

IMAGINÁRIO

A imprecisão e a ambiguidade que na linguagem corrente afectam o uso do termo «imaginário» também se reflectem em domínios específicos das ciências sociais e humanas, onde a utilização do termo e do conceito revela, muitas vezes, uma notória falta de rigor demarcante (fluidez conceptual e indeterminação operativa). Em certa medida, passa-se algo de semelhante ao que acontece com palavras da mesma família como, p. ex., /imagem, imaginação, imagística, termos que acolhem um amplo espectro de significações. O uso do termo I., enquanto adjectivo, reportando-se a acontecimentos não reais, a acontecimentos inventados, constitui uma das valências transpostas para as mais correntes acepções do substantivo «imaginário», que frequentemente se emprega com o sentido de representação irreal, invenção.

Uma acepção específica do conceito de I. pode ser encontrada no âmbito da psicanálise lacaniana. Juntamente com os termos «real» e «simbólico», o termo

«imaginário» é utilizado por Lacan para designar um dos três registos essenciais da psicanálise. O conceito aparece quando nos seus primeiros estudos o autor fala da fase do espelho. Nesta fase, constituída por três etapas, a criança, nos primeiros meses, começa por se ver ao espelho como se visse um outro. Seguidamente passa a ver apenas uma imagem e, por fim, numa terceira etapa, vai identificar-se com essa imagem. Ao falar de I., Lacan recupera um sentido etimológico do termo: processa-se uma identificação entre a criança e um duplo de si que, não sendo ela mesma, possibilita o seu reconhecimento. A criança na fase do espelho encontra-se subjugada pela sua imagem, o que virá a ser suplantado na fase simbólica.

No domínio dos estudos literários, destaca-se uma acepção mais precisa que se reporta ao campo antropológico da imagem e é devedora da chamada antropologia do I., particularmente associada ao nome de Gilbert Durand e aos trabalhos produzidos em vários centros de pesquisa (destaque-se o Centre de Recherche sur l'Imaginaire de Chambéry — C. R. I. e o Groupe de Recherches sur l'Imaginaire Social em Grenoble). Nesta perspectiva, pode definir-se genericamente o I. como o repositório de imagens que em várias civilizações se congregam em torno de determinados eixos arquetípicos comuns. Nas palavras de Gilbert Durand, «O conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* — [...] o grande denominador fundamental onde vêm dispor-se todos os procedimentos do pensamento humano.» (Prefácio à 3.^a ed. francesa do livro *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*.)

O projecto epistemológico de Gilbert Durand, em grande medida, apoia-se nos ensinamentos de Gaston Bachelard e, em concreto, na sua fenomenologia do poético. Na origem desta encontra-se a imagem que é concebida como «obra pura da imaginação absoluta» (*La Poétique de l'Espace*, p. 80); por isso, para Bachelard «as imagens não se deixam classificar como os conceitos» (*La Terre et les Rêveries de la Volonté*, p. 289). Na sua argumentação, o filósofo contrapõe e valoriza a imagem face à metáfora, que,

quando muito, será uma imagem fabricada, i. é, uma imagem «sem raízes profundas, verdadeiras, reais» (*La Poétique de l'Espace*, p. 79), «uma falsa imagem, uma vez que não possui a virtude directa de uma imagem produtora de expressão» (*ibid.*, 81). É sobretudo nos últimos livros (em especial em *La Poétique de l'Espace* e em *La Poétique de la Rêverie*) que são apresentadas as propostas da sua fenomenologia do poético. A perspectiva fenomenológica procura recriar na leitura o mundo imaginado pelo poeta. A poesia transforma o leitor e condu-lo à *leitura feliz* reactivada pelo *dinamismo dialéctico*, imanente à própria imagem, e pela ressonância que esta imprime na alma do leitor (cf. *La Poétique de la Rêverie*, p. 13). Observe-se, contudo, que os princípios da fenomenologia proposta por Bachelard não se situam ao nível da leitura de um universo poético em si mesmo estruturado e globalmente entrevisto na sua textualidade, mas sim ao nível de determinadas imagens particulares de um poeta ou de sequências de imagens soltas de vários poetas. Sublinhe-se a importância do impulso dinâmico acima referido. Nas obras de Bachelard, mas também nas de Gilbert Durand, insiste-se continuamente no processo dinamizador reportado às imagens, ou ao I. Em Bachelard, o pressuposto activador é a fenomenologia da leitura participativa. Depara-se a todo o momento em seus textos com expressões que desenvolvem esse pressuposto: «trajecto dinâmico», «filosofia da produção dinâmica», «dialéctica dinâmica», «síntese dinâmica», etc.

Em Gilbert Durand, o «dinamismo organizador» vai ser posto ao serviço do processo constelador de imagens em torno de estruturas dominantes. O ponto de vista deste autor entronca num horizonte heteroplanar — trajecto antropológico a que o estudioso vai dar forma num conhecido livro intitulado justamente *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (1960). Diversas orientações confluem na organização do livro. Refira-se em concreto o contributo de domínios como os da psicologia, sociologia, reflexologia e psicanálise, com vista ao estabelecimento de uma «arqueti-

será uma imagem fabricada «sem raízes próprias, reais» (*La Poétique* 79), «uma falsa imagem, o possui a virtude directa produtora de expressão» sobretudo nos últimos líbros em *La Poétique de la Poétique de la Rêverie* todas as propostas da sua do poético. A perspectiva procura recriar na o imaginado pelo poeta.orma o leitor e condu-lo activada pelo *dinamismo* nte à própria imagem, e que esta imprime na al-*La Poétique de la Rêverie*-se, contudo, que os nomenclologia proposta io se situam ao nível da uníversono poético em si do e globalmente entrelalidade, mas sim ao ní-las imagens particulares de sequências de imários poetas. Sublinhe-se impulso dinâmico aci-s obras de Bachelard, de Gilbert Durand, in-mente no processo di-ado às imagens, ou ao o pressuposto activa-logia da leitura partici-a todo o momento em expressões que desen-uposto: «trajecto dinâ-da produção dinâmi-dinâmica», «síntese

urand, o «dynamismo ser posto ao serviço do dor de imagens em tor-dominantes. O ponto or entronca num hori-r — trajecto antropo-udioso vai dar forma ivro intitulado justas-*ures Anthropologiques* 960). Diversas orienta-organização do livro. reto o contributo de i da psicologia, socio-e psicanálise, com vis-nto de uma «arqueti-

pologia» procurada nas manifestações da imaginação humana. Durand propõe grandes eixos organizadores, à volta dos quais se irão constelar grupos de imagens convergentes. São apresentados dois grandes regimes do I. (o regime diurno e o regime nocturno) agrupados em torno de tripartições basilares (esquemáticas, estruturais e reflexivas). Na sistematização classificativa de Durand, três esquemas «verbais» (distinguir, unir, confundir) correspondem, por um lado, a três grupos de estruturas (esquizomórficas, sintéticas e místicas) e coincidem, por outro lado, com as «constatações psicofisiológicas feitas pela Escola de Leninegrado [...] relativas aos reflexos dominantes (reflexos organizadores dos outros reflexos por inibição ou reforço): dominante posicional, dominante digestiva, dominante copulativa» (Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, p. 95). Apesar do evidenciado pendor de sistematização que tem a ver com o intrínseco propósito classificador de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, não nos encontramos face a um mero catálogo de imagens repassado de pura erudição. Jean Burgos, fazendo um paralelo entre Bachelard e Gilbert Durand, tendo em vista a possível aplicabilidade das obras de ambos a uma perspectiva de análise literária, acentua uma ruptura da parte dos estudos de Durand em relação à perspectiva do mestre. Durand procura a especificidade, globalidade e organicidade da imagem, ao nível textual, no seio da obra, ao passo que em Bachelard a ressonância da imagem encontra o seu dinamismo na relação com o leitor/participante (Jean Burgos, *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, p. 47). É sobretudo em livros posteriores a *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* que esta orientação durandiana irá ser posta em prática; refiram-se *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme* e *Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvre*, textos onde se desenvolve uma orientação de análise mitocrítica.

Diz Gilbert Durand na conclusão de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, ao relevar a importância e amplitude do conceito operatório, que «é o imaginário que aparece como recurso su-

premo da consciência, como coração vivo da alma, cujas sístoles e diástoles constituem a autenticidade do cogito» (Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 500). Uma espécie de eixo regulador atravessa todo o seu projecto. As constelações de imagens são organizadas sobretudo em função de esquemas que vão ser procurados como antídoto face à angústia provocada pelo tempo e pela morte: «mas quem não vê que este inventário do imaginário, desde o grande mito sagrado até à emoção estética puramente laica, está inteiramente centrado na sua inspiração fundamental que é escapar à morte e às vicissitudes do tempo?» (*ibid.*, p. 471).

Gilbert Durand vai confirmar nos seus estudos que certas imagens não se agrupam exclusivamente em torno de determinados eixos, sendo-lhes conferida uma única valência. Vejamos um exemplo: o I. animal. Sobre o animal, um dos mais fecundos e variados imaginários, já Bachelard se tinha debruçado na sua obra, em especial num livro dedicado ao autor dos *Cantos de Maldoror*. Os animais povoam a imaginação tanto no domínio das crenças colectivas como no das fantasmagorias individuais. Bachelard mostra o seu ponto de vista sobre o fundo de animalidade que existe em todos os seres: o bestiário que se manifesta nos sonhos ou nos devaneios «anima uma vida que retorna às profundezas biológicas» (Gaston Bachelard, *Lautréamont*, p. 147). O filósofo releva a tradução por imagens dos instintos básicos como a força física e a devoração. Na sua reflexão sobre a «imaginação animalizante», levada a cabo na obra de Lautréamont, reordena a infinidade de animais que povoam os *Cantos de Maldoror* (águia, cachalote, piolho, morcego, aranha, tarântula, sanguessuga, etc.) em torno de dois eixos: a sucção e a mordedura. Esta imaginação animalizante aparece também como uma das formas mais adequadas no traduzir da violência represada pelos constrangimentos sociais e do extravasar da agressividade.

Gilbert Durand começa por anotar que o simbolismo animal, pela extensão que cobre, se apresenta demasiadamente vago, remetendo tanto para conotações

negativas (os répteis, os ratos, as aves nocturnas) como para conotações positivas (a pomba, o cordeiro e, em geral, os animais domésticos). Chama a atenção para a necessidade da arquetipologia se debruçar sobre a universalidade e trivialidade do bestiário e destaca o privilégio do convívio entre a criança e o animal. «De todas as imagens são as imagens animais as mais frequentes e comuns. Pode dizer-se que nada nos é mais familiar desde a infância quanto o são as representações animais.» (Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 71.) Mesmo para as crianças que não têm um contacto directo com animais, como algumas crianças das cidades, certas presenças — do urso de peluche à figura do rato Mickey — veiculam uma mensagem teriomórfica. É também significativa a forte presença dos animais nos sonhos das crianças e, sobretudo, o facto de grande parte das vezes estas nunca terem visto a maioria dos animais com que sonham, nem os modelos das imagens com que brincam (*ibid.*, pp. 71-72). Mas a extraordinária força do I. revela-se sobretudo quando se mostra como este é refractário à mente experimental. Apesar de certos modos de vida e comportamentos animais poderem ser facilmente contraditados pela observação directa, existe toda uma «mitologia fabular de costumes animais» (orientação teriomórfica da imaginação) que prevalece no I. dos povos. Daí que na nossa imaginação a salamandra continue vinculada ao fogo, a raposa à astúcia e a serpente continue a picar... (*ibid.*, p. 72).

Para além do esquema animado que caracteriza este I. do animal, é sublinhado também um outro traço: a agressividade. No sonho e no devaneio da criança, o I. dos animais conforma um esquema pejorativo simbolizando a agressividade e a crueldade (*ibid.*, pp. 89-90). O estudioso socorre-se, em particular, dos textos de Bachelard onde este fala em simbolismo «mordicante». Deparamos, então, com a boca que, simbolizando a animalidade, vai fundamentar um dos mais actuaentes arquétipos cristalizados em imagens de bocas de animal, com dentes afiados, prontas para ladrar e para morder. Trata-se do arqué-

tipo da devoração. Em lendas e relatos míticos dos mais diversos quadrantes geográficos encontram-se expressões teriomórficas da agressão que figuram a devoração antropofágica, como é o caso dos animais que devoram o sol ou a lua para explicar os eclipses (*ibid.*, p. 93). Todavia, e Gilbert Durand sublinha-o bem, a boca devoradora, sem dentes, a boca que engole ou que suga, aparece no I. invertendo justamente o arquétipo negativo da mastigação devoradora. Assim se integra no regime nocturno da imagem o sentido positivo da devoração, sobretudo porque, como se observa em muitas das lendas e mitos, pela deglutição conservam-se intactos os seres ou os objectos engolidos. E complementarmente à imagem do ventre, digestivo e sexual, microcosmos do abismo, que no regime diurno aparecia associado à queda, vamos encontrar no regime nocturno o seu contraponto eufemizado na deglutição como descida que valoriza o simbolismo da protecção e da interioridade.

Na obra de Durand, o eufemismo irá ser apresentado como figura definidora, por excelência, do regime nocturno da imagem, tal como a antítese o é em relação ao regime diurno. Mas o eufemismo tem uma função fantástica fundamental e não deverá ser encarado como função exclusiva de um regime de imagem, pois que «a função de imaginação é antes de mais uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que, através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo» (Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, pp. 121-122).

BIBLIOGRAFIA: Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, 1981; id., *La Poétique de l'Espace*, Paris, 1983; id., *La Poétique de la Rêverie*, Paris, 1986; id., *Lautréamont*, Paris, 1986; id., *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, 1992; Jean Burgos, *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, Paris, 1982; Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, Lx., 1979; id., *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, 1992; Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», in *Revue Française de Psychanalyse*, n.º 4, Outubro-Dezembro, 1944, pp. 449-455.

Carlos Mendes de Sousa

IMBONDEIRO

Nome genérico criado por G. Leonel Cosme em uma obra angolana (Lubango). Início mensal de um caderno de páginas do ao conto e 1.º título da editora, a qual se ma iniciativa, nos p 68 números pub

Tendo por ob valores literários ritóricos ultramarção no mundo d de se reconheci: espírito», «afini cional» e «intere jecto intentava c tura os vários p portuguesa que, dade das suas po rais, tinham po um passado hist

Este desiderat siasmo dos jove das antigas colór ceu de escritores gal e do Brasil u manifestaria que para publicação tas em revistas e Poucos meses de to, *Imbondeiro* exemplares que de Portugal e de dos directamen rede de assinant rantir o suporte dimento.

No balanço d tividade, I. tnh de língua portu significativos da duziam nas cin Portugal e no I coleções: *Maki* poesia), *Dendela* tura infantil), *In* grandes colectâ *Bolso Imbondei* dos ao conto, à de duas antolog