

RECENSÃO

AAVV – *Phénoménologie(s) et Imaginaire*, publicado sob a direcção de Raphaël Celis, Jean-Pol Madou e Laurent Van Eynde. Paris: Éditions Kimé, Março de 2004, 263 pp., 21x14 cm, 27 €.

Trata-se de uma excelente obra colectiva de divulgação do actual pensamento fenomenológico francês. Composta por dez importantes textos, resultou do colóquio *Fenomenologia(s) e Imaginário*, na Universidade de Sabóia (Chambéry), em Fevereiro de 2001, por iniciativa do CERIC (*Centro de Estudos e Investigações sobre os Processos da Criação*) dessa mesma universidade e com uma especial participação do SIRL (*Seminário Interdisciplinar de Investigações Literárias*) das faculdades universitárias Saint-Louis em Bruxelas. Com as suas preocupações antropológicas e estéticas, e pela sua grandeza interdisciplinar, estamos perante uma das mais recentes e importantes produções do pensamento fenomenológico contemporâneo.

Os grandes autores que norteiam o desenrolar desta obra resumem-se essencialmente a Artaud, Bachelard, Benjamin, Binswanger, Dilthey, Husserl, Merleau-Ponty e Minkowski. Foram estes que de um modo geral revolucionaram o pensamento sobre a imaginação na sua relação com o espaço e com o corpo do sujeito e com o tempo psicológico da intencionalidade da consciência imaginante.

O livro encontra-se normalmente estruturado do ponto de vista técnico: um pequeno texto introdutório assinado pelos directores da publicação, as conferências dos convidados, um *Index Nominum* e um Índice Geral, sendo que a Bibliografia e as Notas de Rodapé se encontram no fim de cada texto. Faltaria aqui, especialmente para um estudante de fenomenologia (mas não só...) um Índice Analítico, coisa que, infelizmente, é raríssima, não só em obras deste género, mas também em muitas outras, com outro fôlego, o que se compreende ao fim e ao cabo pela complexidade ou morosidade da tarefa.

Cabe-nos ainda referir que todas as notas de rodapé e os parênteses rectos reflectem a nossa parte crítica desta recensão.

1/10 – *Psicopatologia e Fenomenologia*, por G. Lanteri-Laura, pp. 9-33.

Esta primeira comunicação, de um investigador responsável por um bom acervo de obras na área da filosofia e da psiquiatria, trata um tema deveras estimulante para os apaixonados pelas ciências médicas do espírito, como a psiquiatria e a sua relação com o método estabelecido por Husserl, especialmente em *Ideen I*.

Partindo de uma discussão acerca da possibilidade de sinonímia entre «clínica psiquiátrica» e «psicopatologia», e inspirando-se num dos seus mestres, E. Minkowski (os outros serão J. Hyppolite e G. Canguilhem), propõe-nos o autor uma breve reflexão sobre os termos *psicopatologia*, *psicologia normal*, *patologia e medicina mental*, para anunciar uma das suas primeiras teses: a psicopatologia é uma psicologia do patológico e também o campo da atitude e da *démarche* fenome-

nológica que permite a sua prática concreta. Daí a necessidade de perceber a importância da fenomenologia nestas questões, mas partindo, claro está, da análise do próprio método fenomenológico. Pretende-se, pois, um exame sério da possibilidade de «unificação» da fenomenologia com a filosofia e a psiquiatria, delimitando os campos de investigação que se lhe referem por direito.

Numa brevíssima mas contundente abordagem do pensamento fenomenológico do alemão Lambert (inventor do termo *fenomenologia*, em 1764) até Husserl, passando pela referência aos nomes de Leibniz, Wolf, Kant, Hegel e Brentano, mas desconfiando no entanto da noção de «precursor», defende-se que o «começo absoluto» de uma nova filosofia dá-se sem sombra de dúvida com a obra de Husserl no primeiro tomo das suas *Ideias*, com a «*épokhé* fenomenológica» que opera não o sofisma de negar o mundo, ou a apologia da dúvida céptica, mas o «colocar fora de circuito» todas as ciências que referem o mundo natural, interditando assim pela *épokhé* qualquer juízo sobre a existência espaço-temporal. Eis a redução fenomenológica que dá acesso ao modo de aparecer do mundo na experiência enquanto percebido, imaginado, recordado, ou ao modo de aparecer das essências e noções, o que por sua vez abre as portas à descrição fenomenológica, à descrição noemática subsumida nas várias noeses ou actos do sujeito transcendental (a percepção, a imaginação, etc.), descrição essa que deve ser feita mediante o uso de exemplos que permitirão aceder às essências (do percebido, do imaginário, etc.), a descrição eidética, portanto (p.15).

Mas o objectivo desta comunicação é o seguinte: demonstrar a relação (não-absoluta) entre a psicopatologia e a fenomenologia husserliana na sua época, que alcançará, nos anos de 1950 e 1960, a categoria de «filosofia inultrapassável», fundando assim a sua escola de pensamento filosófico com os subsequentes [*e necessários*] desvios.

Como muitos outros grandes filósofos, terá sido o próprio Husserl a rejeitar os trabalhos dos seus discípulos mais «heréticos» que, de uma ou outra forma, terão criticado a *épokhé* – Koehler e Koffka, especialmente Heidegger, também Scheler e Jaspers –, já que não praticaram nem a *colocação entre parênteses do mundo* nem a *redução eidética*, abastardando assim a própria noção de método fenomenológico. Com apenas um ou dois filósofos mais fiéis ao seu pensamento, como Fink ou Landgrebe, Husserl nunca entendeu os desvios doutros pensadores que, por seu lado, franquearam a portas a uma fenomenologia ela própria menos resistente a outras problemáticas de vária ordem mais actual, como a *Gestalthorie*, por exemplo (que, para Husserl, seria ainda contaminada pelo psicologismo).

De facto, a Teoria da Forma não supondo algum tipo de construção prévia à experiência mas dela partindo exclusivamente para restaurar e estudar noções como *totalidade*, *figura sobre um fundo*, *todo e parte*, etc., afastou-se irremediavelmente da filosofia Husserliana, mas, em contrapartida, adquiriu um papel fundamental na neurologia globalista ou na linguística estrutural, do mesmo modo que, ao praticar de forma *sui generis* a redução eidética, inspirou inclusive Merleau-Ponty.

Mas o maior eco dos trabalhos de Husserl sobre a psicopatologia foi iniciado por Heidegger e pelo psiquiatra Jaspers, posteriormente filósofo. No primeiro caso, noções como *angústia*, *cuidado*, *abandono* («*déréliction*»), *ser-para-a-morte*, *finitude*, etc., ocuparão decerto grande parte de reflexão naquela ciência. No segundo,

com a famosa obra *Psicopatologia Geral*, denota-se claramente a influência do mestre, mas também de Dilthey, nomeadamente pela diferença entre *erklären* e *verstehen*, explicar e compreender.

É, portanto, na explicitação destas ideias que o autor do texto se estende durante algum tempo para finalmente, e passadas quase dez páginas, tendo advertido para isso o leitor, retomar o seu tema, a psicopatologia e fenomenologia, abrindo assim uma segunda parte deste pequeno estudo com a importância da obra de Jaspers, já que foi este que propôs pela primeira vez a identificação conceptual entre psiquiatria e psicopatologia e que construiu toda uma interpretação psiquiátrica do termo *fenomenologia*, a saber, o «ponto de partida da clínica respeitante à experiência vivida dos pacientes, considerada como característica da sua subjectividade» (p. 20). Por outro lado, e a nível de curiosidade, escreve-se que Jaspers – enquanto mestre, por exemplo, de K. Schneider, que, por sua vez, criou a noção de *sintomas de primeira ordem* e que, com outros, levou à categorização das doenças psiquiátricas – terá sido, ainda que indirectamente, o inspirador do D.S.M. III¹.

Também Minkowski e Binswanger começaram a pensar em termos de psiquiatria fenomenológica, temática que constituirá a segunda grande acepção desta tese. Para aquele psiquiatra francês de origem polaca, a fenomenologia foi um elemento constituinte do seu trabalho, não apenas uma simples referência filosófica, o que lhe permitiu, por exemplo, fundar teses originais como o «aspecto fenomenológico das perturbações (*«troubles»*) mentais» ou, principalmente, a noção de «perturbação geradora»: o essencial de uma doença mental está na relação específica do paciente com a experiência do tempo e/ou do espaço, explicando que nem a angústia depressiva, nem as certezas absolutas, são o principal da patologia, mas sim a perda da experiência temporal ou do facto de que o passado possa contar para o futuro. Haverá, assim, lugar para vários tipos de diagnósticos: ordinário, afectivo, estrutural (sendo este último o mais importante, já que implica a relação espaço-temporal).

Mas, para Binswanger (que, partindo de Husserl, passou largamente por Heidegger e retornou às teses iniciais das *Ideias II e III*), há que revelar um diagnóstico estrutural da *mania* – um tema que o ocupou durante muito tempo. Por isso, a única forma de compreender a medicina ou a biologia da «alma» (psiquiatria) é através da doutrina husserliana da consciência intencional ou a doutrina da estrutura intencional do «organismo da consciência», a única base sólida para que a psicopatologia se torne uma disciplina rigorosa.

Seguidamente, o leitor é confrontado com um sugestivo bloco de exemplos de descrições noemáticas de neuroses obsessivas, e outros para ilustrar aspectos do delírio paranóico na sua relação com a temporalidade.

A terceira parte deste estudo apresenta-nos a fenomenologia como fundamento da psiquiatria, não obstante o carácter «mundano» desta última, demonstrando assim a impossibilidade real de colocar entre parênteses tal ciência médica. Pode afirmar-se que a psiquiatria começa com a semiologia e com a clínica. Com efeito, trata-se,

¹ Lantéri-Laura refere-se ao *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, da American Psychiatric Association, Washington D. C., que vai reunindo pareceres de milhares de profissionais para diagnosticar sistematicamente (todas!) as doenças mentais. O DSM I foi publicado em 1952 e o DSM III em 1975 (implementado em 1978).

à primeira vista, do encontro de dois egos (ou condições) no mundo em situação recíproca mas irreversível no seu papel: o cliente («condição extrínseca»: pretende algo no horizonte do clínico) e o terapeuta («condição intrínseca»: o seu saber) ambos sujeitos de uma «assimetria originária». Por outro lado, não é a intropatia que é visada na «descoberta dos signos».

Contudo, qualquer olhar fenomenológico sobre a psiquiatria exige uma elucidação crítica e histórica, elucidações que possam, primeiro, criticar as bases do saber dos próprios clínicos e, segundo, situar a contextualização epocal da problemática da própria psiquiatria.

Finalmente, algumas teses em jeito de conclusão:

a) a questão da situação mundana da psiquiatria complexifica o uso da *épokhé*;
b) existe uma impossibilidade para precisar onde começa e onde acaba a influência fenomenológica na psiquiatria;

c) existe uma dificuldade em admitir rigorosamente em que consiste a atitude fenomenológica (apesar de se notar a pertinência do tratamento deste conceito por Minkowski);

d) dever evitar-se a todo o custo a «deriva subjectivista», que poderá levar a confundir fenomenologia com vida interior e consequente apreciação axiológica da mesma (em termos de humanismo por exemplo).

Trata-se, pois, de uma excelente comunicação introdutória ao problema da relação entre fenomenologia e psiquiatria, escrita numa linguagem bastante acessível mesmo para um leigo na matéria, e com uma importantíssima aparelhagem de notas de rodapé e de referências bibliográficas.

2/10 – As aquisições da psicopatologia fenómeno-estrutural para o estudo das relações entre imagem e imaginário, por Jean-Marie Barthelemy, pp. 35-48.

Eis um pequeno «artigo» bastante situado em dois autores, o casal Eugène Minkowski (psiquiatra e filósofo influenciado por Jaspers) e Françoise Minkowska. Desde a década de vinte do passado século, desenvolveram a temática da esquizofrenia e da psicopatologia abordadas pelo método fenomenológico (no sentido lato), no caso de Minkowski, e da estética plástica da imagem desde a pintura às manchas de Rorschach, no caso de Minkowska, esta mais tardiamente, sendo os trabalhos de ambos plenamente reconhecidos já na década de sessenta.

Barthelemy, professor da Universidade de Sabóia (Chambéry), numa bastante resumida comunicação – onde as trinta e cinco referências bibliográficas (mais de metade do próprio autor) ultrapassam de longe o conteúdo do texto –, começa por apresentar a análise «fenómeno-estrutural» de Minkowski enquanto discípulo de Eugène Bleuler (criador do termo «esquizofrenia» em 1911). Foi, na verdade, a Bleuler a quem coube o mérito de ter descoberto que a descrição sistemática indiferenciada dos problemas psíquicos em nada ajudava, por si só, para identificar as bases determinantes dos mesmos. Com esta influência, Minkowski chegou ao novíssimo conceito de «perturbação geradora» («*trouble générateur*»): procura-se o «lado estrutural» da perturbação (nomeadamente da esquizofrenia), adaptando a fenomenologia como defesa contra o psicologismo.

Dar profundidade à observação e à compreensão dos fenómenos em detrimento da explicação causal, eis a tarefa, numa primeira fase, da análise fenómeno-estrutural que toma como ponto de partida a averiguação, para além da mera constatação clínica, da possibilidade de uma estrutura fundante da, diz Minkowski, «nossa existência por relação ao tempo vivido e conjuntamente ao espaço vivido de igual modo» (p.37). Para isso, conta menos o desenvolvimento hipotético-dedutivo do que a intuição da realidade psíquica.

A «visão directiva das coisas», que, com Bleuler, se encontra presa ao associacionismo e, por isso, ainda embrionária, sofre uma forte e positiva influência com Françoise Minkowska, com as suas investigações genealógicas sobre a epilepsia e a esquizofrenia (de 1912 a 1937), as quais anunciarão uma nova configuração do carácter psicológico aplicado à imagem (estética) a que chamou «epileptóide». Isto aproxima-a dos trabalhos de Minkowski, mas com pontos de partida diferentes, ao impor-se também a si própria a ideia de um *continuum* estrutural entre certos traços normais e patológicos das disposições psíquicas, o que ressalta, por exemplo, de uma comparação por contraste entre os trabalhos de Van Gogh e de Georges Seurat.

Minkowska elege as manchas de Rorschach como grelha de análise para o estudo das relações entre a percepção visual e a linguagem, assim como das sensações que intervirão, por sua vez, no que chamou «visão do mundo». Com Rorschach, aprendeu que a configuração da individualidade também se elabora mediante aquilo a que chamou «visão em imagens», quando a «intensidade sugestiva das imagens joga um papel determinante» no indivíduo, quando o poder da imagem, nomeadamente a vitalidade e a vivacidade de certas imagens concretas, possui uma quota-parte de responsabilidade na formação do modo como o indivíduo vê o mundo previamente à reflexão, um mundo como que saído do mais «profundo da matéria viva, movente» etc. (p.39), cujas imagens emergem directamente, imediatamente, sem distanciação, num «movimento egocífugo» de um espaço dinâmico — v. g., as cores, segundo a intuição de Rorschach, transformam-se numa «paleta de tonalidades emocionais». E nisto encontrou um mecanismo essencial, que preside a um «princípio de organização da vida psíquica pela visão das imagens»: a tendência ao *vínculo* («lien») com o mundo e com os outros.

Referem-se também, e de modo breve, os trabalhos de Zéna Helman, ainda sobre as paletas de Rorschach, com crianças epilépticas, nas quais descobre, por intermédio de electroencefalograma, uma profunda relação entre a hipersincronia neuronal e a visão de imagens, anotando-se ainda os seus trabalhos sobre pacientes delirantes; as experiências de Henri Michaux com a mescalina; o «Sonho Acordado Dirigido»; uma referência a Poe e a Hoffman, etc., para se terminar apelando aos ensinamentos de Gaston Bachelard, o filósofo que sempre defendeu a excelência maior daquele tipo de sonhador que não perde o sentido das realidades concretas.

Um texto que se pretendia tematicamente bastante situado, portanto, mas de resultado ou tom incompleto.

3/10 – *Leitura fenomenológica da Hybris trágica*, por Sophie Klimis, pp. 49-86.

Esta conferência (da qual existe uma versão modificada em *Archéologie du Sujet Tragique*. Paris: Kimé, 2003, pp. 379-398), uma das mais extensas do livro que agora nos ocupa, prima, sobretudo, pela sua organização temática e pelo modo original de exposição que consegue, quase despreocupadamente, aliar ao rigor científico (no ponto de vista da consulta das fontes, da filologia, etc.) o tom literário suficiente para dela fazer um excelente texto filosófico.

Com três *partes*, chamemo-lhes assim, mais uma Introdução e uma Conclusão, a professora da Universidade de Lausana oferece ao leitor um texto *dividido* entre a filosofia de Binswanger e a tradição trágica grega (Édipo, Alcibíades) e, de um modo mais geral, entre a psicopatologia de inspiração fenomenológica e a arte, nomeadamente a literatura enquanto paradigma do imaginário (já que se pretende uma antropologia fenomenológica).

Na primeira parte («Definições filológicas»), é-nos apresentado o conceito de *Hybris* nas suas aproximações, entre outras, com o prefixo *hyper-*, (ultrapassagem de algo), com o termo sânscrito *ug-ras* (violento) ou com o hitita *huwap* (maltrato), preparando, então, a polémica sobre a noção em análise, por força maior do seu polissémico significado, que compreenderá, assim, tudo isso. De Homero à Nova Comédia, e à *Retórica* de Aristóteles, a autora centra-se na ideia de *Hybris* enquanto «propensão gratuita para insultar e desonrar» alguém (os concidadãos, os deuses, etc.), concluindo a sua complexa analítica conceptual, neste vasto «horizonte filológico-filosófico», com a representação jurídica e literária de *Hybris*.

A segunda parte («Conceitos fenomenológicos»), é especificamente dedicada ao psiquiatra e filósofo L. Binswanger, principalmente acerca da conotação espacial e temporal da «tipicidade própria de tal ou tal forma do ser-humano» (Binswanger), na sua mais directa relação com a corporeidade e com os diferentes graus do espaço do mundo natural, sendo a partir do corpo, «o aqui absoluto de qualquer aí» («*l'ici absolut de tout là*»), que se forma o *espaço orientado*. Mediante tais graus, podem encontrar-se duas formas de espacialidade, o *espaço de acção* e o *espaço do símbolo*, mas é a partir do *espaço orientado* que se deduzem ainda o espaço geométrico e o espaço físico. Esse centro corporal de referência, o *aqui absoluto de qualquer aí*, de tudo o que está presente portanto, enquanto fundamento organiza o «espaço tímico» («*espace thymique*») – o «espaço ele mesmo nunca é dado ao *Dasein* como exterioridade objectiva, mas é-lhe intimamente concordante» (p.58).

Não obstante, o corpo, por si só, pode possuir um papel ainda mais fundamental do que esse *aqui absoluto de qualquer aí*, pois é a partir da existência corporal que a linguagem concebe e nomeia todas as manifestações da nossa experiência. De tal modo que a existir, por exemplo, «uma decepção brutal» «caímos das nuvens» em desarmonia com o mundo exterior, trata-se de uma queda do *alto* (na vertical).

Com efeito, a *verticalidade* e a *horizontalidade*, essas «formas antropológicas gerais», ou ainda a *extensão* e o *movimento* constituem o próprio *Dasein* do homem. A horizontalidade corresponde à discursividade, à experiência, ao mundo comum, natural e intersubjectivo, enfim, à conduta na vida prática, associada que está à acção e ao símbolo. A verticalidade corresponde à nostalgia do triunfo sobre (o

pensamento) terrestre e à nostalgia [ao recorrente *regresso da dor*, digamos assim] da conquista de uma visão mais elevada das coisas; diz respeito à tentativa de encetar um projecto («*Vorwurf*») próprio, ou seja, ao nível da auto-realização (v. g. o artista, o cientista, o filósofo, ou aquele que, de um modo geral, sempre valoriza o espiritual), mas abre, inclusive, a possibilidade da queda súbita, da vertigem, da *nadificação*, da morte.

Por outro lado, por meio da descrição da presunção como «possibilidade de se perder elevando-se», Binswanger explica a ruptura da «proporção antropológica» quando a presença do sujeito sobe mais alto do que a sua própria extensão. Tal ruptura torna-se possível por várias razões. Entre outras, pelo sentido etimológico do verbo alemão *versteigen* (perder-se; o prefixo *ver-* significa alteração, oposição, etc.) – «o alemão é uma das raras línguas que funcionam na esfera da verticalidade» (p. 61); também pela relação falseada entre o ser-presunçoso e a direcção de horizontalidade: a comunicação com o outro desvirtua-se mediante a elevação do sujeito a um estado em que esta se inverte em presunção e do qual não há retorno – é o ser isolado, como no caso da «descrição da presunção esquizofrénica».

Paradoxalmente, a fuga desse estado de presunção, desse «ser-bloqueado», apenas se torna possível pelo auxílio de outrem («*aide étrangère*»). O bloqueio resulta de três estados de espírito: uma *Übersicht*, perda de uma visão [ou controlo] global, de uma *Einsicht*, de uma visão [ou inspecção] intuitiva, e de uma *Umsicht*, de uma circunspecção [ou prudência]. O impasse da presunção corresponde, pois, à distorção da sua relação com a horizontalidade do mundo comum. Impossibilitado de agir, o ser-presunçoso também se relaciona de modo inautêntico com a própria verticalidade, quer dizer, a sua subida foi conseguida «sem esforço», «planando como num sonho». Contrariamente à subida do artista, por exemplo, que foi autêntica, a do ser-presunçoso ficou-se na fantasmagoria.

Sophie Klimis, ainda ao jeito sistemático, anuncia, para concluir esta segunda parte, a tematização do ser-bloqueado e da vertigem [não retornando, no entanto, à discussão deste último conceito!]. Relativamente a esse bloqueio, ao «ser-fixado», afirma-se o aprisionamento no presente do *Dasein* que se aliena, assim, da sua história vital própria: eis o presente cindido das suas retenções e das suas protenções: o passado já não serve de ponto de apoio autêntico para o futuro, já que também o presente se torna tão-só num «aqui» puro. E o futuro não poderá ser mais do que uma simples «repetição imaginária» de algo passado.

Abrem-se, deste modo, as portas para a análise binswangeriana do *Dasein* em termos da sua relação entre o seu ser-presunçoso e o seu ser-trágico, ocupando este uma posição intermédia entre o ser-artista e o próprio ser-presunçoso. Ao mesmo tempo, há que compreender que tanto o ser-trágico como o ser-presunçoso se caracterizam pela queda, contrariamente ao ser-artista, que «se mantém vitorioso nas alturas» (p. 64).

Finalmente, e para além das dimensões originais da temporalidade e da espacialidade, recorre-se ao conceito de «nosdade» («nostrité») para mostrar também a importância fundamental do «pático» («pathique») «ao nível mais originário da vida», a saber, do «*ser-em-relação-de-reciprocidade originária*» na sua relação comunicativa com o outro no *Umwelt*, ou, por assim dizermos a importância, do

«nosco»², ou da «nosdade», como condição de possibilidade de qualquer «encontro inter-humano» no mundo circundante da inter-subjectividade portanto, já que ao nível meramente «simpático» se constata apenas a profunda mas indistinta unidade do Eu, do Tu e do Mundo. Por isso essa «comunidade carnal» do nós, que sempre determina de alguma forma a própria percepção do mundo, explica também a impossibilidade de algum tipo de precedência entre *Umwelt* e *Mitwelt*, entre o estar no mundo e o ser-com nesse mesmo mundo circundante. Por conseguinte, há que perceber a co-constituição ou a presença concomitante do mundo natural e/ou do mundo da consciência: todo o mundo tem já para nós uma face humana.

Na terceira parte («Variação imaginativa trágica»), pode ler-se uma breve mas contundente análise das relações de distância e aproximação dos conceitos de *hybris* e de presunção, já que foram eles, no fundo, que motivaram, no nosso ponto de vista, a reflexão da autora, servindo-se do pensamento de Binswanger como o eleito para tal exame.

Partindo da análise, verso a verso, de um extracto do segundo estásimo [ode coral] do *Rei-Édipo* de Sófocles (canto do coro dos Tebanos), que, pela sua densidade, é uma espécie de «microcosmos», e da dialéctica da antístrofe (que descreve a *hybris* enquanto «forma antropológica pura» de ruptura da proporção entre a verticalidade e a horizontalidade) e da estrofe (que transpõe os termos para o mundo comum, *koinos kosmos*, definido pelo entrecruzamento do humano, visível, e do divino, invisível), a autora ensaia uma tentativa de «leitura “imaneente”, no sentido fenomenológico do termo» (p.65) para, num momento segundo, se submeter à significação de *hybris* resgatada ao nível do ser-trágico.

E fazendo variar as relações semânticas da língua de Binswanger com a língua de Sófocles, no que diz respeito à questão espacial da ascensão e da queda, por meio da já referida *hybris*, passando ainda por alguma crítica a certas traduções da *Belles Lettres*, é agora oferecida ao leitor uma diferenciação entre a descrição trágica da *hybris* e da presunção, isto para se atingir uma outra diferenciação, se bem que muito ténue, entre o ser-trágico (mais autêntico) e o ser-presunçoso binswangerianos. É ainda referida uma aproximação entre a *hybris* e a tirania, o que permite abrir um parágrafo específico («Édipo ou a forma antropológica do ser-trágico»).

Esta tragédia de Sófocles, *Édipo-Rei*, é então tematizada segundo o facto do «pro-jecto» (*Vorwurf*), que, incarnando a decisão autêntica da realização, se transforma no seu contrário. Pois, sem que Édipo o soubesse («à l'insu complète d'Édipe»), ele «rectificou a sua vida» ao ser o salvador e o benevolente rei de Tebas, cidade que de resto o abandonara ou «expulsara» (na figura dos seus pais/reis). Eis porque o pro-jecto atinge o seu revés: o que era «protensão» (realização de si num futuro) seria tão-só um incontornável retorno ao passado para finalmente, já rei, Édipo se abstrair do seu objectivo de protecção da cidade e focar-se exclusivamente na «busca do saber» de si próprio – a que a autora chama «pulsão epistémica» (p. 79) – o que o transforma num verdadeiro tirano, assim inteiramente dominado pelo seu *pathos*, pelo impasse da sua situação existencial: ser-bloqueado/presunçoso. Mergulhado numa «queda abissal», Édipo presume, desesperado, anular «fantas-

² Para encontrarmos alguma eufonia na tradução do termo *nostrité*, o equivalente alemão de *wirheit*.

micamente» o passado, fazer com que ele não tivesse acontecido. E assim é a presunção «inscrita no próprio coração da grandeza do ser-trágico». Diz-nos Klimis: «O ser-trágico reconhece-se, assim, na sua aspiração a querer ser um eu unificado, totalmente livre e responsável de si próprio, vontade de auto-realização que se vê sempre em perigo pelo facto que “Eu é um Outro”» (p.75).

Esta última parte do texto encerra-se com um parágrafo dedicado a Alcibíades («Alcibíades ou a encarnação da *hybris* em democracia»). Este personagem insere-se dentro da categoria dos «*hubristai* tradicionais» que, segundo Aristóteles, seriam por exemplo o tirano, o oligarca, o jovem rico e arrogante. No entanto, o herói trágico eleva-se «enquanto personagem melhor que os homens actuais». Alcibíades, o perfeito homem a quem a fortuna sorri, belo, rico e inteligente, discípulo de Péricles e de Sócrates, um dos centros da vida política no fim do séc. V em Atenas, foi também sujeito da *hybris* pela sua *paranoia* (segundo Tucídides), pela sua exagerada liberdade de costumes e desprezo pelas leis (por exemplo, a mutilação de Hermes, a paródia feita aos mistérios...), fazendo, assim, convergir a figura do sábio com a figura do *hybristês* e com toda a consequente problemática da democracia ateniense, no que dizia particularmente respeito ao ostracismo ou ao exílio.

Finalmente, na conclusão, Sophie Klimis retoma Binswanger para sublinhar a importância das «formas puras antropológicas», que têm como objectivo ajudar (fazer terapia, portanto) no combate ao sofrimento dos homens. Aliás, a psicoterapia faz precisamente isso: fazer «ver» ao sujeito a estrutura global da sua presença enquanto ser-no-mundo, do qual ele se terá afastado, fazendo-o (a partir da presunção) «regressar à terra» para depois dela poder de novo ascender.

É, pois, aqui que o «milagre» da tragédia grega radica a sua essência, a saber, nascida na cidade para o *logos* da cidade e com esta desaparecendo, a tragédia, sem sucumbir ao discurso ideológico, respeitou a mais importante função pedagógica possível: despertar o espírito crítico do cidadão, fazendo-o reflectir nessa mais excelente possibilidade humana que é a de viver em conjunto com os outros.

4/10 – Fenomenologia da espaço-temporalidade teatral: que ganhos para uma antropologia filosófica?, por Isabelle Ost, pp. 87-110.

Partindo de uma citação em epígrafe de Minkowski, Isabelle Ost, da Universidade de Lovaina, introduz o tema do tempo e do espaço como o problema central da filosofia contemporânea. Centrando-se em variados autores, principalmente em Husserl, Merleau-Ponty, Binswanger e Minkowski, mas também em Bachelard, Erwin Strauss, Ricoeur e Emil Staiger, a autora oferece-nos uma reflexão filosófica sobre as teorias de Artaud e sobre o Novo Teatro (Ionesco, Beckett). Admitindo o pressuposto fenomenológico do espaço e do tempo vividos, o Novo Teatro será interpretado do modo seguinte: a cena ou prática sobre um espaço-tempo delimitado; a dramaturgia ou o texto partilhado entre leitura e performance; e o estilo dramático enquanto estilo único. O objectivo é fazer coincidir estrutura existencial e estrutura dramática.

Dividido em duas partes (*Fenomenologia e teatro contemporâneo: um (justo) retorno dos vividos espaço-temporais e Estruturas espaço-temporais da existência e do drama*), cada uma com as suas divisões e sub-divisões específicas, esta pequena

e muito bem escrita conferência prima pela centralização do tema e pela respectiva convergência de teses defendidas: uma nova «revolução filosófica» na sua relação com a teatralidade.

Na primeira parte, enceta-se uma reflexão sobre o «estatuto ontológico do corpo». A partir de Merleau-Ponty (a saber, da sua ideia de «reconquista do corpo para a filosofia», da «carne do mundo») e por relação com o teatro de Artaud (nomeadamente com a sua «metafísica da carne»), pretende-se mostrar que se trata, em ambos, do mesmo desejo de transcender o corpo para além do seu estatuto de mero objecto, para aí se reencontrar uma «confiança» que escapa por natureza à razão (p.91).

O corpo, ou o «verdadeiro enigma» sentido no quotidiano, objecto entre as coisas e o sujeito que as sente na «textura carnal do mundo», eis a ambiguidade primordial, o mistério a explicar! E é a arte (principalmente a pintura e o teatro) que interpreta de modo mais próprio este tema, ela que se produz a partir do enigma do espaço que o corpo na sua visão e movimento abre ao seu eu, quer dizer, nessa transposição («enjambement») do eu e do mundo.

Há então que romper com a tradição ontológica da representação, rejeitando a ditadura da palavra, assim como as figuras de Pai e de Deus, assim como a ideia de imitação em arte, para fazer erigir o corpo como enigma para o pensamento racional. É a «escritura da carne», enquanto a mais imediata tradução do pensamento, que destrói o «todo-poderoso conceito». E é o teatro de Artaud, ao abrir um «campo pluridimensional nas suas peças», um paradigma dessa destruição: a experiência que produz o seu próprio espaço (o da cena) em profundidade e em altura, e o seu próprio tempo (o do movimento). Enfim, trata-se de uma substituição da poesia da palavra pela poesia do espaço. Temos, por conseguinte, a fenomenologia de Ponty a libertar a filosofia do *Ego* e a dramaturgia de Artaud a fragmentar a unidade do sujeito: uma nova concepção, por assim dizermos, fenomenológico-teatral do sujeito: carne do mundo, carne do espaço, carne do tempo.

Nesta primeira parte, podemos ainda ler acerca da «Experiência do espaço e do tempo fenomenais». O espaço, que é o ponto de intersecção entre «o mundo e o meu mundo», tem, de igual modo, que ser concebido enquanto questão de tempo (e de *Lebenswelt*), já que a própria percepção, lugar privilegiado no espaço-tempo, é o reflexo da nossa duração e do nosso mundo.

Socorrendo-se das teses de Erwin Strauss, a autora recupera a ideia de *distância*, «fenómeno original e primário», a forma espacial e temporal do sentir, portanto, para explicar o fundamento do próprio movimento. Na verdade, é a distância que instaura igualmente a diferença (alteridade) e a própria possibilidade e vontade de a ultrapassar (p.93).

Encontramos, aqui, a filosofia straussiana na sua relação com a antropologia psiquiátrica de Binswanger. Este último, partindo da significação de «posição vertical» de Strauss (o estado de despertez) enfatiza o «vívido corporal do homem» e elabora as estruturas espaço-temporais da experiência enquanto direcções de sentido (*Bedeutungsrichtungen*): horizontalidade (base ontológica da experiência no mundo) e (auto-realização na) verticalidade (a ascensão e o perigo da queda no nada) como consequência de uma presunção (*Verstiegenheit*) ou excessiva elevação – por

exemplo, a possibilidade de «altura inautêntica» como a felicidade irreflectida do sonho (daqui Binswanger citar bastas vezes «O Ar e os Sonhos» de Bachelard).

Com efeito, Bachelard defendeu que «Toda a valorização é verticalização» – trata-se da original tese da «imaginação dinâmica» –, e tanto ele como Binswanger, por trabalharem ao nível de uma ontologia essencial, a da linguagem, apresentam numerosas características em comum que inovam a formam de interpretar a espacialidade no ponto de vista da fenomenologia (p.95). Pelo lado de Bachelard, é o imaginário poético que consagra a palavra a partir dela mesma, pelo lado de Binswanger, a estrutura ontológica do ser-homem revelada na própria linguagem. Em qualquer dos casos, é a *palavra* a «forma essencial da existência».

Também Minkowski é chamado à lida nestas questões. Com um sugestivo título, «Em busca do tempo vivido», a autora apresenta os dois tipos minkowskianos de temporalidade: a do mundo e a própria de cada um de nós, logo introduzindo a noção binswangeriana de «tempo-qualidade», para a relacionar com o tempo de cada um de nós («tempo *vivido*»).

Segundo o autor polaco, o fenómeno temporal polariza-se na tensão entre tempo irracional e tempo espacial (ou representado). Vários fenómenos vêm entrelaçar-se nestes dois aspectos, a saber,

a) primeira ek-stase³ temporal – a presença como *agora*: o irracional do tempo imensurável, sem contrário possível (não existe o não-agora): seja o presente ou o passado sempre vivemos no agora (a condição do ser-*ai*);

b) segunda ek-stase temporal – o passado: não é exclusivo da memória (esta demasiado abstracta e técnica) e pode também ser apresentado sob o modo do vivido. No entanto, a recordação é vista como um esforço de introspecção («aplicação de um olhar interior», nas palavras de Minkowski);

c) terceira ek-stase temporal – o futuro (abordado por Minkowski de um modo que lembra os trabalhos posteriores de Binswanger): é sempre vivido como direcção (ou horizonte) no tempo, para o qual um elã vital nos impele, se bem que existam diferentes modos de relação ao futuro, tensão dinâmica *versus* expectativa ontológica, por exemplo, em cuja extremidade (desta dinâmica teleológica) se encontra a morte.

Conclusão: todas estas ek-tases ou temporalidades mutuamente se dinamizam ao estruturar a existência humana e são aprendidas na dimensão do vivido.

Mas, retomando o nível da dramaturgia, podemos agora perceber no teatro que o corpo se projecta habitando o espaço e o tempo, ou seja, «o espaço-tempo teatral torna-se fenomenal» (p. 98) – e a maior originalidade na modificação do estatuto do espaço e do tempo teatrais pertence a Ionesco (se bem que esta pista não será, por opção da autora, devidamente explorada). É a temporalidade que recebe das personagens, da sua *disposição* («*Stimmung*»), a direcção fundamental e, por outro lado, é o campo do devir que se materializa na «expectativa ontológica» («attente ontologique», segundo Minkowski).

Isabelle Ost pretende, assim, explicar que a ultrapassagem da dicotomia sujeito-objecto conduz ao enigma do espaço e do tempo vividos, para além da sua concepção racional: «aquém que é já além» («au-delà qui est d'abord un en deçà»),

³ No texto o termo francês aparece grafado como «extase»...

segundo a ideia da *epochè* husserliana (p. 99). Um retorno ao «solo ontológico do vivido», onde o espaço e o tempo se apreendem na sua «dimensão fenomenal autêntica». E é o Novo Teatro que também nos mostra uma diferente «apresentação («présentation») de forças» menos conceptualizadas, digamos assim, ou seja, no seu carácter dionisíaco sobreposto ao apolíneo.

Na Segunda Parte deste estudo, reflecte-se sobre a espaço-temporalidade das estruturas existenciais do ser-aí na sua relação com o dramático. Ser *o aí*, segundo a expressão de Henry Maldiney, a abertura a todo o poder-ser, indica-nos o sentido primeiro da existência, o *ex-istir* («*ex-ister*») num espaço mundano situado fora, mas perto de si mesmo. É a compreensão do ser-aí como *ek-estática* (uma vez que esse locativo *aí* é absolutamente ilocalizável num *aqui*, segundo Maldiney) que faz do ser-aí um existente autêntico segundo um espaço (que está fora) e um tempo perpetuamente em tensão sobre o futuro.

Toda a analítica do ser-aí (*Daseinalyse*) remete, segundo o mesmo Maldiney, para aquilo a que Binswanger chamou «estruturas tímicas ou climáticas do espaço e do tempo da presença» ou as «estruturas páticas («*pathiques*»)» de Erwin Straus. No caso das estruturas tímicas («*Bedeutungsrichtung*»), torna-se evidente a sua relação com a *Stimmung* heideggeriana, uma certa tonalidade afectiva do ser-aí, para Heidegger, ou uma orientação significativa, para Binswanger: eis que, anteriormente a toda a constituição de uma significação, se dá a abertura (não tematizada, portanto) sobre o real. E tal situação pré-reflexiva deriva, segundo Heidegger, do *aí* do ser já lançado numa contingência espacial e temporal e, simultaneamente, enquanto possibilidade de uma transcendência através do seu *pro-jecto* de ser com a *intenção* ou a *propósito de*.

Também com Emil Staiger se aclara este tema. Depois das suas análises sobre o estilo dramático, em *Os Conceitos Fundamentais da Poética*, compreende-se melhor a estrutura existencial do ser-aí numa tensão entre o *pathos* e o *problema*, entre o dever-ser e o ser. O patético («*pathétique*») nega a cada instante o presente, «precipitando-o» para uma realidade ideal. É isto que anima o «estilo problemático»: «o que está lançado em frente» [ao sujeito], o que faz *ob-jecção*, constitui uma unidade cujo movimento próprio apenas tem sentido quando considerado no conjunto das suas partes e em direcção a um fim. Retoma-se, assim, a ideia de Binswanger, segundo a qual o ser-aí não se auto-realiza a não ser como existente num movimento para um fim último – eis a essência da poética do drama.

A autora encerra o tema da sua conferência com algumas e interessantes notas sobre o conceito que atravessa toda a literatura, teatro e metafísica ocidentais: o trágico. O verdadeiro herói trágico está destinado, enquanto «dever-ser absoluto», a «esmagar-se contra o ecrã da sua finitude» (p. 103), pois a aventura da tragédia configura-se, infelizmente, enquanto existência cujo projecto apela para um fora de si não permitindo nunca o retorno, numa das modalidades de falta de proporção antropológica, a presunção (*Verstiegenheit*). Aspirando a uma dimensão sobre-humana, o herói trágico, incapaz de assumir a sua finitude, nadifica-se nas profundezas da presunção, esmaga-se contra o absoluto, portanto.

Em conclusão, a força protensiva e a queda combinam-se para demonstrar em toda a sua crueza a tragédia e a comicidade da finitude humana, num «perigoso namoro» com o *inumano*. Por isso, e é esta a mensagem objectiva da autora, só a

literatura poderá verdadeiramente transmitir as experiências-limite do ser-no-mundo. Por isso, é ela que nos leva à antropologia filosófica, a uma concretização que, para além da mera ficção, penetra no imaginário, repensando as possibilidades últimas a que o homem pode chegar e que apenas poderão ser realmente tematizadas pelo olhar fenomenológico.

5/10 – Antropologia fenomenológica e literatura: o exemplo do Romantismo Alemão, por Laurent von Eynde, pp. 111-127.

Trata-se de uma reflexão filosófica sobre o Romantismo Alemão, essencialmente centrada nas análises do grande germanista Emil Staiger, nomeadamente na obra *Conceitos Fundamentais da Poética – Grundbegriffe der Poetik* (1946). Tomando como exemplo os trabalhos dos pré-românticos do fim do séc. XVIII, a corrente *Frühromantik*, ou Romantismo de Iena (principalmente os irmãos Schlegel, mas igualmente Novalis e Schleiermacher), o poeta trágico Heinrich von Kleist e a filosofia de Binswanger, o autor e co-organizador do presente livro, Laurent von Eynde, das Faculdades Universitárias de Saint-Louis-Bruxelas, pretende aqui colocar a hipótese de a fenomenologia ter algo a ganhar para si própria com uma reflexão sobre o estilo dramático do romantismo.

Com sub-divisões não intituladas, de uma escrita ligeira tanto quanto o tema fenomenológico o permite, apresenta-se uma conferência bastante sistematizada e com importantes pistas para o estudioso destes assuntos, mas também para o iniciado às ciências literárias.

São desde logo apresentadas três teses a defender:

a) não se pode compreender o trabalho de Staiger sem se pensar na estrutura eidética da relação intencional que sustém a leitura de qualquer obra (o «ritmo da obra»);

b) há que revelar a potência conceptual (filosófica e antropológica) da análise de Staiger (que ele próprio não pretendeu ou nem sequer pensou encetar);

c) também se torna necessário esclarecer a proximidade das «entradas» de Staiger com algumas outras da fenomenologia husserliana.

Para alcançar tal objectivo, começa por explicitar-se a relação entre consciência literária e antropologia filosófica, relação essa centrada nos «conceitos fundamentais da poética», lirismo, epopeia e drama, a tríade clássica recuperada pelo germanista para poder descobrir uma eidética de toda a produção literária, ilustrando as ideias com alguns exemplos, a saber, a *Lied* alemã, a epopeia homérica e o drama shakesperiano, já que aquelas três essências acabam sempre por se apresentarem, de uma forma mais ou menos patente, miscigenadas em qualquer obra e nunca surgindo apenas individualmente. Essas três formas apresentam-se *a priori*, porque sempre encerram uma significação antropológica.

Segundo o conferencista, Staiger terá elaborado uma excelente descrição fenomenológica de tais «modos de *a priori* poético». O estilo ou essência lírica diz respeito à *recordação* e ao *sentir*. O épico observa a *representação* ou *mostração*, não de um traço material e afectivo, mas de uma polarização entre uma região subjectiva e uma região objectiva, daí essa essência colocar em jogo a «clareza apofântica da presença das coisas» (p. 115). Por fim, o estilo dramático vive da tensão,

da expectativa do desenlace («l'attente du dénouement»). Tal previsão ou antevisão do desfecho configura-se, pois, enquanto exigência do que deve ser.

Por conseguinte, o importante será articular antropologia filosófica com antropologia fenomenológica para se compreender mais profundamente quanto as três dimensões (recordação lírica, representação épica e tensão dramática) são «possibilidades fundamentais da existência humana». Ora, estes três géneros da poética referem uma realidade que engloba mas transcende a própria literatura. Na verdade, se o lírico, a epopeia e o drama são possíveis é porque, de acordo com Staiger, o emocional, o figurativo e o lógico se apresentam como domínios da essência humana.

Sentir, mostrar, demonstrar, eis a tridimensionalidade temporal. E, neste caso, é a herança de Husserl que se deixa traduzir, para Staiger, em termos heideggerianos. No fim de contas, o germanista foi aluno de Binswanger, repensando assim as imensas possibilidades que oferecem as três ek-stases do tempo originário do ser [ou do estar]: o-ser-já-diante («l'être-déjà-avant»), o-ser-próximo-de («l'être-auprès-de») e o ser-em-frente-de-si («l'être-en-avant-de-soi»). E, seguindo a ordem proposta pelo autor, o poeta lírico é o ser [ou o encontrar-se] afectado da *Befindlichkeit*, a abertura («apéríté») do ser-aí. O estilo dramático, o ser-em-projecto do poeta posto em movimento pela tensão que emprega literalmente a *Verstehen* [compreensão]. E o poeta épico é o ser próximo-das-coisas confiante na perenidade das formas.

Por conseguinte, o grande objectivo de Emil Staiger consistiu em enfatizar um modelo de descrição das significações ideais estruturantes da relação intencional à obra literária, franqueando, assim, o caminho de acesso às estruturas antropológicas do vivido concreto. Ora esta aproximação fenomenológica ao literário confina-se, mais precisamente, numa aproximação à obra literária não isolada, a saber, o movimento do Romantismo de Iena, cujo *corpus* referido é a publicação da revista *Athenäum* (entre 1798 e 1800), sob a direcção de Friedrich Schlegel e August Wilhelm Schlegel, autores dos textos mais célebres da revista (por exemplo, os famosos *Fragmentos*, editados no segundo tomo, em 1798), mas também Novalis e Schleiermacher.

Esta corrente literária ficou conhecida pela sua nostalgia da idade do ouro, cujo sentido *escatológico* se opõe ao princípio da alterabilidade. Tal movimento da *Sehnsucht* (nostalgia) toma a perdida idade de ouro ainda como uma presença na ausência, a própria lei do desejo, portanto. O exemplo maior foi o princípio novalisiano do idealismo mágico, a favor da redenção do mundo moderno herdado da *Aufklärung* kantiana, num sentido teleológico expectante pelo facto de uma futura idade maior da humanidade onde a poetização favoreceria essa redenção. Tal diligência («démarche») romântica será sustida «pelo modo de ser-no-mundo dramático», mediante a tensão do pro-jecto. Com efeito, é a força protensional que anima a poetização dramática. Para o romântico, há que desprezar o real para instaurar o ideal concreto, uma vez que este se orienta por um visado escatológico de um suposto desenlace absoluto. O desejo nostálgico é o agir criador e o drama a lei da obra. Por isso, toda a temporalidade que funda a existência humana é, para o romântico, a predominância da dimensão do futuro.

Pode, então, concluir-se que o método de análise fenomenológica de Staiger compreende uma dimensão apriorística (ao nível das significações ideais) e uma

dimensão descritiva concreta (ao nível do estudo crítico das obras de história da literatura). O caso mais pertinente que Staiger explora é a poesia trágica de Heinrich von Kleist, cuja produção maior surge imediatamente após o desaparecimento da *Athenäum*. Kleist, que se suicida em 1811, acabou por demonstrar que o trágico é uma possibilidade de prolongamento do dramático, pois o trágico é ele mesmo uma tradução mais profunda do projecto e do sentido [da vida]. Foi, portanto, este poeta que confirmou a «fecundidade antropológica das análises de Staiger» (p.121).

Por outro lado, essa «desproporção trágica» não é outra do que a que Binswanger encontrou na sua psiquiatria fenomenológica e que designou como «desproporção antropológica» – v. g. o excesso de verticalidade (na aspiração a...), essa ascensão desproporcionada do orgulho, ou a *hybris* da presunção («*Verstiegenheit*»). Segundo Steiger, presunção e deposição («*déchéance*») podem conduzir o patético, enquanto variante do dramático, à definitiva queda no trágico. Assim sendo, as suas análises fenomenológicas poderão inclusive conduzir «às formas de mal-estar» («*mal-être*»), ao ser-áí fracassado («*missglückte Dasein*»).

Passando já mais de metade da sua conferência, pergunta agora Laurent van Eynde pela possibilidade de a própria fenomenologia, ao interrogar a literatura, poder compreender-se melhor a si mesma. Será uma hipótese de trabalho muito bem-vinda, na medida em que se poderá obter um ganho significativo para a própria fenomenologia, a partir do momento em que esta detecta alguns pontos comuns com o romantismo, apesar do afastamento histórico, filosófico e epistemológico deste último em relação a ela. Ao descrever a essência do romantismo, a fenomenologia poderá, eventualmente, aperceber-se de analogias entre os dois, nomeadamente no que diz respeito ao seu nascimento husserliano. Eis a hipótese a explorar... nas últimas quatro páginas.

Partindo do subentendido que a subjectividade dramática é essencialmente uma *subjectividade moderna*, parte-se também para a constatação de que a poesia romântica é uma poesia subjectiva, de uma subjectividade transcendental, bem entendido, no sentido em que a *Athenäum* lhe conferiu (Fragmento 238): instituir o absoluto na palavra poética. Estas ideias condensam-se na noção de *idealismo mágico*, de Novalis, que, como já tínhamos visto, sugere a redenção do mundo moderno: a genialidade poética totalizadora, herdeira da subjectividade kantiana, cuja função é esclarecer as relações entre o ideal e o real, já com a influência fichteana para «uma poética autenticamente transcendental», que torna o sujeito romântico activo pela liberdade face ao real.

E assim advém a poética romântica enquanto reflexão sobre a finitude humana na sua tensão para o absoluto. É a incarnação do Eu face ao Não-Eu, num perpétuo movimento teleológico.

Que relações então entre o Romantismo de Iena a Fenomenologia Husserliana? Tiremos algumas conclusões:

a) desde os anos 20 e 30 que Husserl, na época das *Ideias*, preconiza a ultrapassagem da dimensão estática da fenomenologia em direcção a uma fenomenologia genética, cujo objectivo não foi outro senão a explicação do acesso da subjectividade à racionalidade pura no desenvolvimento teleológico da intencionalidade;

b) as sínteses passivas apenas tomam sentido a partir da sua «densidade arqueológica», vista já como um movimento teleológico que as explica;

c) a fenomenologia por si mesma, apesar de nada ter de «dramático», encontra no próprio drama do romantismo a sua situação de subjectividade transcendental, que acaba por estruturar o próprio equilíbrio entre arqueologia e teleologia.

Resumindo, então, a tese central deste escrito: o que existe de comum entre romantismo e fenomenologia é a própria assunção de uma modernidade onde a razão e a temporalidade se entrecruzam no agir humano. É por isso que a fenomenologia permite compreender melhor a literatura e vice-versa.

6/10 – Do corpo espírito à carne do mundo, por Michel Collot, pp. 129-142.

Encontramo-nos perante uma pequena comunicação bastante situada do ponto de vista temático e muito bem estruturada relativamente a essa delimitação. Dividida em seis pequenos parágrafos, pretende esclarecer a noção de *corpo* e a sua relação com a filosofia e a literatura de modo geral.

É a partir da década de 70 do passado século que o autor Michel Collot, da Escola Normal Superior de Paris, situa a reflexão do leitor. Foi principalmente com Rimbaud que o corpo se tornou a expressão mais própria de uma reforma de ideias que aconteceria através da «écriture du corps» ou da «*body art*», depois do célebre ano de 1968.

Existem várias maneiras de pensar o corpo e de o exprimir. As modernas poéticas do corpo, por exemplo, ligam-se às estratégias de vanguarda, que pretendem proteger o corpo do tradicional idealismo poético, pois o *sentido* há que ser incarnado nesse mesmo corpo e na experiência sensível. Terá sido este movimento que moldou a emergência de um novo pensamento fenomenológico da carne com Merleau-Ponty, um repensar do tema husserliano portanto, e inclusive de uma nova poética do corpo com Valéry ou Artaud.

Estamos perante um «novo *cogito*»: «é falso dizer eu penso, devemos dizer: eu penso-me» (Rimbaud) na relação com a exterioridade, com a alteridade: «Je est un autre» («Eu é um outro»): assisto à eclosão do meu pensamento, quer dizer, não me é possível tematizar o pensamento sem o colocar na sua natural ligação com o corpo, lugar da materialização da palavra. Esta ideia pode também reenviar para o jogo das homófonas francesas *penser* e *panser*, pensar e curar, o que aproxima a actividade do pensador da passividade do paciente.

No entanto, desde Platão que o corpo (*sôma*) é o túmulo (*sêma*) da alma, tornando durante bastantes séculos o corpo num objecto sublimado relativamente a uma ordem superior, a ideia de Beleza, o que terá completamente influenciado a poesia lírica, sendo o sensual e o sexual relegado para o plano inferior da poesia satírica.

E é precisamente contra o idealismo da tradição lírica que se insurgem autores como Rimbaud, Merleau-Ponty, Mallarmé, etc. Rimbaud, por exemplo, radicalizará a intuição romântica de fazer do fonema a nascença da ideia. Só assim se poderia transgredir o espírito humano. Ou também Valéry, que, por sua vez, teria insistido na encarnação da significação poética na materialidade dos vocábulos e na fisiologia da voz, nos gestos do corpo. Falamos de um materialismo verbal que liberta o corpo do controlo da consciência: reveja-se o célebre anagrama PORCO e CORPO.

Uma primeira conclusão: as duas principais orientações da poética moderna do corpo são:

a) *orientação radicalmente «moderna»*: o corpo é o instrumento da ruptura com o idealismo da tradição poética: o im-mundo («im-monde») recusa a beleza supostamente natural do mundo (Lautréamont, Jarry, o dadaísmo e todos os «poetas sonoros»);

b) *orientação geral*: inversão da tradição idealista, com o objectivo de ultrapassar o seu dualismo fundante, a saber, a imagem do corpo-cosmo (Rimbaud, Claudel, Valéry e uma parte do surrealismo).

Encontramo-nos, deste modo, na modernidade profunda, que une o corpo e o espírito nas proposições da fenomenologia, particularmente em Merleau-Ponty (directo ou indirecto inspirador de Lorand Gaspar e Bernard Noël). É a noção de Carne que possibilita o pensar sobre a unidade corpo/espírito, mas também a unidade consciência incarnada/mundo e consciência/linguagem.

É verdade que Husserl já pensara a noção de corpo, ao distinguir corpo próprio (o vivido, o subjectivo – *Leib*) e corpo físico (objectivo – *Körper*), teorizando daí a própria consciência enquanto incarnada num mundo e não vista apenas enquanto transcendência de um *cogito* puro.

E temos agora o grande tema que Merleau-Ponty vai pensar reintegrando a psicologia e a psicofisiologia: a experiência do toque; o visível e o invisível; o corpo como coisa entre coisas; intersubjectividade, intercorporeidade e relação com a presença das coisas em «carne e osso» («*leibhaftigkeit*») – uma reabilitação ontológica do sensível, portanto. A fenomenologia merleau-pontiana da «carne do mundo» consiste precisamente na abertura da consciência às coisas e ao outro, já que ambos participam da mesma *carne*: o corpo é a textura comum de todo e qualquer objecto, é o «gnomon-corpo», para seguir uma imagem de Michel Deguy.

Por isso é que toda a significação linguística do poético se faz mediante a expressão primeira de tudo o que é corporal, e é por esta que também o próprio exprimido se exprime. A gesticulação emocional é o primeiro esboço da linguagem dessa microgestualidade do corpo. Daí a impossibilidade de considerar o pensamento antes ou independentemente do corpo. É, por outro lado, esta a razão por que a noção de *carne* permite a Merleau-Ponty reunir as três dimensões constitutivas da (incarnação da) consciência: corpo, mundo, linguagem.

Foi Artaud que, desde os anos de 1920, pensou originalmente o problema da criação de um verdadeiro espaço-corpo,⁴ nomeadamente em *Le théâtre et son double* (IV, 84), o que apenas confirma a validade das [posteriores] análises do próprio Merleau-Ponty, como bem viu o poeta e filósofo Jacques Garelli. Do mesmo modo, Valéry, aparentemente distante de Artaud, viu, muito antes de Merleau-Ponty, a possibilidade de definir a consciência com uma tríade baptizada CEM: Corpo-Mente-Mundo.

O texto de Michel Collot termina com os casos de dois poetas bastante diferentes, mas que, cada um a seu modo, conseguiram desenvolver a expressividade do corpo e a sua ligação à temática da *carne do mundo*. Trata-se de Lorand Gaspar e de

⁴ Cf. *Infra*, 4/10 – *Fenomenologia da espaço-temporalidade teatral: que ganhos para uma antropologia filosófica?*, por Isabelle Ost.

Bernard Noël. O primeiro, poeta e cirurgião, teria mostrado a continuidade, de inspiração spinozista, entre a vida do corpo e a do espírito, até mesmo pela sua prática de médico e pelas descobertas da ciência moderna. Tal continuidade seria expressa ainda no plano de uma fenomenologia da percepção visual explicitadora do poder do corpo na transformação em significação dos dados da experiência sensível. O segundo, poeta e fotógrafo, depois de ter dissociado o «corpo orgânico» e o «corpo cultural», acabou por os reunir, subentendendo-os na visão que interioriza e dá sentido a cada instante.

Em conclusão, defrontamo-nos com uma excelente conferência, muito bem sistematizada, ao defender a tese principal de que a dicotomia corpo/espírito perdeu já todo o seu tradicional significado, o que claramente se denota pela revolucionária noção de *carne do mundo*.

7/10 – *As fases decisivas no desenvolvimento do pensamento de Bakhtine. K Filosofii Postupka, primeiro elo da arquitetónica da estética da criação verbal. Revisão e desmoronamento do debate Husserl/Dilthey, por Bénédicte Vauthier, pp. 143-194.*

Eis-nos defronte a um denso texto de iniciação ao pensamento de um filósofo pouco conhecido e pouco traduzido para o grande público filosófico, mesmo em França, o russo M. Bakhtine (ou Bajtin, de acordo com a tradução castelhana). Este conferencista da Universidade de Liège intenta (à semelhança do que W. Biemel fez para o pensamento de Husserl (numa intervenção no Colóquio de Royaumont (1959) intitulada *As fases decisivas no desenvolvimento do pensamento de Husserl*) investigar e descobrir um fio condutor que permita esboçar num só elemento todo um complexo sistema do pensamento de um filósofo.

Num longo texto, onde se denota o esforço de sistematização, estruturado em cinco partes sub-divididas em vários pontos, com uma fulgurante aparelhagem de notas (cento e quarenta e três), denunciando um evidente e sério trabalho de filosofia, Bénédicte Vauthier, ultrapassando o sempre difícil obstáculo das edições dispersas e incompletas quando se pretende estudar um autor do nosso agrado, baseia-se em *K Filosofii Postupka* com o objectivo de relacionar criticamente Husserl, Dilthey e o próprio Bakhtine.

Esta obra, *Para uma Filosofia do Acto* [ou da conduta], um texto escrito em 1924, na juventude de Bakhtine, mas o último a ser publicado já postumamente, pode ser entendida como uma recuperação do célebre diálogo Husserl/Dilthey, com evidente aproximação à filosofia deste último. *K Filosofii Postupka* torna-se, na verdade, uma obra *sui generis*. Exumada e publicada em russo pelos executores testamentários do filósofo, em 1986, viu a sua versão manuscrita amputada de um fragmento que terá sido posteriormente publicado em separado no ano de 1990. A principal tradução a que o nosso conferencista recorre encontra-se em castelhano, datada de 1997, *Hacia una Filosofia del Acto Ético*. Não existe versão francesa, se bem que outras haja em língua inglesa, *Toward a Philosophy of the Deed*, e em italiano, *Per una Filosofia dell'acto*, ambas de 1993. Mais, deste trabalho de Bakhtine, dividido em dois fragmentos (um de seiscentas e outro de vinte páginas), nunca

foi encontrado o manuscrito. Vauthier considera-o, no entanto, como um conjunto de «verdadeiros prolegómenos de toda a sua obra futura» (p.166).

A generalidade da obra do filósofo russo, tardiamente reconhecida no Ocidente, de carácter fragmentário e em grande parte postumamente editada, caracteriza-se especialmente pelas várias influências, tanto ocidentais como orientais. A reflexão bakhtiniana, que resiste ainda a todas as modernas tentativas de «analítica», subsume-se em três grandes vectores: diálogo, polifonia e formação ideológica da consciência. Para mais, a sua *estética da criação verbal* é, ainda, um continente a explorar por filósofos, linguistas ou críticos literários, já que ela se compõe em duas grandes partes: teoria do romance e da língua e a «poética». Pelo lado da fenomenologia, dir-se-á que este conceito, à semelhança de outros como pós-modernismo, marxismo, estruturalismo, etc., terá sido mais uma das «etiquetas» colada à sua obra. Não obstante, o nosso conferencista admite que o seu objectivo é encontrar o fio de Ariadne no conjunto dos discursos de que Bakhtine se serve para elaborar o seu próprio discurso, um trabalho de «*fenomenologia genética*», portanto (p.152).

Esta última investigação é encetada logo a partir da discussão entre filosofia *als strenge Wissenschaft* e a filosofia como *Weltanschauung*, entre a filosofia como ciência de rigor e a filosofia como visão do mundo ou ideologia, bem entendido, entre Husserl e Dilthey. Esse artigo de Husserl, um artigo 1910 na revista *Logos*⁵ – um texto-base de todo o pensamento de Husserl, com uma função semelhante ao do *Discurso do Método*, segundo W. Biemel – terá sido a única obra do filósofo alemão a que Bakhtine teve acesso no quadro da Rússia soviética estalinista antes de 1924. Neste texto, pretendia-se criticar a psicologia experimental e, ao mesmo tempo, a filosofia como visão do mundo de Dilthey – apesar de Husserl ter desmentido que o seu texto se dirigia a este último – defendendo-se que tal visão não possuiria algum carácter científico para a época moderna pós-kantiana. Como dizia Husserl: «Quando a ciência fala, a sabedoria tem de aprender». Tratou-se da famosa polémica (principalmente epistolar) entre Husserl e Dilthey.

Dilthey, por seu lado, não admitia o rótulo de historicista, já que o seu objectivo primeiro consistia em fundar as *ciências do espírito* e tornar claro que a tentativa de fundamentar uma metafísica numa base conceptual, ou em princípios ideais ou absolutos (husserlianos) que não dependessem de nenhuma facticidade antropológico-histórica (como por exemplo a religião, a arte, etc.), era tarefa impossível. E Husserl ocultava conscientemente os aspectos mais inovadores dos trabalhos diltheynianos, deixando sem cumprir, em certa altura da polémica, a sua promessa de resposta a Dilthey, e logo após a morte deste último.

Não obstante as fortes divergências, ambos os autores teriam concordado numa aproximação mútua de algumas partes comuns ao seu pensamento, e o próprio Husserl admitiria mais tarde que, à época, não estava disposto a aceitar a importância da filosofia do seu privilegiado interlocutor. Mas, segundo o autor, há que duvidar da sinceridade da «reaproximação póstuma» por parte de Husserl, já que, mesmo na *Krisis*, se poderia ainda pôr em questão a intenção deste em relacionar profundamente a história com a fenomenologia (p.159).

⁵ Este artigo terá vindo a público em 1911 no tomo I (pp. 289-341) da revista *Logos* (Tubinga) intitulado *Philosophie als strenge Wissenschaft*, A Filosofia como ciência de rigor.

Para mais, e de acordo com Biemel, por exemplo, que redige uma introdução à correspondência entre os dois alemães, a principal razão de tal incompatibilidade era a clara dicotomia entre a validade das formas lógicas, que seriam por natureza anisotóricas, do ponto de vista de Husserl, e a realização da arte e das criações espirituais, que apenas poderiam ser históricas pelo lado de Dilthey.

Mas, voltando ao tema principal, *K Filosofii Postupka* apresenta-nos dois mundos opostos: o mundo da cultura (onde o acto da nossa actividade se objectiva) e o mundo da vida (onde esse acto tem realmente lugar e se realiza numa única e só vez). É neste incondicional dualismo que Bakhtine situa a crise da filosofia contemporânea. Por isso nos diz que a filosofia apenas deveria ser uma descrição ou uma fenomenologia do acto ético, considerando que a filosofia da vida não pode ser mais do que uma filosofia moral. Descrição sobreposta à conceptualização, portanto, o que o aproxima bastante mais de Dilthey.

Por outro lado, a responsabilidade surge, então, como a base mais importante para estas reflexões. Defende-se, assim, o pensamento participativo, reenviado ao eu, enquanto responsável singular do acto cujo objectivo é destacar a singularidade real do ser ou da consciência do ser. Bakhtine recusa-se a defender o sentido científico (ou tecnicista) da cultura. Com efeito, os seus trabalhos de cariz interdisciplinar oferecem-nos a aproximação «*humanista*» dos textos e do mundo. E a própria linguagem é posta ao serviço do pensamento participativo e da própria conduta ou comportamento [«*Postupka*»].

Seria também, assim, pouco provável que o sujeito lógico e a fenomenologia de Husserl tivessem podido servir de «trampolim» para que Bakhtine elaborasse a sua *estética da criação verbal*. Mais, qualquer significado universal apenas se pode tornar significativo num contexto individual. Diz-nos Bénédicte Vauthier: «Ao mundo do “tudo é possível”, do “hipotético”, da contemplação passiva e não comprometida, Bakhtine substitui a responsabilidade singular do “uma vez por todas e para sempre”» (p.166). É apenas deste modo que a responsabilidade nos torna sujeitos responsáveis.

Outra razão que faz o autor supor que Bakhtine encontra um projecto alternativo ao defendido por Husserl em «*a filosofia como ciência rigorosa*» é a discussão sobre a cisão entre responsabilidade moral e responsabilidade especial – Husserl terá admitido a antinomia entre o mundo da vida e o mundo da cultura. Na verdade, Bakhtine esforçou-se, inclusive, por denunciar o «teoretismo» («*théorétisme*») e o idealismo da época husserliana. Torna-se ainda importante compreender como é que Bakhtine duvida que o artigo de Husserl possa reconciliar o homem com o mundo, uma vez que se defende a subordinação da responsabilidade especializada (do teórico) à responsabilidade moral (do Homem). Quando Husserl defende que a filosofia sempre desejou, desde o seu aparecimento, ser uma ciência rigorosa, Bakhtine explica que tal desejo sempre foi historicamente determinado, logo relativo, sabendo-se que a «*filosofia historicamente primeira* se dá a conhecer sob o modelo do *pensamento participativo* e não sob o da *consciência rigorosa*» (p.170), não sob o do pensamento abstracto, portanto. Escreve Bakhtine: «O ser histórico real e singular é maior e mais contundente que o ser singular da ciência teórica, mas esta diferença de peso, evidente para a percepção de uma consciência viva, não pode ser definida por meio de categorias teóricas.» (*id.*). Em rigor, devemos compreender que

o próprio Husserl, apesar de, eventualmente, poder ter realizado o carácter histórico da ambição da *filosofia como ciência rigorosa*, considerando-a própria da consciência «moderna», também ele mesmo defendeu que «querer justificar ou refutar as ideias a partir dos factos é absurdo.» De resto, vários autores, como R. Boehm ou J. Grondin, apresentaram já alguns esclarecimentos justificativos da «cegueira» de Husserl perante as ambições do seu próprio projecto.

Entretanto, Bakhtine reconhece, em Husserl, a marca subentendida do pensamento participativo, quando este opõe *valores absolutos e eternos* da ciência a *valores relativos* porque *históricos* da *Vida*. Não se trataria aqui, com certeza, de categorias *teóricas*, mas sim *axiológicas*, enfim, *juízos de valor*, cujo carácter emocional e volitivo tenderia a ultrapassar o carácter do dado em vista do que seria posto [tão-só] enquanto mera possibilidade. Além do mais, à própria posição de neutralização do vivido que Husserl defende (ainda na *Krisis*) sob o nome de *époque* – e que seria em última instância, segundo E. Housset (in *Husserl et l'Énigme du Monde*), a «responsabilidade absoluta do filósofo cujo cuidado constante é a fundação apodíctica da ciência universal» (p.192, NR 108) –, Bakhtine opõe a *consciência intencional do sujeito inserido na história*, sabendo-se que foi em nome de uma humanidade futura que Husserl pretendeu fazer valer esses direitos eternos e absolutos da *filosofia como ciência rigorosa*. Conclusão: apenas o acto ético responsável poderá ultrapassar o hipotético, uma vez que a dedução, por si só, é negativa, porque pretensamente definitiva e totalizante.

A última grande discussão que Vauthier propõe ao leitor consiste no aspecto prático do pensamento participativo do filósofo. No nosso ponto de vista, esta última parte parece-nos um pouco menos estruturada que as restantes, especialmente num, por assim dizer, sub-parágrafo intitulado «Pensamento participativo e demonstração ontológica dos cem táleres» (pp.173-8), já que se denota algumas repetições de citações anteriormente feitas e a *necessidade* de encaixar o tema no corpo da conferência.

Partindo do clássico exemplo kantiano dos cem táleres e da sua recuperação por Marx, Bakhtine defende também que a razão teórica mais não é do que um momento da razão prática. Confrontamo-nos aqui com a questão da ideologia, do valor ideológico, no sentido de uma reabilitação do «ser histórico concreto». Nestes dois filósofos se encontra uma mesma aversão à especulação *a priori*, quer dizer, abstracta. Mas há também que esclarecer a «*bivocalidade*» do termo «ideologia» (sinónimo de semiótica, segundo o filósofo): primeiro, o sentido retirado do *materialismo histórico*, segundo, a filosofia ideológica (porque histórica) de Dilthey, oposta à *rigorosa* de Husserl.

Finalmente, numa última parte é retomada uma tese enunciada em páginas anteriores, a edificação do mundo histórico pelas ciências do espírito. Segundo o autor, Bakhtine e Dilthey partilham uma mesma afiliação *materialista*, anti-idealista. Relacionando então ideologia e *Weltanschauung*, coloca-se desde logo a tónica nos termos *explicação* e de *compreensão* para os indicar como simples «lugares comuns da exegese» (p.178), uma vez que a maior originalidade da obra de Dilthey não terá sido essa dupla conceptual, mas sim algo muito mais vasto, a saber, a *evitação* da antinomia do individualismo atomístico e do holismo inerentes à metafísica da história. Para mais, e segundo alguns autores, como S. Mesure por exemplo, o verdadeiro

problema de Dilthey não é a falsa antinomia explicação *versus* compreensão, mas a complexa articulação da «Lógica das ciências do espírito» em torno de três conceitos fundamentais:

a) *experiência vivida (Erlebnis)* – longe de se a neutralizar, há que a estimar enquanto base irrefutável das ciências humanas;

b) *compreensão*: termo polissêmico que se subdivide em (duas tentativas de compreensão ou) duas tentativas hermenêuticas, a saber, o *horizonte da psicologia* (os primeiros trabalhos de Dilthey) e o *horizonte do sentido* (no últimos de 1905 a 1910);

c) *a objectivação do espírito*: as ciências do espírito são realizações do espírito que recorre, inclusive, ao *espírito objectivo* hegeliano, compreendendo a arte, a religião e a filosofia, a língua, os costumes, a família, o estado e o direito, etc.

São estes os três conceitos fundamentais que conduzirão Dilthey à controversa ideia de Vida, levando-o assim ao tema da «autobiografia», ao «sentido específico» de uma vida.

O conferencista encerra, finalmente, o seu texto apelando à importância da «responsabilidade inalienável do acto ético», segundo Bakhtine, de modo a evitar os *ismos*: psicologismo, subjectivismo, relativismo ou o irracionalismo.

Em conclusão, esta comunicação constitui-se num texto algo fragmentário, pesado, com longas citações, e que mereceria um tratamento mais sistemático e ordenado para uma publicação de ensaio. No entanto, é um excelente escrito, que demonstra bem o árduo trabalho da filosofia e a coragem intelectual necessária para se pôr em causa os grandes monstros sagrados do pensamento, nomeadamente Husserl. Por outro lado, e de um modo geral, ao revelar a dialéctica entre o compromisso com a vida e com a história (Dilthey) e a neutralização da experiência vivida (Husserl), nesta comunicação, já que nela se fala da conduta ética, talvez se encontre, inclusive, alguma luz sobre as eventuais razões que levam alguns autores à caracterização da fenomenologia como passiva perante a política do seu tempo ou acrítica perante o poder instituído.

8/10 – Uma leitura de L'Arrière-Pays, de Yves Bonnefoy, por Herve Micolet, pp. 195-223.

Numa leitura personalizada de *L'Arrière-Pays (Profundo País)* do poeta Bonnefoy, H. Micolet, da Universidade *Lumière* (Lyon 2), ensaia ao mesmo tempo um texto caracterizado por uma visão panorâmica da criação e da arte. Citando sistematicamente e em curtas frases o poeta francês, o autor indica-nos também uma alargada panóplia de artistas, poetas, psicanalistas, pensadores e críticos, que satisfazem a sua própria leitura do livro em apreço. A título meramente exemplificativo, temos entre várias dezenas: Klee e Degas; Baudelaire e Rimbaud; Freud e Lacan; Heidegger e Benjamin; Maldiney e Didi-Huberman. O texto, que começa e termina com citações, divide-se em oito pequenas partes (sugestivamente intituladas...) e apresenta-se, pois, como um livre exercício literário inspirado pela filosofia e que se produz um pouco ao sabor da pena guiada pelas ideias de Bonnefoy.

Numa primeira fase, é explicitada a prosa de Bonnefoy enquanto «prosa do começo» («*Prose du départ*»), que se deixa traduzir num discurso pedestre (*pezós*

logos), num discurso *nu* (*logos psilos*), espontâneo e sem esquema prévio, urgente, portanto. «Werk ist Weg», dizia Paul Klee, a obra é o caminho que o trabalhador da escrita enceta num misto de expectativa e indeterminação: eis o meio («Umwelt») de toda a escrita autêntica. *Profundo País*⁶ vive num tom bio-bibliográfico, numa *experimentum cruci* do ser que renasce e se recapitula num particular, num autor.

Das várias discussões de que Bonnefoy parte para criar a sua erudita obra uma delas é, por exemplo, a velha querela Bizantina da arte religiosa na Alta Idade Média, o que lhe permite jogar entre a idolatria do sagrado e a piedade herética, «numa obsessão de imagens designativas de um mundo profundo («arrière-monde»), abrindo-lhe assim o caminho para uma reflexão filosófica e fenomenológica mais forte acerca do tema pessoal do *projecto*, do *Entwurf*: o arrancamento («arrachement») de si (*Ent-*) próprio e o arrebatamento («emportement») (*werfen-* lançar) numa dimensão desconhecida, não tematizada (p. 197), seguindo o conceito de Aragon de *texto-profundo* («arrière-texte») de acordo com todas as potencialidades que apenas se desvelam na linguagem escrita, na «horizontalidade da prosa» também com os seus «contornos» e as suas «verticalidades». Do mesmo modo se inclui a dialéctica da *Gestalttheorie* (notoriamente explorada por H. Maldiney), que permite esclarecer como a forma se forma entre a fixidez da *Gestalt* (no seu ideal de estrutura) e a dinâmica da *Gestaltung*, [enfim, entre a *forma* e a *formação*].

Eis, portanto, algumas das razões que caracterizam a obra de Bonnefoy como indisciplinada, com falta de formalidade epistemológica, que segue um tenaz caminho por dentro de toda a imprevisibilidade. Trata-se de um livro inédito, um *livro impraticável*, tanto quanto o foi *Aurélia* para Nerval, um *livro-centauro*, tanto quanto o foi *O Nascimento da Tragédia* para Nietzsche. E é a dimensão temática de tantas disciplinas heteróclitas desenvolvidas pelo autor francês (como a história da arte, das ideias, a filosofia, a teologia, etc.) que criam a plenitude da *forma* animada e articulada no espaço pelo *ritmo* desta obra dramatizadora de movimentos semânticos, descontinuidades que se multiplicam numa continuidade rítmica e que a tornam numa soberba e *profunda retórica* de esperança e da melancolia.

Segue o nosso conferencista com as suas sistemáticas citações de *Profundo País* para discorrer sobre o palimpsesto intelectual que Bonnefoy acaba por fazer de todas as suas leituras, nomeadamente as da infância, a isso juntando toda uma «geografia afectiva» dos lugares patriarcais e matriarcais das amorosas habitações da sua vida, já que o poeta «ama a terra» e escreve o seu livro como uma verdadeira história de amor e fé – *torna-te no que és*, parafraseando Lacan [segundo Freud]. E, de acordo com este último autor, estamos no campo daquilo que temos de mais «real», do *sinthoma* («symptôme»), melhor, encontramos-nos no texto de um livro que persegue o seu sintoma, esse *misterioso mal do espírito*. Daí inclusive o apelo a um «excesso de interpretação», a uma sobreinterpretação («*Überdeutung*») que possa dar resposta à sobredeterminação («*Überdeterminierung*») dos signos, que apenas pela sua deformação («*Entstellung*») se exprimem. Mas este não é já o mero sintoma, mas o *sinthoma* («sinthome») lacaniano, aquele que indicia a sobredetermina-

⁶ Pensamos que esta livre tradução segue a temática psicanalítica do livro de Bonnefoy, e de acordo com as suas próprias palavras: «Si les rivages m'attirent, plus encore l'idée d'un pays en profondeur, défendu par l'ampleur de ses montagnes, scellé comme l'inconscient.» (17) – citado pelo conferencista (p. 208).

ção e exige que o sujeito modifique a sua impulsividade para o conhecimento: o que devemos saber é ignorar o que sabemos. Por conseguinte, o trabalho de *Profundo País* é deixar cair a repetição doentia do [abatimento] sintoma (*sumpptein*, de *piptein*, «cair») para se condensar na dinâmica do *sinthoma* sobre o qual o ser «articula quer o seu desejo quer a sua douda ignorância» (p.204).

Na aventura das associações livres, é de igual modo a forma onírica que transforma a *narrativa* em *sonho*, para retomar uma fórmula de Bonnefoy. O sonho permite o *enigma* («*rébus*») de imagens ou figuras («*Bilderrättsel*»), não o simples *disegno* mas o puro trabalho do sonho («*Traumarbeit*») que transforma os materiais deformando-os, numa experiência de travessia que une («*liaison*») em sublimação pelo *sinthoma* e desune («*déliaisons*») pelo sintoma. Eis que se perde a tese do mundo, a crença na realidade, a *Urdoxa*, surgindo assim o trabalho do fenomenólogo para além da vulgar dicotomia espaço/tempo e entrando num *mundus* completo e autónomo, embora adormecido (p.205).

Também o importante conceito de Presença indica, para o poeta francês, a errância existencial de um ser «sem deus e sem lugar», errância ontológica que, não sendo apenas, como em Heidegger, o *esquecimento da questão do ser*, é o próprio «*esquecimento desse mesmo esquecimento*». Diz Bonnefoy: «O devaneio não afectava a minha razão, embora ele persistisse na minha percepção como uma tarefa, como um halo de imagem que, por instantes, turvava com as suas irisações todos os sentidos.» (p.206).

Diz-nos Micolet que o idealismo tenta Bonnefoy e, apesar da sua busca do sensível, acaba por seduzi-lo. Seduzido, entretanto, pela hõlderliniana *habitação poética* do mundo, pretende encontrar na sua escrita esse profundo país do inconsciente que se deixa traduzir na palavra, melhor, na «língua dita *maternal*», na sua condição de *ser-fala* («*parlêtre*») ou na fundamental língua do inconsciente (a «*Grundsprache*»), deplorando, assim, a fatalidade da tríade *Real-Simbólico-Imaginário*, esse «pecado original do ser falante» na trágica história dos desejos desejados.

«Iconófilo por tendência» e «iconoclasta por reacção», Bonnefoy, nas suas «grandes imagens» arquetípicas, parte também da *imagem* enquanto ícone (e não imagem verbal, perceptiva ou mental), acrescentado ao mundo por artifício, o que denota a função imaginante ou a função capital da consciência na sua relação pré-intencional com a percepção que, por sua vez, se fará signo. Por isso, a figurabilidade da pintura é o mais excelente exemplo do *hic et nunc* da obra de arte, a mais bela sedução pelo Outro visível, sedução activa que permite percorrer, atravessar o caminho das seduções mais ilusórias – tomando-se, para isso, o exemplo do Barroco.

Na penúltima parte do texto, e de acordo com o ritmo literário do próprio conferencista, aparece-nos o tema da aura, da «potência aurática», tema caro a Walter Benjamin, essa «*potência da distância fabulosa*» que, ao abrir a sua imagem pictorial, faz recolher centenas de outras imagens, particularmente centenas de imagens mentais. A aura facilita, por conseguinte, o comportamento fenomenológico, torna possível o distanciamento («*Ent-fernung*») para que se possa constituir o aqui e o agora.

Diz Micolet que *Profundo País* possui a sua «*estrutura de horizonte*» numa perpétua reconfiguração que abre a possibilidade infinita de comunicar (p.214). É o que ele próprio faz demonstrando, assim, a necessidade de recorrer a tantas referências conceptuais, a tantas conjecturas intelectuais e factos culturais, desde a Idade Antiga à contemporaneidade, e isto talvez pelo próprio livro se apresentar como um devir do próprio historiador da arte que se recapitula na travessia desse *Profundo País*. Micolet leu esta obra como se lê um «poema de louvor», um panegírico que surge sob a forma de palinódia, de «*retractação poética*» [retractação dos sentimentos do próprio autor], sendo também, por essa razão, um dos maiores exemplos de «*formação literária de compromisso*», onde a serenidade não se encontra senão nas últimas linhas do livro. Mais do que um fenómeno *cosmogénético*, como dizia Klee, trata-se antes de um fenómeno *caosmogénético* (p.217), já que, de acordo com Bonnefoy, surgiu o *caosmos* na época moderna, por oposição ao discurso dogmático a que o Ocidente gostou de chamar *Kosmos* (p.198).

As últimas páginas deste texto mostram-nos o autor influenciado por Plotino, e contra Platão, que o tinha anteriormente inspirado, procurando, assim, o alinhamento da Ideia com os simulacros terrenos e sua correspondência no debate sobre os ícones, enfim, um exame de *protensões*. Também para o fenomenólogo, o real é impossível, se se quiser seguir o «teorema de Weizsäcker»: *o que se realiza é o impossível*: é precisamente o excesso transgressivo do real que se efectiva por relação à esperança e à expectativa, ao poder-ser, portanto.

Em conclusão, este texto deixa ler-se enquanto um belo exercício literário-filosófico, cuja mensagem indirecta acaba por tomar forma à medida que se avança na sua leitura e se descobre o fio condutor entre as várias referências e recorrências culturais que sempre vão preenchendo a (i)lógica discursiva. Numa ou noutra relação com a fenomenologia, de um modo geral, o autor acaba por conseguir fazer com que a sua reflexão se encaixe perfeitamente no tema do volume que agora recensiamos.

9/10 – Origem, Traço, Aura (Aby Warburg, Carl Einstein, Walter Benjamin), por Jean-Pol Madou, pp. 225-235.

Jean-Pol Madou, um dos directores de edição do presente livro, oferece-nos um curto texto, mas de uma contundência exemplar no que diz respeito mais particularmente à temática da imagem, sob a égide dos pensadores da arte nascidos ainda no século dezanove e que trabalharam até ao início da Segunda Guerra Mundial, excepto Aby Warburg, que morre em 1929. Unidos por uma temática nietzschiana comum, pela história, pela nacionalidade e por uma trágica existência (esquizofrenia de A. Warburg – internado na clínica de Binswanger em Kreuzlingen –, exílios e suicídio de C. Einstein e de W. Benjamin), estes três autores são objecto de uma excelente reflexão centrada no tema da criação artística, desde as artes ditas primitivas, com a famosa obra sobre escultura africana de Carl Einstein, *Negerplastik* (1915), até ao «verdadeiro atlas de imagens», de reproduções fotográficas de obras de arte de Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, projecto interrompido apenas pela sua morte, passando pela versão definitiva, de 1939, da original obra de Benjamin, *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*.

Madou limita o seu estudo à irrupção do dionisíaco e ao declínio da aura na arte, salientando o poder da imagem enquanto traço e origem, mas também enquanto memória e esquecimento. Na verdade, a imagem coloca em movimento todas as dimensões do ser e do próprio tempo. Sendo o sintoma e o símbolo, ela é inclusive a «fenomenologia da consciência perceptiva e o inconsciente da visão» (p.226). É, enfim, um *Zwischenraum*, como lhe chamou Warburg, um «espaço *entre-deux*», fazendo com que a própria ciência do imaginário se constitua nessa ténue fronteira, nesse impreciso intervalo. Esta ideia levanta a questão da possibilidade da constituição de uma ciência que nasceria da confluência de, por um lado, uma «fenomenologia do *Eu* («*Je*») que percebe» [o *eu* que ao mesmo tempo que se pensa toma consciência de si mesmo, melhor, permite-me ter uma maior ou menor consciência substancial de *mim* («*moi*») próprio], quer dizer, o visado intencional da consciência transcendental constituinte dos seus objectos, e de, por outro, uma «arqueologia do *Outro* inconsciente», na sua relação de forças e pulsões com o *Mim* [mesmo] («*moi*») [distinto da consciência empírica: pensamento que se opõe ao objecto, portanto], quer dizer, com a invisibilidade da vida afectiva. De outro modo, de uma hermenêutica do sentido e de uma energética do traço e da aura – eis de novo as antigas figuras nietzschianas de Dioniso e de Apolo.

Partimos, por conseguinte, para a discussão da fenomenologia com a psicanálise, para Sartre e para Lacan. Como se sabe o autor de *O Ser e o Nada*, numa ligeireza desconcertante, rejeita o inconsciente freudiano à custa da rejeição de uma mentira que a consciência faria a si própria motivada pela má fé, uma vez que o inconsciente é um «puro *em-si* imanente», não podendo nunca ordenar-se segundo as «operações nadificadoras» do *ser-para-si*, o «puro sujeito transcendente». E o autor dos *Escritos* e dos *Seminários* defenderá que o sujeito aí se situaria como vazio de toda a substância e impossibilitado para o alcançar, uma simples peça num tabuleiro de xadrez, uma vez que, como dizia este autor, «O sujeito é o que um significante representa para outro significante».

E é apenas com Merleau-Ponty, ao recusar a esterilidade do dualismo *para-si / em-si*, que se dá uma nova leitura desta problemática freudiana, nomeadamente em *Visível e Invisível* (1964). Sujeito e mundo são feitos da mesma textura. O meu corpo participa da *carne do mundo* (nos complexos recônditos («*les plis et les replis*») daquele que toca e daquilo que é tocado) e o objecto é a extensão desse corpo, onde convergem a espacialidade e a temporalidade, não é pois um *em-si* que me faz face. O único segredo da carne é a dobra («*pli*») ou o próprio enrolamento daquele que [se] vê no visível, do que sente no sensível, ou seja, da consciência na inconsciência. O visível é algo que me engloba e não algo que está fora de mim, em face, uma vez que eu próprio sou aquele que vê e próprio visível, sou «o visível que vem a si do fundo do invisível» (p. 228). E isto pode levar a não rejeitar, como fez Sartre, a fórmula freudiana de que *Es war, soll Ich werden* [*Assim foi, nisso devo tornar-me!*], e será o mesmo dizer que existe uma real oposição entre duas formas de temporalidade: a continuidade (ou a subjectividade husserliana imanente e absoluta do *fluxo* contínuo de vividos, vendo o objecto também como um fluxo de perfis) e a descontinuidade (o *corte*, que Freud preconizou entre o consciente e o inconsciente) – foi aliás este corte que fez Carl Einstein repensar, ao analisar a pintura cubista no seu ensaio sobre Georges Braque, a possibilidade de incluir nela a noção

de fluxo, ou seja, a pintura cubista oferece uma variação contínua de um mesmo objecto subsumida em planos descontínuos.

Relembra o autor desta conferência que apenas na filosofia francesa, ao contrário da alemã, se expôs tão dramaticamente um conflito entre essas duas correntes de pensamento. Na verdade, o trabalho do alemão Binswanger assim o prova, a saber, *Sonho e Existência*, ao fazer confluir a analítica heideggeriana do ser-aí com a interpretação dos sonhos de Freud. Foram estas ideias que abriram as portas a uma hermenêutica da facticidade afastada das estruturas apriorísticas e indo ao encontro das estruturas existenciais, o que sempre abandona o sujeito a si mesmo, pois, enquanto ente, ele vive na passividade do «já-aí». Heidegger obrigou o sujeito a sair de si, a manter-se nessa distância e sofrer o presente, o passado e o futuro, abrindo-se na única possibilidade de autenticidade, o ser-para-a-morte.

Foi também no pensamento alemão que se abriu um outro caminho para além da fenomenologia e da psicanálise, a imagem como *Zwischenraum*, o que bem se entende pelas novas conceptualizações dos três autores em apreço: «*fórmula patética*» para Warburg, «*ascensão* («*montage*») anacrónica» para Einstein e «*dialéctica de suspensão* («*à l'arrêt*») para Benjamin. Estes três pensadores, comprometidos tanto com uma fenomenologia como com uma arqueologia, originaram uma nova hermenêutica da obra de arte, no que disse respeito aos conceitos de («uma visão fulgurante») aura e («uma paciente leitura») do traço, a saber, a fenomenologia da aura inclui uma *energética* do traço na medida em que a imagem sendo dupla, como facto e como sintoma, é investigada por Warburg enquanto novidade, por Einstein enquanto magia arcaica e modernidade crítica e, por Benjamin, enquanto aura e traço.

É esta dialéctica da aura⁷ e do traço, que por sua vez remete para a dialéctica do próximo e do longínquo, que confere à obra de arte enquanto imagem um valor de culto e de religiosidade, já que ela, no seu aqui e agora, é a aparição de algo distante mas próximo naquilo que evoca. Seguindo as teses de Georges Didi-Huberman sobre a obra de Benjamin, o autor aceita que a aura designa mais radicalmente o próprio fenómeno da imagem, no sentido em que ela materializa no momento da sua captação o início e o fim, não podendo, pois, ser interpretada como origem absoluta, mas sim como um *turbilhão* no «rio do devir», cujo declínio é já o seu próprio movimento aberto e sempre inacabado, oferecendo assim uma nova fenomenologia da experiência emocional do espaço e do tempo.

Foi também deste modo que Carl Einstein e, antes dele, Warburg entenderam a imagem estética como configuração autónoma de traços geradores de um espaço-tempo. Warburg estudou a relação entre a arte dos Povos Índios, nomeadamente do

⁷ Importa referir que o conceito de «aura» (do grego *áura* – sopra) designa, no ponto de vista da disciplina da Estética, os traços da autenticidade, autoridade e unicidade de uma obra de arte tradicional. Foi nesta acepção que Walter Benjamin a usou pela primeira vez em *Pequena História da Fotografia* (1931) e mais explicitamente em *A Obra de Arte na Época da sua Reproduzibilidade Técnica* (1936). A aura é pois, na autenticidade de uma obra, a aparição única de uma distância desde que possa ser próxima para o intérprete coincidindo justamente com a substancial inacessibilidade do objecto de culto, distância essa anulada pela reproduzibilidade técnica que remete a arte para a interpretação das grandes massas (algo que o próprio Benjamin não viu necessariamente como negativo).

México, e os quadros de Boticelli e de Ghirlandio, ambos supostamente presos à imagem do movimento incarnado numa «linha serpentina», linha essa que, entre os índios era mais do que uma simples forma geométrica, era uma «fórmula patética universal» de representação do próprio movimento. E Carl Einstein (que terá defendido a escultura negra como visão plástica pura, numa espécie de redução eidética sobre o fenómeno da escultura) desenvolveu uma tese acerca do anacronismo estrutural da imagem, onde o passado vem focar-se no presente, defendendo a «fórmula patética» como um esteriótipo formal (mas nem jungiano nem kantiano), capaz de transmitir, pela fulguração do movimento e pela retórica do gesto, um formidável poder de empatia. Este autor abordou assim as duas problemáticas fundamentais da fenomenologia da percepção: a questão da alteridade e a da experiência espacial da profundidade – algo que Madou qualifica como «experiência emocional do espaço» ou a «experiência do sagrado» (p. 232) – essa profundidade que, para Ponty, na sua *Fenomenologia da Percepção*, é invisível.

Na verdade, a cultura Ocidental sempre privilegiou o pictórico em detrimento do plástico. Contrariamente, a arte Africana conseguiu alcançar uma autonomia plástica e uma função tridimensional que, pelas suas deformações e desproporções negadoras da lei do perspectivismo, acedeu do modo mais excelente a possibilidade de absorção da profundidade do espaço, tornando-a visível, enfim, descobriu a sua aura particular: um olhar do Outro que nos é enviado a seguir a essa profundidade. Por isso, para Carl Einstein, é a aura que designa o fenómeno originário da imagem e a arte africana o meio mais eficaz de fazer ressurgir a memória involuntária da humanidade.

Em conclusão, encerrando o seu texto com uma pergunta (de Didi-Huberman: *é possível uma aura do traço?*), Jean-Pol Madou acaba por assinar uma das comunicações mais problematizadoras do colóquio, já que abre a reflexão não só para os estetas, mas para todos os fenomenólogos que entendem o fenómeno da imagem e do imaginário como o mais central em toda a fenomenologia.

10/10 – Da fenomenologia da imaginação à poética do devaneio. Edmund Husserl e Gaston Bachelard, por Raphaël Célis, pp. 237-253.

Com uma comunicação racionalmente dividida em quatro partes (*Introdução, Husserl: da consciência da imagem à Fantasia, Da fantasia à imaginação poética e Conclusão*), o autor mostra a importância do tema da imaginação, segundo Husserl, e da subsequente, heterodoxa e original interpretação por parte de Bachelard.

Tomando como ponto de partida a tese de que a imaginação possui um lugar fulcral no interior da teoria geral da intencionalidade, teoria esta que, a concordar com Levinas, introduz «a nova ideia de uma saída de si, facto primordial condicionante de todos os outros», Célis, da Universidade de Lausana e outro elemento director responsável pela presente publicação, defende essa mesma imaginação, dentro do movimento de um processo estritamente reflexivo husserliano, como o *a priori* da compreensão a partir da existência na imediação das coisas e dos outros. Enquanto criação interna pura, à semelhança do *phantasma* aristotélico, a imaginação teria a função de operar como faculdade intermediária entre a percepção e a inteligência das essências. Possuiria, assim, um traço fundamental partilhado com a

percepção: pertencer à classe dos actos intuitivos dependentes de uma doação relativamente à qual não tem iniciativa; e partilharia, de igual modo, com a significação a característica de se englobar na classe dos actos de presentificação, os quais, por sua vez, teriam como correlato o conteúdo do objecto adentro da esfera lógica da fenomenologia, cujo domínio é precisamente o conhecimento das essências.

Recorrendo a um texto editado em 1904-1905, *Fantasia, consciência de imagem, recordação*, onde Husserl manifestamente não confere uma verdadeira autonomia à imaginação, não a dissociando, portanto, dos actos de percepção e de significação, pretende o autor explorar a eventualidade da verdadeira dimensão transformadora e inventiva do acto imaginativo. Mas uma outra questão se afigura pertinente: será que a imaginação pode dizer algo do interior do sujeito que a incorpora, no sentido de se descobrir um «reservatório de imagens» comuns ao próprio homem? Para cumprir tal tarefa foi ler-se parte da obra estética do filósofo que deu, de facto, uma nova resposta ao problema, Gaston Bachelard.

Na segunda parte deste escrito, pode encontrar-se algum interessante material respeitante aos primeiros capítulos do curso de Husserl, de 1905, que de algum modo prolongam as reflexões da sexta *Investigação Lógica*. Nesse curso (§§ 11-14), o filósofo alemão distingue «três tipos de objectos», implícitos na consciência de imagem ligada ao acto perceptivo:

a) *imagem enquanto coisa física* – uma estátua exposta num museu, por exemplo;

b) *imagem enquanto objecto-imagem* – que, pela sua forma e cor, se abre à percepção como representante de uma coisa real ausente (sendo que, para Husserl, a semelhança entre ambas é sempre pretensamente real, como o caso da própria fotografia, por exemplo);

c) *o sujeito-imagem* – figura ou imagem-cópia que representa o objecto-imagem e que provê à ausência da coisa evocada (quer se tratasse, por exemplo, de um rosto, de uma pessoa ou de uma paisagem). «O sujeito-imagem transcende sempre o acto da imaginação».

Seguidamente, e passando por uma ligeira, demasiado técnica e algo incompleta explicitação sobre a complexidade destes últimos três tipos de objectos (p.239), o autor parte para o que mais lhe interessa, a *Fantasia*. Citando Husserl, numa definição deste termo como representação de um objecto enquanto imagem, que substitui o que é propriamente visado, apreendendo-se, assim, a coisa através da imagem (já que a fantasia não coloca na consciência alguma coisa-imagem mas apenas o seu *fictum*), Célis foca a questão, a resolver, do carácter duplo do acto intencional da imaginação, ou seja, a imagem como objecto-imagem que visa imediatamente o sujeito-imagem, duas apreensões que se condicionam mutuamente (contrariamente à percepção, que apenas possui um objecto a ser apreendido). A consciência imaginante [do sujeito que produz a imagem], diz Husserl, «é esta consciência específica de presentificação de um não-aparecente no aparecente, depois do que o aparecente se dá, pelo poder de certas propriedades intuitivas, como se fosse outro».

Há, então, que diferenciar fantasia e imagem percebida fisicamente na percepção. Em primeiro lugar, a fantasia não aparece num contexto objectivo da realidade efectiva constituída numa percepção actual. Por outro lado, a fantasia caracteriza-se

por um carácter oscilante, não se fixando num objecto percebido, mas flutuando segundo a quantidade e a qualidade da intenção imaginativa, contrariamente, a imagem perceptiva é estável, enquanto a fantasia não obedece a uma unidade de síntese regida por um *continuum* temporal. A fantasia é, precisamente, instável, porque aparece imediatamente ao sujeito e sem alguma mediatização, permitindo-nos, assim, entrar num outro mundo subvertendo a consciência vigilante, o que explica o tom abrupto do «retorno [perceptivo] à terra», uma vez que a percepção exclui a fantasia pela impossibilidade de intuição conjunta.

Mas aceitando que o acto imaginativo, ao não se confundir com a percepção, refere em última instância a quase-presença de um objecto intuitivo, donde pode então surgir o conteúdo hylético da fantasia? A dificuldade em encontrar a solução reside na primazia conferida por Husserl ao primado da percepção como fonte de todo o vivido da consciência, porque, em boa verdade, não se poderá qualificar a fantasia com uma «acto espontâneo de auto-doação», sob pena de deixar cair por terra a própria teoria da intencionalidade. Em contrapartida, se se colocar a hipótese da base impressional de essência mnésica para essa mesma fantasia, então talvez se possa conceber uma «*epochè* específica» produtora de imagens independentes do dado percebido – foi precisamente esta última hipótese que Husserl tentou explorar nos seus supracitados cursos, mas apenas com as *Lições sobre a consciência íntima do tempo* e com a recolha póstuma de escritos intitulados *Da síntese passiva* é que se poderá aclarar a questão. Por enquanto, no texto que agora ocupa o autor desta comunicação, parte-se da tese de que as apreensões imaginativas que mobilizam a fantasia fundam imediatamente uma consciência de presentificação imanente, uma consciência modificada.

Ora, o material dessa modificação, cuja origem não está na percepção, surgirá, assim, de uma retenção ou halo retencional obrigando a considerar uma relação analógica com a memória (p.242). Mas resta ainda perceber como é que a fantasia consegue fenomenolisar o material hylético sobre o qual trabalha. A resposta husserliana é dupla [ambígua]: de uma parte, a imaginação nada cria *ex nihilo*, operando «como» a percepção, de outra, não se pode apoiar sobre a estabilidade óptica no sentido de um estável preenchimento do visado. Portanto, a sua característica maior é uma espécie de «labilidade» («*labilité*»), [a infidelidade ao dado perceptivo na eminência do falhanço ou da decepção perante o dado empírico anteriormente captado] – já que ela é livre na produção das suas formas não representantes de um conteúdo preciso do passado. O jogo da fantasia surge da sua «pulsão formal» que produz algo vago e fugidio do objecto-imagem e de duvidosa conformidade ao sujeito-imagem. No caso do poema, por exemplo, o objecto-imagem é particularizado (pela profusão das fantasias individuais), enquanto o sujeito-imagem é o denominador comum «de todas as apreensões imaginativas suscitadas pela leitura». E foi precisamente neste campo, o da poesia, melhor, o das propriedades do ícone verbal, que Bachelard entrou com a sua análise contrariamente a Husserl, que nela não pensou ou pelo menos não a elaborou [ou não quis elaborar].

Na terceira parte do texto, Raphaël Célis mostra-nos a abordagem bachelardiana da fantasia e da imaginação poética, que sempre evoca os arquétipos (as imagens do Ar, da Terra, do Fogo e da Água) deste tipo de consciência modificada, que igualmente se deixa ler através do inconsciente colectivo jungiano.

O tipo de fantasia que Bachelard toma por modelo é o devaneio poético que, para o objecto-imagem, deriva agora dos movimentos internos da matéria numa espécie de dinâmica das suas «enteléquias secretas». Mas de que forma é que as imagens materiais apelam à nossa vida íntima, unindo assim a nossa alma com o próprio mundo? Segundo quatro razões pelo menos (p.245):

a) *a nossa psique pertence à vida criadora da própria matéria* (como defendeu Bergson), o que permite unir o conteúdo hylético da impressão à sua potência formadora interna, de outro modo, a intencionalidade acede à sua «dimensão associativa primeira»;

b) *as imagens do devaneio são irrealis*, porque se opõem a toda a imobilização do próprio real enquanto percepto definitivamente construído, já que elas representam o mundo *in statu nascendi*, ou seja, «os arquétipos eles-mesmos, o seu sujeito-imagem» (para utilizar o conceito de Husserl);

c) *o sentido simbólico da imagem material* (o seu sujeito-imagem portanto não se deduz de uma aprendizagem cultural nem de qualquer condicionamento psicogenético, o que se demonstra pela imediatez e universalidade da comunicação deste tipo de linguagem material);

d) (este argumento recapitula os precedentes), *a imagem material é uma condensação da psique no seu todo*, cujas figuras se constituem enquanto metáforas hylético-formais da intencionalidade, também no seu todo, de acordo com uma raiz primeiramente individual e depois cósmica – eis a matriz mito-poética ou a síntese passiva do fluxo intencional.

Exemplificando com a famosa *Psicanálise do Fogo*, de 1949, passa-se agora à discussão em torno dos dois pólos mais antagónicos da intencionalidade, a actividade poética (o primeiro modo do ser no homem) e o acto de conhecimento (a apropriação cognitiva do mundo circundante). Sabendo que, para Bachelard, o fogo estimula o desejo de conhecer, provoca, ao mesmo tempo, a dialéctica entre o pensamento e o devaneio, passa-se, portanto, de um objecto de prazer a um objecto de conhecimento, o que constituirá, por outro lado, o primeiro motor do pensamento pré-científico. A ciência, com efeito, foi o resultado de um esforço de afastamento das analogias simbólicas do fogo, sem dúvida, mas também dos outros elementos. O resultado terá sido a conversão do sujeito como «epifenómeno do objecto», algo situado nos antípodas da dúvida metódica cartesiana.

Aproveitando a leitura de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, que descreve as experiências de Robinson de incursão no espaço na ilha de Speranza, nesses momentos em que «A psique do ego de Robinson se projecta na alma do mundo [...]», pode afirmar-se que a consciência de si, segundo Bachelard, não possui nem um aqui nem um ali, mas deixa formar-se enquanto algo fora do tempo e do espaço, características próprias da fantasia. O sujeito introjecta as qualidades sensíveis das coisas, considerando-as como simples correlatos do seu visado. Em conclusão: «A dialéctica da consciência perceptiva, que racionaliza, e da consciência imaginante, que sonha a sua pertença imemorável ao mundo, tem por consequência um carácter esferomorfo». Por isso a existência nada tem de cuidado («souci») [ou de inquietação do espírito do sujeito] perante as coisas. Isto não por mérito de um *ego* preenchido por si mesmo, mas, pelo contrário, porque «o centro da sua intimidade coincide, por um breve instante, com o epicentro do seu espaço

corporal» (p. 248), o homem é um «ser disperso» diz Bachelard, pois ele é «corpo e alma» e «antes de ser lançado no mundo, como professam as metafísicas rápidas, o homem é deposto no berço da casa».

No horizonte do ser-inquietado («l'êtr-en-souci») heideggeriano, a «casa onírica» é a primeira revelação dos laços antropocósmicos que, por sua vez, são menos a forma das *Abschattungen* [esboços das coisas] egologicamente centradas do que a luz da fantasia ao esvanecer o que se percebe distintamente. Desta forma o homem se abstrai da concretude do lugar habitando uma dimensão escondida. E é o poeta, na sua linguagem não-convencional seguindo o valor associativo das palavras, valor esse cúmplice das propriedades dos próprios objectos que iluminam a nossa fantasia, que canaliza o acto intencional da fantasia para «um halo de imagens que resumem a experiência ancestral do homem defronte uma situação típica» (Bachelard), defendendo-se, por conseguinte, uma dimensão tautegórica («tautégorique») da imagem, ou seja, esta não é o signo de outra coisa senão de si mesma.

Em conclusão temos que a livre Fantasia é provida de coerência enquanto elemento revelador da condição humana. O seu poder de síntese é precisamente essa capacidade de apreensão à uma do sujeito e do objecto, passado e presente, matéria e forma. Enfim, o retorno das teses de Husserl acerca da dinâmica da fantasia é elaborado por Bachelard, que a resume no seguinte: «uma imagem estável e acabada corta as asas da imaginação».

Numa última palavra sobre *Phénoménologie(s) et Imaginaire*, reiteramos o seu carácter interdisciplinar, a sua profunda dimensão fenomenológica e a sua incontornável actualidade na filosofia contemporânea, o que faz desta obra um tomo imprescindível para a biblioteca de todos os estudiosos de filosofia nomeadamente para os professores com mais responsabilidade no panorama da filosofia portuguesa.

Joaquim Carlos Araújo