumas querelas que deixam porém intacto o seu sistema aberto. Os gramatólogos incondicionais, por exemplo, podem criticar a sua cumplicidade com o texto lido, a sua fé no autor e na obra, a sua falta de distanciamento. No começo de quase todas as suas análises, há uma espécie de voto incondicional de fidelidade ao Autor. Vestígio involuntário, talvez, daquilo que ele condena: a Hermenêutica. Voltaremos mais adiante sobre o assunto. É possível apontar aqui e lá um certo retorno a posições formalmente rejeitadas (a Escola crítica de Genebra, a leitura temática tradicional, a crítica da consciência, a categoria Gadameriana da disponibilidade (1982:10). Não importa. O essencial é que mesmo assim, e porque está assim nas suas veleidades seguidas de arrependimentos, o livro de Burgos nos obriga a reaprender a ler. Quando o autor parece regredir, mais ele avança. No momento em que a semântica ameaça se tornar redutora, a metalinguagem redime-se numa ruptura radical com o significado instituído. Não há subserviência nenhuma. As grandes fontes de referências como Bachelard, Jung, Gilbert Durand, Valéry, Marinetti, Péguy, Breton, René Thom, sempre recebem em tempo oportuno o corretivo necessário dentro da visão *fundadora* dessa cartografia do imaginário.

1.1 – Situação dessa Poética

O que Burgos submete em primeiro lugar à nossa apreciação, são caminhos de uma leitura não-interpretativa. Daí a insistência sobre elementos que podemos identificar, sob denominações diferentes, em Gilles Deleuze e Felix Guattari (superfície, esquizo-análise, máquina abstrata, agenciamento de enunciação, componente diagramático, etc.) e que visam a uma abordagem capaz de abarcar fatos sociais, música, pintura, literatura (Burgos 1982:399-400, citação).

Ao qualificarmos acima a obra de Burgos como sistema aberto, procuramos implicar uma idéia do próprio autor, a saber, que a sua

poética corresponde a um esboço daquilo que poderia ser uma Sintaxe do imaginário. (Burgos, 1982:156). Ela se situa explicitamente no prolongamento dos trabalhos de Gilbert Durand e da Antropologia cultural.

O objetivo essencial é “mostrar que uma coerência muito forte, bem diferente da coerência apenas racional, mas correspondendo às suas próprias leis, preside à escrita poética – por pouco coesos que se afiguram os elementos dessa escrita; essa coerência ordena o desdobramento e também a procura do sentido”. Mais ainda, o intuito é “mostrar como o texto, como *tudo texto*” (é por isso que dissemos que Burgos acredita na onipresença da poesia na Literatura), “pode ser falado e revelado, e atualizado, e vivido nas suas potencialidades seja qual for o Imaginário da sua escrita” (Burgos, 1982:156). Van den Heuvel (1985: 173) se expressa em termos semelhantes sobre o *Estrangeiro* de Albert Camus, texto “redigido à revelia”, e no qual o sentido só surgirá de uma lógica própria, marcada pela “inconseqüência”, a “recusa”, a “ambigüidade”.

Burgos oferece subsídios para uma leitura poética criteriosa que até agora dependia da inspiração caprichosa ou do grau de sofisticação de cada um. Ele fornece um roteiro pleno de advertências tais como: não aceitem imagens arquetípicas *a priori*, evitem as classificações rígidas e pré-estabelecidas “à maneira de Durand” (...) A respeito do segundo conselho, convém saber logo a razão: “as mesmas imagens (...) se manifestam às vezes dentro de escritas diferentes”, evidentemente com significações diferentes. Existem nesse mapa rastros e sinais de reconhecimento absolutamente indispensáveis, tais como, a razão poética, “um princípio de organização (...) ditado por uma ordem de estruturação que faz *estourar* as estruturas linguísticas” (Burgos, 1982:169). Nessa ordem de idéias, Burgos relembra que “o texto poético aciona uma linguagem (...) geradora de sentidos” (Burgos:171). Esses sentidos podem ser plurais e/ou contraditórios, para impossibilitar a interpretação.¹

No que diz respeito aos resultados alcançados, que pensa Burgos da sua Poética? A resposta encontra-se nas páginas 360-361, da obra de 1982. Já dissemos que ele confessa modestamente a relatividade e o caráter propedêutico de seu trabalho. A nosso ver, ele realizou um imenso trabalho de pioneiro, na esteira do trabalho de Gilbert Durand. Talvez esteja mais pertinente que seu mestre Durand com relação à abordagem do texto literário e artístico. Mas o certo é que ele se mantém distante de todo terrorismo metodológico e de todo ufanismo. Vivemos nos tempos da Relatividade. Nosso papel é *de nos aproximarmos* o mais possível e “por caminhos diversos (...) do que identifica e singulariza uma linguagem no

seu funcionamento poético”, e de *progredir* sem cessar, através de leituras múltiplas, em direção a um sentido futuro, guiados nessa marcha por uma pressuposição de coerência profunda ditada pela sintaxe do texto, de fazer “ressoar os instrumentos desta sintaxe no melhor de suas possibilidades” (Burgos:360-361). Tudo faz crer que, aqui, o enunciado está ultrapassado pelo que Esteban chama de “terra prometida que não tem nome”, ou de “improvável”, ou de “insituável” (Esteban, 1987:194), porque é “metafísico e translingüístico” (ibid:261).

Burgos recusa o hermetismo crítico ávido de apagar o texto, recobrando-o com um jargão obscuro sem proveito para ninguém. Mas o texto perde também o seu fetichismo. Já que não se passa nada aqui em benefício nem do autor nem do texto, que fará a Poética do Imaginário? Parece que ela insere o ser-no-ato-de-ler dentro de uma problemática do Tempo e do Espaço, via escrita considerada como “lugar de reconciliação da angústia e do desejo (Burgos 1982:361). Aqui vigora um jogo com a temporalidade na esperança de dominá-lo, de lhe impor a medida de nossa própria subjetividade, de nossa conveniência”²).

Burgos, apesar de suas reticências, reconhece que realmente “rompe com hábitos, descobre postulados, abala hipóteses tendendo a erigir-se em dogmas” (Burgos, 1982:395), e também manifesta intenções pragmáticas, de saídas fora do texto, num hetero-ultrapassamento (Burgos, 1982:10). Nesse ultrapassamento, seu ultratexto coloca-se em direção oposta ao de Gadamer (ef. Jean Greisch, 1977). A “Metafísica” de Burgos é aqui “a posteriori”. Mas há na base de seu sistema uma outra hipótese metafísica sobre o ser pressionado pela angústia do tempo, e que comanda toda a ordenação do Imaginário, que é a alavanca de sua “poiêsis”, o laboratório da escrita/leitura (Burgos, 1982:86, 126,396,397). É a seu mestre Ferdinand Alquié (1943/1987: passim.) que ele deve a hipótese que descreve a relação múltipla do *Da-sein* dilacerado entre o Tempo e a Eternidade, sofrendo das angústias da finitude. A escrita e toda produção da imaginação se empenham ora em dominar ou deter o tempo, preenchendo o espaço – o que se “traduz” em imagens de conquista – ; ora em se subtrair ao tempo por manobras de fuga – o que se “traduz” por regime de imagens eufemizantes; ora em domar o tempo num jogo equívoco com a espacialidade e a temporalidade que pode resultar numa tendência a dissolve-los num fora-do-tempo, numa eternidade ou numa intemporalidade ou atemporalidade³ (ver quadro infra).

QUADRO

<p>1ª MODALIDADE: Escrita da Revolta</p>	<p>I Posse de espaço II Síntaxe da Antítese</p>
<p>2ª MODALIDADE: Escrita da Recusa</p>	<p>I Regime do Eufemismo/ da Atenuação a) Progresso para um lugar secreto Descida Enclausuramento b) Reduplicação (duplo) Englobamento/encaixes c) Apagamento (apertar, restringir, diminuir) d) Conciliação na posse (comunhão, enterramento) II Formas de Esquemas do Recuo</p>
<p>3ª MODALIDADE: a Astúcia ou Regime dialético ou Busca da Eternidade</p>	<p>I Imagens da Progressão a) Extensão espacial e Linha de horizonte – Caminho a percorrer, Medida, Agrimensura. (ex.: Teatro Claudeliano) b) Imagem da Relação a estabelecer, da ligação a assegurar, do obstáculo a superar, do limite a ultrapassar. (ex.: St. Exupéry, Lawrence, Sade). c) Imagem de Semeadura, germinação, Maturação/Amadurecimento, frutificação, fogo regenerador, Reiniciação, Eterno retorno (ex.: Giraudoux, Eluard, Aragon). II Esquemas que encurvam imagens heteróclitas para uma convergência específica a) Esq. progressistas e lineares. b) Esq. geradores e cíclicos. c) Esq. rítmicos (reúnem tempos fortes e tempos fracos de (a,b). d) Esq. dramáticos (peripécias de várias histórias e visão global desses acontecimentos) e) Esq. escatológicos – continuidade no tempo: – fim dos tempos; – além e fora do tempo.</p>

Síntaxe do Imaginário (Burgos, 165-168).

Voltemos à questão importantíssima das imagens. Segundo podemos deduzir das páginas 233, 269, 291, 306, 347, a imagem de Burgos não coincide com a imagem retórica, que é uma associação de palavras. É por isso que ele demonstra uma certa hostilidade contra a estilística e a retórica, contra Marinetti e seu fascínio pela palavra, é por isso também que ele desloca a questão do léxico para a sintaxe, em pleno acordo com André Breton. Se a imagem burgosiana não é tributária da palavra, compreendemos automaticamente porque num primeiro tempo ele repudia a metáfora: é, para ele, uma imagem degradada (p.9), seu caráter inovador é secundário, já que ela repousa sobre relações associativas: toda associação pressupõe uma antecedência, Jacques Garelli, poeta e filósofo francês da linhagem de Heidegger e com ele vários outros poeticistas, desvalorizam também a metáfora, na medida em que esta seria regressiva em vez de ser presentificativa. A poesia e a poeticidade *tornam presente*, negam o deslocamento para o antes, implicitado na metáfora lingüística e retoricamente descrita. O símbolo está ameaçado, da mesma forma, se os dois fragmentos que o constituem remetem a um alhures. O alhures poético está para ser, ele não foi. Feita essa ressalva, para Burgos a imagem existe no ponto mais elevado da ascensão proustiana: ela reside num “estado de coisa”, num gesto, numa cena de lavadeira, num passo de dança – como na pintura⁴.

O que não tem nada a ver com uma representação, mas sim com uma apresentação (*présentation*, diz Burgos). Como Proust, o mundo das coisas da arte – inclusive o homem projetado na arte – é uma proposição de realidades muito diferentes daquilo que aparece. Temos que analisar as *relações* de palavras, de coisas, de sons, numa perspectiva construtivista, de acordo com a epistemologia genética de Jean Piaget. O “estar-aí” da literatura e da arte explica porque as realidades ditas poéticas são *sui causa* e postulam um suplemento pelo qual se define essa poeticidade. Esse postulado leva a um outro: há forças inerentes ao tecido textual ligadas à produção daquele suplemento, fora do qual não há poeticidade.

Existe um modo específico de o tecido textual determinar a leitura (Burgos, 1982:15). Essa determinação decorre da organização intrínseca das imagens que coage o leitor, o obriga quase a palmilhar certos caminhos, a reviver a experiência criadora. O impulso poético se desloca da instância doadora do objeto/sujeito *artístico* aos leitores idôneos (Burgos, 1982:15). Terry Eagleton adota essa posição quando declara que a obra literária exerce uma determinação sobre a reação do leitor (Terry Eagleton, 1983). Se não fosse assim, a crítica seria pura anarquia ou resultaria apenas de fatores psicológicos, sociais e filosóficos. Como a palavra, a imagem não

se analisa isoladamente, nem sob a forma de uma adição de elementos autônomos. Um dos objetivos do livro de Burgos é o de ler e mesmo o de “rever totalmente as relações da imagem com a poesia, de substituir uma poética da imagem ... por uma poética do imaginário” de caráter gestaltista (Burgos, 1982:14). em outras palavras, somente “as redes e os sistemas relacionais” importam na Poética do Imaginário. Nesses sistemas e redes, predominam “conflitos” de forças, descontinuidades e rupturas (que deles derivam), geração de outra coerência regrada pelo mecanismo criador. Cabe mencionar que alterna com as descontinuidades uma certa continuidade, na produção do suplemento de realidade, de que se tratou acima (Burgos, 1982:14-15).

Vamos retomar num quadro mais amplo todas as noções aí apresentadas, a começar pela imagem.

2.0 – O Ponto de Partida: a Imagem

Imagem. Antropologia Poética

Quem entra no país do imaginário entra no país das imagens. É indispensável, porém, saber o que é a imagem poética.

É um truísmo dizer que as dicotomias nos cercam por todos os lados. Para nos libertarmos, para superarmos nossas limitações, as imagens (literárias, artísticas, científicas) foram criadas. “A matéria poética ... desprovida de conteúdo” (Mandelstam, in Esteban, 1987:163) é uma *mostração*. A imagem do mundo e do ser, sendo apresentação esperançosa e desesperada, é o lugar do desejo e da carência. Sugerimos que, às vezes, ela é uma *dessimbolização* (Marcelle Marini, in Bajomée et Heyndelo, 1985), uma nudez que se fundamenta na incerteza de uma outra lógica. É por isso que, parafraseando Octavio Paz, o poeta belga, Jacques Sojcher declara: “A imagem (...) não se explica nem se interpreta, ela é irredutível (...): ela inaugura para quem reimagina com ela a perseguição daquilo que advém apenas sob o modo escorregadio da fuga” (Sojcher 1976:106). É preciso nos aproximarmos desse enigma tão necessário.

2.1 – Da Imagem Futurista (Marinetti) à Imagem Fenomenológica (Bachelard)

Antes de referir à diversidade de sentidos conferidos à imagem nas primeiras décadas do século XX, Burgos situa sumariamente o texto-poético e a “estrutura intencional” (Garelli) que a impulsiona. Os possíveis

do texto, os “mundos possíveis”, o caráter inovador da arte são colocados sob a regência de uma “aventura de linguagem”, a da linguagem poética. Essa aventura, “depois de ter dado a ver *outra coisa e dado a ver de outra maneira*”, dá a viver uma realidade que nunca teria sido vivida sem ela. Uma expansão do ser” (Burgos, 1982:19). Burgos admite uma equivalência entre aventura científica moderna e aventura poética (“moderna” por essência). Pois uma e outra aventura são languageiras e poéticas, já que ambas ostentam essa característica “de dizer algo para se dizer a si mesma e conferir realidade ao indizível” (ibid.:19). Desde já estamos diante da função “princeps” da *poiêsis*.

Em seguida, Burgos põe em foco a *palavra*, passagem incontornável em literatura mesmo se a poesia a ultrapassa. Para haver poesia, existem palavras especiais? Burgos cita aí uma distinção de Valéry que opõe a linguagem da significação à linguagem do universo poético (ibid.:22). No universo poético, só existe um jogo de reenvios internos, libertado de qualquer “dado prévio”, livre de todo referente, independente até dos “entraves formais”. Tal jogo, por si só constrói uma “realidade nova”, algo parecido com aquilo que Bachelard pressentia através do devaneio sobre a palavra (Burgos, 1982:25). Salientamos que a problemática da referência aí aludida está na ótica da Gramatologia e também na perspectiva não-representativa de Garelli (1983:cap.III). O referente, logo posto logo rasurado, permite à criação existir plenamente no presente (Burgos, 1982:25).

Mais uma vez, qual é o papel, qual é o estatuto da palavra? Jean Fiset (1976: cap. 1 e 2) oferece ótimos pontos de apoio para a resposta, mas o seu formalismo semiotizante o atrapalha. A palavra fica tributária de conceitos semânticos pré-construídos pelo metadiscorso greimasiano. Ora, a palavra poética não é instrumento de um pensamento. Ela introduz um ser de linguagem “fabricador de realidade e de ser que vêm se ajuntar a o que é” (Burgos, 1982:27). Sonhar com as palavras, como fez Bachelard, é, para Burgos, apenas reconhecer o seu peso, o seu valor (Burgos, 1982:26). O semantismo, o sentido vêm sempre *depois* (Proust). O efeito de sentido é um efeito a *posteriori*. Um não-sentido imediato é coincidente com a palavra imediatamente ofertada ao leitor. Daí sua possibilidade de dar-se enquanto ícone, de entrar como constituinte da pintura, da arquitetura, do design.

Pode-se imaginar também a polivalência da palavra-imagem, da imagem-objeto, assim como o ecumenismo da imagem poética e o não alinhamento ideológico (alta, baixa, nobre, ordinária) da palavra que a

suporta (Marino, C. I. S., 33-34:50). A poesia está em todos os lugares, as palavras também. Não há palavras poéticas e palavras prosaicas. O Dadaísmo e o Surrealismo faziam incansáveis variações em torno disso. (cf. Marino, supra).

Contudo, quando se fala, como Marinetti, das “palavras em liberdade”, isso não significa ausência total de constrangimento. As palavras não voltam à sua origem como uma bola lançada contra o muro; elas atravessam o muro. Daí o subversivo do gesto poético. Uma leitura sensível recebe o choque das palavras, mas não podemos garantir a infalibilidade desse choque. seria pura mágica, aponta Garelli (1966:172). Cientes disto, deveríamos organizar grupos de ação propedêutica que favorecem a receptividade do choque poético, na medida em que – como concorda a maioria – o poético é suscetível de abrir-se em realidades novas, mas que essas produções imaginárias podem ser monstruosas se não existir uma deontologia da descoberta. O caso Marinetti é muito significativo. Ele afirmava ruidosamente que formas novas (as da Escola Futurista que ele incentivava) criam realidades novas. Ora, a ação poética de Marinetti desaguou no fascismo. Por isso é que Burgos (1982:30) desconfia das “palavras em liberdade” do poeticista italiano: é perigoso “se libertar das barreiras da lógica e do pensamento e deixar as palavras falarem por si mesmas”, se não somos geniais. É preciso temperar essa liberdade com toques de lógica. Esta lógica, interna à própria produção das palavras, se chama *sintaxe*. O imaginário requer uma rigorosa sintaxe. Dominar esta sintaxe é ter bússola e apólice de seguros.

Foi André Breton quem “à palavra em liberdade” preferia a *sintaxe*, numa bela formulação que vale citar: “Les mots doivent faire l’amour entre eux”. Em outros termos: as palavras devem estar sintaticamente relacionadas. O que se diz da palavra, vale para a imagem e vale para o poético. Nada de liberdade desenfreada, de liberdade “casse-cou”. Breton, “para além das barreiras da razão e dos limiões proibidos”, aspira a “uma autêntica revolta capaz de pôr em questão as evidências e as certezas”. Mas ele não abre mão do discurso articulado, organizado; porque, acredita ele, é através do sistema relacional de elementos que o texto mais evidentemente automático se realiza (Burgos, 1982:31,32). A intuição de Valéry é de novo reencontrada, preludiando aquilo que diremos a respeito das “imagens e esquemas”. Breton, talvez involuntariamente, olha também para uma ordem simultaneamente transcendental e subterrânea, adequada à realidade do ser em devir e em expansão. Apesar do regime sintático, em que se afirma uma certa lógica, o poético, na perspectiva de Breton como na

ontologia de Garelli, inicia o seu curso, o seu lugar de formação, na aurora da mente e da consciência, no “ante-discurso”, no momento em que a organização da linguagem não “acessou” o nível racional da comunicação utilitária (Burgos, 1982:33, 1.º par.). Comparável com aquilo que a mente percebe “no período crepuscular anterior ao sono”, é algo, “de caráter orgânico”, que desencadeia a imagem (Burgos, cod. loc.). Garelli precisa o pensamento de Burgos: é algo “aquém da percepção e da reflexão”, sem ser inconsciente como quer Breton muito submisso aos esquemas causalistas de Freud (Garelli, 1966:168).

Em lugar do *devaneio* enraizado nas palavras (Bachelard), a ênfase de Breton cai sobre o *devaneio nas frases e nas imagens*. A imaginação se prende não à matéria bachelardiana, mas a formas novas. Lautréamont já prefigurava esse exercício da imaginação quando reunia uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação. O insólito dessa reunião não deve fazer perder de vista a justaposição, a sintaxe aí implicitada.

Segundo Breton, por esdrúxula que seja, “a Imagem é inseparável de uma organização (...) e de uma dinâmica inerentes” (Burgos, 1982:34). Ela está na origem de um impulso criador. Seu estudo competiria a uma “semiótica energética” (Guattari/Rolnick, 1986), se a semiótica estivesse à altura da ambição poética. Enquanto “foco de surgimento e estrutura dinâmica se desdobrando, enquanto “espírito em ato” (Garelli, in Collot e Mathieu, 1987:29,30), a imagem não se atrela às palavras (...), mas sim à sua “passagem” (Burgos, 1982:35), i.e. a seu deslizamento, à sua *dérive*. Se o poético é criação de imagens e criação de realidades (Breton), compreendemos porque todo poeta corre o risco de sentir a inadequação, a pobreza, a deficiência, a impotência da linguagem perante o mundo interno e externo. Para além de jogos de palavras suspeitos, a *imagem em liberdade*, esta sim, existe, mas de uma existência paradoxal na medida em que nunca escapa totalmente à teia com que ela se tece e tece alteridades ontológicas que governam seu campo de revolução. A palavra é subordinada à imagem. A seqüência de palavras sintáticas e a-referencialmente conjugadas molda progressivamente uma imagem ou uma série de imagens promovedoras de significações múltiplas e desconhecidas. Em razão dessa riqueza potencial, a imagem é altamente valorizada em detrimento do signo pelos Surrealistas, por Bachelard, Henri Michaux, Garelli e Burgos (Burgos 1982:36). Talvez o signo esteja degradado por causa de uma concepção clássica, manipuladora e racionalista que torna a sua problemática irrisória, estática e improdutiva (Meschonnic, 1982).

O dinamismo das imagens, leitmotiv de nossa exposição, gira em torno de uma crítica de Gaston Bachelard (*Poética do espaço. Poética do Devaneio*) a quem Burgos contudo concede uma importância de pioneiro. Na mesma época Garelli (1982), René Celis (1984: “Dinâmica da narrativa bíblica”, *Facultés Universitaires St-Louis*) enfocam o mesmo assunto, associando as imagens a esquemas geradores (Celis) ou a um “campo operatório” na *mouvance*, no impulso do espírito (Garelli, 1982:40). Celis fala de uma *pragmática da ficção* (no sentido lato de Mallarmé), que Burgos nunca desenvolverá tão bem como na passagem a seguir:

“A imagem, para quem sabe captá-la, faz sonhar” (Bachelard). “Desse sonho (ou devaneio) vai nascer uma significação nova, uma ordem de significação oriunda, não de um uso antigo da palavra restaurada, mas sim da realidade nova proveniente do modo de viver esta imagem”. (Burgos, 1982:37/38)

Logo depois, Burgos cita duas outras asserções capitais de Bachelard “Uma imagem literária é um sentido no estado nascente”: “Não existe realidade anterior à imagem literária”. Apesar da homenagem ao pensamento do mestre, Burgos (1982:39) o censura pela “confusão constantemente feita entre os mecanismos da produção e os da leitura”. A sua posição, embora implícita, é que ler não equivale ao identificar-se, nem ao enveredar-se anarquicamente no caminho do sonhador feliz; neste sentido, o ler se distancia do escrever. Ler, é *aderir, dinamicamente, a certas imagens do texto poético*, não fugir do texto e interpretá-lo (Burgos:1982). Embora ver-se como sujeito-lendo, ou interpretar possa constituir uma etapa ulterior numa pragmática integral, ainda não é o momento de fazê-lo. Por conseguinte o percurso das imagens ocupa uma prioridade lógica; antes de tudo, impõe-se seu aproveitamento como matéria prima. A questão é crucial. Ela atinge e desmorona a leitura bachelardiana. A obra de Bachelard se desenvolve no plano de um “imaginário absoluto” (Burgos, 1982:40). Falta-lhe um trabalho no plano da “escrita do Imaginário” e de sua ordem sintática; o seu empenho se limita sobremaneira a “uma leitura pontual das imagens”, em vez de abranger textos numa visão sistêmica; falta-lhe portanto ter atribuído um estatuto à imagem poética e ter mapeado o campo, exceto fortuita e ocasionalmente na trilogia final, publicada antes de sua morte (Burgos, 1982:24, nota 11). Filósofo das Ciências, Bachelard evoluiu da Fenomenologia à Psicologia junguiana e ao sonho acordado. Valendo-se de sua

formação, ele não conseguiu deixar de impor a oposição ideológica Natureza/Cultura às produções do Imaginário. Ele deixou uma obra importante, enquanto marco; cabe a Burgos ressaltar as orientações consistentes que fundamentam uma “Ciência” do Imaginário, atendo-se estreitamente à obra de Gilbert Durand o verdadeiro Fundador. No ambiente das propostas durandianas, o leitor burgosiano deve:

- a) mostrar “a maneira como as imagens procedem umas das outras”;
- b) mostrar principalmente “como elas se organizam em *constelações dinamizadas pelo elementos* que as compõem, e como essas constelações por sua vez dinamizam “*ipso facto*” o texto que elas escrevem”. (Burgos, 1982:41)

Notamos uma grande insistência sobre o dinamismo, o desdobramento, a coerência interna – todos traços patentes de uma energética textual, e daquilo que François Laruelle (1976) chama de *libido de escrita*.

A melhor e mais ponderada crítica que Burgos faz de Bachelard é uma lição implícita de metodologia. Os admiradores incondicionais de Bachelard, seduzidos pelo estilo do autor de *A Água e os Sonhos*, correm o risco de não perceber que aí, e especialmente numa passagem sobre Edgar Poe, há cinco erros que devem ser evitados:

- 1.º – “uma utilização perigosa e truncada da psicanálise”;
- 2.º – um “desconhecimento (aparente) da obra da qual foi retirado o extrato e dos outros livros do Autor”;
- 3.º – um “método de abordagem (...) que privilegia certos elementos e descarta totalmente os demais”;
- 4.º – as remessas a um extratexto que antecederia o texto e que este teria por função expressar;
- 5.º – a pretensão de se entregar a “um devaneio criador”, de “ser mais feliz na sua” leitura do que fiel àquilo que se lê, em outros termos, o “egoísmo” de “uso privado” de um texto que serve porém de pretexto ao devaneio. (Burgos, 1982: 42-43)

Como reação a essas falhas, nossa resolução tem que ser mais uma vez:

- i) reviver as imagens e pô-las em circulação “dentro do dinamismo que as arrasta e as reúne entre si” conforme as constelações às quais respectivamente pertencem;
- ii) ficar atentos à “especificidade poética do texto de onde provêm e emergem as imagens que organizam essa poeticidade e a fazem funcio-

nar”. E não esquecer que o objetivo imediato é a “captura de um universo poético” (Burgos, 1982:43, nota 49).

Essa última recomendação é de suma importância. Foi por não ter pensado nisso que Bachelard, apesar de um trabalho extenso, não chegou verdadeiramente a construir uma metodologia do imaginário. Sonhar *com* o poema ou a obra integral, seguir os meandros “da poeticidade em ato”, tais são os dois conselhos a recordar nessa etapa.

Burgos assinala na terminologia de Bachelard a presença de expressões bem ortodoxas, tais como: imagem como “explosivo”, “organização profunda” do texto, relação de “necessidade” que vigora ao nível profundo da poeticidade, “coerência funcional” sob a desordem aparente, “uma lógica de uma nova espécie” que opera no domínio do Imaginário (Burgos, 44, 45,46). No que diz respeito a essa lógica, sobre a qual insistem diversos estudiosos, Gilbert Durand explicita que a “coerência de uma outra ordem é da jurisdição da função simbólica” (Burgos, 1982:46). Bachelard acha que ela depende de uma “semântica especial” (uma semântica existencial”, diz R. Tschumi, 1987), dotada de “um essencial e espontâneo poder de *ressonância*”. Essa noção de *ressonância*, Burgos a adaptará e a reconverterá depois de distanciá-la das intenções de seu autor. Ele especifica: “essa ressonância” está intimamente ligada a “um universo de linguagem estruturado segundo leis autônomas”; portanto, ela não se efetua primeiro do lado de um leitor sonhador, ávido de fruir de suas próprias emoções; é uma ressonância *no texto*, no próprio momento do texto ser escrito e ser lido, na linguagem se formando e se deformando em vista de um “suplemento de realidade” (Burgos, 1982:47).⁵

Observamos agora algumas divergências e convergências entre a abordagem do imaginário preconizada por Gilbert Durand nas *Estruturas antropológicas do Imaginário* (e outras obras) e por Jean Burgos.

2.2 – Antropologia Cultural e Poética do Imaginário

Durand “fundamenta a sua antropologia no estudo das produções culturais no sentido lato”, e sempre se preocupou com Literatura, Música, Artes gráficas e plásticas e o social. Esse interesse manifesta-se nas teses sobre literatura que orientou, em publicações famosas como *O ambiente mítico da Cartuxa de Parma* (1961), *As estruturas antropológicas do Imaginário* (3ª edição, 1969)⁶, Gilbert Durand demonstra um nítido avanço metodológico sobre todos os seus antecessores, inclusive Bachelard (Burgos, 1982:47). Seus objetivos não são contudo predominantemente os

de uma pura leitura literária como? Burgos, poeticista por vocação (com tese de doutorado sobre Apollinaire). Em assuntos de suma importância como: a metáfora, a imagem criadora de “realidades novas”, a “ressonância” das imagens e a “necessidade” profunda que preside ao seu encadeamento, a preocupação com o “rigor” e a classificação das imagens e de seu percurso habitual, a consciência da inseparabilidade entre obra-produzida e obra-produtora (Burgos, 1982:47-48), o Mestre e o discípulo sintoniza-se perfeitamente. Em lugar de uma “poética preguiçosa”, Durand e Burgos concordam em tomar o rumo de uma exploração acurada do Imaginário⁷. “Nós caminhamos”, afirma Burgos, “para uma sintaxe do Imaginário tão rigorosa quanto a sintaxe racional, mas obedecendo no entanto a outros princípios”, pois, acrescenta ele, o “semantismo do Imaginário é anterior ao pensar racionalizado” (Burgos, 1982:48). A esse respeito, Garelli, Deleuze (em *Marcel Proust et les Signes*), Burgos, Durand, formam um coro harmonioso. As pesquisas de Durand, em razão de seu caráter genético e mítico, superam as de Bachelard, que não soube realmente destrinçar a “complexidade dos motivos” nem “desvendar os mecanismos de um Imaginário responsável pela emergência, pela organização e pelo trajeto dinâmico das imagens” (Burgos, 1982:48).

A maior cumplicidade entre Durand e Bachelard parece residir na sua desvalorização do signo, a favor do símbolo (Durand) ou da imagem (Burgos). A radicalidade de ambos – embora tendendo estrategicamente com Breton e Sartre a colocar a poesia fora da literatura, num lugar transcendente – abre uma perspectiva mais rica do que a de Anne Henry (*Marcel Proust*, 1980). A. Henry destaca em *Em Busca do Tempo Perdido* imagens consideradas pobres, aquelas que depreciam certas posições filosóficas ou estéticas, ou que são repetidas um tanto mecanicamente. Tanto Durand quanto Burgos acham que mesmo desvalorizadas, essas imagens fazem sentido na poética de conjunto da obra: “a imagem, por degradada que pareça e se conceba, é em si mesma, portadora de um sentido que não nos cabe procurar fora da significação imaginária” (Durand, apud Burgos 1982:49). Contudo, subsiste no seio dessa cumplicidade, um germe de malentendido, no tocante à primazia dessa função simbólica “imaginadora de novas relações com o mundo” (Burgos, 1982:50). A divergência está na direção da flecha do vetor. Para Burgos, esta olha radicalmente para a frente. Para Durand, ele olharia também, antropologicamente, para trás. Burgos recusa, tanto para o imaginário como na metáfora, toda remissão a um saber já constituído, elimina a distinção

Ste/Sdo e a arbitrariedade do signo. Ele só quer saber de um “dinamismo organizador”, simbólico, cuja anterioridade tem que ser afirmada acima de “qualquer significância audio-visual” (Burgos, 1982:50). Nesses últimos aspectos ele se engaja em querelas que o seu Mestre não desaprovava o seu Mestre.

O divórcio real fica portanto no peso da Antropologia cultural (Burgos, 1982:51,56). Difícil arbitrar a causa, apesar de ter sido identificada numa perspectiva genética diferenciada. Com efeito, a gênese do Imaginário de Durand não está sempre de acordo com a sua orientação de Antropólogo, de estudioso das origens do homem e da produção cultural; às vezes, há também um retorno ao criador, como na hermenêutica freudiana (que ele critica, a respeito de *L'Imagination Symbolique*). A genética de Burgos se parece com o fluir-para-um-vir-a-ser da esquizoanálise de Deleuze-Guattari. Daí as advertências expressas: “Não deixe a obra para o homem”; não vá buscar a origem dos “princípios e dos quadros” que presidem ao estabelecimento e ao funcionamento da imagem, porque é uma tarefa estéril que se cumpre em detrimento do essencial, este sendo “a descrição ou exploração de todo o campo do texto, de sua semântica especial e de sua lógica pluridimensional, fundada na natureza mesma da imagem” (Burgos, 1982:51). No espaço do texto dinamizado pelo Imaginário, “tudo está interligado”, e essa interligação se mantém no decorrer das metamorfoses que advêm às constelações. A poética não precisa de uma arqueologia, mas de uma futurologia “sui generis”. Resta que para ambos, a poética do Imaginário é uma filosofia da invenção (p.57), e que a versão durandiana se revela mais abrangente, muito mais próxima do Social; e que, contraditoriamente, a versão burgosiana tende a se encapsular na imanência.

Além da orientação arqueológica, a leitura ilustrada por Durand apresentaria, segundo Burgos, duas lacunas que não constam em sua teoria: uma certa reificação e certa rigidez de classificação. A reificação se denuncia na procura de significação antecedente através dos arquétipos e das matérias fundamentais de Bachelard. Todavia, existe em Durand um bom uso do arquétipo: ele se confunde com a Imagem Primordial de Carl Jung. O vezo de classificar se constata na oposição entre um regime diurno X um regime noturno das imagens, na identificação de uma imagem do andrógino, em toda uma etiquetagem e catalogação que Burgos qualifica de “esclerosante” (Burgos, 1982:54-55). O perigo dessas classificações é o de instalar por cima do texto macroestruturas esmagadoras da função simbólica. Burgos reage ao insistir na textualidade, pois é aí, no texto, que

tudo acontece. A antropologia cultural quer entender o homem nas suas raízes; a Poética do Imaginário quer “habitar” a imagem no texto. Esta adota uma postura sem dúvida pragmática, no sentido da receptividade ao impacto das imagens e da decolagem para um “mais além”, ao passo que a antropologia do imaginário tenderia para uma hermenêutica. Talvez seja apenas uma questão de ênfase; pois entre *Figures Mythiques et Visages de l'oeuvre* de Durand e *Pour une Poétique de l'Imaginaire* de Burgos, as convergências de formulação superam em muito as divergências. A “Antropologia poética” de Durand, respeita o contexto socio-cultural habitualmente descartado por Burgos, nos oferece um modelo desdobrado de sub-esquemas que ainda resta a explorar. Mas a *Poética* de Burgos oferece sínteses que facilitam a penetração na complexidade do Imaginário, e saudavelmente nos adverte que, por fundamentais que sejam, os esquemas do imaginário, não devem ser reificados. São apenas senhas, pistas, daquilo que, no dinamismo da leitura, é suscetível de se configurar com um grau de desvio quase imprevisível. Assinalamos para concluir um estudo brasileiro, o de Lilian Pestre de Almeida (*O Teatro Negro de Aimé Césaire*, UFF, Rio), que lado a lado de *Le Nègre dans le Roman Blanc* (P. U. M., Montreal, 1980) – da nossa autoria, consegue combinar a genética e o “tematismo” de Burgos, a semiótica greimasiana, a “antropologia poética” de Durand, a psicanálise de Freud-Jung, num ecumenismo de abordagem situada além de todo exclusivismo.

RÉSUMÉ

La présente étude se propose d'orienter le lecteur dans la forêt des oeuvres, articles et autres écrits de Jean Burgos auteur du livre *Vers une Poétique de l'Imaginaire* (1982). Nous introduirons pas à pas à cette théorie, en profitant des éclaircissements donnés par des textes satellites, et surtout en les confrontant à la pensée des prédécesseurs et contemporains de J. Burgos (André Breton, Bachelard, Durand).

NOTAS

- 1 Desde já queremos prevenir o nosso leitor de que o livro de Claude Esteban, *Critique de la Raison Poétique* (1987), longe de se contrapor à razão poética de Burgos, está em perfeita consonância com o princípio de organização aí defendido, pois a razão poética que está na mira crítica de Esteban é justamente o positivismo linguístico, a racionalidade teórica que se atribui o direito de legislar em matéria de poesia (Claude Esteban é poeta e ensaísta) e que Artaud chamava “razão discursiva” (apud Garelli, 1982:40).

- 2 Ver a conclusão de Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, t. II, Seuil, 1984:233-234
- 3 Ao leitor interessado em penetrar nos arcanos da poética do Imaginário de Burgos, recomendaria consultar, antes e no decorrer de qualquer análise, as páginas seguintes da edição de 1982: 126a128, mais as suas retomadas em p.155-169. Aí aparece uma distribuição dos grandes esquemas que regulam o imaginário, suas modalidades, suas estruturações, das figuras espaciais que provêm destas. Excelentes sínteses servem de reforço nas páginas 277-279, 203-208, 369. Na alusão anterior aos três grandes esquemas do imaginário faltava o terceiro: o esquema "sintético", ou da acomodação com o tempo.
- 4 A metáfora assim repudiada não é a "metáfora viva" de Paul Ricoeur, filósofo que Burgos cita com admiração no seu livro de 1982.
- 5 Outras informações sobre a leitura da imagem em Bachelard se encontram entre muitas fontes, no número especial de C.I.S., 53-54-55, consagrado a Bachelard e à metáfora.
- 6 *Belas Artes e Arquétipos* (P.U.F. 1987), em instância de tradução.
- 7 O n.º 1 da revista *Circé* (Burgos, org. 1969), intitulado *Méthodologie de l'Imaginaire* é testemunha dessa convergência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALQUIÉ, Ferdinand. *Le Désir d'Éternité*. Paris: Gallimard, 1943.
- _____. *Philosophie du Surréalisme*. Paris: Flammarion, 1955.
- BAJOMÉE, D. et Heyndels, R. *Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985.
- BELLOUR, Raymond. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard. (Col. Folio), 1966/1986.
- BRONOWSKI, Jacob. *Arte e Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BURGOS, Jean. *Pour une Poétique de l'Imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.
- _____. (Ed.). *Circé. Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire* (n.º 1 a 10), (1969-1989).
- _____. *Trans-Cric*, n. 1, Chambéry: Université de Savoie, 1993.
- CELIS, R., Jonger, R. et alii. *La Métaphore. Approche pluridisciplinaire*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1980.
- CAHIERS Internationaux du Symbolisme. (Bruxelles), 1975, 1976, 1977, 1983.