



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Lucas Rafael Justino

Ensaio sobre a fenomenologia das imagens da cidade a partir de Bachelard

Brasília
2023



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Lucas Rafael Justino

Ensaio sobre a fenomenologia das imagens da cidade a partir de Bachelard

Monografia apresentada à Banca Examinadora do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Filosofia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Priscila Rufinoni

Brasília
2023

Ensaio sobre a fenomenologia das imagens da cidade a partir de Bachelard

Lucas Rafael Justino

Monografia apresentada à Banca Examinadora do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Filosofia.

Dezembro de 2023

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Priscila Ruffinoni
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Raquel Imanishi

Prof. Dr. Herivelto de Souza

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à minha família, minha mãe, irmã e irmão, que desde o começo acharam muito inusitada a decisão de cursar filosofia, mas nunca fizeram menos do que me apoiar.

Agradeço à professora Priscila por ter sido a primeira a me dar aula na graduação e por ter me acompanhado em vários momentos durante o curso, inclusive me ajudando a optar pela licenciatura.

Agradeço aos professores membros da banca por toparem participar dessa arguição.

Agradeço aos outros professores do corpo docente do Departamento de Filosofia. Cada um fez sua contribuição na minha jornada como estudante e professor de filosofia. Seus rostos não serão esquecidos.

Agradeço à minha casa, Universidade de Brasília, por sempre ter me acolhido e por ainda demonstrar, mesmo depois de tanto tempo, suas belezas reconfortantes.

Agradeço aos amigos que fiz durante o curso por constituírem uma rocha sólida de solidariedade.

Agradeço à Ana por ter iluminado toda essa jornada e por ser a melhor companhia que eu poderia ter em todos os momentos.

“As cidades, como os sonhos, são
construídas por desejos e medos,
ainda que o fio condutor de seu
discurso seja secreto, que as suas
regras sejam absurdas, as suas
perspectivas enganosas, e que
todas as coisas escondam uma
outra coisa” - Marco Polo
(Calvino, 2003, p. 46)

Resumo

O presente trabalho consiste em uma tentativa de organizar os pensamentos em torno de uma possível fenomenologia das imagens da cidade a partir da teoria de Gaston Bachelard, filósofo da ciência e da poesia. Derivando da forma como Bachelard aplicou sua poética do espaço à casa, procura-se direcionar uma análise semelhante à cidade, procurando entender quais as imagens que compõem a cidade na poesia e nas artes. Entender o espaço em uma perspectiva Bachelardiana é entendê-lo como construção simbólica e de habitação do ser, o que torna-se imperativo para compreender a forma como a imagem da cidade aparece em diversas obras de arte e quais seus significados.

Palavras-chave: Gaston Bachelard; Fenomenologia; Imaginário; Cidade

Abstract

This present work consists of an attempt to organize thoughts around a potential phenomenology of city images based on the theory of Gaston Bachelard, a philosopher of science and poetry. Stemming from the way Bachelard applied his poetic of space to the home, an analogous analysis is sought for the city, aiming to understand the images that compose the city in poetry and the arts. Understanding space from a Bachelardian perspective means comprehending it as a symbolic construction and a dwelling for the self, which becomes imperative in understanding how the image of the city appears in various works of art and its meanings.

Keywords: Gaston Bachelard; Phenomenology; Imaginary; City

Sumário

Lista de figuras	9
Introdução	10
A dimensão simbólica da cidade	10
O imaginário de Gaston Bachelard	13
Estrutura do trabalho	17
Capítulo I - Gaston Bachelard ou as aventuras de um filósofo da ciência que se encantou com a poesia	19
Entre razão e imaginação	19
Uma fenomenologia das imagens	25
A imaginação poética	30
Capítulo II - O espaço não como uma delimitação geométrica, mas como afeto e poesia	35
Topoanálise: o espaço e o sujeito	35
A casa e suas múltiplas formas	40
Capítulo III - Uma fenomenologia das imagens da cidade	51
O ser e a imaginação na cidade	51
As imagens das cidades invisíveis	55
As cidades labirínticas	62
A circularidade das imagens da cidade	65
Considerações Finais	68
Referências Bibliográficas	71

Lista de figuras

1. *Ariadne* (1913), Giorgio de Chirico 64

Introdução

A dimensão simbólica da cidade

Toda cidade é uma imagem de cidade. Toda cidade é real. Nenhuma delas existe *a priori*, mas são compreendidas assim quando conseguimos enxergar a ideia de cidade. Nasceram de alguma necessidade ambiental e, quando se vê, esse agrupamento criou estruturas físicas, imaginárias e simbólicas que, ligadas umas às outras, constituem um campo de convivência de sujeitos que forma essa ideia.

Com um “olhar de *flâneur*” (Benjamin, 2002: 38), ando pelas ruas e atravesso praças. A cidade me fascina e acabo pensando naquelas ficcionais da literatura, das mitologias e também do cinema. Todas essas formas constituem uma ideia de cidade para mim. daquelas que existem e podemos pisar e daquelas que são reais em universos ficcionais, percebo que emanam imagens. Mesmo de diferentes naturezas, essas imagens convergem em uma ideia. Há uma circularidade dessas imagens, que se retroalimentam. Nossas próprias cidades inspiram ficções que exploram suas imagens. A partir disso, passamos a criar lugares puramente ficcionais.

Habitar um espaço é imaginar e dar significado (Bachelard, 1993). Simplesmente amontoar casas e edifícios não constitui aquilo que chamamos de cidade, mas quando podemos imaginar sobre este complexo emaranhado, é que nascem. Esse espaço se preenche de sentido a partir das experiências daqueles que nela habitam, quando várias subjetividades entendem-se como partes da mesma coletividade. Existe uma circularidade nessa imaginação e produção de significado: é como uma espiral que se amplia, agregando cada vez mais novas histórias e experiências. O espaço físico concreto e a imagem são cooriginários.

As casas que dividem um espaço próximo podem constituir uma vila, uma comunidade, uma metrópole, uma cidade. Sua imagem se reforça através de símbolos, signos que estabelecem alguma relação de comunidade, que são interpretados e reinterpretados. Existe, portanto, uma dimensão que não é física, mas constituída por uma rede de significados entre aqueles que nela vivem, suas estruturas físicas, seus espaços. Quando chamamos uma cidade pelo nome, nos referimos a uma narrativa própria. A noção de narrativa não deve nos prender em oposições entre o que existe e o ficcional como faria a um positivista (Rancière, 2009), pois a narrativa é parte intrínseca do fenômeno como podemos observar e conhecer. Isentas de narrativas e de imagens próprias, elas não podem

ser. A ideia se fortalece quanto mais fortalecida forem essas relações e mais profundas as edificações afetivas e de identificação com aquele espaço. Toda cidade possui uma dimensão narrativa própria.

A cidade pode ser várias coisas, seja um símbolo do progresso em contraste com o atraso do campo, um conjunto de edificações e ruas que formam espaços labirínticos, um agrupamento de seres humanos tentando se ordenar em meio ao caos do cotidiano, dentre outras coisas. Essa aparição múltipla da cidade é interessante porque podemos discutir como o mesmo objeto, a cidade, aparece de formas tão diferentes, em diferentes contextos e a partir de variadas percepções. Entendida politicamente, a cidade é o centro de tudo, é onde as decisões são tomadas, é onde se concentram as pessoas poderosas. Entendida economicamente, a cidade é um bolsão de trabalhadores, de circulação de dinheiro, de oportunidades e riscos. Entendida cinicamente a cidade é um acúmulo de coisas que não deveriam estar tão pressionadas ocupando o mesmo espaço, de onde vem todos os problemas urbanos. Pela perspectiva subjetiva, uma cidade tem várias formas, pode ser a cidade em que alguém cresceu e viveu a vida toda, pode ser a cidade que sempre causou medo e angústias, pode ser uma cidade como um belo jardim e uma cidade fantasma de espaços vazios e assombrações... Tudo isso a mesma cidade.

Sua criação não é da natureza, mas antes uma tentativa de sobreviver, representando a característica humana de juntar-se e resistir criando todo esse conjunto de símbolos que sustenta o espaço como um abrigo das próprias forças naturais e de qualquer ameaça externa ao grupo. Gomes (2008: 23) reforça o caráter de coletividade dessa criação: “a cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza”. É uma ficção que, através de muito trabalho coletivo, consegue realizar-se. É um eterno vir a ser, narrativa sempre acrescida de novas propriedades e características, sendo pensada, poetizada, imaginada. Enfim, construída.

O mesmo poderia ser dito de todos os outros espaços. O próprio campo não seria também um local de múltiplas percepções? O lugar onde se planta e semeia a comida, o abatedouro, os grandes campos de monocultura ou as pequenas hortas familiares, todas estas não dão também várias percepções? Certamente que sim, nem é o intuito deste trabalho afirmar o contrário. Entretanto, a cidade naturalmente multiplica esse campo das diferentes percepções por um grau quase impensável quando comparada com o campo, justamente porque a cidade possui uma concentração de indivíduos humanos muito maior

do que o campo. Isso cria um espaço de conflito entre diferentes visões de mundo, perspectivas, por mais homogênea que seja uma cultura, uma cidade é sempre formada por pessoas diferentes tendo que dividir um espaço limitado. Talvez aí more o fascínio pela imagem da cidade.

Não existem as edificações e a ideia separadamente, mas existe uma relação de significado entre o espaço ocupado e as estruturas que o ocupam. Assim, podemos começar a imaginar uma *poiésis* da cidade, a produção de significado do espaço que a constitui. Essa produção também está em um processo de vir a ser contínuo, reiterando todo esse arcabouço imagético e simbólico.

A cidade evoca uma multiplicidade a partir dessa miríade de formas de ser. Além daquelas nas quais podemos pisar, que nos abrigam das chuvas, dos ventos e das ameaças externas, existem aquelas sobre as quais temos apenas as imagens para nos apoiar. São cidades poéticas, que não existem propriamente, mas com as quais temos um certo contato mediado por essas imagens, com as quais nos conectamos exclusivamente a partir das suas narrativas. Apesar de uma inexistência material, eles possuem alguma espécie de relação com as cidades físicas, que chamo de concretas.

Gotham City é uma metrópole sombria, com ruas escuras e becos inspirados por cidades reais como Londres ou Nova York. Essas características são atributos que podem ser encontrados em vários exemplares de cidade, mas que são aqui reunidos para a construção dessa, que é ficcional. As experiências que temos ao ler um quadrinho de Batman ressoam com as que temos ao andar por becos cheios de sombras e com potenciais ameaças que pertencem ao nosso mundo. Isso não ocorre sem intencionalidade, Bill Finger e Bob Kane construíram Gotham para que todos os leitores pudessem se identificar com ela (Steranko, 1970). Obviamente, sua inspiração em Nova York é evidente, como mencionado acima, mas o esforço dos autores não é inválido. Ao construí-la com algumas características universais, os autores criaram um espaço com o qual leitores podem se identificar por um ou outro aspecto apresentado, pois essa é uma propriedade das imagens: evocar um sentimento e até provocar uma espécie de reflexão.

As cidades poéticas são construídas com as mesmas imagens que as cidades existentes. Uma ficção é uma extrapolação de conceitos, ideias e histórias que só podem ter origem naquilo que já conhecemos (Ursula Le Guin, 2002). O planeta-cidade Coruscant, de *Star Wars*, é uma extrapolação da ideia de metrópole, um lugar que teve suas imagens passadas por uma lente em zoom que ampliou tudo aquilo e acabou criando uma

coisa nova. Palomar, de *Love and Rockets*, nasce a partir de uma experiência urbana latina mesclando elementos de realismo mágico. São lugares que podem ser experienciados quando acessamos as imagens que compõem uma narrativa.

O imaginário de Gaston Bachelard

Gaston Bachelard é um filósofo e cientista que se empenhou em dois grandes temas: epistemologia e poesia. Segundo Pierre Quillet (1977), pouco importa qual dos dois temas se siga, sua obra levará a uma reflexão sobre a realidade, inevitavelmente. Seja pelos significados que ele enxerga a partir da imaginação poética ou pela sua teoria do conhecimento aproximado. Bachelard procurou entender a forma como as imagens se formam no mundo e atingem as pessoas, a forma como o devaneio existe no mundo não só em caráter de irrealidade e fantasia, mas como algo que chega a atingir os outros e criar conhecimento e conceitos. Quillet (1977) fala de uma função do real e uma função do irreal. A realização é um processo importante para Bachelard, que é o processo pelo qual as coisas podem vir a ser reais, até mesmo as imagens poéticas. Isto é, não parte de uma realidade imutável, mas de uma realidade na qual as forças se chocam e coisas podem vir a ser, superando uma ontologia essencial e promovendo uma ontologia a partir do fenômeno.

A partir dessa noção de cidade como um espaço em que várias forças coincidem e, ainda, tentam conviver, este ensaio procura se fundamentar na fenomenologia das imagens de Gaston Bachelard para conseguir reconstituir as imagens da cidade para que, de alguma forma, seja possível definir esse fenômeno. O filósofo aparece aqui como uma possibilidade por ter estudado as imagens com uma aproximação fenomenológica que produz pensamento de maneira interessante: Bachelard analisa as imagens poéticas, e nesse sentido dizemos mesmo as imagens de poemas e obras literárias para reconstituir a maneira que as imagens nos afetam. Afastando-se de um psicologismo, de um primor pela interpretação dos símbolos, Bachelard trata a imagem como algo dotado de uma vida própria, ao que pouco interessa o que podemos pensar dela ou não, mas como ela nos afeta até mesmo antes de sermos capazes de formular um pensamento a respeito delas.

A teoria do imaginário procura compreender as formas da imaginação material, que é a forma como Bachelard defendeu que se pode apreender a substância de qualquer objeto. A imaginação material revela do que é feito o objeto. Ela é constituída principalmente pelas imagens poéticas, pelos devaneios que constroem uma substância do

objeto. É uma filosofia fenomenológica: Bachelard (1999) acreditava que as imagens conseguem postular uma substância dos objetos que nunca se revela completamente.

O processo de investigação empreendido pelo próprio Bachelard com relação à imaginação material é baseado nas imagens poéticas. Ele busca apreender as imagens que atingem o inconsciente, meditando profundamente sobre elas, resistindo às histórias não porque elas não são de valor para a investigação, mas porque ele enxerga, na criação de novas imagens na poesia, a função de “reanimar a linguagem” (Id., Ibid.: 5). Tendo como concepção de filosofia uma preferência pela busca das origens da linguagem, são as imagens que revelam essas origens e movimentos transformativos da linguagem.

Bachelard utiliza muito de poesias para conceber sua fenomenologia das imagens materiais, pois para ele são as construções poéticas que conseguem adentrar na materialidade das coisas e são as imagens poéticas que conseguem canalizar a imaginação material. Em *A Poética do Espaço* (1993), utiliza a ideia de casa para construir uma topografia do nosso íntimo. Proponho que as categorias utilizadas por ele sejam ampliadas de casa para cidade, principalmente analisando obras que tratam a cidade como uma extensão do sujeito, um ambiente no qual o sujeito interfere e por ele é interferido.

A cidade é múltipla? Sim, mas suas imagens e materialidade podem revelar alguma espécie de substância. Segundo Bachelard (1999), em seu ensaio sobre a imaginação material da água, a imaginação formal é como um olhar para a superfície do riacho, que reflete a luz do sol e é belo, enquanto a imaginação material é como olhar para as profundezas do riacho, procurando entender por onde esse corre, o que corre por dentro dele, quais são as coisas que carrega consigo. Portanto, Bachelard utiliza muito os poetas para conceber sua fenomenologia das imagens materiais, pois para ele são estes que conseguem adentrar na materialidade das coisas e são as imagens poéticas que conseguem canalizar a imaginação material. O que proponho é a utilização das imagens poéticas para acessar a imaginação material e, assim, apreender um pouco da imagem da cidade através das formas pelas quais ela aparece nas obras poéticas.

As imagens poéticas, constituintes do que Bachelard entende por arte, são capazes de emular a realidade, representá-la em sua materialidade, revelando uma essência, reconstituindo mesmo essa essência. Não é um simulacro, mas um processo de investigação praticamente. Nesse sentido, o filósofo aprecia a arte como objeto de estudo e prima por ela de forma que escapa aos psicanalistas. Como Carl Jung, Bachelard percebe que a psicanálise diverge da obra de arte e se direciona ao caos da psique, enquanto ele

pretende estudar como a própria arte revela a essência das coisas. Nesse trabalho, devem ocorrer algumas citações a obras de arte, da literatura principalmente, que corroborem à construção de uma imaginação material sobre a cidade. Resgatar várias imagens poéticas sobre a cidade é uma das atividades que vão possibilitar a realização da pesquisa.

O caráter de construção de uma essência através das imagens não significa que a realidade é fruto de processos psicológicos, mas que a atitude filosófica ao encontro de uma realidade tem grande responsabilidade pela realidade que vai se criar. As imagens não são analisadas, portanto, a partir de noções psicológicas, mas em perspectiva filosófica, pois o importante não é entender como uma mente interpreta imagens, já que a interpretação para ele estaria em um momento posterior ao momento da apresentação da imagem. O importante é uma espécie de significado intrínseco da imagem que, certamente, vai influenciar uma interpretação, mas não vai depender de qualquer interpretação. Ou seja, as imagens materiais possuem uma ontologia própria que vai servir ao vir a ser dos fenômenos, mas não os determina completamente. É importante lembrar que, mesmo na imaginação material, o que interessa é o fenômeno, isto é, aquilo que aparece através da imagem. Não é possível realmente revelar a matéria, por mais que Bachelard utilize a metáfora da mão para explicar o trabalho do fenomenólogo das imagens (2008): a mão é aquilo que vai adentrar e vai deformar a matéria, amassá-la, ou mesmo tocá-la de forma que o olhar não consegue. Entretanto, por mais que se toque no objeto, a mão é, ainda, uma aproximação fenomenológica da matéria. A imagem material revela sua essência como fenômeno e a mão vai tocar este fenômeno. O tato acaba revelando mais do que o simples olhar nessa metáfora, mas não deixa de ser uma fenomenologia.

Pode parecer pouco racional à primeira vista que as imagens sejam contempladas e devaneadas dessa maneira, mas não é de todo inesperado, pois Bachelard (1993) mesmo afirma que as imagens não devem ser trabalhadas por uma filosofia racionalista, mas por uma filosofia sensível aos afetos da imagem. Ela não tem passado, ou seja, não tem uma história, ela tem atualidade, e é nesta atualidade que se concentra tudo o que ela traz. Esta atualidade se dá na matéria mesma da imagem. Nesse sentido, é importante voltar a Jung pois, como era também um filósofo do imaginário, algumas espécies de pensamentos podem ser lidos como semelhantes, porém é importante denotar que existe uma distinção principal no trabalho dos dois: Jung entendia a criação de arquétipos a partir das imagens como algo de um inconsciente coletivo, uma espécie de domínio da mente que não acessamos conscientemente, mas que se constrói nas mentes de todos os sujeitos,

formando imagens centrais como os arquétipos; enquanto isso, Bachelard colocou as formas arquetípicas como imagens que emergem da materialidade, então elas já se encontram na matéria e o trabalho da imaginação poética é justamente captá-las (Gao, 2019).

Bachelard escreveu alguns livros sobre o assunto das imagens, dentre eles: *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, *Psicanálise do Fogo* e *A Poética do Espaço*, o ensaio mais importante para realização deste trabalho. É importante ressaltar que cada um dos livros vai tratar do problema do imaginário a partir de uma perspectiva diferente, que Bachelard adota a partir de qual elemento está sendo colocado em primeiro plano da análise. Não se trata de uma simplificação do mundo em elementos básicos para análise ulterior, mas de uma análise que parte do próprio elemento. Assim, em *Psicanálise do Fogo*, o filósofo não fala apenas de imagens nas quais o fogo assume protagonismo, mas analisa diversas imagens a partir do elemento do fogo, mesmo naquelas em que a chama é invisível, há sintomas de uma combustão, mesmo no escuro é possível sentir o cálido toque da chama, entre outros exemplos. Isso acontece porque, justamente, a teoria do imaginário não é uma teoria de decomposição de imagens prontas como olhar para uma fotografia e descrever seus elementos, mas uma estrutura de pensamento acerca das imagens e de sua própria fenomenologia.

A imaginação material de Bachelard não pega como objeto da filosofia o elemento ou suas formas, mas pensa a filosofia a partir do elemento. A imaginação a partir do fogo cria uma filosofia que possui uma moral própria, enquanto a filosofia criada pelas imagens água possui um devaneio daquilo que contempla e se aprofunda, já a filosofia do elemento ar é uma filosofia que recorre ao movimento, que pretende entender a partir do movimento. Assim, cada um dos elementos consiste em uma forma de compreender as imagens.

No ensaio *Poética do Espaço* (1993), Bachelard tenta entender, a partir do espaço, a forma do pensamento humano. Ele cria diversas categorias fenomenológicas do espaço para analisar desde o quarto de infância até a casa e os lares que alguém tem durante a vida, sem deixar de olhar com atenção para as evocações de imagens como as de casas. Ele cria a topoanálise das imagens, que é um método de decomposição das imagens do espaço, o “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (Bachelard, 1993: 28). Para entender estes espaços e criar esta filosofia, o filósofo faz uso de imagens poéticas, pois nelas estão compreensões de mundo que o interessam. Isso chama a atenção pois ele

mesmo admitiu que a imagem poética não deve ser tratada psicologicamente, embora a toponálise parta das imagens poéticas para concluir este estudo psicológico sistemático. Minha hipótese sobre essa suposta contradição é que não há contradição. A imagem poética é um fenômeno a partir do qual a análise não-psicológica constrói uma filosofia da imagem que acaba sendo uma explicação para a consciência que temos das imagens. Não se trata de uma aproximação psicanalítica, mas de uma análise da imagem para ver o seu sentido para um sujeito (Anand; Tripathi, 2022). A toponálise aparece como uma ferramenta interessante para este estudo porque as imagens da cidade são, naturalmente, imagens de um espaço. A cidade pode ser para uns um lar, para outros um local sem qualquer laço afetivo, ou mesmo uma cidade em que “não existe amor” (Criolo, 2011).

Quando cita um poema, Bachelard o faz como alguém que cita um ensaio ou uma tese. Poemas revelam perspectivas filosóficas sobre o mundo que são interessantes para seus autores, que é um dos princípios que Bachelard utiliza para criar esta filosofia. A casa de infância que aparece em um poema específico não é apenas uma representação de determinado autor, mas é sua filosofia de uma casa da infância, é uma ontologia da casa da infância fundamentada e revelada pela imagem, pois emular é, de certa forma, criar a realidade. É isso que tanto interessa a Bachelard. Ele parte de um afeto causado pela imagem poética para entender a subjetividade, pois ele sabe que a poesia revela a materialidade e a substância das coisas.

Estrutura do trabalho

Este trabalho se estrutura como um devaneio. A cada capítulo, conclui-se um convite para tirar um pouco as âncoras que nos fixam ao mundo da concretude e suspendê-las, nos aproximando cada vez mais da capacidade flutuante do ar aquecido pela chama. As imagens não se constituem como sólidos geométricos que podem ser medidos em seus volumes e limites, mas são inapreensíveis em uma totalidade, podendo apenas serem aproximadas através de um trabalho de entrega às suas dinâmicas. Permitir ser afetado pelas imagens antes de começar a pensá-las e conceitualizá-las.

A fim de entender a imagem da cidade e como ela aparece nas imagens poéticas, este trabalho persegue um caminho que busca primeiro entender como Bachelard pensava o seu método para depois compreender como ele o utilizou para investigar a dimensão do espaço íntimo formando sua toponálise a partir da imagem da casa, para no final tentar

utilizar esse método e as imagens do espaço poético para tirar conclusões sobre as formas da cidade nas obras poéticas.

No primeiro capítulo, quem lê encontrará um percurso sobre a forma de pensar de Bachelard sobre as imagens e sobre sua epistemologia, encontrando reflexões sobre o devaneio e o sonho como produtores de conhecimento e reflexão filosófica. Partindo de uma posição mais indeterminada em relação à divisão entre um Bachelard epistemólogo (do dia) e um Bachelard que versa sobre a poesia (da noite), procuramos entender as imagens como uma espécie de culminância da forma de pensar do filósofo, cujo método estava atrelado à entrega às dinâmicas indeterminadas do mundo.

No segundo capítulo, caminhamos por cada um dos capítulos da obra de Bachelard, *A Poética do Espaço* (1993), na qual o filósofo utiliza a casa para tentar entender a intimidade humana e a subjetividade. Importantes reflexões sobre as dimensões poética e simbólica da cidade constituem em um conjunto de ferramentas conceituais para tentar entender a cidade a partir das imagens poéticas.

No derradeiro capítulo, começamos a imaginar sobre as formas da cidade nas poesias e tentamos entender quais são os significados da cidade e como as formas das cidades nos afetam. Para isso, são utilizados exemplos da literatura no mesmo molde ensaístico do trabalho de Bachelard, como o livro de Ítalo Calvino *As Cidades Invisíveis*, as obras de Jorge Luís Borges e também de outras artes e mídias como histórias em quadrinhos, cinema e jogos eletrônicos.

Capítulo I - Gaston Bachelard ou as aventuras de um filósofo da ciência que se encantou com a poesia

Entre razão e imaginação

Gaston Bachelard foi, principalmente, um filósofo da ciência que dedicou grande parte de sua vida pesquisando temas que hoje designamos como *hard sciences* (Britannica, s. data), mas nunca abandonou a imaginação como possibilidade além da razão. Bachelard nunca se posicionou como um simplificador da noção de ciência no sentido de que apenas estas ciências duras poderiam ser consideradas conhecimentos verdadeiros ou mesmo de que apenas a precisão da física pudesse realizar o trabalho de conhecer a realidade. Antes, o filósofo compreendia uma realidade na qual o conhecimento depende de certas mecânicas e dinâmicas que impossibilitam um nível de precisão absoluto, procurando entender, além do que podemos conhecer, a forma pela qual podemos conhecer e o sentido ou significado que se pode dar ao que é conhecido. Este capítulo se dedica a enquadrar Bachelard em uma perspectiva epistemológica e filosófica a fim de realizar o todo da investigação sobre a imagem da cidade. Deter-se em Bachelard como um filósofo da ciência é condição essencial para o desenrolar do tema desta monografia nos próximos capítulos, já que queremos demonstrar como Bachelard chega à imaginação como meio de conhecer a realidade, tanto da experiência quanto da cognição humanas.

A obra de Bachelard possui dois momentos distintos que alguns autores caracterizam como dois Bachelards, como a designação de Wittgenstein I para o autor do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) e Wittgenstein II para o filósofo que legou *Investigações Filosóficas* (1953). Em Bachelard essa mudança se faz de maneira menos engessada, formando uma divisão do autor em duas personalidades distintas bem aos moldes de sua obra investigativa: Um Bachelard do dia e um Bachelard da noite (Le Ru, 2017). Tal divisão pode deixar perplexo alguém mais acostumado ao ritmo recorrente da filosofia da ciência (Machado, 2016), que geralmente gira em torno da das ciências naturais e de um grau de empirismo que não conseguimos, de imediato, perceber na imaginação.

A divisão entre um filósofo do dia e um da noite segue uma formulação proposta pelo próprio Bachelard quando explica a dimensão da experiência humana no conhecer. Enquanto o dia faz referência àqueles que se dedicam à compreensão dos processos das ciências naturais, de lidar com objetos empíricos e que busca uma objetividade e precisão

que denominamos, por analogia, como “científicas” nos dias de hoje, a noite faz referência a tudo aquilo que se revela ao sujeito em instâncias menos universais ou gerais, em momentos nos quais se está mais sujeito às forças externas, aos significados externos que são colocados sobre nós de forma menos iluminada pela razão, isto é, aquilo que de alguma forma é obscuro (Machado, 2016).

O trabalho com a imaginação está operando nas horas profundas da noite, porque a poesia não se revela da mesma maneira que os fenômenos de ordem física. É com essa obscuridade que pretendemos lidar nesse trabalho. Porém, para compreender melhor o método da imaginação material em Bachelard, é preciso reconhecer que ele não faz essa separação entre dia e noite de forma a criar uma cisão entre a imaginação e a razão. O filósofo chama o ser humano de “homem das 24 horas, pois, ele é o único capaz de transitar tanto pelas vias diurnas quanto pelas vias noturnas do pensamento, sem nunca cessar e nem ceder” (Machado, 2016: 12). Véronique Le Ru (2017) não enxerga uma divisão entre dia e noite de forma que sejam entendidos como dois tipos de pensamento diferentes, chegando ao nível de que seriam de fato dois Bachelard. Para a autora, ele empenhava um método de investigação que conseguia justamente transitar entre as obscuras horas da noite e as radiantes horas do dia, isto é, no seu trabalho investigativo estavam implicadas tanto as características que marcam o período da noite em sua subjetividade quanto o período diurno em sua objetividade e rigor científico.

Entender Bachelard como um autor que não separa radicalmente o mundo em poesia e ciência, mas que compreende nas duas áreas o valor que é possível enxergar em cada uma delas é um dos objetivos deste trabalho. Para conseguirmos concluir nossa empreitada de investigar a aparição da imagem da cidade na poesia, devemos nos ater a isto: Bachelard não criou um dualismo conflituoso entre suas posturas diurnas e noturnas, mas um pensamento que engloba as duas maneiras de conhecer em um potencial de desvelar a realidade. Podemos ver esse movimento acontecendo logo no início de um de seus principais trabalhos *A Chama de uma Vela* (2002b), lançado em 1961, no penúltimo ano de vida do autor, época em que ele mais se dedicou aos trabalhos sobre imaginário e poesia.

Bachelard (2002b: 9) inicia o livro dizendo que é um trabalho de “pura fantasia” e que não há “sobrecarga de saber” (2002b: 9). Entretanto, ele logo envereda pelas imagens para demonstrar como o filósofo, em um trabalho de conhecimento da realidade na qual se insere, recorre às imagens e aos devaneios para criar seu saber, seu conhecimento. São as

imagens que imprimem experiências singulares, particularidades que podemos esmiuçar, nas quais podemos nos deter e analisar para compreender em uma rede de significados. A vela, esta acompanhante da noite, aparece como um objeto que ele chama de “operadores de imagens”, isto é, aquilo que permite o olhar, o vislumbrar e, ainda, “força a imaginar”. As imagens que a vela evoca tornam-se combustível para o pensamento, seja um pensamento metafórico ou um pensamento mais generalizado, eles advêm dessa relação com a chama da vela, uma relação que se situa no domínio da noite, das construções poéticas.

Fernando Machado (2016) vai enxergar essa relação do homem das 24 horas como uma demonstração de que os caminhos da imaginação e os caminhos da ciência, por divergentes que sejam, rumam para o mesmo local. Le Ru (2017) e Alexander de Freitas (2006) vão caminhar por uma leitura mais unificada sobre esse conceito das 24 horas. Ao invés de entender imaginação e razão como caminhos diferentes, os dois autores percebem que Bachelard inseriu a imaginação de maneira tal em sua epistemologia que ela não é um caminho alternativo, mas sim uma etapa mesma do processo de aquisição do conhecimento. Michèle Charbonneau (2023: 81) afirma que “Bachelard desenvolveu suas reflexões epistemológicas principalmente com base nas teorias contemporâneas da física, química e matemática”¹, o que não é uma inverdade. Entretanto, não é possível dizer que sua epistemologia se reservou apenas a estas ciências, pois seu trabalho com a fenomenologia das imagens é um trabalho de cunho epistemológico também. O autor discute não só as imagens mas de que forma elas nos levam a conhecer a realidade. É um conhecimento diferente do proporcionado pela ciência, mas não é um conhecimento invalidado. O olhar para a vela não é uma maneira de compreender as coisas que se diferencia da maneira científica do dia, mas é sim uma condição para que o conhecimento do dia se forme também. O devaneio é algo que surge ao filósofo e ao cientista, tanto quanto ao poeta, de maneira que é indispensável desse processo de pensamento. Então quando se fala de uma poética do devaneio, estamos levando em consideração a capacidade que esse devaneio possui de criar uma forma de conhecimento do mundo. Mesmo sendo não-científica e não-racional, como veremos adiante, sua teoria do imaginário é uma teoria de cunho epistemológico, também.

¹ Tradução livre do trecho: “Bachelard desenvolveu suas reflexões epistemológicas principalmente com base nas teorias contemporâneas de física, química e matemática.”

Bachelard afirma que, antigamente, em um período muito anterior da humanidade, o fogo era fonte de meditação. Nesse tempo, “onde a chama fazia os sábios pensarem, as metáforas eram o pensamento” (Bachelard, 2002b: 26). O devaneio sobre a chama possibilita que ela seja pensada de duas ou mais formas, não exclusivamente pelas imagens que suscitam, mas também como um fenômeno físico. Não à toa, o autor percebe que a chama da vela pode ser objeto de uma “psicologia das chamas” ou de uma “física dos fogos da vida” (Bachelard, 2002b: 26). Essas duas formas de enxergar a chama demonstram esta união fortuita entre as duas capacidades de um mesmo fenômeno.

No âmbito psicológico, a chama é uma vida, ou não é “o símbolo visível do interior de um ser, o símbolo de um poder secreto?”, ao mesmo tempo em que ela possui todas as “contradições internas que dão dinamismo a uma metafísica elementar”, um “ser sem massa e, no entanto, é um ser forte” (Bachelard, 2002: 26). Nesse processo mesmo conseguimos observar o caminhar do entendimento sobre o que é a chama da vela. Ela é ao mesmo tempo uma possibilidade de compreensão das dinâmicas físicas que exhibe, quanto é um objeto que, sendo colocado na consciência, torna-se objeto do pensamento que suscita as metáforas e faz o conhecimento expandir-se. A passagem pela cognição da imagem da vela postula então esses dois próprios caminhos, mas não se escolhe um ou outro, antes os dois se alternam no mesmo pensamento, no mesmo objeto temos as duas maneiras de enxergar, como metáfora psicológica e como fisicalidade.

Apesar de enxergar os métodos como caminhos separados, Machado (2016) segue Lecourt quando este diz que tentar desfazer essa unidade do pensamento, que seria unidade conferida ao conhecimento que advém tanto de um quanto de outro método, o todo do pensamento de Bachelard seria desfeito. É um filósofo cujas maiores contribuições estão em certificar-se de que a imaginação e a razão não são duas substâncias pertencentes a domínios diferentes, mas forças semelhantes que podem ser utilizadas para construir uma compreensão do mundo.

Machado (2016: 13) enxerga no trabalho de Bachelard um ponto primordial: “identificar as rupturas adjacentes entre o conhecimento comum e o conhecimento científico, dando margem para a implementação de uma epistemologia judicativa.” Como epistemólogo, o filósofo não podia simplesmente abrir mão de todo o conhecimento que advém da experiência até mesmo daquela de quem não se iniciou nas artes liberais, nos caminhos das ciências. Entretanto, ele não vira também um apologético do senso comum, mas tenta compreender como o método científico pode nos fazer chegar mais perto da

verdade, mas não sem levar em consideração o contexto no qual essa verdade está agregada. Assim, ele se colocava em uma postura que era ao mesmo tempo antipositivista quanto defensora da ciência enquanto método.

Entender a ciência inserida em uma dinâmica tornou-se um dos trabalhos principais realizados por Bachelard. Voltemos ao exemplo da vela: uma inclinação da pessoa pensante que encara a vela pode determinar o futuro da investigação: metafísica psicológica ou física. Os dois pensamentos acerca da vela partem dela, mas em perspectivas diferentes constroem tipos de conhecimentos diferentes que, por mais que estejam unidos em toda sua proposta epistemológica, em um primeiro momento são coisas diferentes, porque são resultados de momentos diferentes do processo de formação do conhecimento acerca do objeto.

Com isso, a essência antipositivista de sua epistemologia se encontra no fato de que o seu método não está postulando regras gerais para o funcionamento da realidade, mas colocando o objeto em uma dinâmica de realidade que está em movimento, em uma constante não-estática. Essa postura se deve, segundo Le Ru (2017), ao espaço que Bachelard ocupou na academia francesa, que estava tentando se afastar da corrente do espiritualismo e do positivismo herdado de Comte. Segundo a autora, Bachelard puxou a filosofia em direção à epistemologia, principalmente em torno da sua formação como químico e físico, mas sem levá-la em direção ao positivismo, apenas mantendo-a afastada do campo relativo ao espírito humano.

Segundo Pierre Quillet, essa questão da unidade da pessoa no próprio pensamento de Bachelard não deveria chocar. Dedicando toda a sua vida às questões epistemológicas enquanto dividia seu tempo entre laboratório e sala de leitura, Bachelard faz essa guinada aos estudos da imagem e poesia enquanto escrevia uma de suas mais célebres obras sobre a possibilidade de conhecer: *O novo espírito científico* (1978), publicado em 1934. Segundo Quillet (1977), o filósofo já preparava a escrita de *A psicanálise do fogo* (2008), publicada em 1938. O próprio autor já passava por um momento no qual estava transitando entre essas duas formas de conhecer, entre razão e imaginação. Ciente dessa fragmentação em dois que acompanha a história da sua produção bibliográfica, Bachelard comenta que foi uma questão de um aluno seu que o fez tornar-se à essa questão com um ânimo revigorado e compreender de uma vez por todas o caminho que tomava rumo aos estudos da imaginação:

Quando passei da prática e do ensino das ciências à filosofia, não me sentia tão plenamente feliz quanto havia esperado [...] até o dia em no ambiente familiar dos estudos práticos na Faculdade de Dijon, ouvi um estudante falar de meu “universo pasteurizado”. Isso foi uma iluminação para mim; era isso: nenhum homem saberia ser feliz num mundo esterilizado. Era preciso urgentemente que eu fizesse pulular e formigar nele os micróbios para lhe restabelecer a vida. Corri aos poetas e entrei na escola da imaginação. (Bachelard, 1963 apud Quillet, 1977: 23)

Mais uma vez, a vida vem e demonstra a Bachelard os caminhos da imaginação. Ou melhor, a imaginação vem com o sopro de vida que refresca seus trabalhos. Aqui o filósofo defende que nem só de conhecimento preciso e objetivo alguém consegue viver, mas precisa também estar preparado para se jogar ao mundo da criação poética, ao mundos das imagens que tanto tem a dizer, mas não se revelam de uma vez. O campo da imaginação é como a vela que os pensadores antigos ficavam encarando e dela retirando toda sorte de metáforas e conclusões sobre a realidade: ela é a própria realidade viva que entra em contato com o pensamento e o faz inflar-se com ânimo. Aqui temos mesmo um filósofo que se deteve nos assuntos da poesia com um afínco tal que consegue realizar seu objetivo primordial: o de entender as rupturas entre senso comum e conhecimento científico. A vela pode ser um objeto trivial no que tange àquilo que se pode pensar sobre, mas na obra de Bachelard ela se torna metáfora do próprio espírito científico, que resiste e provém calor e luz nas noites escuras. Se a noite é a poesia, é por meio da imagem da vela, do pensamento vivo, que a noite se torna possível de ser conhecida, vivida.

Ainda sobre as várias formas que a filosofia de Bachelard toma ao longo de sua vida, Jean Libis (2017: 40) comenta que as idas e vindas do pensamento de “Bachelard constituem um pensamento em estrela: retornando a si mesmo e retomando sem cessar antigas obsessões, este desenho é igualmente o da curva de uma evolução irremediável, talvez irreversível”. Nos faz reconhecer que Bachelard nunca se limitou a um pensamento ou outro, mas procurou estabelecer as duas formas em sua vida porque sabia da importância de não ser estéril, de não seguir apenas um caminho. Libis vai falar ainda de uma “recusa de um modo de filosofar” (Libis, 2017: 40), no sentido de que a filosofia de Bachelard realmente possui estas etapas, estes movimentos entre razão e imaginação inscritas dentro do seu próprio funcionar. Não é um dualismo, uma dicotomia de maneira que um implica a exclusão do outro, mas uma capacidade de pensamento formada pela inclusão da razão na imaginação e da imaginação na razão, com tendências maiores a um ou outro lado. Afinal, se na chama da vela se concretiza a vida, não deve ser possível

imaginar uma filosofia que consiga se eximir da vida em tal nível de “esterilidade”, como chama o filósofo.

Neste capítulo, que pretendemos expor o método de Bachelard principalmente com relação à imaginação material, fez-se necessária essa incursão às discussões em torno da figura de Bachelard como um filósofo do dia e da noite. Esta separação, por mais que consiga explicar e definir de alguma forma os movimentos que a obra de Bachelard fizeram, não conseguem resumir o filósofo como um primeiro e um segundo, mas como um verdadeiro filósofo que concretizava o conceito do “homem de 24 horas”, ora mergulhado nas duras definições da luz do dia, ora profundamente encoberto pelas obscuridades noturnas. A razão, preocupada com conceitos, nunca o abandonou, de forma que Libis (2017) percebe que o filósofo, principalmente em suas correspondências, estava sempre fazendo referência ao edifício epistemológico que criara, mesmo se detendo ao fim da vida em suas obras mais ligadas à imaginação. De fato, Bachelard (1996) vai definir que um bom filósofo precisa estar consciente do dia, mas aberto ao lado noturno da alma, pois novamente é o lado noturno que proporciona o encarar a vela, a profusão de imagens que constituem como vida no pensamento, que tornam uma filosofia mais completa.

Uma fenomenologia das imagens

No começo de *A Poética do Espaço* (1993), Bachelard anuncia que o método a tratar das imagens deve ser o da fenomenologia, demonstrando que imagens são coisas que aparecem e das quais tomamos consciência, pois “só a fenomenologia – isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens” (Bachelard, 1993: 3). Preocupado com a forma como a imagem atinge principalmente os leitores, o autor escreveu extensamente sobre esse processo, de maneira que Hans (1977) define, como uma das principais atividades desempenhadas por Bachelard, o correto estabelecimento de seu método como um método fenomenológico². Oposto à hermenêutica e à conceitualização da imagem, o filósofo pretendeu deixar bastante evidente o que é e o que não é o estudo da imagem.

² Embora o próprio James Hans reconheça que há várias lacunas no método de Bachelard. Tais lacunas, que segundo Hans aparecem a um pensamento mais objetivo, mas também pensando de maneira fenomenológica, não são obstáculos para que esta pesquisa continue. Entretanto, o próprio Hans não coloca como impeditivo para validade do método de Bachelard. Para esta pesquisa, não foi observada qualquer lacuna que impossibilitasse o bom desenvolvimento da investigação.

A imaginação, como demonstramos na seção anterior, não constitui em uma oposição da razão em Bachelard como pretende uma visão dualista e dicotômica. São, antes, dois métodos de conhecer a realidade. Se o Bachelard do dia escreveu sobre as ciências naturais e seus métodos completos postulando sua obra epistemológica, ele estava tão interessado no que se pode conhecer quando tratou da imaginação em uma perspectiva fenomenológica. Segundo Lucena (2007), a fenomenologia foi o método adotado pois era o único com o qual ele entendia que se podia chegar a qualquer ontologia da imagem. Nas palavras de Bachelard, sua fenomenologia é semelhante a de Minkowski, pois “para determinarmos o ser de uma imagem teremos de sentir sua repercussão” (Bachelard, 1993: 2). Essa repercussão, veremos, trata-se de uma reverberação que leva à transsubjetividade. Sem analisar a imagem nessa imediatez subjetiva que é o fenômeno, que é a formação na consciência de alguém da imagem relativa a um objeto ou, no caso de Bachelard, da poesia, não existe estudo da imagem. Isso acontece, segundo Hans (1977) porque a imagem em Bachelard não pode ser conceitualizada, isto é, ela não pode ser racionalizada. Isso não significa, de forma alguma, que a imagem seja falsa ou que não tenha nenhum valor de verdade, ou mesmo, que a imagem seja um objeto desprovido de capacidades que possam ser conhecidas, sendo apenas uma imediatez inapreensível.

Bachelard defende que a fenomenologia das imagens é o método correto porque a imagem é, em si, uma sensação. Esta sensação não deve ser racionalizada, ou seja, não deve ser tornada conceito, mas deve manter-se como imagem, e a forma como ela afeta a consciência deve ser enxergada a partir dessas propriedades. Segundo nos conta e, como podemos constatar em seus ensaios sobre a imaginação material relacionada aos elementos, a tarefa de expurgar a pessoalidade do estudo das imagens, ou seja, a subjetividade, e focar em situar-se “tão objetivamente quanto possível” (Bachelard, 1993: 3), o autor percebeu que não conseguiria fundar qualquer metafísica da imaginação, por mais prudente que fosse em suas tentativas aos métodos da ciência, ele percebeu na imagem essa necessidade de vir antes do pensamento (Hans, 1977). Ela é anterior ao pensamento e, portanto, não há por que aplicar às imagens os métodos de estudo dos elementos e fatos concretos, pois nela não há nenhum pensamento, há qualidades, percepções, mas não pensamento. Dessa forma, é possível perceber uma mudança de caminho. Nos primeiros dois livros sobre a imaginação dos elementos: *A psicanálise do fogo* (2008) e *A água e os sonhos* (1999), seu método era mais psicanalítico. Ele procurava revelar algum significado profundo sobre as imagens, que vinha numa forma simbólica e

metafórica. Entretanto, segundo Charbonneau (2023), essa tendência foi minguando cada vez mais até que Bachelard começou a utilizar a imagem como esse fenômeno antes do pensamento, portanto mais adequada de ser estudada com uma fenomenologia do que psicanaliticamente.

Um dos grandes problemas para Bachelard, ao usar a imagem como algo que revela um significado de um conceito é que ela cai em uma categoria de metáfora. Ela deixa de ser imagem pura e passa a ser imagem como metáfora de uma ideia pensada. Como a formação do conceito ocorre no pensamento, não seria possível estudar as imagens em si quando as enxerga como veículos de metáforas. Para Bachelard (1993: 88), as metáforas não podem “ser objeto de um estudo fenomenológico. Não vale a pena. Ela carece de valor fenomenológico. É, quando muito, uma imagem fabricada, sem raízes profundas, verdadeiras, reais”. É preciso entender que as metáforas existem nos poemas, e poetas fazem uso delas, mas a metáfora existe nessa camada do poema pensado, não no poema como profusão de imagens. O filósofo vai criticar a metáfora de Bergson, do conceito como uma gaveta (Bachelard, 1993; Hans, 1977), pois para ele um conceito engavetado é um conceito estático, que já foi morto pela categorização de tudo. Mesmo em suas propostas epistemológicas relacionadas às ciências naturais, Bachelard era contrário à essa postura com o conceito. Ele utiliza a metáfora da gaveta como uma própria analogia ao que é a imagem conceitualizada. Se até o conceito de conceito conseguiu ser engavetado, classificado como uma gaveta, todo o resto poderia ser categorizado da mesma forma caso se pense a imagem como metáfora.

Ao racionalizar a imagem, a imagem como fenômeno se perde e tem-se apenas um construto do pensamento. Isso acontece por causa da maneira como Bachelard dividiu a psique humana. Afeto à psicologia e leitor de Carl Jung, o filósofo não abriu mão de postular uma alma humana, mas acreditava que tanto a alma como a mente formavam a psique humana. Assim, quando falamos em fenomenologia, em a coisa como ela aparece, ele legava este movimento à alma, não à mente. A mente se reserva à objetividade, enquanto a alma se reserva à subjetividade, aos movimentos da noite, que são anteriores ao pensamento. A experiência aparece para Bachelard como essa coisa que primeiro vai afetar a alma, para só depois de racionalizada, de pensada, tornar-se algo que pode ser efetiva à mente de alguma maneira. Ele não pretende atingir uma verdade objetiva sobre as imagens, mas uma verdade subjetiva mesmo, o que pode parecer um problema que incorre em um grande solipsismo, mas o próprio Bachelard criou mecanismos de defesa ao

solipsismo que serão explicadas a frente. No momento, voltemos à natureza da poesia como objeto não-pensado.

Bachelard nos conta que “em poesia, o não-saber é uma condição prévia” (Bachelard, 1993: 16). A imagem emerge de um não-saber, de um não racionalizado. Se ela se forma assim, uma maneira de estudar a imaginação seria abrir mão das racionalizações e das hipóteses, dos testes de experiência, mas só de abrir a alma diante da imagem, de deixar que a imagem emerja como não-saber e que assim afete a psique. Colocar a imagem antes do *logos* incorre em consequências que o próprio Bachelard atacou. Sua fenomenologia é microscópica, ela não se pretende uma descrição de mecanismos complexos e macroscópicos do funcionamento das imagens, ou mesmo de conseguir uma definição completa de um poema. Não, ela se detém em “elementares” (Bachelard, 1993: 4), não quer montar conexões e interligar, pois isto é função das ciências, das ciências que Bachelard abdicou ao focar seus esforços em compreender a imaginação, ao escolher a imaginação como forma de apreensão da realidade no lugar da razão. É, de fato, uma visão de fenômeno que antecede o *logos*.

Hans (1977) vai definir a fenomenologia de Bachelard como uma que se difere bastante das fenomenologias de Heidegger e Husserl. Husserl trabalhava com sua fenomenologia uma fuga da psicologia, evitando abordar a doutrina da psique, enquanto Bachelard não faz o mesmo esforço. É possível, mesmo, entender como Bachelard se apossa de Jung para compreender as potencialidades de seu próprio trabalho em um campo de psicologia. Seu estudo das imagens poéticas diz respeito ao processo cognitivo e ao funcionamento da psique, mesmo que ele coloque a imagem como algo que vem antes do pensamento, a alma ainda é parte integrante da psique. Já de Heidegger ela se diferencia pela ontologia mesma que evoca. Enquanto Heidegger e Bachelard concordam que o ser emerge da linguagem (Heidegger, 2009), ou, como coloca Hans (1997: 321), citando diretamente a frase de Heidegger: “Linguagem é a casa do ser”, Bachelard coloca a imagem poética como em um passo ainda anterior à linguagem. Naturalmente, se ela vem antes de um ajuntamento realizado pela mente, pelo pensamento no *logos*, ela vem antes da linguagem também. Para Bachelard, a linguagem vai ser, então, uma coisa advinda das imagens, a conceitualização das imagens. Charbonneau (2023: 86) define o estudo das imagens de Bachelard como um estudo focado no dinamismo das imagens, “focando em seu ‘início’ na ‘consciência individual’”.

Lucena (2007: 2) reforça essa ideia da imagem como algo que possui um valor em si mesma: “Em outras palavras, quando se lê um texto literário, a imagem construída através dele tem significado em si mesma, no momento presente e de maneira distinta em cada leitor, que se torna neste momento também autor.” Comparando leitor a autor, lembro-me de uma citação: “não passamos de um leitor, de um ledor. E passamos horas, dias, a ler em lenta leitura os livros *linha por linha* resistindo o mais que podemos à sedução das histórias” (Bachelard, 2008: 4). A tarefa do autor não é diferente da tarefa do leitor. Ele deve superar a inclinação às histórias *vexpositivas*, que para Bachelard (2008) são a parte consciente dos livros. As imagens formam a parte não consciente, a parte que almeja alcançar uma compreensão arquetípica de mundo. As poesias não devem ser lidas como um todo: “seria falta de modéstia de nossa parte assumir pessoalmente uma potência de leitura que encontrasse e revivesse a potência de criação organizada e completa referente ao poema como um todo.” (Bachelard, 1993: 9), da mesma forma que elas não são criadas como um todo. Aqui Bachelard está criando uma relação muito interessante entre a postura de um poeta criador e de um fenomenólogo leitor: com relação à imagem e pensamento, é a mesma postura. As imagens devem ter significado em si mesmas, como afirma Lucena (2007), pois o leitor não cabe interpretar da mesma forma que ao autor não cabe cair na sedução que é a de intelectualizar todo o seu trabalho. As imagens devem ser recebidas como imagens e devem ser veiculadas como imagens, nunca como as gavetas de conceitos.

A partir da relação entre sujeito leitor e sujeito autor, é oportuno retornar à defesa de Bachelard contra uma leitura solipsista de sua obra. Solipsismo, nesse sentido da imaginação, seria recorrer com tamanha força à subjetividade que a realidade toda tornar-se-ia incapaz de existir fora da mente de algum sujeito. Não teria como ter qualquer comprovação de experiência compartilhada, pois as imagens estão nesse processo anteriores ao pensamento, logo não podem ser comunicadas. Mas aí está a beleza da fenomenologia das imagens de Bachelard: a transsubjetividade. As imagens não precisam ser racionalizadas, pois nossa experiência com elas é transsubjetiva: diferentes sujeitos compartilham da experiência de, ao ler a poesia, captar aquela imagem insondável aos meios da razão, mas completamente apreensível por meio do fenômeno, da sua própria aparição como imagem em si. “Para Bachelard, o método fenomenológico aparece como o único que nos permite compreender a subjetividade e a transsubjetividade da imagem”

(Charbonneau, 2023: 84)³, isso porque o método fenomenológico é o único que consegue expressar a forma que a imagem atinge uma consciência e forma um significado profundo sem remeter a uma metáfora ou a um conceito previamente estabelecido. As imagens, para Bachelard (1993), “reverberam”, um reverberar que consiste em um eco. “Em vez de serem uma categoria fixa, as imagens reverberam, transformando as palavras e imagens ao seu redor”⁴ (Hans, 1977: 317), essa transformação acontece por meio da linguagem, pois a linguagem é aquilo que subsiste na alma humana, pois “quando uma imagem reverbera conosco, ela constitui um ‘novo ser de nossa linguagem’” (Charbonneau, 2023: 84). Toda poesia emerge da linguagem e é ela que consegue realizar esse ato de reverberação, fazendo com que a imagem expresse o seu significado sem que Bachelard crie qualquer generalismo ou universalismo, mas sim fincando as raízes da sua fenomenologia na experiência subjetiva e na capacidade que as imagens tem de transformar uma experiência individual em algo compartilhado: “mesmo que todos experienciamos essas imagens subjetivamente, reagimos às suas qualidades da mesma forma: elas são transsubjetivas”⁵ (Hans, 1977: 318). Daí vem outra diferenciação que Hans (1977) vê entre a imagem e a metáfora. A metáfora, conceitualizando o mundo, é estática, enquanto a imagem é reverberante, ela só se compartilha transsubjetivamente em uma ação dinâmica. Quando lemos uma poesia e a imagem nos atinge, ela não tem um passado determinado (Bachelard, 1993), mas sim uma ação no presente, no instante em que reverbera conosco. Charbonneau (2023) relaciona isso à temporalidade como compreendida por Bachelard, que era mais afeto à ideia de um tempo de sequência de instantes do que no tempo contínuo.

A imaginação poética

O filósofo declara, em *A Poética do Espaço* (1993), que “toda grande imagem simples revela um estado da alma” (Bachelard, 1993: 84). Entendendo os conceitos de temporalidade, conseguimos entender como a imagem revela um estado da alma, mesmo que ao mesmo tempo que se revela ele se acaba: “baseado em suas concepções de tempo

³ Tradução livre do trecho: “For Bachelard, the phenomenological method appears as the only one that enables us to grasp the subjectivity and transsubjectivity of the image”

⁴ Tradução livre do trecho: “Rather than being a fixed category, images reverberate, transforming the words and images around them”

⁵ Tradução livre do trecho: “even though we all experience these images subjectively, we all react to their qualities in the same way: they are trans-subjective.”

como uma sucessão de instantes, Bachelard concebe sua imagem poética como ‘o produto mais fugidio da consciência’⁶ (Charbonneau, 2023: 86). Quando um poeta traz a imagem da água, esta água pode ser corrente e límpida, ou pode ser profunda e conter traços de obscuridade (Bachelard, 1999), a importância da imagem está em juntamente conseguir comunicar este estado da alma, mesmo que por um instante. “Para continuar com os exemplos de Bachelard, quando experimentamos uma imagem positiva de uma casa, todos nós experimentamos imagens de nossas primeiras casas primordiais e as qualidades resultantes de bem-estar, segurança, paz, etc” (Hans, 1977: 318), o que significa que a imagem evocada pelo poeta reverbera no leitor. A imaginação cumpre um papel tão importante nessa cosmologia de Bachelard que, para ele, a imaginação é “a fundação de um mundo humano” *imagination as the founding of a human world*. Devemos mais uma vez estabelecer que a forma como recebemos estas imagens é transubjetiva, no sentido de que, por mais individual que seja a leitura, a imagem pressupõe uma mesma recepção por diferentes sujeitos.

As imagens possuem, para Bachelard, duas espécies. Da imaginação formal provém as imagens da beleza e do sentimento, imagens mais superficiais, mais vazias de significado. Da imaginação material, vêm as imagens que podem realmente revelar a profundidade da substância da matéria, “se imaginamos imagens que se relacionam mais às qualidades físicas da palavra/imagem, trazendo à mente a sensação, textura, visual de uma imagem, estamos lidando com a imaginação material”⁷ (Hans, 1977: 317). Bachelard (1999) defende que só o trabalho de aproximação material das imagens pode revelar aquilo que está por baixo da superfície da não exatamente vã, mas incompleta beleza. Segundo Bachelard (1999), em seu ensaio sobre a imaginação material da água, a imaginação formal é como um olhar para a superfície do riacho, que reflete a luz do sol e é belo, enquanto a imaginação material é como olhar para as profundezas do riacho, procurando entender por onde esse corre, o que corre por dentro dele, quais são as coisas que carrega consigo. Portanto, Bachelard utiliza muito os poetas para conceber sua fenomenologia das imagens materiais, pois para ele são estes que conseguem adentrar na materialidade das coisas e são as imagens poéticas que conseguem canalizar a imaginação material. Mesmo a imagem não sendo esta coisa congelada no tempo, ou mesmo que ela não possua um

⁶ Tradução livre do trecho: “based on his conception of time as a succession of instants, Bachelard conceives of the poetic image as ‘the most fleeting product of awareness’”

⁷ Tradução livre do trecho: “if we picture images that relate more to the physical qualities of a word/image, bringing to mind the feel, texture, look of an image, we are dealing with the material imagination.”

passado, como foi estabelecido anteriormente, ela permite que o significado dela seja carregado através dessa dinâmica da imagem. A imagem é, portanto, força, força que serve “mais para transformar do que para formar imagens”⁸ (Charbonneau, 2023: 83).

As imagens poéticas, constituintes do que Bachelard entende por arte, são capazes de emular a realidade, representá-la em sua materialidade, revelando uma essência, reconstituindo mesmo essa essência. Não é um simulacro, mas um processo de investigação praticamente. Nesse sentido, o filósofo aprecia a arte como objeto de estudo e prima por ela de forma que escapa aos psicanalistas. Como Jung, Bachelard percebe que a psicanálise diverge da obra de arte e se direciona ao caos da psique, enquanto ele pretende estudar como a própria arte revela a essência das coisas. Para Bachelard, é da poesia que a linguagem emerge (Charbonneau, 2023; Hans, 1977), portanto é a poesia que permite que o significado seja captado antes mesmo do pensamento. É depois do significado ser apreendido por uma fenomenologia que ele é transformado em conceito, e aí passa-se do espaço da imaginação para o espaço da razão.

O caráter de construção de uma essência através das imagens não significa que a realidade é fruto de processos psicológicos, mas que a atitude filosófica ao encontro de uma realidade tem grande responsabilidade pela realidade que vai se criar. Aqui podemos adentrar na epistemologia de Bachelard. As imagens não são analisadas, portanto, a partir de noções psicológicas, mas em perspectiva filosófica, pois o importante não é entender como uma mente interpreta imagens, já que a interpretação para ele estaria em um momento posterior ao momento da apresentação da imagem. O importante é uma espécie de significado intrínseco, o significado poético da imagem, que certamente vai influenciar uma interpretação, mas não vai depender de qualquer interpretação psicanalítica ou psicológica (Charbonneau, 2023). É importante lembrar que, mesmo na imaginação material, o que interessa é o fenômeno, isto é, aquilo que aparece através da imagem. Não é possível realmente revelar a matéria, por mais que Bachelard utilize a metáfora da mão para explicar o trabalho do fenomenólogo das imagens (2008): a mão é aquilo que vai adentrar e vai deformar a matéria, amassá-la, ou mesmo tocá-la de forma que o olhar não consegue. Entretanto, por mais que se toque no objeto, a mão é, ainda, uma aproximação fenomenológica da matéria. A imagem material revela sua essência como fenômeno e a

⁸ Tradução livre do trecho: “less to ‘form images’ than to ‘transform them’”

mão vai tocar este fenômeno. O tato acaba revelando mais do que o simples olhar nessa metáfora, mas não deixa de ser uma fenomenologia.

Quando uma imagem possui um grande poder de reverberação, ela constitui-se como um arquétipo. Arquétipos aqui devem ser entendidos como diferentes da perspectiva jungiana. Segundo Hans (1977), o arquétipo bachelardiano é um arquétipo bastante material. Ele liga o leitor à própria materialidade da imagem. Por isso que a imaginação material é chamada desta forma, pois os arquétipos aos quais ela nos conecta em transsubjetividade são arquétipos dotados de alguma materialidade. “Os arquétipos de Bachelard e sua transsubjetividade são conectados a nossa vida prematura, nossa infância, e é para nossa infância que essas imagens levam”⁹ (Hans, 1977: 319), os arquétipos transportam para nossa realidade infantil, trazendo as propriedades e qualidades desse tempo, um tempo que Bachelard vai entender como do “bem estar”¹⁰. O bem estar é, segundo Hans (1977), o aspecto principal do ser para Bachelard. É nesta infância, antes dos perigos da maturidade, que se encontra o ser em seu estado mais puro.

Pode parecer pouco racional à primeira vista que as imagens sejam contempladas e devaneadas dessa maneira, mas não é de todo inesperado, pois Bachelard (1993) mesmo afirma que as imagens não devem ser trabalhadas por uma filosofia racionalista, mas por uma filosofia sensível aos afetos da imagem. Ela não tem passado, ou seja, não tem uma história, ela tem atualidade, e é nesta atualidade que se concentra tudo o que ela traz. Esta atualidade se dá na matéria mesma da imagem. Nesse sentido, é importante voltar a Jung pois, como era também um filósofo do imaginário, algumas espécies de pensamentos podem ser lidos como semelhantes, porém é importante denotar que existe uma distinção principal no trabalho dos dois: Jung entendia a criação de arquétipos a partir das imagens como algo de um inconsciente coletivo, uma espécie de domínio da mente que não acessamos conscientemente, mas que se constrói nas mentes de todos os sujeitos, formando imagens centrais como os arquétipos; enquanto isso, Bachelard colocou as formas arquetípicas como imagens que emergem da materialidade, então elas já se encontram na matéria e o trabalho da imaginação poética é justamente captá-las (GAO, 2019).

⁹ Tradução livre do trecho: “Bachelard's archetypes and their transsubjectivity are connected to our early life, our childhood, and it is to our childhood that these images lead.”

¹⁰ Do inglês: *well being*. Compreende-se que bem estar não invoca exatamente o mesmo contexto que a expressão em inglês, dada a diferença implicada em entre verbo ser e estar do português. Em francês, Bachelard utiliza “*Bien-être*”, que apesar de possuir o mesmo sentido que nosso “bem estar”, é composto pela palavra *être* signifique “ser”..

A imaginação para Bachelard possui essas duas formas de ser, a formal e a material. A formal se relaciona mais com as imagens metafóricas: elas são pensadas como um conceito, como sentimentos sem significado, enquanto as imagens materiais se relacionam materialmente aos arquétipos que são expressões do bem estar do ser. As imagens materiais são canalizadas através da poesia, é por isso que o método de Bachelard é o método de um leitor e, em consequência disso, a natureza do próximo capítulo é de tentar entender como essa fenomenologia das imagens se aplica ao espaço para, no último capítulo, nos legar a tarefa de ler poesias tentando colocar em funcionamento essa fenomenologia das imagens.

Capítulo II - O espaço não como uma delimitação geométrica, mas como afeto e poesia

Topoanálise: o espaço e o sujeito

Bachelard inicia o seu livro *A Poética do Espaço* (1993), depois de explicar em termos gerais o método da fenomenologia das imagens, com uma consideração sobre o livro: se trata do exame das “imagens do *espaço feliz*” (Bachelard, 1993: 19, grifo do autor). Caso voltemos ao ser em Bachelard como constituído por um “bem estar”, podemos entender aqui a proposta. Ele não quer observar o espaço como um geômetra, como um físico, ele quer entender o espaço em sua capacidade de palco de dinâmicas emocionais e afetivas. Essas forças podem ser adversas, e é justamente essa energia gerada por todo esse movimento que se pretende alcançar de alguma forma com uma fenomenologia das imagens.

Os espaços são imbuídos de valores que nós colocamos neles a partir de nossa convivência e de nossa experiência. Ele quer conseguir atingir esses valores, compreendê-los não de maneira racionalizada, mas de maneira subjetiva. Bachelard chega a descrever seu trabalho como uma possível *topofilia*, no sentido de que é o amor ao espaço ocupado que o move: “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra” (Bachelard, 1993: 19). A imaginação permeia os espaços nessa dimensão da emoção, da atitude em relação a ele que não é rígida, que não é delimitada pela matemática, mas pelas dinâmicas emocionais. Isso é de suma importância pois, em si, *A poética do espaço* é uma tentativa de realizar com afincos uma análise sobre as imagens que compõem a casa e qual relação essa casa pode ter com o ser humano. Bachelard quer reunir um arcabouço de imagens da casa para produzir uma imagem da casa da infância que é a própria infância que adquiriu a espacialidade de casa.

O objetivo do livro, então, não é olhar para a cidade, como pretendemos realizar nesta pesquisa, mas para a casa, um ambiente íntimo e mais acolhedor, um ambiente que representa as profundezas da mente de uma pessoa, que é a sumarização do seu bem-estar, do seu ser. Entretanto, as categorias com as quais Bachelard vai olhar a casa são categorias que podem muito bem ser remontadas às cidades, que podem ser sobrepostas e revelar um novo conhecimento. A cidade não é um tema de pouca expressividade na literatura, mas

um que possui quase o mesmo tratamento que a casa, mesmo quando se pensa na relação entre sujeito e mundo. É possível, até, que percebamos quando falamos de uma relação sujeito e mundo, que a cidade possua uma relevância talvez até maior do que a casa, pois a cidade é o habitar em conjunto, é a condensação das múltiplas formas de habitar um espaço revelando uma dinâmica que comprime vários sujeitos uns aos outros. Essa tarefa será motivadora principal do terceiro capítulo desse projeto. No momento, vamos voltar à casa e entender como Bachelard utilizou seu método de análise nas casas e quais relações ele propôs entre o ser, o bem estar e a casa.

É importante notar que Bachelard não pretendia uma categorização dura das imagens, como pudemos perceber pelo que foi exposto no capítulo anterior. Mesmo partindo de uma noção de que as imagens conseguem resgatar um significado profundo que ele postulou como materialidade da substância de alguma coisa, ele não acredita que isso constitua em algo como um fundacionismo da imagem. O filósofo está mais preocupado com a maneira pela qual o essa imagem vai reverberar, “as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas” (Bachelard 1993: 19), o que configura em um trabalho no qual o falar da casa constrói a ideia da casa a partir das imagens. Aqui é possível perceber como Bachelard, talvez por não se apegar a um “passado da imagem”, isto é, a uma herança primitiva da imagem como seria uma imagem arquetípica em Jung, mas sim à ideia de imagem arquetípica como aquela que ressoa com o seu bem estar, com uma infância e uma vida prematura, não com uma herança cultural simbólica especificamente, possibilita a interpretação das imagens em vários sentidos, em variados contextos. A imagem não suscita necessariamente o mesmo efeito em todos os sujeitos, mas ela vai efetivar um processo de transubjetividade que cumprirá esse papel de reverberar o significado da imagem.

É importante estabelecer isso pois o próprio filósofo admite que seu ensaio sobre a poética do espaço é um campo de testes, de tentar levar adiante sua fenomenologia das imagens. Bachelard se encontra num laboratório, que é sua biblioteca, tentando capturar todas as imagens que remetem a um passado prematuro, a uma infância e, assim, delimitar pela casa os caminhos dessa época tenra do bem estar. O bem estar aparece aqui como aquilo que realmente pode definir um espaço em sua condição de ser habitado, vivido. Bachelard quer entender como cada cômodo da casa passa a adquirir um sentido emocional e até de memória a partir da vivência, da habitação de um sujeito. E, ainda, de que forma essa experiência não é singular, mas pode ser reverberada, pode ser esse

fenômeno que atinge a consciência de cada sujeito e, mesmo assim, ressoa com o mesmo significado para mais de um.

O ensaio de Bachelard passa pelos vários espaços da casa, do porão ao sótão, passeando entre quartos e corredores tentando explicar as imagens que cada um destes espaços postula nas poesias e de que formas as imagens poéticas conseguem reconstruir estes espaços como significado para os sujeitos que entram em contato com elas. “De início, como deve ser feito numa pesquisa sobre as imagens da intimidade, abordamos o problema da poética da casa” (Bachelard, 1993: 19), o que significa que Bachelard percebe uma relação entre intimidade e casa, de forma que abordar o problema da poética da casa é abordar esses sentidos.

Isso é importante porque o que ele pretende construir é uma toponímia. Com um conjunto de doutrinas que olha pra esse espaço com o olhar afetivo, tentando extrair dele não uma espacialidade dura, rígida, até mesmo matemática, mas uma espacialidade sentimental, Bachelard pretende que o espaço se torne uma impressão da vida de alguém ou de alguém. No caso particular da casa, ela é uma impressão da vida de um sujeito, uma impressão intimista: “analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (Bachelard, 1993: 20). O papel do filósofo é, então, o de tentar resgatar essa imagem da casa, demonstrar como a casa expressa, em suas particularidades, a intimidade do ser. Bachelard não se furta a psicologizar a imagem, até mesmo de utilizar a psicanálise. Mesmo a imagem sendo essa coisa efêmera pré-racionalidade, ele entende aqui que há todo um jogo de teorias e de dinâmicas na apreensão desse conhecimento, na construção dessa ideia da casa. As doutrinas que possibilitam, ou melhor, que constituem uma toponímia, são “psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia” (Bachelard, 1993: 20). Baseando-se em Jung, Bachelard utiliza a ideia da vida como a de um edifício.

Quanto mais fundo vai se chegando no estudo de uma edificação, mais anterior e mais primordial é aquilo que dela podemos depreender. Podemos descobrir que o térreo data do século X, mas o porão data de dois séculos anteriores, e assim podemos descer ainda mais, até chegar às catacumbas sobre as quais o porão foi construído. Indo mais profundamente, é possível até perceber que essas catacumbas derivam de uma caverna natural que fica numa profundidade tamanha que quem olha o prédio nunca pode imaginar que tão fundo abaixo dele ainda existe essa espécie de assentamento primordial da alma. Para Bachelard, essa caverna representa um retorno ao que é confortável, a um momento

antes de sermos arrancados de lá para qualquer vivência, ao próprio bem estar que é a substância do ser.

Apesar de reconhecer que a ideia de Jung se limita e que a alma não pode ser exatamente como uma caverna, Bachelard acredita que, pelo fato de esta analogia “se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana” (Bachelard, 1993: 20). Isso é importante para uma topoanálise porque ela se funda nesse sentido de que há uma representação da alma humana, daquela parte da psique que é distinta da mente. Algo sobre ela, mesmo que exista nesse estágio antes da racionalidade, pode ser representado de alguma maneira ou em alguma capacidade, pois o desenvolvimento da alma é análogo a este desenvolvimento de uma edificação.

A alma humana, pelo que parece, é uma parte da psique que não possui uma essência imutável, ou que não é estática, mas está justamente implicada nesse processo do vir a ser como os sentidos das imagens. Talvez seja por isso que Bachelard entenda a imagem material como a que revela a substância material: porque as imagens podem revelar a forma como a alma foi se desenvolvendo, como a substância foi sendo modificada em seus sentidos e significados:

não somente nossas lembranças mas também nossos esquecimentos “estão alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “aposendos” (sic), aprendemos a “morar” em nós mesmos. (Bachelard, 1993: 20, as citações em aspas são de Jung em seu texto *Le conditionnement terrestre de l'âme*)

É possível perceber que Bachelard entendia como funcionava a imagem arquetípica em Jung, mas decidiu seguir seu precursor a partir de um foco diferenciado que deu à intimidade da casa como uma representação, ou melhor, uma evocação das imagens de bem estar de uma vida prematura. Em sua autobiografia, *Memórias, sonhos, reflexões* (1981), Jung conta como construiu uma casa buscando um arquétipo da casa habitada que o remetesse a certa vida pré-moderna. Ele constrói primeiro uma torre, pois para ele a casa primordial é redonda (ideia que vai aparecer em Bachelard quando ele fala de ninho, como veremos adiante), mas depois vai crescendo mais cômodos, anexos, de forma que Jung constrói uma verdadeira edificação aos moldes de um castelo em um bosque europeu ao lado do Lago Zurique. Ele afirma que, mesmo não sendo este seu plano inicial, ele percebeu que necessitava de mais coisas naquela casa, que torná-la essencialmente uma

torre não correspondeu ao que ele desejava da habitação. A Torre de Bollingen, como é conhecida nos dias de hoje, é uma representação dos desejos de Jung incorporados à imagem arquetípica de habitação que ele tinha. Ou seja, a torre se desenvolveu além do primordial, para acrescentar novos cômodos, um campanário, outra torre, uma pequena passagem murada, etc. Não pude achar informações sobre a casa e Bachelard, no sentido de haver o filósofo tomado conhecimento desse empreendimento de Jung, mas tendo em vista que Jung começou a construir a casa em 1923, é possível que ele tenha se regozijado com a história do psicanalista que construiu sua própria imagem arquetípica aos moldes de sua alma.

Se a alma pode ser representada como uma casa, a casa pode ser compreendida como reflexo da alma. Olhar para o espaço vivido é conseguir abarcar toda a imaginação que emana de alguém que ocupou aquele espaço. É conseguir pegar, no espaço mesmo, nos cantos, nas paredes, as marcas de vida. O espaço torna-se a dimensão pela qual alcançamos o passado, pois a memória não registra a duração, não resgata o ambiente do passado. A memória é só um vislumbre, tão sutil que não se percebe, enquanto o espaço ostenta as imagens do passado, a casa foi, de fato, modificada por uma alma. Dessa forma, é assim que Bachelard consegue unir de maneira tão intrínseca ser e habitar, ser e bem estar. O espaço ocupado é um espaço de expressão do ser, é quando, na infância, a imaginação começa a conectar-nos com o mundo. É esta liberdade do conforto para imaginar que a casa proporciona e, por isso, ela é “um verdadeiro princípio de integração psicológica” (Bachelard, 1993: 20). Assim, Bachelard começa sua exploração pelas imagens poéticas da literatura a fim de demonstrar essa importância da casa com espaço de constituição do ser. O filósofo nos conta que:

se examinamos uma imagem literária com uma *consciência de linguagem*, recebemos dela um dinamismo psíquico novo. Portanto, acreditamos ter a possibilidade, no simples exame das imagens literárias, de descobrir uma ação eminente da imaginação (Bachelard, 2008: 5)

O ser emerge da linguagem e a linguagem da poesia, nessa ontologia das imagens o filósofo nos avisa que considerar a literatura como uma abertura para o ser nos coloca em contato com essa eminência da imaginação. Silva (2023: 69) acrescenta que a imagem verdadeira é:

aquela vivida primeiro na imaginação, no mundo imaginado, ou seja, uma imagem que pode partir de cópias deformadoras da percepção e passa a ter

origem em nossa consciência, pois é através do mundo imaginado que conhecemos o surgimento da poesia. A poesia, assim, cria um mundo e abre o espaço, um espaço sonhado e vivido.

Assim, é com a poesia que ele pretende dominar esse espaço, compreender sua dinâmica e sua relação com a alma. Compreender como a imaginação modula o ser é uma das principais tarefas desta topoanálise realizada a partir de uma fenomenologia das imagens.

A casa e suas múltiplas formas

Bachelard, no primeiro capítulo da obra, *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana*, quer se aprofundar nesse tema da casa como regúfio íntimo do ser. Uma propriedade de todas as casas é a de constituir um abrigo, um espaço de “intimidade protegida” (Bachelard, 1993: 23). A casa não é um objeto de habitação, segundo o filósofo, mas é a incorporação mesma desse sentido de abrigo, o “fenomenólogo faz o esforço necessário para compreender o germe da felicidade central, segura, imediata. Encontrar a conha inicial em toda moradia, no próprio castelo – eis a tarefa básica do fenomenólogo” (Bachelard, 1993: 24). Assim, a casa constitui esse lugar que é onde a alma pode desenvolver-se. Por isso mesmo a analogia da torre é tão certa para Bachelard, pois naquela caverna profunda, quanto mais longe da superfície e do lado exterior da torre, mais próximo desse abrigo estará a alma.

Segundo ele, “nos enraizamos” no mundo, um dia por vez, dando essa ideia de que a alma vai se fundando nessa casa, que “é o nosso canto do mundo [...] nosso primeiro universo” (Bachelard, 1993:24). A casa não é só o espaço para que o ser habite em bem estar, mas é mesmo o lugar de onde o ser atinge o mundo. Colocada em perspectiva, é o primeiro local de estabelecimento de si mesmo, “um verdadeiro cosmos”. Essa analogia da casa como cosmos é interessante pois demonstra que a casa possui essa capacidade de ser maior por dentro, de até mesmo a pequena cabana constituir-se como um universo, um abrigo onde o mundo não chega e onde o ser pode passar por esse processo de expansão ao universo.

Levando em consideração o devaneio como uma parte tão importante da experiência para Bachelard, a casa se relaciona profundamente a essa conexão com o universo que proporciona a livre reflexão. O filósofo afirma que “todos os abrigos” possuem um valor onírico, isto é, podem ser sonhados, devaneados. A casa não é vivida,

portanto, somente no presente. Como um cosmos, a casa consegue ser vivida em várias temporalidades, “pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos” (Bachelard, 1993: 25), ou seja, todo habitar é o passado de um sujeito, não só do espaço, mas da relação desse sujeito com todos os espaços. Bachelard afirma que até mesmo em novas moradas, nossas lembranças voltam e nos jogam de novo em um espaço primordial de relação com a casa da infância, formando essa imagem arquetípica.

Para provar seu ponto, o filósofo recorre a um autor que aparecerá bastante neste livro, o poeta Rainer Maria Rilke. Ele percebe nas obras do autor um tratamento com a casa que a eleva a um espaço de contemplação do nosso passado. A casa se torna um templo da própria alma pois reflete o ser humano com exatidão ímpar:

Casa, aba da pradaria, ó luz da arte,
De súbito adquires uma face quase humana.
Estás perto de nós, abraçando, abraçando (Rilke, s. data: 11 apud Bachelard, 1993: 27)

É uma espécie de reflexão que não é feita por um espelho, mas construída pelos devaneios que esta casa sustentou ao longo do tempo de formação de alguém. A alma fica impressa na casa mesmo, de maneira que é indistinguível da alma. Os cantos onde a intimidade se condensa, nosso quarto, nossos cantos favoritos, os lugares que nós ocupamos, deles emana o devaneio. O devaneio necessita dessa aproximação, de uma convivência com o espaço para que possa realmente constituir-se em sua máxima potência onírica de pensar a realidade.

De acordo com Bachelard, numa casa sempre deve haver um espaço que remeta a esse cantinho da intimidade. Ele utiliza uma frase de Baudelaire, “num palácio, não há espaço para a intimidade” para demonstrar que mesmo num palácio, num castelo, deve-se buscar não entender a imagem da casa como ela aparece, mas buscar seus aspectos que revelam essa característica da intimidade. Se até a habitação mais simples é representativa do cosmos, poderia ficar claro que um castelo consegue o ser também, mas Bachelard nega, com base em Baudelaire, o conforto do castelo. Não é possível evocar o bem estar e o devaneio em uma casa que seja tão longe do abrigo primordial. Essa ideia de primordial remete a uma primitividade mesma, de forma que: “na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca” (Bachelard, 1993: 47). Esse é o sentido que a

casa adquire para Bachelard, praticamente uma “luz que vela no horizonte” (Bachelard, 1993: 53).

Essa ideia é intensificada no segundo capítulo da obra, *Casa e Universo*. Neste capítulo, o filósofo se aprofunda na topoanálise pois percebe que ler a casa revela um nível de leitura do sujeito que a habita. Pela característica da casa como um refúgio da intimidade, ele defende que ela não é só a habitação que permite o devaneio, mas é também olhando para a própria casa que se pode entender alguém, que se pode fazer uma psicanálise do espaço que refletirá os valores imbuídos pelos que nela habitam ou habitaram. Nesse capítulo também, é possível encontrar uma certa relação da cidade com o mundo externo. Bachelard inicia com uma citação de Baudelaire em *Paraísos Artificiais*, na qual Thomas Quincey expõe sua visão de que uma bela habitação pode tornar o inverno mais belo e de que o inverno aumenta a poesia da habitação.

Bachelard se utiliza dessa imagem do inverno em conflito com a habitação como energia geradora para demonstrar sua topoanálise. Quanto mais o mundo externo parece sufocante, mais ocupamos nosso espaço interior, a nossa intimidade. Se o inverno torna a casa mais bela, é porque habitar é refugiar-se das intempéries e dos efeitos agressivos do clima das estações. Bachelard se aprofunda na ideia de o inverno como a estação mais antiga por ser a mais destacada, aquela para a qual os seres humanos, principalmente do hemisfério norte, sempre precisaram anteceder e para a qual se preparavam. É uma dialética da imagem: o inverno representa o perigo, o temor, sofrimento mesmo e, portanto, torna a habitação mais confortável. O autor defende que esta dialética casa x universo reina na literatura e este é um dos motivos pelos quais uma topoanálise da literatura acaba construindo o que ele chamou de diagramas do pensamento de cada um dos autores.

Cada cômodo possui sua forma de habitar e abrigar não só do inverno, mas do universo. Cada um deles vai conseguir representar uma pequena parte do pensamento de um autor, de maneira tal que se formam esses diagramas, verdadeiras representações do íntimo que tentou resistir ao exterior da casa. Nessa relação dialética, o filósofo vai pela primeira vez introduzir a ideia de cidade na sua obra. Se, no capítulo anterior, Bachelard fala que “as casas dos homens formam constelações na terra” (Bachelard, 1993: 52), brilhando distantes como a vela no horizonte, aqui ele traz a ideia das casas que já estão conectadas numa cidade como sendo aquelas sobre as quais a tempestade é mais intensa. Ele traz essa ideia a partir de uma imagem poética evocada por Rilke, novamente. O poeta

cria a imagem de uma tempestade e revela que acredita ser a tempestade mais intensa e amedrontadora na cidade do que na cabana isolada. A cabana isolada é reforçada como um abrigo pela tempestade e pela sua postura de solidão. Diante da tempestade na cidade, porém, a casa da cidade parece mais frágil, parece mais dependente dos seus arredores. Rilke acredita na força da cabana isolada, mas não na casa da cidade. Bachelard utiliza essa ideia não tanto para falar sobre a cidade, mas sobre a casa natal, a casa solitária do campo, como sendo a mais forte, pois é a representativa da infância, é aquela que tem raízes bem estabelecidas, que pode dizer, ao resistir à tempestade: “serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (Bachelard, 1993: 62). Não podemos deixar de notar como esta imagem da casa no campo é fruto de um contexto histórico do filósofo, mas também está presente na literatura até hoje em variadas formas (Super homem é um herói que nasceu no campo e depois foi para a cidade; por exemplo).

“No reino da imaginação, ambos [casa e universo] se atiram em devaneios opostos” (1993: 59), o que justifica que a dialética da casa e universo seja geradora, pois permite justamente uma multiplicidade do devaneio. A casa vivida então proporciona justamente esse crescimento, de forma que “o espaço habitado transcende o espaço geométrico” (Bachelard, 1993: 62). As forças da dialética casa e universo modificam tanto a casa quanto o universo. E, enquanto o universo diz respeito ao mundo no qual um sujeito se formou, a casa vai poder dizer respeito a como resistiu a este mundo.

No terceiro capítulo, a topoanálise se vira a imagens específicas da intimidade. Aqui grandes conflitos como o da casa e universo passam a ter uma expressão menos potente, compreendemos que a intimidade se dinamiza em conflitos do tipo mínimo: a olho nu pode ser que não se revelam, mas com o uso de muita atenção conseguimos derivar esses embates da nossa intimidade. O filósofo coloca a intimidade no mesmo nível do segredo, daquilo que está interiorizado, que está minimizado em seus efeitos no exterior por um propósito. É um texto dedicado às “imagens de intimidade que são solidárias com as gavetas e os cofres, solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seu segredo” (Bachelard, 1993: 87).

O filósofo aproveita esta oportunidade para voltar à distinção entre imagem e metáfora diante de uma metáfora utilizada por Bergson do conceito como uma gaveta. A metáfora de Bergson emprisiona a imagem da gaveta ao conceito concreto, de forma que todas as imagens funcionam como gavetas: categorizando conceitos e sendo referentes a eles como metáfora. Isso é um absurdo para Bachelard, que não concorda que uma

metáfora consiga abarcar todo o significado de uma imagem. É importante perceber que Bachelard está falando não só da metáfora de Bergson do conceito como uma gaveta que categoriza a coisa, mas de toda forma de categorização dura. Para ele, a metáfora implica essa categorização que aprisiona o conceito mais do que o entende em suas possibilidades. A metáfora é algo colocado no lugar de outra coisa, enquanto a imagem “obra da Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação” (Bachelard, 1993: 87), ou seja, é algo que possui uma profundidade, uma vivacidade. Bachelard contraria Bergson, para quem: “conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos” (Bachelard, 1993: 88), de forma que o conceito fica “morto”. Bachelard não acha que a metáfora e a imagem sejam a mesma coisa porque a imagem possui essa qualidade de abarcar mais do que o conceito morto, capacidade de expressá-lo de maneira viva. E a gaveta ser colocada como uma metáfora do conceito morto é um ultraje para Bachelard, pois para ele a gaveta possui todo esse sentido da intimidade que é imprescindível.

Sem objetos como os armários e gavetas, “nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos-mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade” (Bachelard, 1993: 91). Aqui conseguimos entender como a imagem é viva, pois estes objetos ressoam com imagens que são dinâmicas como nós. O espaço encerrado por esses objetos, o espaço de intimidade, “não se abre para qualquer um” (Bachelard, 1993: 91). Bachelard sabe como esse arquétipo do espaço fechado é atrativa. O cofre fechado chama muito mais a atenção, se torna objeto de desejo, do que o cofre aberto. Por isso mesmo, poetas vão sempre utilizar a imagem do cofre se aproveitando desta qualidade. Podemos citar a maleta de *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino. No único momento em que ela é aberta, a câmera não mostra seu conteúdo, antes foge para demonstrar o espanto e admiração dos personagens que a abriram. Nada que pudesse estar lá dentro nos seria tão desejado quanto esta imagem oculta pelo enquadramento, pois “a verificação faz as imagens morrerem. *Imaginar* será sempre maior do que *viver*” (Bachelard, 1993: 100). Todo cofre e “toda fechadura é um convite para o arrombador” (Bachelard, 1993: 94), criando uma necessidade de adentrar. A intimidade chama o mundo externo para dentro de si.

Bachelard encerra a intimidade nesse cofre, cofre que não pode ser aberto por um positivismo ou racionalismo, mas o cofre da intimidade só se abre mediante o efeito da emoção. Abrir-se para o mundo, ou melhor, entender o espaço da intimidade é tarefa, portanto, dos poetas, não dos cientistas e psicólogos: “o oculto no homem e o oculto nas

coisas pertencem à mesma toponímia” (Bachelard, 1993: 101), ao mesmo estudo da fenomenologia das imagens.

No quarto capítulo da obra, *O Ninho*, o filósofo continua a abordar essa relação mútua que existe na formação da casa e do sujeito que a habita. A imagem do ninho aparece para Bachelard como esse refúgio ideal, produzido a partir dos materiais que a natureza dá em disposição abundante, os resquícios das árvores em forma de gravetos e folhas secas, o ninho se molda em torno do corpo do pássaro. O filósofo faz referência ao fato de que todas as pontas secas e duras de gravetos tornam-se como o feltro devido à ação do pássaro, que constrói o ninho circulando em torno do próprio eixo, tornando o fruto desse movimento um círculo perfeito também. Porém, o ninho não é uma construção exclusiva dos pássaros e Bachelard entende que todas as imagens de ninho evocam não só a circularidade ou a forma com a qual o ninho do pássaro se forma a partir de seu movimento, mas também uma expertise incontestável em qualquer espécie animal, que constrói suas casas com a sabedoria que nenhum diploma de engenharia ou arquitetura poderia conferir: “a engenhosidade e os artifícios que os animais dispõem para fazer seus ninhos são utilizados tão adequadamente que não é possível fazer melhor” (Bachelard, 1993: 105). Karina Lucena (2007: 6) reforça a ideia do ninho como um lugar que proporciona o devaneio, entendendo que “quando o homem consegue imaginar não só a sua casa, mas o mundo como um ninho, eles nunca se acabam”, uma ideia que nos faz remeter ao ninho como esta coisa tão perfeita que se encontra no centro do mundo. Claro, para o animal recém-nascido o mundo é o todo de seu mundo, assim como a casa da infância é o todo do mundo do infante. A imagem do ninho, quando utilizada pelos poetas, remete a este retorno seguro, representando esse retorno ao bem estar do ser bachelardiano: “em sua contemplação do ninho, o filósofo tranquiliza-se seguindo uma meditação de seu ser no ser tranquilo do mundo” (Bachelard, 1993: 116).

Em seu quinto capítulo, *A Concha*, o ensaio de Bachelard torna-se a falar deste fenômeno que espanta com facilidade: o ser que habita a concha. Descritas como construídas a partir das “instruções da geometria transcendental” (Bachelard, 1993: 117), as conchas são objetos que, assim como a flor e o cristal, destacam-se na natureza por ostentarem tão perfeitamente a matemática na sua estrutura. Como Valéry escreve (s. data: 5 apud Bachelard, 1993: 118): “destacam-se da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis”. Em uma natureza na qual tudo parece ser tão caótico, estes objetos destacam-se pela natureza matemática mesma que exibem. Entretanto, esta matemática não é o

suficiente para explicar a sensação de ver um animal que habita a própria casa da forma como um molusco habita. A concha reforça ainda uma relação do habitar que é como o viver: “é preciso viver para construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela” (Bachelard, 1993: 118). Nossas casas são como nossas almas, elas se desenvolvem enquanto estamos vivendo e habitando, não são locais nos quais vamos habitar, mas que surgem do habitar. O molusco deixa a casca emanar dele, por mais que o construtor humano precise trabalhar os materiais físicos, mas a materialidade da casa no sentido do bem estar do ser emana do sujeito que nela habita. É a materialização do ser.

Bachelard se utiliza de uma imagem de Leon Binet para demonstrar como o molusco age como um ser humano: “o caracol se retrai dissimuladamente em seu quiosque, como uma menina contrariada vai chorar no seu quarto” (1993, p. 132). Ou seria o ser humano que age como molusco, retraindo-se à solidão? Tem outros aspectos da imagem da concha que são interessantes, pois ela é o objeto supremo, podemos olhar e pensar que sua forma exterior não parece corresponder à imensidão do interior. O molusco escorrega para fora da concha e ele parece ser muito maior do que ela, mesmo que nós saibamos que a dura casca se molda ao corpo mole, porque “a forma é a habitação da vida” (Bachelard, 1993: 125). Essa imagem é utilizada em muitas poesias: a deusa que sai da concha, o gênio que sai da lâmpada, etc. Existe um espanto em algo tão poderoso sair de uma concha tão pequena. Bernard Palissy é um poeta que Bachelard utiliza para falar sobre a concha, um poeta que pretende construir uma cidade fortificada, cuja maior barreira de segurança seria sua forma em espiral inspirada pelas conchas. A espiralidade confere, a cada curva, um terror e uma sensação de inesperado que é acachapante. A cidade poderia ser defendida por uma pessoa apenas, considerando que os invasores não conseguiriam vencer o espanto em relação às estruturas espirais da cidade escavada na rocha. A espiral é uma ideia interessante para a qual desejamos nos voltar no terceiro capítulo desta pesquisa.

No capítulo VI, *Os Cantos*, há uma discussão sobre a função imaginária dessas partes da casa que não são exatamente habitadas, mas são aquelas nas quais nos recolhemos e, às vezes, até nos encolhemos para caber. Os cantos da casa são espaços que germinam uma relação de devaneio que difere do usual da casa. Nessa situação de recolhimento, estamos em uma privacidade ímpar com o espaço: “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” (Bachelard, 1993: 145). O germe da casa é a solidão. Será

nos cantos que mais se revela nossa alma? Será nos cantos abandonados pelo habitar usual que estão pedaços de nós? A reflexão do filósofo parece apontar para essa conclusão.

Segundo Bachelard, é no canto que nos colocamos na condição de um eu ao representar a imobilidade. A casa desenvolve como nossa alma, mais vivida que habitada, mas é no canto recolhidos que percebemos quem somos, neste espaço da solidão. Todas as pessoas que já se sentaram em algum canto entre um móvel e outro, entre uma parede e outra, ou mesmo numa quina, entendem que é um momento de reflexão intimista, no qual até os pensamentos são mais silenciosos. Nesse momento, percebemos como mesmo na quina de uma parede existe vida, existem riscos na parede, existem falhas na pintura que contam uma história. Percebemos isso na solidão do eu.

A insignificância do cantinho remete a este estado de eu no mundo. Percebemos que somos pequenos diante da imensidão do universo. Essa insignificância é, na verdade, uma simplicidade, e as imagens simples promovem devaneios, na verdade “quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos” (Bachelard, 1993: 46). Isso me lembra o conto de Borges sobre O Aleph, um símbolo que ao mesmo tempo em que representa a totalidade do espaço, do alfa ao ômega, é em si esta totalidade e, quando contemplado, se revela (Borges, 2008). Um símbolo que só pode ser encontrado nos cantos esquecidos. Debaixo de uma escada em uma casa do Cairo, ou entre um armário de uma janela numa casa antiga do Brasil... o Aleph pode estar lá, revelando a totalidade do universo, apenas para demonstrar que nós somos nós, que o eu é um eu diante do universo. O canto revela mais do que se pode imaginar.

Em *A Miniatura*, sétimo capítulo do livro, a discussão se detém sobre as miniaturas. Essas imagens Bachelard discute a partir de imagens principalmente de obras de contos de fada, de poesias fantásticas, pois são nessas histórias que as coisas se miniaturizam, como sabemos que acontece com Alice nas suas andanças pelo País das Maravilhas. Entretanto, Bachelard nos deixa atentos sobre um fato acerca dessas imagens: não se fala aqui de miniaturas no sentido geométrico ou mesmo matemático. No mundo da imaginação, algo ser tornado diminuto nunca é apenas uma questão de escala e tamanho, mas está sempre além do que o geômetra pode perceber. O autor utiliza os exemplos do personagem Tesouro das Favas, de Charles Nodier, que consegue adentrar uma caleça¹¹ de uma fada e lá descobre que ela é muito mais ampla do lado de dentro. Bachelard revela

¹¹ Segundo o dicionário Caudas Aulete, uma caleça é “Carro hipomóvel de uma parelha, com dois assentos e quatro rodas.”

que adentrar estes espaços em miniatura é topofílico. Começamos a amar o espaço: “uma vez no interior da miniatura, verá seus vastos aposentos. Descobrirá do interior uma beleza *interior*” (Bachelard, 1993: 158)., pois percebemos que lá dentro há beleza.

A miniatura convida ao absurdo, mas é um absurdo que acolhe, e por isso o filósofo vai com tanta veemência associar essas imagens com o sonho, pois o sonho é o absurdo que acolhe, é aquilo que não condiz com o real, mas com o surreal, porém encanta, promove coisas boas. Ele faz referência a um personagem de Fontaine que, preso, pintou um trem em miniatura na parede de sua cela e, miniaturizando-se, foi capaz de subir no trem e partir do cárcere. O sonho foi quem permitiu esta fuga. Podemos lembrar do início de *A Viagem do Peregrino da Alvorada*, parte da série Crônicas de Nárnia, na qual as crianças, reunidas em uma sala de casa de parente durante o verão, em um tédio absurdo, começam a observar que, na parede, o navio pintado dentro de uma moldura começa a se mover. É um navio miniatura, mas tão logo percebemos, as crianças estão adentrando Nárnia por este navio, fugindo da dura realidade e permitindo-se o sonhar.

Para Bachelard, a atenção é como uma lupa, e quando as pessoas com lupas olham para o mundo, dele conseguem extrair novidades e se aperceberem de todo um novo mundo que existe. Novamente, a lupa não é apenas um instrumento de escala, mas de descoberta, de abrir-se para o que há no mundo: “Tanto olhando ao microscópio como ao telescópio, o poeta vê sempre a mesma coisa” (Bachelard, 1993: 178), que é uma das formas de dizer que “a miniatura é uma das moradas da grandeza” (Bachelard, 1993: 164). A miniatura é, portanto, essa imagem que nos aproxima do sonho pelo absurdo, mas que revela uma vida tão intensa que independe de sua escala, mas de uma abertura para olhar o mundo através desse sonho.

O capítulo que vem em seguida, *A Imensidão Íntima*, trata justamente de como o movimento do devaneio possui essa bivalência: tanto nos diminui perante o cosmos como nos imensifica de alguma forma, afinal, a miniatura é justamente essa imagem que passa do diminuto ao vasto a partir do sonho. Neste capítulo, Bachelard apresenta a ideia do “devaneio como contemplação primordial” (Bachelard, 1993: 190), no sentido de que o devaneio é este momento que nossos eus se jogam ao universo, é uma atividade do “nosso ser imensificante” (Bachelard, 1993: 190). O nosso ser se imensifica porque ele se coloca diante do universo, ele expande o seu pensamento, sua intimidade, ao universo. Mesmo em sua imobilidade, na contemplação da imensidão, o ser se movimenta, por mais paradoxal

que isto pareça. É por isso que a imensidão é íntima, porque nela nos cabe. Bachelard cita Birot:

Eu me crio
Senhor do mundo,
Homem ilimitado¹²

O filósofo completa com “não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que ‘mergulhamos’ num mundo sem limites” (Bachelard, 1993: 191), demonstrando que a contemplação é o espriar de si no mundo. Bachelard defende neste capítulo que todo objeto que se recolhe à própria intimidade acaba ficando maior, e portanto nossa alma cresce para que possa comportá-lo. Ele cita a decepção de um personagem de Hippolyte Taine ao ver o mar em pessoa pela primeira vez: havia achado-o muito pequeno diante das pinturas que lhe forma apresentadas do mar. O mar como imagem era maior do que o mar concreto à sua frente. Isso leva Bachelard a concluir que toda imagem tende ao engrandecimento.

No nono capítulo, o filósofo trabalha com a ideia de um interior e exterior. Bachelard entende que para os filósofos esta dialética implica logo um ser e um não-ser, espacializando o pensamento. Bachelard quer superar isto no sentido de entender que o ser do mundo é um ser em contato com o ser do eu. O pensamento transita pelas duas espacialidades, do interior ao exterior e o contrário:

fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de versos sem fim (Bachelard, 1993: 217)

Este movimento possibilita que possamos entender como o espaço vivido torna-se como a alma do ser. Nossa relação com espaço é uma relação com nós mesmos, pois toda relação com o exterior é um passeio pelo interior. Todo o espaço está imbuído de valor humano e só existe a partir da vivência, do habitar. Neste sentido, o filósofo destaca a imagem da porta e dos umbrais, que é “um cosmos do Entreaberto” (Bachelard, 1993: 225), ou seja, é como o próprio ser no mundo: aberto para o movimento entre interior e exterior. Bachelard defende que esquecer o espaço, ou seja, ignorar o movimento entre

¹² Pierre Albert-Birot. *Les amusements naturels*. p. 192 (s. data apud Bachelard, 1993: 191).

interior e exterior do ser, é diminuí-lo. O pensamento, a meditação e a contemplação justamente se engrandecem ao considerar o espaço.

Em seu derradeiro capítulo, Bachelard nos apresenta uma ideia que aparece em vários momentos do livro: a da redondeza. Citando exemplos de Van Gogh a Bousquet, ele mostra que na poesia a vida é redonda e que redondo é o desenvolvimento do ser humano. O ser se desenvolve como uma esfera: para todos os lados ele preenche o espaço em torno de si. Bachelard evoca a imagem da copa da árvore, que se arredonda no espaço da abóbada celeste, para demonstrar esse crescimento em forma esférica. A casa de Jung, supracitada, também se desenvolveu redonda, livre de cantos retos (Jung, 1981), a casa foi feita pelo psicanalista ao redor de si e ela tomou esta forma.

Outra ideia importante que Bachelard apresenta neste capítulo é a continuação da ideia da espiral, trazida no capítulo anterior pelo movimento espiralado entre interior e exterior. A espiral das imagens nos encanta. A poesia torna-se vivida, é desta espiral que estamos falando e esta espiral que nos compõe nesta esfera que é o ser. Quando pensamos na tendência da espiral de ampliar-se, compreendemos aqui que as imagens do espaço íntimo da casa podem ser espiralados, ou seja, ampliados para compreender o espaço convívio em conjunto, como é o da cidade. Tomamos parte neste movimento e agora estamos prontos para dar o próximo passo e analisar, no próximo capítulo, as imagens da cidade como uma espiralação da imagem da casa, que é a alma do ser, seu bem estar.

Capítulo III - Uma fenomenologia das imagens da cidade

O ser e a imaginação na cidade

Neste capítulo, após nos aprofundarmos no método de Bachelard e entendermos como este método resultou em uma fenomenologia do espaço íntimo, na topoanálise da casa como este espaço de experiência e desenvolvimento da alma, devemos tentar entender quais as implicações da fenomenologia das imagens em um ambiente diferente, a cidade. Toda cidade consiste em uma aglomeração de pessoas, uma condensação de casas e sujeitos em um mesmo lugar compartilhando uma estrutura conjunta que é pública. Cientes disso, queremos explorar como a cidade é resultado da ação de subjetividades entrelaçadas, que se permitem o habitar no mesmo espaço, um sujeito convivendo com vários sujeitos que podem ou não ser relacionados entre si.

Com esta finalidade, nossa tarefa será de reunir, assim como Bachelard fez sobre a casa, imagens da cidade que aparecem na poesia para realizar uma topoanálise não do espaço íntimo, mas do espaço compartilhado, daquela dinâmica interior e exterior levada a um outro patamar, pois o exterior do sujeito aqui é um exterior compartilhado, assim como várias casas compartilham a mesma rua. Ruas, vielas, becos, centros, bairros... todos estes constituintes das cidades devem nos provocar imagens, devem conseguir sintonizar de alguma forma as nossas reverberações de imagens arquetípicas. Não procuramos, porém, esta imagem arquetípica do bem estar que Bachelard pontuou como sendo o resultado da imagem íntima da casa. Procuramos um ser mais pautado pelo conviver, em viver junto, pois esta é a natureza da cidade.

Entendida politicamente, a cidade é o centro de tudo, onde se concentram as pessoas poderosas e decisões são tomadas. Entendida economicamente, é um bolsão de trabalhadores, de circulação de dinheiro, de riscos e oportunidades. Cinicamente, é um acúmulo de coisas que não deveriam estar tão pressionadas ocupando o mesmo espaço, de onde vem grande parte dos problemas urbanos. Pode ser o lugar em que alguém cresceu e viveu a vida toda, pode sempre ter causado medo e angústias. A história de uma cidade tem relação com suas histórias e com quem tem experiência com elas, pois “a ‘razão das histórias’ e a capacidade de agir como agentes históricos andam juntas” (Rancière, 2009: 59), o que podemos interpretar, tratando do imaginário sobre as cidades, que significa que as imagens da cidade sustentam a imagem porque justamente são construídas pelos

sujeitos que nela habitam, imaginando a cidade e tornando-a real. Quando olhamos a cidade, queremos entendê-la a partir de seus vestígios, isto é “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma sociedade pelo seus vestígios”, o que Rancière chamou de “um programa literário” (Rancière, 2009: 49)

É importante destacar que a cidade é objeto de discussão há muito tempo e este não é o primeiro trabalho a entender cidades como espaços criados de forma imaginada, a partir dos afetos dos sujeitos que nela convivem. Em *Todas as Cidades, a Cidade: literatura e experiência urbana* (1994), Renato Cordeiro Gomes explora a cidade em uma análise plural, procurando entender todas as possibilidades que emergem do conceito, inclusive se utilizando de um livro que servirá de base para discussão, *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. Aqui vamos nos concentrar na literatura, porém sem abrir mão de referências poéticas de outras artes, como as pinturas, o cinema e os quadrinhos. Nosso objetivo é reconstituir uma toponálise do espaço da cidade, tentando entender alguns padrões que se constituem na cidade, repetindo-se em obras poéticas diversas. Charbonneau (2023: 87) entende que a toponálise pode tornar-se a outros espaços que não a casa, pois acredita que a toponálise se concentra nas memórias “pensando nos lugares em que elas foram desenvolvidas”.

Toda cidade nasce não só dessa aglomeração de estruturas, mas de um trabalho de realização desta cidade por meio de símbolos e imagens. Isto é, não basta a dimensão física concreta da cidade, mas entender que todo habitar é dar significado, na cidade assim como o é na casa. Então esse conviver é uma dinâmica de dar sentido conjuntamente ao ato de habitar e ao espaço habitado. Por isso, entendemos que deve haver uma dimensão imaginária da cidade que realiza esse ser da cidade e o ser do sujeito na cidade. Quando nos referimos a Brasília, não é somente ao planalto ocupado por prédios com arquitetura de Oscar Niemeyer ou ao urbanismo de Lúcio Costa, mas também à esta dimensão de Brasília como uma cidade que foi construída para abrigar um novo projeto de capital do país, ou seja, uma imagem de cidade que deve levar adiante a ideia deste país. Isto será mais explorado adiante, mas é certo que nenhuma cidade pode ser resumida a seu espaço físico pois, como nos informou Bachelard (1993), o espaço que o geômetra analisa não é o espaço em sua totalidade, em sua característica de reunir significados, sentimentos e experiências.

É possível afirmar que toda cidade nasce a partir de uma construção simbólica. A imaginação é o que dá vida à cidade. Só o mero aglomerar de edifícios não consegue constituir o que chamamos de cidade, pois a cidade que chamamos de Brasília, de Nova York, ou mesmo Troia e Oz não conversam conosco apenas pela sua fisicalidade. Toda a experiência que é possível ter com Nova York ou Brasília não está contida nas paredes sólidas de seus edifícios, e isso nos é demonstrado quando pensamos na experiência que é possível ter com Troia, Oz e outras cidades fictícias, que só visitamos por meio de signos, nunca sendo possível a vivência no local. As imagens trazem-nos memórias dessas cidades, as imagens nos levam a lugares distantes, a cidades que fisicamente não pudemos ainda conhecer, como a Tóquio multifacetada que aparece na literatura de Haruki Murakami, ou mesmo as cidades sem nome da literatura de Yoko Ogawa, que sempre coloca como personagens de suas histórias a própria cidade além de uma característica espacial, mas na forma como determina o ser dos sujeitos que a habitam.. Borges construía com maestria seus espaços, mesmo que para abarcar apenas pequenas histórias, sente-se a vida em suas cidades. É impossível não sentir o calor da Babilônia movida por uma loteria eterna em *A Loteria da Babilônia* ou perder-se no caminho que o protagonista faz entre as cidades no conto *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*.

Até se sairmos do mundo das poesias e encararmos o mundo real, podemos perceber como cidades abandonadas carregam em si vários signos do que um dia foi uma cidade habitada. Edifícios e casas abandonadas revelam um certo modo de viver naquele local, uma forma como essa cidade se organizava e como seus habitantes ocupavam seu espaço. A cidade abandonada de Bodie, por exemplo, localizada no estado da Califórnia. Foi abandonada entre os anos 1930 e 1940, após as minas que impulsionam a vida na cidade terem sido esgotadas (Walser, 2015: s. paginação). Ao vemos fotos hoje em dia, é impossível não imaginar como se dava a vida nesta pequena cidade nas montanhas, como sua economia se organizava em torno do ouro, como seus habitantes se locomoviam, a pé ou de carro. Os edifícios contam um pouco dessa dimensão imaginária de Bodie, ou melhor, nos convidam a imaginar a cidade, a torná-la novamente viva.

Por isto, afirmamos que habitar é imaginar e imaginar é habitar também, é tratar a imagem como refúgio do ser, como um local de vivência. Quando falamos de cidade o habitar adquire esse ar menos intimista, mas não é possível ignorar que viver em uma cidade é habitá-la além da sua própria casa, pois a cidade é justamente construída de forma que as coisas possuem relações entre si e que o movimento de cada uma delas desperta

uma reação nas outras partes. Gomes se utiliza de uma metáfora de Calvino para comentar a dupla natureza da cidade: “a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (Gomes, 1994: 18). A consequência da habitação em um espaço maior é que se tensionam as relações entre o emaranhado de seres que convivem no mesmo local e sua grandeza física. Uma casa possui seus limites definidos geometricamente, enquanto a cidade possui uma possibilidade geométrica muito maior, uma forma muito mais difícil de conter no pensamento, muito mais difícil de ser expressa. Se Bachelard fala de uma relação entre a casa e o universo, é certamente possível falar de uma relação entre sujeito e cidade como um reflexo desse espaço. A cidade possui, dentro dos seus limites, o interior e o exterior, ela é em si o próprio movimento espiral do ser, o circuito ao qual o ser está sempre servindo é realizado pela cidade. E não em capacidade individual, mas coletiva. Quando imagens começam a aparecer nas poesias, conseguimos nos conectar com elas porque uma cidade descrita na literatura é uma cidade vivida, na qual nosso ser consegue habitar e com a qual nós conseguimos tornar real uma experiência.

As imagens da cidade seriam então, intensas em sua transubjetividade, pois ressoam em nós justamente nesse espectro da convivência intersubjetiva. Se a transubjetividade constitui a defesa de Bachelard a um solipsismo, a imagem é o espaço de convivência de indivíduos de diferentes origens, a concentração destes em torno do coabitar. Essa vivência em conjunto é aquela que forma uma imagem arquetípica não da intimidade, mas justamente do espaço exterior ao ser, da relação cíclica entre interior e exterior que Bachelard entendia fazer parte do ser. Jacques Rancière (2009: 63) afirma que essa vivência em comum nunca é “estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”, o entrelaçamento de vários sujeitos não determina uma coisa só, mas está sempre numa ação polêmica, isto é, enérgica, sobre possibilidades de modo de ser e de ocupar um espaço. Se a casa é a imagem arquetípica do conforto, do bem estar, do acalento, a cidade é uma imagem arquetípica da vivência muitas vezes conflituosa, da convivência com pessoas bastante diferentes de si. Cada cidade é, em si, um espaço fechado diferente dos nossos espaços fechados íntimos, nossas casas, porém construídos por uma diversidade gigante de pequenos espaços fechados. É daí que advêm as tensões deste “emaranhado das existências humanas”.

Se nos voltarmos à imagem da tempestade, que Bachelard nos trouxe no capítulo *Casa e Universo*, podemos pensar que a tempestade que parecia tão boa para a casa no campo e de repente tão ameaçadora no cenário urbano pode ter a ver com isso. Em uma cidade, há uma tensão entre as pessoas que dividem o espaço, uma tensão que só é intensificada pela tempestade. É como se a chuva e os raios tornassem óbvio que este problema é um problema muito maior do que de um indivíduo só, enquanto no campo a casa solitária resiste à intempérie como única no universo. Os edifícios próximos, as casas com paredes encostadas umas às outras, as ruas interligando os bairros, todas essas coisas demonstram como aquele espaço é um espaço que só existe porque é dividido, e essa divisão não é uma divisão pacífica todo o tempo, mas uma divisão dinâmica, que está sujeita ao embate de forças subjetivas. O espaço urbano convoca o ser a se relacionar com este fato: não existe só ele e universo, existe o ser, os outros seres e o universo, todos numa tensão constante. Talvez nisto resida a resposta para o porque a tempestade, por mais ameaçadora que seja, torna-se mais branda na casa do campo do que na casa rodeada de outras casas. Gomes (1994) diz que as cidades não nascem da natureza, mas surgem a partir da necessidade de se proteger, de juntar um grupo de humanos e se defender de ameaças que, muitas das vezes, podem ser da natureza. Este nascimento é coletivo: “a cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza” (Gomes, 2008: 23). A cidade só se realiza a partir dessa construção de sua dimensão simbólica em conjunto. É essa variedade das pessoas que constituem uma cidade que implica em uma dificuldade da existência em coletividade: sobrevive-se não por si só, mas por si e pelos outros, pela imagem da cidade.

As imagens das cidades invisíveis

Em *Cidades Invisíveis* (2003), Ítalo Calvino nos presenteia com uma narrativa especulativa de um diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan. Polo descreve cada uma das cidades que conheceu ao imperador, um homem que alcançou o ponto da vida de um conquistador no qual é incapaz de conhecer minuciosamente cada canto do seu território, do qual muito se orgulha. As cidades são colocadas em diversas categorias que são, de uma certa forma, as imagens mais presentes nelas. Existem cidades da memória, cidades do desejo, cidades dos olhos e cidades dos símbolos, cidades contínuas e ocultas, entre outras. Todas estas cidades, Calvino nos apresenta no início, não se sabe se são reais ou

não, mas isso tudo faz parte do jogo com a poesia. As imagens da poesia, quando reverberam conosco, não são reais? O livro abre com a frase “Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas” (Calvino, 2003: 9), demonstrando que Calvino nos convida a participar deste jogo, desta transformação de palavras em imagens de cidades.

O jovem veneziano as descreve em seus espaços físicos, manifestações culturais e espaços de socialização, tudo contribuindo para que o imperador tome conhecimento das imagens que as compõem. Para quem lê a história a partir da autoria de Calvino, compreendemos que é um exercício linguístico do escritor italiano: especular e postular a existência de várias cidades ficcionais e partir das imagens de nossas cidades reais. Ao longo da narrativa, percebemos como as cidades invisíveis vão se confundindo, convergindo suas categorias: memória, desejo, símbolos... Há Irene, que só existe simbolicamente no horizonte do planalto; também Cecília, à qual se chega e tanto tempo decorre que sua própria memória se esvai. Não importa, percebemos, que esses locais existam fisicamente ou não, mas sim que as imagens permitem que Polo encante o imperador com suas descrições precisas e criativas. Podem ser, todas, a mesma cidade, podem ser cada uma delas uma invenção de Polo, mas essas cidades feitas de imagens de cidades são o suficiente para que Khan consiga ter experiência, consiga realizar aquilo que já estava desistindo de fazer: compreender a dimensão de seu território.

Apenas a partir da poesia, Kublai Khan consegue viajar, e é esta a beleza da imagem da cidade no livro de Calvino. Elas não são relatos fiéis do espaço físico, mas são colagens poéticas que Marco Polo constrói para deleite do imperador. A ampla experiência do explorador veneziano permite que ele brinque com as imagens que formam diversas imagens e as descreva de maneira encantadora. Marco Polo é um *flâneur*, seu conhecimento das cidade é um conhecimento que ultrapassa a mera descrição de uma cidade em características gerais. O explorador detalha suas andanças, seus achados pelas ruas, os aspectos mais intrínsecos da cidade, o que as torna vivas de forma que o imperador consegue absorver um pouco dessa materialidade pelas imagens que Polo lhe apresenta. Ao mesmo movimento está sujeito o leitor do livro: Calvino nos transporta a estes lugares através dos símbolos empregados e das discussões levantadas a partir de cada descrição da experiência com o local.

Podemos pegar a segunda cidade explicada por Polo: Isidora, uma cidade que primeiro se sonha, na juventude, mas que só pode ser alcançada por aqueles em idade

avançada (Calvino, 2003). Isidora primeiramente surge na imaginação, no devaneio do viajante que anseia por uma cidade, por palácios e casas, por pessoas ocupando as ruas. Porém, quando o viajante chega à cidade, é um idoso. Isso acontece porque a imagem sonhada é uma imagem nostálgica, de uma cidade com as características que uma cidade deveria ter, é uma cidade sonhada em memórias, que só pode ser experienciada fora do sonho por alguém que conseguirá reconhecer a saudade numa cidade concreta, fora do sonho. Este alguém é uma pessoa mais velha, que já viveu muito e agora consegue perceber que aquilo que ansiava não existia no presente, mas como uma possibilidade futura que nascia da sua experiência com as cidades. Não é uma defesa de que a nostalgia, e neste caso a nostalgia da cidade, é exclusiva das pessoas mais velhas, mas Calvino assim ilustra porque são as pessoas mais velhas que conseguem olhar para o espaço vivido e perceber nele.

Como exercício, Calvino nos joga num campo simbólico vasto de imagens diversas, construindo grandes cidades que podemos enxergar e compreender como tais. Um exemplo disso é uma das cidades descritas por Marco Polo também, a cidade de Leônia, uma das cidades contínuas. A cidade de Leônia é descrita por Polo como uma que “refaz a si própria todos os dias” (Calvino, 2003: 109), jogando todo o seu lixo para fora, sempre uma cidade nova, brilhante. É um movimento no qual estão envolvidos todos os seus moradores. O interessante é como Calvino defende que o lixo da cidade, ficando para o lado de fora de suas muralhas, está sempre se expandindo e, por conta disso, a própria Leônia está sempre se expandindo, de maneira que “quanto mais Leônia expele, mais coisas acumula [...] renovando-se todos os dias, a cidade conserva-se integralmente em sua única forma definitiva: a do lixo de ontem que se junta ao lixo de anteontem” (Calvino, 2003: 110). Calvino cria a imagem de uma cidade sempre ameaçada por seu próprio passado. Em sua sanha de renovação, vive sob risco de ser sufocada e esquecida, de tornar-se outra coisa. No entanto, mesmo após uma avalanche de lixo, não seria impossível que Leônia acordasse no outro dia jogando todo este lixo para fora e buscando novamente formar a imagem de uma cidade recente e límpida.

Tudo isto revela o movimento ao qual nos referimos anteriormente sobre as imagens poéticas e uma fenomenologia das imagens. Cada cidade descrita por Polo possui suas imagens que não são metáforas, ele não está tentando ensinar algo para Khan encerrando um conceito em uma metáfora. O jovem explorador está procurando evocar em Khan um momento no qual possa apreciar a vastidão do território de seu império. Cada

imagem provoca um devaneio e faz tanto o imperador quanto os leitores da obra pensarem sobre a natureza dessas cidades, sobre as cidades que podem encontrar no mundo real, as cidades concretas e a forma como elas se relacionam com essas imagens. Qualquer greve de catadores de lixo provocaria em nós o mesmo terror de Polo ao descrever Leônia: o lixo que produzimos um dia pode nos soterrar. Estas imagens nos remetem a filmes como *Soylent Green*¹³ e *Wall-E*, ficções científicas que exploram os limites do consumo material de humanos. Cada uma utiliza a imagem do mundo colapsado por superpopulação e falta de gerenciamento dos recursos naturais à sua maneira, colocando a poesia a favor de uma reflexão sobre sustentabilidade e o futuro não só de nossas cidades mas de todos.

Calvino utiliza as imagens das cidades para explorar aspectos da vida humana, uma coisa não rara na literatura. Ora, a categoria utopia, cujo nome nasce justamente do livro de Thomas Morus para descrever uma ilha cujo funcionamento é perfeito, é marca do pensamento de Platão, que criou o que é possivelmente a primeira utopia do pensamento ocidental, estruturada em sua obra *A República*, como nos conta Ana Martins em sua obra sobre a ilha como espaço da utopia, *Morus, Moreau, Morel: A ilha como espaço da utopia* (2023). A utopia não surge na ilha, mas na cidade, e só depois que a cidade falha em se tornar o centro da perfeição do mundo é que a ilha aparece tão chamativa, atraindo para si as atenções de um espaço possível da construção da sociedade ideal. A ilha se constitui melhor num lugar de difícil alcance do que a cidade, tão comumente vivida que se faz presente e que, afinal, sabemos ser dotada de um espírito conflituoso devido à sua natureza de conflito por abrigar tantas pessoas diferentes.

Se em Platão a cidade dos filósofos constitui-se em uma utopia, a brincadeira de Calvino é perpetuar esse movimento, criando cidades inúmeras com imagens de cidades concretas que puxem ao limite nossas noções de relação com o espaço habitado. No capítulo *As cidades e os olhos 2*, Calvino (2003) nos apresenta a cidade de Zembrude. É uma cidade que pode ser vista tanto com a cabeça empinada quanto com a cabeça baixa e cada uma das perspectivas causa um sentimento diferente. Quem anda pelas ruas com a cabeça mirando o chão, anda com raiva, os olhares à altura das redes de pesca e dos córregos, percebe as fossas em detalhes. A cidade toma a expressão cabisbaixa de quem a percorre e assume essa forma. Já quem anda empinando o nariz, percebe como a cidade é de um ângulo que permite a visualização de suas belezas, seus parapeitos, cortinas, janelas a correr o vento. A cidade prospera no humor de quem está vivendo. O espaço habitado

¹³ *No mundo de 2020*, em tradução brasileira.

pode tanto consistir em uma felicidade quanto tornar-se opressivo diante de seus cidadãos, pois as imagens não são metáforas, não são engavetadas e permitem uma circulação de ideias e sentimentos que é dinâmica.

Em outra cidade, Olívia, Calvino (2003) trabalha a ideia do discurso sobre as cidades e como eles podem ocultar suas verdadeiras paisagens. A cidade, descrita como próspera por toda sua exuberância em ouro, esconde a fuligem, onde toda a festa e celebração esconde o trabalho de milhares de operários. Polo diz que é evidente, ao citar as maravilhas da cidade, que o discurso seja sobre essa face oculta de sofrimento e trabalho. Entretanto, essa imagem da dupla cidade, uma de maravilhas e uma trabalho extenso, é comum na literatura, porém a cidade oculta é sempre bem-sucedida em ser ocultada. O discurso não a revela, como diz Marco Polo, mas esta é a proposta de Calvino.

Vários romances *noir* nos trazem as imagens de uma Nova York que, afastada do centro, consiste em uma cidade de becos escuros com negócios escusos à margem e ultrapassando os limites da lei. Indo além nessa imagem, podemos incluir a utópica cidade do futuro visitada pelo viajante do tempo em *A máquina do tempo*, de H. G. Wells, habitada por Elóis, os seres dóceis e pacíficos, que, ao cair da noite, se mostra um local perigoso onde os Morlocks caçam os Elóis como suas presas. É a clássica imagem da utopia e da distopia. Cada cidade maravilhosa esconde sua face sombria.

Exemplares no cinema são comuns, como no filme *Logan's Run*, em que uma cidade maravilhosa ocupada apenas por jovens mata os seus habitantes quando estes chegam aos 30 anos, escondendo que além dos limites da cidade há um mundo habitável e *Robocop*, filme no qual a cidade de Detroit está sendo destruída para que os ricos possam se mudar para Delta City, símbolo do progresso, mas que seria vigiada por robôs policiais e ciborgues (como o protagonista homônimo) 24 horas por dia. É possível que não haja exemplo maior da imagem da cidade utópica-distópica no cinema do que em *Metropolis*, de Fritz Lang. Dividida entre operários e elite, Metropolis é um paraíso para aqueles com poder que vivem no topo de seus edifícios *art deco*, sustentados pelo trabalho árduo dos operários que vivem abaixo do nível das ruas. Andreas Huyssen (1981) reforça que a caracterização da cidade, inspirada principalmente por Nova York dos anos 1920, utiliza traços das obras dadaístas de fotomontagem de Hannah Hoch e das obras do *Neue Sachlichkeit*, duas correntes artísticas e de pensamento “diametralmente opostas” (Huyssen, 1981: 224), realizando uma espécie de sincretismo com o qual Lang constrói sua cidade, que se encontra também em uma postura de conflito entre oposições. O resultado é um

monumentalidade *art deco*, que quase um século depois aparece em um dos mais célebres jogos eletrônicos, *Bioshock* (2007), que se passa em uma metrópole submarina, chamada Rapture, construída para realizar o sonho do objetivismo de Ayn Rand (Packer, 2010), expondo as contrariedades da filosofia através de uma técnica costumeiramente chamada de *environmental storytelling* (Richter, 2021), que consiste em contar uma história através dos espaços atravessados pelos personagens dos jogos. *Bioshock* se utiliza tanto da imagem de Metropolis porque quer trabalhar justamente a contrariedade intrínseca à cidade utópica, que é sua face distópica. No jogo, a crítica se dirige ao objetivismo de Rand, expondo suas contradições morais e políticas através do espaço navegado pelo jogador, que é justamente a cidade submarina de Rapture. A franquia *Bioshock* sempre pega a imagem da cidade dupla para comentar um tema político e filosófico, como no caso da iteração *Bioshock Infinite* (2013), em que a cidade que flutua nas nuvens, Columbia, serve para criticar a noção estadunidense de Destino Manifesto. Importante de ser notado é como a imagem é poderosa, pois justamente a cidade abarca todos os personagens e não só é o cenário principal de realização da trama, mas o meio pelo qual a narrativa e as discussões em torno dela se concretizam. Em uma cidade submarina como Rapture, ligada por túneis pneumáticos, são as imagens de vidros quebrados, de vazamentos de água, de espaços abandonados que dão substância à história principal, assim como em Columbia são as estátuas dos pais fundadores e as amplas avenidas com outdoors propagandísticos que detalham o *status quo* da narrativa.

Arthur C. Clarke tem *A cidade e as estrelas*, romance sobre um morador da cidade perfeita de Diaspar, na qual os habitantes podem viver aventuras virtuais, curar todas as suas doenças, sem se preocupar com nenhum trabalho. Porém, a cidade esconde o fato de que Diaspar é uma cidade totalmente controlada por uma inteligência artificial que impede que os seres humanos, que um dia conquistaram a galáxia, possam sair e ter alguma agência no mundo fora dos muros da cidade. Semelhantes cidades são A Pista de Pouso Número 1, de 1984, onde o Ministério do Amor é responsável pela tortura e o Ministério da Paz é o responsável pela guerra e logo se percebe que a vigilância extrema impede as pessoas até mesmo de pensarem diferente do partido; a Londres de *Admirável Mundo Novo*, em que ninguém tem qualquer sentimento e todas as pessoas são apenas uma massa de trabalhadores também sem qualquer agência. Essa imagem da utopia-distopia representada pela cidade de Olívia aparece também na cidade de Leônia, que se renova todos dias, e é presente principalmente no gênero da ficção científica, dizendo respeito à

forma como nossa própria sociedade se organiza. Ursula LeGuin (2003: 3), autora britânica do gênero, dizia que a ficção científica é uma extrapolação da realidade que tem a característica de previsão: “‘Se isto continuar, eis o que acontecerá.’ Faz-se uma previsão”. O discurso de Marco Polo nos revela uma verdade intragável sobre as nossas cidades: cada espaço de maravilhamento esconde muito labor e ranger de dentes. Se isto continuar, todas as cidades podem se tornar Leônia que, de tanto se renovar, acaba soterrada pelo próprio lixo.

Ainda sobre as cidades invisíveis, devemos notar que Calvino as constrói com imagens de cidades reais. Adelma é a cidade que exemplifica isto, pois é um lugar sombrio, ao qual só se chega através do porto, mas é onde Polo começa a ver cada uma das pessoas que ele conhece e já morreu, o que o faz pensar se a realidade de Adelma se liga ao fato de ser constituída por imagens dos mortos. Cada uma das cidades é viva, torna-se viva a partir da imaginação de Polo e Khan. Entretanto, as imagens que se materializam nessas cidades vêm das imagens que vêm do passado dos dois. Polo percebe que é assim pois no rosto de cada habitante de Adelma vê um rosto conhecido: “em todas as faces novas que encontra, imprime os velhos desenhos, para cada uma descobre a melhor máscara que se adapta.” (Calvino, 2003: 93) Cada nova rua é uma rua da memória, as inéditas cidades existem a partir da experiência do ser com as cidades do passado. Isso significa que toda imagem de rua ou edifício possui um aspecto substancial de rua, algum aspecto abstrato que pode ser utilizado para entendê-la como tal e que os personagens buscam da memória. As cidades invisíveis são construídas a partir de imagens de outras cidades, todas tão reais quanto a primeira.

Kublai Khan chega a discutir a validade do que Polo está lhe contando, ao que Polo responde que não há uma garantia de validade de que todas as cidades foram visitadas, afinal não há garantia de coisa alguma, tudo o que se tem são as imagens e o devaneio: “todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe aqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo farfalhar das folhas” (Calvino, 2003: 99). O momento de conversação dos dois, do qual emerge essa profusão de cidades imaginadas, é um momento de devaneio. Cada local imaginado é um local que nasce dessa contemplação que se mistura à memória e à poesia.

As cidades labirínticas

Uma imagem muito comum associada à cidade é a do labirinto e sobre ela devemos nos deter pois ela muito revela sobre a natureza da relação entre o ser e a cidade. Um labirinto é um espaço estritamente geométrico. Seus ângulos, retos ou curvos, servem para confinar e manter apenas uma única coisa acesa: a esperança de se chegar ao seu fim, de superar a qualidade de labirinto. Sua principal tarefa é a de confundir quem está contido dentro de si, de forma que sua prisão não se dá por grades, mas pelo desconhecimento de sua forma. É algo que deve ser grande o suficiente para conter o sujeito, mas não precisa ser muito maior, já que, confundindo-o, torna-se grandioso pelos seus inúmeros caminhos percorriáveis.

Essas sensações levantadas pela imagem do labirinto existem há muito. Do mito de Teseu temos o labirinto superado, um que era tão especialmente perigoso pela possibilidade de, a qualquer curva, ficar frente a frente com uma fera poderosa e maligna, a prole de Minos. Bachelard (1993) faz referência a uma propriedade da cidade de ser tumultuosa, de ludibriar com seus ruídos. Ele imagina-se como um navegante sendo levado pelas ondas quando dorme em Paris, relacionando a cidade com a imagem natural do mar, acreditando que “a imagem dos ruídos oceânicos da cidade está na “natureza das coisas” e que é “salutar naturalizar os ruídos para torná-los menos hostis” (Bachelard, 1993: 46). O filósofo quer desfazer a carregada hostilidade com a qual se apresentam os ruídos e barulhos que estão presentes em uma metrópole. Ora, esta naturalização do ruído é tornar conhecido, remover esta camada de desconhecimento, pois na cidade um ruído como o de um carro ou de milhares de TVs ligadas ao mesmo tempo pode se confundir, originando-se de várias posições. A hostilidade de uma grande cidade consiste em não saber o que aguarda a cada curva, ou o que está escondido na casa ao lado.

Esse desconhecimento de uma totalidade está relacionado mais à cidade que à casa, pois a casa é justamente um espaço que, intimista, convida ao conhecimento dos cantos, por mais esquecidos e ignorados, enquanto a cidade evoca uma urgência de afastar-se dos cantos que não são completamente conhecidos. A imagem do labirinto carrega esta potencial hostilidade intensamente. Trazendo um exemplo do cinema no qual essa imagem tem uma importância grande, podemos citar *Cidade de Deus*, filme de 2002 dirigido por Fernando Meirelles e baseado no romance homônimo de Paulo Lins. O filme abre com uma cena que, por si só, é labiríntica: cortes rápidos de várias planos diferentes de uma

refeição sendo preparada. Observando a cena, uma galinha presa pelo pé que consegue desfazer o nó e foge, iniciando uma perseguição pelas vielas da favela. A cena toda tem o intuito de confundir qualquer senso de direção através da perseguição. A favela de Cidade de Deus é um labirinto vertical, um ambiente onde o caos está instaurado e a cena inicial consegue se utilizar de toda a força dessa imagem quando vemos que a perseguição à galinha leva ao asfalto.

O palco está com todos os elementos colocados: os homens que perseguem a galinha de um lado, o protagonista do filme, Buscapé, do outro e entre eles a galinha. Buscapé tenta pegar a galinha quando a natureza do conflito se intensifica muito mais com a chegada da polícia, prestes a iniciar um confronto armado com os homens que estavam atrás da galinha. O asfalto é o final do labirinto, um confronto de forças que coloca Buscapé no meio de algo que ele não estava preparado nem estava esperando. Da cena inicial, o dispositivo narrativo de flashback nos leva ao real início da trama, demonstrando que toda esta cena inicial se passava *in media res*, no meio da história a ser contada. O interessante a ser notado não é só como os personagens rejuvenescem na cena de transição, mas como toda o esquema labiríntico e caótico da Cidade de Deus se torna um espaço muito mais amplo, de casas ordenadas em um planejamento urbano básico. A evolução da cidade como um labirinto demonstra que a cena inicial do filme se passa num ponto onde culminam tantas forças que não é possível obter mais ordem. A história se trata disso: da intrincada história da Cidade de Deus, que um dia foi um assentamento ligeiramente organizado para receber aqueles que eram indesejados na cidade grande e hoje é um labirinto vertical que, quando desce ao asfalto, provoca conflito com as forças militares.

O labirinto é importante para o cinema brasileiro, pois ele aparece também no filme *Couro de Gato*, de 1962, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. No filme, acompanhamos crianças que pretendem capturar um gato e vender o seu couro para que seja feito tamborim e eles possam utilizar o dinheiro como queiram. Para isso, eles descem da favela e vão para o centro da cidade do Rio de Janeiro, que para eles é como um labirinto, onde são perseguidos pela polícia. Ao final, as crianças não conseguem vender nenhum gato e se refugiam em suas casas, nas favelas. O caos proporcionado pelo labirinto anda de mãos dadas com a hostilidade que ele representa e qualquer cidade, por mais que tenha um projeto urbano robusto, pode consistir em um labirinto ao visitante incauto. Quem olha algum mapa de Barcelona pode se encantar com a geometria da representação,

mas mesmo esta organização não reflete em uma cidade organizada, cada canto desconhecido por mais reto que seja pode esconder uma novidade inesperada.

Talvez tenhamos descoberto aqui mais uma brincadeira na qual se aplica o texto de Borges *Sobre o Rigor da Ciência* (1946), que discorre da relação entre um império e seu mapa para comentar os limites da ciência como representação da realidade. No texto, um império se vê tão obcecado pelos mapas que produz um mapa de proporção 1:1 do seu território. Tal tarefa leva um esforço incomensurável e se revela inútil, já que um mapa com esta proporção não pode nem mesmo ser utilizado. O interesse pela cartografia dos cidadãos é dissolvido e o mapa é esquecido no deserto. Os mapas de Barcelona, por mais que representem bairros organizados em retângulos de maneira impressionante, nunca darão de conta da totalidade da experiência de perder-se por suas ruas, de adentrar o labirinto que é qualquer cidade. Da mesma forma, ocorre com Brasília, uma cidade que, geometricamente, deveria ser muito fácil de se conhecer. Entretanto, seu esquema organizado em eixos perpendiculares não prepara os visitantes para a experiência que é de caminhar por uma cidade sem ruas, nas quais a disposição dos blocos de uma Superquadra podem parecer impossíveis de decifrar.

Brasília talvez seja uma proporção 1:1 do projeto moderno, uma cidade que, quando concluída, não logrou os êxitos do projeto ambicioso, pelo menos neste aspecto. Comparada às obras do pintor italiano Giorgio de Chirico, principalmente à sua fase das Pinturas Metafísicas, é possível perceber uma similaridade com a cidade de Brasília (Gorelik, 2012). As cidades de Chirico, desprovidas de detalhes e de habitantes na maior parte das vezes, conservam um esqueleto substancial que remete a um labirinto e que lembra a imagem de Brasília de maneira impressionante.



Fig. 1 *Ariadne* (1913), Giorgio de Chirico

Os espaços vazios e a cidade em uma forma que podemos chamar de sem vida parece constituir uma representação muito próxima principalmente da área central de Brasília. A adição de um ou outro elemento com movimento, como o trem em *Ariadne* ou a figura da pessoa em *Melancolia e Mistério de uma Rua* servem mais para denotar a vastidão do espaço e a solidão evocada pela forma pura da geometria da cidade. O labirinto aqui não consiste em curvas fechadas e cantos escuros, mas em sólidos geométricos dispostos em um espaço grande o suficiente que chega a confundir quem visita a cidade.

A imagem do labirinto, quando aparece na cidade, parece muito remeter à confusão de estar em um espaço que independe de si e, ao mesmo tempo, determina seus movimentos. Em *Mazebook*, Jeff Lemire, quadrinista canadense, aproveita a imagem do labirinto para contar a história de um homem perdido na vida depois da morte de sua filha. Sua única conexão com ela são os cadernos em que ela deixava grandes labirintos desenhados, labirintos que começam a aparecer para o protagonista e fazem com que ele reencontre um caminho na cidade, um espaço em que ele não se sinta mais sozinho e encontre conforto no que sua filha te deixou: um labirinto, um desafio, mas que não deve exauri-lo e sim desafiá-lo a ser melhor. Em *Cidade de Deus*, o labirinto organiza a ordem social e histórica dos acontecimentos do filme, mostrando como a favela de Cidade de Deus abandonou qualquer ordem e se tornou um labirinto vertical ao longo do tempo. Em Borges, o labirinto está sempre presente pois sua literatura é uma que convida o leitor a decifrá-la, a encontrar um caminho por entre a linguagem. Por mais que toda cidade pode, um dia, deixar de ser labiríntica (mesmo Veneza, conhecida por suas ruelas estreitas) quando conhecida, ela nunca vai perder o encanto do labirinto de surpreender a cada curva.

A circularidade das imagens da cidade

A fim de encerrar nossa pequena incursão sobre as imagens da cidade, é importante abordar a circularidade das imagens da cidade. Assim como as imagens da casa são circulares no sentido de que atraem mais do que repelem, de que convidam para conhecer cada vez mais a parte interna do círculo, que é uma verdadeira espiral, as imagens da cidade parecem trabalhar com uma circularidade. Borges, em *O Atlas*, compila uma série de experiências de suas viagens por variadas cidades ao redor do mundo. Detemo-nos em uma específica: Dublin. Borges a descreve como a cidade na qual vivem ou viveram os

personagens de *Ulysses*, de James Joyce: “Andei pelas ruas que eles percorreram, e continuo viajando, todos os habitantes de *Ulisses*”. Não só isso, como ele enxerga a navegação em Dublin de forma que “o *Ulisses* de Joyce resume as longas viagens da Odisseia num único dia de Dublin, deliberadamente trivial”. (Borges, 1984: 47). É possível perceber como as imagens são circulares: a Dublin concreta inspirou Joyce, mas a Dublin que inspira Borges ao conhecer a Dublin concreta, é a imagem da cidade expressa pelo seu livro *Ulysses*. Essa espiral de significado da cidade, passando do concreto para o simbólico e depois voltando ao concreto é daquela natureza que atrai. Inclusive neste mesmo trecho em que fala sobre ter percorrido as ruas em que andaram ou andam os habitantes de *Ulysses*, Borges está falando da Torre Redonda de Clondalkin, que é uma torre vertical redonda semelhante a um lápis. Ele afirma que tocando nessa torre conseguiu entender o povo irlandês de maneira completa. Caso lembremos de Bachelard, essa ideia do redondo é aquilo que cresce em torno do ser, ou seja, a torre redonda de Clondalkin é a expressão de quem a construiu. Pegamos essa redondeza e a compreendemos na capacidade de uma espiral de significado.

A cidade, portanto, é tão atraente porque consegue sustentar todas estas imagens e, ao mesmo tempo, ser sustentada por elas. A cidade imaginada, a cidade inventada, a cidade habitada e a labiríntica são todas formas da cidade de existir para nós. Essa circularidade que permite à mesma cidade atravessar diferentes formas de ser demonstra a importância que a cidade tem como objeto de discussão. Toda cidade é como uma espiral, vai ficando cada vez mais funda e mais difícil de apreender em totalidade. Lembremos do exemplo de Bachelard, a cidade construída por Palissy, que se organizava como uma espiral para abrigar apenas uma pessoa em seu centro e cuja maior defesa estava no fato de constituir-se como uma espiral. Era preciso penetrar tão fundo nas defesas da cidade que qualquer tentativa era inibida dessa forma. Aqui percebemos como a imagem da cidade é da mesma forma. Quanto mais dela extraímos, mais é possível pensar novas imagens e novos significados. Não deve-se esquecer de duas obras japonesas que trabalham a ideia de uma cidade misteriosa e inescapável. Em *1Q84*, romance de Murakami Haruki, há um conto sobre um homem que desce do trem no meio de uma viagem e vai parar numa cidade habitada por gatos que vivem como humanos. Com medo, ele deseja imediatamente voltar para onde veio, mas o trem que passa na estação nunca mais para, transformando seu destino na sobrevivência dessa Cidade dos Gatos. Já em *Uzumaki*, quadrinho de horror do quadrinista Junji Ito, temos uma história completa que se organiza em torno da ideia da

espiral. “Uzumaki” traduz-se como “espiral”. A cidade de Kurouzu-cho vê-se presa em uma maldição sobre a espiral, na qual gradualmente seus habitantes e as próprias estruturas da cidade começam a ser obcecadas e a imitar espirais. Ao longo da história, não entendemos porque os personagens não decidem sair da cidade, mas o motivo é revelado ao final: a maldição de Kurouzu-cho é também espiral. A cidade toda é destruída e todos os habitantes morrem, seus prédios começam a formar espirais, as pessoas que sobreviveram tornam-se caracóis, etc. Porém, em algum momento as coisas voltam ao normal e mantêm-se estáveis, até que o ciclo começa novamente e a maldição da espiral volta a acometer o povo.

Junji Ito utiliza a cidade como veículo da ideia do movimento cíclico das coisas e da espiral que atrai. A cidade tornar-se uma espiral ao final é o símbolo máximo dessa cidade que é inescapável, pois quanto mais fundo se mergulha na cidade, mais longe estamos de encontrar o final da espiral. Demonstra que a imagem da cidade, por mais diversa, é inescapável e vai sempre inspirar novas imagens, que geram novas cidades e tudo isso mantém um espaço de habitação do ser e da imaginação que sustenta todos esses símbolos e providencia que suas consequências nos atinjam também no mundo existente, concreto e sólido. Isto é, a imagem da cidade tudo tem a ver com o ser, por mais que seja em uma capacidade diferente da imagem da casa, a da cidade vai reforçar o movimento cíclico entre interior e exterior do ser, além de pautá-lo pela coletividade e não subjetividade completamente individual.

Considerações Finais

Bachelard presenteou os pesquisadores do espaço com uma forma muito especial de entendê-lo. As imagens, que revelam muito mais do que qualquer medição geométrica rígida poderia revelar, enriquecem nossa experiência com o espaço e fazer emergir as suas formas de ser a partir dos sujeitos que conseguem canalizá-las, os poetas. Não há uma concepção de imagem dura, portanto, mas imagens plásticas que se moldam ao momento, ao contexto, à forma de recepção. Ao olhar para a casa, percebemos que cada casa é um ser em si, ou mesmo o reflexo do próprio ser humano que a habitou. Ela se desenvolve sendo limitada e direcionada pelo indivíduo. Enquanto isso, a cidade vai evocar um movimento que, nos parece, é muito mais tempestuoso, fruto de um conflito cíclico entre uma vontade individual com uma vontade externa que parece ser a forma das vontades de todas as outras coisas.

Nosso empreendimento não conseguiu abarcar todas as formas de ser da cidade, mas conseguimos demonstrar que a cidade revela, como consequência de um pensamento bachelardiano, o conflito entre mundo interno e externo do ser de maneira muito intensa. A casa aqui é evocada como a morada diante dos perigos externos, e a cidade é a forma como todos esses perigos se moldam. Os labirintos, os efeitos da dicotomia utopia-distopia, que diz respeito à para quem a cidade é construída contra quem realiza a tarefa de construção da cidade, as invisibilidades das cidades, ou seja, sua tamanha variedade que não se permite ser completamente conhecida. Afinal, somos como Kublai Khan, temos todo o mundo diante de nós, todas essas cidades onde aportar, aterrissar, alcançar de alguma forma, mas nunca poderemos englobar todas elas de uma vez e ter a consciência de cada um desses espaços em qualquer totalidade.

O que as imagens labirínticas nos demonstram é que a vida se desenrola em torno dessa confusão do onde se está para determinar como se é. Mais uma vez fica evidente que o espaço é aquilo que nos situa de alguma forma, e a cidade é o lugar no qual nos situamos a partir de uma convivência, de uma divisão dos espaços que acaba constituindo esse labirinto que não deve ser vencido como fez Teseu, mas assimilado de alguma forma. O fio de Ariadne do ser nunca vai levar à uma segurança total, mas apenas indicar caminhos de sobrevivência e manutenção do ser dentro da cidade. Essa relação entre sujeito e espaço acaba aparecendo de forma muito incisiva em várias obras, muito mais do que as que analisamos. Há ainda uma dicotomia muito grande para ser compreendida também, que

passa primeiro por entender a relação entre o ser e o campo para depois conseguir estabelecer a relação entre campo e cidade, tudo a partir de uma fenomenologia das imagens.

A teoria do imaginário consiste num conjunto ferramental de pensamento muito interessante para se debruçar sobre essas relações. Ainda há muita coisa a ser pensada e a ser trabalhada, mas esta pesquisa contribui um pouco para entender como a topoanálise pode, através da fenomenologia das imagens, construir estruturas de pensamento sobre esses vários espaços. Ainda há muito que se pensar sobre a cidade, muito até mesmo que Calvino traz de discussão em seu livro, há ainda que se pensar sobre a cidade como um espaço de acolhimento, alguma imagem da cidade que seja mais parecida com a da casa no campo, que resiste bravamente à tempestade como um abrigo cálido. No momento, nos parece que esta imagem não é muito presente quando entendemos a cidade como um campo de convivência e de conflito devido a sua natureza plural e diversificada. Porém, não deve ser excluída a possibilidade de conseguir entender a cidade como um espaço de acolhimento e abrigo individual a despeito da coletividade. O que mais parece se aproximar é a ideia da Tóquio de Murakami Haruki se estender por onde os personagens vão, até mesmo nos espaços de suas mentes, mas até mesmo essa Tóquio adquire a forma labiríntica muito rápido para demonstrar as confusões próprias da mente de um sujeito, como em *Ouçã a Canção do Vento*.

Não se deve excluir, no entanto, a possibilidade de um *corpus* de análise conseguir encontrar a imagem do conforto atrelada à ideia de cidade sem que a imagem do labirinto e da hostilidade seja evocada de qualquer forma. Há um abrigo na cidade, não podemos deixar de perceber, porém parece logo ser substituído por uma sensação de minoridade perante estruturas tão grandes que acaba levando ao labirinto. Contrapondo Tóquio, podemos exemplificar outro caso semelhante, dessa vez uma cidade pequena. Na série televisiva *Twin Peaks*, acompanhamos o detetive Dale Cooper investigando a morte de uma adolescente na pequena cidade homônima. Cooper se sente completamente em casa, encantado com a hospitalidade do povo da cidadezinha, de maneira que o clima se abrandava mesmo após um crime terrível ter sido cometido. Porém, logo o conforto de Cooper se torna uma coisa mista, pois por mais que a cidade contenha todo esse afeto com o qual foi acolhido, o mesmo afeto o leva para caminhos perigosos, enfrentamento de entidades místicas e malignas, de forma que na imagem do abrigo, não se pode dissociar a imagem do perigo e da confusão, naturais do labirinto também.

Ainda assim, não é interessante afirmar com essa pesquisa que tal imagem é inalcançável porque o ser na cidade se pauta pela convivência, mas há de se buscar ainda um *corpus* que consiga expressar o abrigo da cidade da mesma forma que a pequena casa da floresta ou do campo consegue, em termos bachelardianos e jungianos. Esta imagem arquetípica da casa pode, talvez, aparecer na cidade sem que se torne a cidade que esmaga o sujeito. Mesmo Babel, uma das primeiras cidades, tem sua harmonia trocada pela mais geral das confusões, então parece realmente que a tarefa é árdua. O mundo das imagens é dinâmico e não devemos nunca limitar a imaginação, mas ampliar sempre o escopo de nossas investigações através do devaneio. Afinal, como nos ensinou Bachelard, até mesmo da chama de uma vela muito se foi pensado e ainda há muito o que se pensar.

Referências Bibliográficas

- ANAND, Ajit.; TRIPATHI, Pryanka. Topoanalysis and the City Space in the Literary Writings of Amitava Kumar. **Open Cultural Studies**, v. 6, n. 1, p. 64–75, 21 mar. 2022.
- ANAZ, Sílvio et al. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Nexi**, n. 3, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **Estudios**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002a.
- BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002b.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: Contribuição Para Uma Psicanálise Do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **SELECTED WRITINGS: volume 3**. JENNINGS, Michael W. (ed.). Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **Atlas**. 1984.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES FILHO, Oziris. As Funções Do Espaço. **Revista do Sell**, v. 1, n. 1, 13 jan. 2011.
- BRITTANICA. **Hard science**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/dictionary/hard-science>>. Acesso em 08 dez. 2023.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- CHARBONNEAU, Michéle. Gaston Bachelard and the Phenomenology of Imagination. In: DE VAUJANY, François-Xavier; AROLES, Jeremy; PÉRETZS, Mar. **The Oxford Handbook of Phenomenologies and Organization Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2023.
- CLARKE, Arthur C. **A cidade e as estrelas**. São Paulo: Editora Aleph, 2021.
- CRIOLO. **Não existe amor em SP**. Nó na orelha, 2011.

FINNESTRESULL'ARTE. **Giorgio De Chirico: metaphysical painting, life, works.** Disponível em: <<https://www.finestresullarte.info/en/ab-art-base/giorgio-de-chirico-metaphysical-painting-life-works>> . Acesso em 08 dez. 2023.

FREITAS, Alexander. Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do “homem das 24 horas” de Gaston Bachelard. **Educação e Pesquisa**, v. 32, n. 1, p. 103–116, abr. 2006.

GAMERANT. **BioShock and the Best Environmental Storytelling in Video Games.** Disponível em: <<https://gamerant.com/bioshock-dead-space-inside-best-environmental-storytelling/>> . Acesso em 08 dez. 2023.

GAO, Yanping. Between Matter and Hand: On Gaston Bachelard's Theory of Material Imagination. **Journal of Comparative Literature and Aesthetics**, v. 42, n. 1, 2019.

GORELIK, Adrian. **Brasília: museu da modernidade.** In: XAVIER, Alberto de; KATINSKY, Júlio. **Brasília: Antologia crítica.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

H. G. WELLS. **A Máquina do Tempo.** Salvador: EDUFBA, 2017.

HANS, James. Gaston Bachelard and the Phenomenology of the Reading Consciousness. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 35, n. 3, p. 315, 1977.

HEIDEGGER, Martin. **Logic as the question concerning the essence of language.** Tradução de Wanda Torres Gregory e Yvonne Unna. Nova York: State University of New York Press, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis. **New German Critique**, n. 24/25, p. 221, 1981.

JUNG, C. G. **Memórias, Sonhos, Reflexões.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

JUNJI ITO. **Uzumaki.** Rio de Janeiro: Devir, 2020.

LE GUIN, Ursula K. **The Left Hand of Darkness.** Nova York: Ace Books, 2003.

LE RU, Véronique. Bachelard, philosophe du jour, philosophe de la nuit: **Diogène**, v. n° 257, n. 1, p. 41–52, 13 nov. 2018.

LIBIS, Jean. Gaston Bachelard: o filósofo e o poeta. In: ALMEIDA, Fabio Ferreira de; SALOMON, Marlon (Org.). **De Bergson a Rancière: pensar a filosofia francesa do século XX.** Goiânia: Edições Ricochete, 2017.

LUCENA, Karina. Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. **Nau Literária**, v. 3, n. 1, 20 jun. 2007.

MACHADO, Fernando. Diurno e Noturno no pensamento de Gaston Bachelard. **Cadernos do PET Filosofia**, v. 7, n. 13, p. 11–23, 12 maio 2016.

MACHADO, Wiliam; ROCHA, Gabriel. Pedagogia do acolhimento: Reflexões sobre a poética do espaço em Bachelard. **Horizontes**, v. 39, n. 1, p. e021048, 2 set. 2021.

PACKER, Joseph. The battle for Galt's Gulch: Bioshock as critique of Objectivism. **Journal of Gaming & Virtual Worlds**, v. 2, n. 3, p. 209–224, 1 dez. 2010.

QUILLET, Pierre. **Introdução ao Pensamento de Bachelard**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIZO-PATRON, Eileen.; CASEY, Edward. S.; WIRTH, Jason. (Eds.). **Adventures in phenomenology: Gaston Bachelard**. Albany, NY: Suny Press, 2017.

SAVINGPLACES. **Preserving Decay: Exploring the Ghost Town of Bodie, California**. Disponível em: <<https://savingplaces.org/stories/preserving-decay-exploring-the-ghost-town-of-bodie-california>> . Acesso em 08 dez. 2023.

SILVA, Valéria. Gaston Bachelard e o Espaço: Fenomenologia e Ontologia Como Poéticas Do Vivido. **Caminhos de Geografia**, v. 24, n. 94, 1 ago. 2023.