Da desvalorização da imaginação à *Fantástica Transcendental*[1]

Camila FREITAS[2]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O presente artigo se dedica às noções de imagem e de imaginação, a partir da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2012). O trabalho discute a desvalorização mencionada pelo autor sobre esses dois termos, no âmbito do pensamento filosófico ocidental. Tal desvalorização é central para que o antropólogo francês apresente sua crítica, legitimando o conteúdo das imagens simbólicas sobre a forma. Ao longo do texto, abordamos o trajeto antropológico do imaginário, que nos leva até à função fantástica transcendental, a partir da qual tecemos algumas considerações.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; Imagem; Imaginação Criativa; Fantástica Transcendental.

Sobre a imaginação

Assumir a imaginação como faculdade intrínseca à existência humana e por meio da qual há a possibilidade de agir criativamente sobre o mundo, permite reconhecer o relevante papel que ela desempenha nas experiências cotidianas individuais e coletivas. Apesar do incontestável potencial transformador, movente e transgressor que lhe é inerente (LAPOUJADE, 1988; KEARNEY, 1991; BACHELARD, 2001), enquanto conceito, a imaginação possui uma complexa genealogia, com raízes na metafísica e ontologia grega clássica, na teologia e na mitologia religiosa.

A relação da imaginação com a humanidade há tempos é narrada pelos mitos prometeico e adâmico, no primeiro, grego, a imaginação instaura um erro e uma transgressão; no segundo, bíblico, também apresenta dualismo, porém, entre o bem e o mal. Como destaca Kearney (1998) sobre a tradição judaico-cristã, foi a imaginação que instigou Adão a desejar o conhecimento que lhe era proibido. O termo hebraico *Yetser*, relativo à imaginação, é empregado nesse contexto a fim de expressar a motivação criativa do homem para imitar a criação divina. A compreensão bíblica do termo em discussão possui, claramente, um fundo ético atrelado ao devir.

[1]Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginário, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2]Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS, integrante do Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário – Imaginalis (UFRGS/CNPq) e bolsista da CAPES. e-mail: camila.freitas@ufrgs.br.
O presente trabalho é parte de uma pesquisa em desenvolvimento e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Em Platão (1949), no âmbito mimético, a imaginação é concebida como imitação da verdade, sombra das formas e meras cópias do mundo visível. Para Aristóteles (2012), por um lado, é a imaginação que nos apresenta as imagens – ainda como atividade reprodutiva e imitativa. Contudo, o filósofo pondera que o pensamento não é imagem em si, mas que este não existe sem ela. Além disso, ao colocar a interrogação sobre a imaginação, confere à experiência sensível o discernimento entre verdadeiro e falso, uma vez que imagens nos aparecem também quando fechamos os olhos.

> Que a imaginação não é percepção sensível, é evidente a partir disto: pois a percepção sensível é ou uma potência como a visão ou uma atividade como o ato de ver; mas algo pode aparecer para nós mesmos quando nenhuma delas subsiste – como, por exemplo, as coisas em sonhos. Além disso, as coisas sensíveis estão sempre presentes, mas não a imaginação. (ARISTÓTELES, 2012, p. 111 [428a5]).

Pelo entendimento aristotélico, a imaginação estabelece o movimento entre a razão e a experiência perceptiva sensível.

Ainda na trilha da tradição grega, dois termos merecem destaques: *phantasia* e *eikasia*, os quais, explica Braga (2007), correspondem à capacidade de produzir imagens mentais, isto é, *phantasmata* e *eikones*. O autor empresta de Platão o esclarecimento que distingue os dois últimos termos: "a técnica de criar imagens corretas e adequadas das coisas, os *eikones*, e a técnica de criar imagens inventadas de coisas que podem até não existir, que é *phantasmata*" (BRAGA, 2007, p.60, grifos do autor, tradução nossa[3]). Enquanto *eikones* está para o ser, *phantasmata* está para o não-ser (ou, ainda, para o "vir a ser"), de modo que o primeiro corresponde às imagens verdadeiras, confiáveis, e o segundo termo às imagens que induzem erros. Reside nessa concepção platônica das imagens um paradoxo apontado por Braga (2007, p. 60, tradução nossa[4]): "as imagens seriam, então, algo real representando algo irreal, e a *phantasia* seria a capacidade de criar ilusões inexistentes".

Como lembram Kearney (1991; 1998), Braga (2007) e Durand (2012), do século XVII ao XX[5], o descrédito quanto à função imaginativa foi tamanho, sendo, muitas vezes, qualificada como a louca da casa, a doença da alma ou acusada de deixar sob ameaça a racionalização. E não é à toa que a ação de imaginar algo esteve, da antiguidade à

[3]No original: "the technique of creating correct and adequate imagens of things, that is *eikones*, and the technique of creating invented images of things that may even not exist, that is *phantasmata*".
[4]No original: "Images would then be something real representing something unreal, and phantasia the capacity of creating non-existing illusions".
[5]Desse período, a crítica enfatiza algumas perspectivas racionalistas, empiristas, positivistas e cientificistas (KEARNEY, 1998; BRAGA, 2007; DURAND, 2012).

modernidade, associada às funções representativa[6] e criativa[7], à noção pluralista[8] e, ainda, à condição analógica.

Tais observações evidenciam quatro significados conferidos ao termo imaginação, segundo Kearney (1998, p.16, tradução nossa[9]):

> 1) Capacidade de evocar objetos ausentes que existem em outro lugar, sem confundir esses objetos ausentes com coisas presentes aqui e agora.
> 2) A construção e/ou uso de formas materiais e figuras, como pinturas, estátuas, fotografias, etc. para representar coisas reais de alguma forma "irreal".
> 3) A projeção ficcional de coisas inexistentes como em sonhos ou narrativas literárias.
> 4) A capacidade da consciência humana de ficar fascinada por ilusões, confundindo o que é real com o que é irreal.

Associada às mudanças paradigmáticas no curso da história ocidental, a função da imaginação também está caracterizada por metáforas relativas a paradigmas temporais. Elencados por Kearney (1998), o paradigma mimético diz respeito ao período pré-moderno da imaginação; o paradigma produtivo à modernidade e o paradigma paródico ao contexto pós-moderno. De acordo com o autor, embora as funções da imaginação não devam ser restringidas a tais paradigmas, é possível tirar algumas consequências. Se pelo mimético (bíblico, clássico e medieval) a imaginação é tida como resposta às exigências de algo que, para além de si mesmo, postula sua existência – há uma repressão à criatividade; no produtivo (relativo, por exemplo, ao humanismo), a responsabilidade pessoal se sobressai em relação às invenções e criações – os significados provêm do indivíduo autônomo; quanto ao paródico, nota-se a potência das imagens triviais, da civilização inflacionada por imagens multiplicadas, que ameaçam o tempo das realidades, incansavelmente, por elas apresentadas (KEARNEY, 1998).

Esses apontamentos vão ao encontro da crítica sustentada por Durand (2012), na introdução do livro as *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, sobre a desvalorização da imagem e da função da imaginação – respectivamente, no âmbito ontológico e

[6]Que "reproduz imagens da realidade pré-existente" (KEARNEY, 1998, p.15, tradução nossa). No original: "reproduces images of pre-existing reality".
[7]A qual "produz imagens que reivindicam um status original por direito próprio" (KEARNEY, 1998, p. 15, tradução nossa). No original: "produces images which lay claim to an original status in their own right".
[8]O modelo pluralista é trazido por Kearney em tom crítico, a fim de chamar a atenção para dois tipos de interpretações relativos à imaginação, o nominalista e o essencialista, os quais, segundo sua defesa, devem ser evitados. Ver mais sobre essa reflexão em Kearney (1998).
[9]No original: "1) The ability to evoke absent objects which exist elsewhere, without confusing these absent objects with things presente here and now. 2) The construction and/or use of material forms and figures such as paintings, statues, photographs etc. to represent real things in some 'unreal' way. 3) The fictional projection of non-existent things as in dreams or literary narratives. 4) The capacity of human consciousness to become fascinated by illusions, confusing what is real with what is unreal".

psicológico. Em um primeiro momento, o antropólogo francês argumenta sobre o que julga ser as concepções equívocas da imagem, as quais deixam-na reduzida ao associacionismo, à coisificação, ao remanescente, à duplicação vulgar sensorial, à degradação sígnica e ao quase-objeto (DURAND, 2012) – tais noções suscitam não apenas a afirmação racionalista de Spinoza[10], sobre as ideias da imaginação apresentarem contradições entre o real existente e o inexistente, colocando-as abaixo das ideias da razão e distantes da verdade e da liberdade; mas a herança do *cogito* cartesiano em estudos da psicologia da imaginação, fenomenologia da mente e linguística, principalmente no século XX, conduzindo à legitimação do pensamento esvaziado de imagens, reprimindo, assim, a potência imaginativa do ser humano e colocando a imaginação em suspensão.

Outro aspecto da desvalorização mencionada por Durand (2012) encontra-se na divisão entre a coisa em si e a aparência, isto é entre númeno e fenômeno, ao segmentar "o númeno significado do fenômeno significante" (DURAND, 2012, p.28), confundindo, assim, "o papel da imagem mental com o dos signos da linguagem definidos pela escola saussuriana" (DURAND, 2012, p. 28), ou seja, confundindo imagem com palavra. Conforme o autor, essa relação é sustentada por uma retórica um tanto simplista, frente à qual ele contesta a anterioridade da imagem em relação à palavra. Se a palavra é um signo convencional da linguagem e, como compreende tanto a perspectiva estruturalista quanto a semiótica, um signo teoricamente arbitrário, no qual a forma (significante) define o conteúdo (significado), sendo, portanto, heterogêneos; a imagem não possui a mesma dinâmica.

Dinamismo da imagem simbólica

Durand (1993; 2012) acredita no caráter pré-verbal da imagem e afirma que os significados figurativos das imagens são intrínsecos à significação imaginária, de modo que a imagem carrega consigo seu próprio sentido, o figurado. Assim, "o *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo" (DURAND, 2012, p. 29). Portanto, do símbolo composto da imagem, importa mais o conteúdo, sua força, do

[10]Em Spinoza (2000, p. 26 [63; 2], tradução nossa), "uma ideia fictícia não pode ser clara e distinta, mas é necessariamente confusa e, como toda confusão, surge do fato de que a mente tem apenas um conhecimento parcial de algo simples ou complexo e não distingue entre o conhecido e o desconhecido". No original: "as a fictitious idea cannot be clear and distinct, but is necessarily confused, and as all confusion arises from the fact that the mind has only partial knowledge of a thing either simple or complex, and does not distinguish between the known and the unknown". A lógica da imaginação, nesse caso, se atém à contingência das entidades e daí resultam suas ambiguidades.

que sua forma – nessa definição, o símbolo possui valor por si mesmo e, através da dinâmica da imaginação, deriva a homogeneização do significante e do significado.

Da articulação entre a imagem e seu sentido simbólico precedente, decorre a compensação entre o que está visível e invisível nessa relação. Para Durand (1993, p.11-12), "a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato". Esse aspecto também é mencionado por Wunenburger (2007, p. 25, tradução nossa[11]):

> A imagem torna-se, portanto, em sentido estrito, "simbólica", no entendimento de que sua força psíquica, sua consistência semântica provém de meta-significações que estão "ligadas" ao conteúdo e, ao mesmo tempo, "desvinculadas", porque pertencem a outro nível de experiência sensível ou inteligível. A imagem como símbolo repousa então, ao mesmo tempo, em um laço e em um corte.

Na compreensão de Durand (1993), a imaginação simbólica é marcada por um simbolismo flexível e certa redundância. Se, como diz o autor, o significante, ao repetir-se exaustivamente, tem a capacidade de integrar qualidades contraditórias (por antinomia) em uma determinada figura; simultaneamente, o significado se alastra no âmbito sensível, remontando a epifania, sem cessar. É por meio da redundância que o símbolo preenche o que lhe escapa ou ausenta, consequentemente, o caráter simbólico da imagem se apresenta e se aperfeiçoa de modo relacional e estrutural, ou seja, por homologia[12], com outras imagens também simbólicas (DURAND, 1993, 2012; WUNENBURGER, 2007; BARROS, 2010; 2013).

Uma vez que a expressão simbólica, dependente de imagens, é definida na perspectiva durandiana "como um meio multifacetado de representar um significado que não pode ser expresso em formulações linguísticas" (JOY, 1981, p. 10), assegurando no plano locutório "certa universalidade nas intenções da linguagem" (DURAND, 2012, p.31), esse modo de comunicação do sentido simbólico – com vínculo afetivo, emotivo e representativo –, nos leva a crer que tanto as expressões linguísticas quanto o pensamento estão baseados em imagens.

Portanto, através da condição simbólica, a imagem recupera sua anterioridade

[11]No original: "La imagen deviene por tanto, en sentido estricto, "simbólica", en el sentido en que su fuerza psíquica, su consistencia semántica viene de mata-significaciones que están "ligadas" al contenido y, al mismo tienpo, "desligadas" porque pertenecem a otro nivel de experiencia sensible o inteligible. La imagen en tanto que símbolo descansa entonces, a la vez, sobre un lazo y un corte".

[12]A homologia é ainda uma convergência. "A convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento" (DURAND, 2012, p.43). Há uma relação de equivalência morfológica, salientada pelo autor, na qual, até certo ponto, mais importa a sua estrutura do que o funcionamento (infraestrutura).

ontológica[13] e temporal frente às significâncias audiovisuais possíveis. Assim, reconhecer a profundeza da imagem simbólica estimula um ir além, ou mais abaixo, de seu significado superficial – logo, no plano primitivo da expressão (locutório e próprio do símbolo), alicerçado tanto por impulsos fisiológicos quanto por dinâmicas de afetações específicas (JOY, 1981; DURAND, 2012), percorrendo o sentido das metáforas até o final. Enfático quanto à onipresença das metáforas e dos símbolos imagéticos, Durand (2012) conferiu ao sentido das metáforas o semantismo do imaginário, base para a compreensão da manifestação "material" e simbólica da imaginação do ser humano (JOY, 1981).

Breve consideração sobre o Trajeto Antropológico

Centrado na formação e na classificação das expressões simbólicas, Durand (2012) postula o trajeto antropológico, o qual oscila entre gestos pulsionais do ser humano e o nível cósmico, social e material do meio em que este habita. Enquanto o movimento desse percurso pelas dimensões objetiva e subjetiva é operacionalizado através da imaginação, o imaginário, por sua vez, encontra vazão na reversibilidade de seu próprio caminho antropológico, sistematizando imagens, podendo partir tanto da cultura quanto do "natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis" (DURAND, 2012, p. 42). Nesse caso, pela proposição do autor, "o símbolo é sempre produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio" (DURAND, 2012, p. 41) e, uma vez organizado em torno de um mesmo tema arquetipal – capaz de apresentar variações sobre determinado arquétipo –, o símbolo acaba por constelar. A atenção conferida pelo antropólogo francês às constelações de imagens se justifica pelo fato desses conjuntos simbólicos, que se reúnem por homologia e convergem em núcleos dinâmicos, revelarem tanto o modo de funcionamento das imagens simbólicas quanto as possíveis estruturas da imaginação (BARROS, 2010; DURAND, 2012).

O imaginário, intimamente relacionado à trajetória simbólica, possui níveis por entre os quais as imagens se orientam: *schème*[14], arquétipo, símbolo e mito; além de estruturar-se em três universos míticos, os quais foram denominados heroico, dramático

[13]Vale lembrar que a anterioridade ontológica é intencionalmente deixada em suspenso por Durand (2012), ao esmiuçar, em um primeiro momento, a proposta do trajeto antropológico do imaginário. Contudo, na terceira parte de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, o autor retoma a ontologia das imagens e símbolos, pela dinâmica expressiva e criativa da vida humana. Ao imaginário cabe, então, "a marca de uma vocação ontológica" (DURAND, 2012, p. 432).
[14]O termo diz respeito à unificação dos "gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações" (DURAND, 2012, p. 60).

e místico. Essa tríade mítica, como bem lembra Barros (2010, p.134):

> se constitui sob um esquema de ação fundador, derivado de reflexos dominantes que, quando em curso, retardam ou inibem outros reflexos. Assim, Durand, baseado na reflexologia, postula as relações entre o corpo e as representações, variando o universo mítico conforme o gesto reflexológico que se encontra na sua base.

Há na composição do imaginário: a) três reflexos dominantes – postural, digestivo e sexual, b) três lógicas – a da distinção, a da fusão e a da harmonização e c) dois regimes[15] – de polaridade diurna e o de polaridade noturna, sendo que o primeiro abarca as estruturas esquizomórficas ou heroicas e o segundo – partido em duas estruturas – compreende as sintéticas ou dramáticas e as místicas ou antifrásicas.

Na base do pensamento figurativo, o *schème* expõe a "generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a facticidade e a não-substantividade geral do imaginário [...]. São esses schèmes que formam o esboço funcional da imaginação" (DURAND, 2012, p. 60). Eles ainda determinam, através das três dominantes reflexivas, a organização dos arquétipos (universais) e dos símbolos (culturais e polissêmicos). Já o mito, pode ser compreendido como um "sistema dinâmico que, sob o impulso de um schème, tende a compor-se em narrativa [...], em que os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias" (DURAND, 2012, p. 62-63), na lógica do discurso.

Araújo e Teixeira (2009) explicitam a força persuasiva da unidade mítica, enfatizam sua qualidade metalinguística, interpessoal e transcultural, assim como conferem ao mito a condição nuclear significativa do imaginário. Ainda segundo os autores:

> O imaginário deve a sua eficácia a uma ligação indissolúvel entre, por um lado, estruturas que permitem reduzir a diversidade das produções singulares de imagens a alguns conjuntos isomorfos e, por outro lado, significações simbólicas, reguladas por um número finito de schèmes, de arquétipos e de símbolos. A expressão privilegiada das imagens encontra-se, contudo, no mito, cujas imagens seguem a sequência linguística: verbo, substantivo e adjetivo, sendo a função de substantivação nominal tida como secundária em relação ao verbo,

[15]Tomo a liberdade, aqui, para uma breve e particular observação relativa aos regimes definidos por Durand (2012). Ao analisar o quadro anexo II, da classificação isotópica das imagens, em comparação com os exemplos apresentados pelo autor em seu livro, acredito que haja certa inspiração do antropólogo francês no famoso tratado sobre o *modus operandi* do poema mimético – a Poética, de Aristóteles (2017). Digo isso, primeiro porque a disposição das estruturas – esquizomórfica, sintética e mística – se assemelha a das mimeses épica, trágica e dramática; segundo, porque há características acolhidas por Durand, em sua fenomenologia do imaginário, que são basilares à Poética aristotélica (por exemplo: invenção criativa, elocução, ações, caracteres, ritmo, tonalidade, emoções); terceiro, porque, no tocante de sua proposta para uma fantástica transcendental, estabelece um vínculo entre semântica e sintaxe ao recorrer às metáforas e às figuras de retórica. E se Durand clama por um despertar da imaginação criativa, é porque, assim como Aristóteles, acredita nos efeitos da arte poética sobre as pessoas.

> verdadeira matriz arquetípica, ou em relação aos atributos que declinam a pluralidade intrínseca do sujeito. (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 9).

Pela classificação isotópica das imagens, sedimentam-se abaixo dos mitos, os arquétipos e suas matrizes, às quais se relacionam os schèmes e suas ações (imperativos verbais). De acordo com Durand (2012), percebe-se que o gesto postural, da verticalização, corresponde ao schème diairético e é simbolizado pelas cartas do tarô cetro e gládio; o digestivo está relacionado ao schème da descida e da interioridade, simbolizado pela taça; o gesto copulativo está ligado ao schème rítmico e progressivo, simbolizado pelo arquétipo do círculo e do denário. As ações sobressalientes dos schèmes em cada universo mítico são descritas por Barros (2010, p.135, grifos da autora):

> No *universo mítico heróico*, a ação fundamental é da *distinção*,[...] que privilegia as sensações à distância, visão e audiofonação: é pondo-se de pé que o homem libera a vista e o ouvido, podendo melhor exercer esses sentidos; libera também a mão que se ergue tanto para o combate quanto para o julgamento. No *universo mítico místico*, a ação primordial é *confundir*, [...] trazendo imagens de intimidade, calor, alimento, substância etc. No *universo mítico dramático* (regime noturno), a ação predominante é *reunir* [...]. Vêm daí imagens como a do porvir, a da roda, a da androginia, a do deus plural, capazes de harmonizar contradições através do tempo.

Diante dessa articulação, reitera-se a relevância do corpo biológico como um todo, o qual contribui para a formação da imagem, nos permitindo afirmar que o imaginário surge com o corpo – este, apresenta-se como superfície e profundidade; meio que põe em comunicação o interior e o exterior; que produz presença e, principalmente, que experiencia a passagem temporal totalizante.

Não é à toa que a morte enquanto fim último da existência humana causa angústia e, estranhamente, seduz por todos os seus aspectos desconhecidos. No imaginário, as imagens relativas ao tempo negativo organizam-se em símbolos que, no universo da angústia, segmentam-se em três temas, os quais presentificam o tempo que passa. Logo, o fio condutor é o medo frente à negatividade da vida.

Durand (2012) explica que o simbolismo catamórfico está relacionado ao medo da queda (física e moral), o nictomórfico ao medo das trevas (por exemplo: noite, escuro, cegueira) e o teriomórfico relativo ao medo da animalidade (tal como agitação, devorar, morder e destruir). Essa tríade simbólica pertence ao regime diurno, assumindo a lógica da exclusão e da contradição pela antítese. Por outro lado, no regime noturno, busca-se harmonizar a passagem temporal, eufemizar o destino ou impor o "ainda não" (*Noch nicht*) enquanto esperança de fazer durar o tempo da vida. Os símbolos são: a) cíclicos,

da progressão e da rítmica ou, então, b) símbolos do íntimo, da mistura e da inversão. Aos três primeiros, o princípio explicativo é o de causalidade e a lógica é diacrônica, ligando contrários. Já nos três últimos, operam os princípios da analogia e da figura da antífrase.

Em resumo, na esquematização durandiana, temos: a) regime diurno, estrutura esquizomórfica, schème da separação, b) regime noturno, estrutura mística, schème da inclusão, c) regime noturno, estrutura sintética, schème da disseminação. Se o primeiro regime demarca oposição e o segundo fusiona imagens, o terceiro coloca as imagens em narrativa, articulando, de certa maneira, as duas estruturas anteriores. Encontra-se nesse movimento a lógica do imaginário – uma lógica redundante, ambígua e que acolhe a sincronicidade da similitude, o princípio lógico complexo do terceiro-incluído e, ainda, que preza pela coincidência de opostos. "O imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação etc) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico" (DURAND, 1998, p.87).

Em direção à Fantástica Transcendental

Se a imagem é material da vida, pela força da imaginação criativa o imaginário encontra fôlego para instaurar, frente à objetividade da morte e à totalização idolátrica, uma esperança vívida, a qual Durand (2012) denomina de função fantástica transcendental do imaginário.

Pela fantástica transcendental, o autor expõe sua filosofia da imaginação, na qual a atividade imaginativa confere sentido ao mundo sensível, transformando-o criativamente. Essa potencialidade criadora faz a ponte entre o meio dos fenômenos materiais e o meio inteligível – formando um entrelugar, um *mundus imaginalis*[16] –, assim como produz uma perspectiva amena, ao fazer circular no cotidiano imagens que postergam a certeza teleológica da vida e os anseios quanto ao desconhecido – diante da realidade humana, a liberdade encontra-se na poética do possível.

O percurso do imaginário[17] trilhado por Durand reserva à fantástica transcendental

[16]Termo que Durand empresta de Corbin (1981, 1990) e que também se assemelha à noção da Khôra platônica – apresentada no Timeu e discutida por Derrida (1995). Segundo Durand (2012), através de imagens a razão encontra expressões vivazes, de modo que todo o pensamento baseado em imagens é, então, atestação da vida frente a sua condição negativa. Então, a meio caminho do mundo sensível e do inteligível, reside o mundo da imaginação criativa, o qual confere sentidos à "realidade".

[17]Pelo que pude compreender, dialoga com a antropologia estrutural de Lévi-Strauss, com a psicologia de matriz Junguiana, a hermenêutica filosófica de Ricoeur, a fenomenologia dos elementos e dos espaços de Bachelard, o romantismo alemão de Novalis e de Schelling, também reserva aspectos da proposta transcendental kantiana e dos estudos da religião de Eliade e de Corbin. Apesar de Durand tecer críticas à filosofia de Platão, há influência do

um lugar privilegiado de agente transformador da natureza da realidade, mediado pela imaginação.

> Teoricamente, a imaginação tem evoluído como função mediadora em um modelo dinâmico de polaridade; como o equilíbrio restaurador em um modelo funcional biológico e psicossocial; como a função criativa em uma teoria psicológica metafórica (poética); como o agente teofânico (por meio de arquétipos e símbolos), em uma teoria metafísica do conhecimento. Em todos os itens acima, Durand observa a imaginação como o *locus virtual* da força vital, fornecendo uma visão de mundo eufemística, que por meio de imagens se apresenta, ao mesmo tempo, como heurística e terapêutica. (JOY, 1981, pp.30-31, tradução nossa[18]).

Se como crê o antropólogo, símbolos e metáforas são parte integrante do eufemismo criativo e transcendente do imaginar, faz-se necessário remontar às inspirações do autor para compreendermos sua proposta fantástica transcendental, que retoma a ontologia, acolhe a hermenêutica simbólica e designa à retórica – intermediária entre a razão e a imaginação – um lugar final no trajeto antropológico.

Embora um tanto lacônico ao apresentar suas influências teóricas, nota-se que Durand (2012) encontrou sustento na concepção transcendental kantiana, a partir da qual a imaginação se articula por entre o conhecimento e a percepção. Na crítica kantiana, as noções *a priori* de espaço e de tempo são essenciais à experiência – há de se levar em conta a complexa relação entre os quatro grupos de categorias delimitados por Kant (quantidade, qualidade, relação e modalidade, sem os quais não se pode comunicar a experiência), o númeno e o fenômeno (KANT, 1997, 2002; RUSSELL, 2016). Contudo, de Kant (1997; 2002) interessa a Durand, principalmente, a apreensão de que:

> a imaginação transcendental opera entre a percepção dos sentidos e a compreensão dos esquemas fornecidos na primeira Crítica e os símbolos na terceira Crítica. Os símbolos da terceira Crítica apresentam as ideias estéticas que estão além da razão e não podem ser capturadas em conceitos (JOY, 1981, p. 18, tradução nossa[19]).

Enquanto a perspectiva kantinana se atém à apreciação estética e à compreensão

platonismo (na verdade, neoplatonismo com atravessamentos esotéricos) no imaginário, assim como do pensamento aristotélico. Isso porque sua filosofia da imaginação – orientada pela ação transcendental da fantasia criadora e transformadora do mundo – propõe a retórica como fim último do trajeto antropológico, enquanto mediadora da razão e da imaginação.

[18]No original: "Theoretically, the imagination has been advanced as the mediating function in a dynamic model of polarity; as the restorative balance in a biological and psycho-social functional model; as the creative function in a metaphoric (poetic) psychological theory; as the theophanic agent (through archetypes and symbols) in a metaphysical theory of knowledge, in all of the above, Durand observes the imagination as the virtual locus of the life force, providing a euphemistic world-view, that by way of images is at once heuristic and therapeutic".

[19]No original: "the transcendental imagination operates between sense perception and understanding supplying schemata in the first *Critique*, and symbols in the third *Critique*. The symbols of the third *Critique* present the aesthetic ideas which are beyond reason and cannot be captured in concepts".

intelectual, no tocante dos "símbolos" e na formação de conceitos, o antropólogo se interessa em validar as imagens simbólicas, concluindo que a elas compete igual valorização as das expressões conceituais de Kant, assim, removendo dessas imagens as qualidades pejorativas desviante e fantasiosa (JOY, 1981). Transcender pela fantasia, para Durand (2012), não é mero capricho ou esoterismo, mas um estímulo à faculdade humana de produzir imagens. E quando o autor fala em transcendência, não podemos esquecer que ela ocorre nos limites da imanência.

A noção transcendental do imaginário durandiano também tem raízes nas implicações terapêuticas das imagens e dos arquétipos sobre o ser humano e em suas experiências da vida. O aspecto transcendental, seja pela perspectiva junguiana da mente ou durandiana da imaginação, restabelece o movimento de fruição pelas imagens e da afetação simbólica – consciente ou inconscientemente, através da facticidade humana (JOY, 1981; BARROS, 2010).

Contudo, são os movimentos Romântico e Surrealista que de fato oferecem resistência à poética da transcendência. O surrealismo não mede esforços para criticar o cientificismo racionalista, disseminando o espírito da época por meio de imagens que alternavam a percepção convencional do tempo e do espaço, assim como exploravam elementos místicos e mágicos. Do romantismo alemão, na trilha dos filósofos Schelling e Hölderin, mas principalmente do poeta Novalis, Durand apropria o aspecto transcendental e a valorização dos mistérios da vida, pela busca, talvez utópica, de um sentimento de mundo melhor.

Em Novalis (1997, 2019), o termo transcendental diz respeito ao rompimento com os dualismos, pelo qual se pretende superar os opostos. Entre os valores românticos acolhidos por Durand na formulação poética da fantástica transcendental estão: o apreço pelos mistérios, magias, pelo noturno e a noite, pelas figuras arcaicas, fantásticas e imaginárias. Nas palavras de Braga, reiteramos as influências esotéricas, neoplatônicas e românticas presentes na referida função criativa:

> Os românticos revisitaram todas as filosofias ocultas e místicas da Renascença. Eles atribuíram à fantasia o mesmo poder demiúrgico. O poeta humano, o gênio, era considerado possuidor de capacidade demiúrgica de criação e competidor de Deus. Ele é um criador de microuniversos que são tão reais e tão densos quanto o material. As principais diferenças entre a fantasia mística neoplatônica e a fantasia romântica é que, para os românticos, o movimento de transcendência não é ascendente, mas descendente, não diurno, mas noturno, não orientado para o exterior, mas para a interioridade, não angelical, mas

> demoníaco. (BRAGA, 2007, p.65, tradução nossa[20]).

Tal liberdade criativa possibilita materializar o imaterial, estabelecendo um elo entre os mundos possíveis (os ficcionais, diegéticos, e os das essências, das ideias metafísicas) e o sólido terreno da vida cotidiana. São das inspirações fantásticas[21] – do gênero literário Fantástico – que deriva o primeiro termo da filosofia da imaginação durandiana. O funcionamento da *Fantástica Transcendental* é dependente das qualidades de seu espaço *a priori*, o espaço euclidiano, assim como é caracterizada "pela mimese da imaginação primária [...], a narrativa retórica e a virtuosidade estilística que recolocam os seres humanos em contato com o mistério do espaço imaculado do desconhecido" (CHEN, 2006, p.288, tradução nossa[22]).

A partir da esquematização da função fantástica transcendental, Durand (2012) postula a imaginação criativa como elemento *a priori* do conhecimento humano e condição necessária ao imaginário. Portanto, defende o autor:

> A verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário. Ela [*a fantástica transcendental*] é tolerância de todos os regimes do espírito, sabendo bem que o feixe desses regimes não é um excesso para essa honra poética do homem que consiste em opor-se ao nada do tempo e da morte. (DURAND, 2012, p. 430, grifo nosso).

Considerações finais

Ao longo deste trabalho buscamos apresentar o lugar primordial conferido à imaginação no âmbito da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Assumimos como guia de nosso percurso os apontamentos do antropólogo francês – presentes na obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* –, relativos à desvalorização tanto das imagens quanto da imaginação, no decorrer da história do pensamento ocidental.

Compreendemos, também, a necessidade do autor em apresentar como fundamental ao imaginário – contrário às perspectivas da semiótica crítica e do estruturalismo – a anterioridade da imagem em relação à palavra, justificando a

[20]No original: "The Romantics revisited all the occult and mystical philosophies of the Renaissance. They attributed to fantasy the same demiurgic power. The human poet, the genius, was considered to have a demiurgic capacity of creation, and to be a competitor of God. He is a creator of micro-universes that are as real and as dense as the material one. The major differences between Neo-Platonist mystic and Romantic fantasy is that for the Romantics the movement of transcendence is not ascendant but descendant, not diurnal but nocturnal, not oriented toward the exterior but toward the interiority, not angelic but demonic".

[21]Um inventário cultural, lúdico e criativo onde se encontram, por exemplo, contos de fadas, fantasias, mitologias, narrativas fantásticas maravilhosas e de mistérios, histórias sobrenaturais, realismos fantásticos e ficções científicas (BARFIELD, 1973; CAILLOIS, 1958a, 1958b; TODOROV, 1970).

[22]No original: "the mimesis of the primary imagination [...], the rhetorical storytelling and stylistic virtuoso that brings humans back to touch with the mystery of pristine space of the unknown.

prevalência de seu conteúdo sobre a forma.

Portanto, como dissemos anteriormente, as imagens são simbólicas e motivadas, na concepção do imaginário durandiano e valem por sua força, o que fica evidente pela sistematização do trajeto antropológico, o qual articula não apenas as ações e pulsões do corpo biológico, mas as faculdades da razão e da imaginação, levando em conta as coerções sociais e culturais do mundo vivido sobre o ser humano.

Foi posto nesse trabalho que, pela *Fantástica Transcendental*, Durand (2012) sugere um restabelecimento estético, criativo e pedagógico frente ao "nada" do tempo da morte. A função transcendental da fantasia – na qual fantasiar é, em si, criar imagens –, para o autor, figura como uma função de esperança.

Contudo, a fim de não sermos acusados de ingênuos, é preciso, diante desses apontamentos, apresentar interrogações: a) sobre o eufemismo: há a possibilidade de ele fornecer experiências até certo ponto fantasiosas demais ou muito amenas, antevendo um falso equilíbrio ou uma possível alienação coletiva frente à complexidade caótica da existência humana? e b) quanto à classificação isotópica das imagens: não estaria no regime noturno – supostamente equilibrado, a princípio monodal e no qual os opostos são incluídos –, o princípio de harmonia sufocando a diferença e transformando a alteridade em mesmidade? Cabe indagar, também, sobre: c) como ou o porquê de harmonizar os contrários em nosso tempo? Por outro lado, poderíamos problematizar sobre o equilíbrio do progresso, relativo à estrutura sintética, ser capaz de fomentar uma estética totalitária, com consequências que a história e a memória não nos deixam esquecer.

Então, enquanto houver desejo ou esperança de fazer durar o tempo de si e dos outros, a partir da ação poética, eufêmica e criativa – assegurada pela *Fantástica Transcendental* –, é preciso se despedir das alucinações refletidas pelos labirintos de espelhos da civilização das imagens, que mais dialogam com *Thanatos* do que com *Eros*. Parece ser necessário, ainda, despertar das ilusões – sem perder, claro, a sensibilidade afetiva para com os sonhos, devaneios, brincadeiras e fantasias – e se distanciar da condição paranoica que cega aqueles os quais adoram e vivem em função de imagens, no estilo mais vulgar, enganoso e medíocre da idolatria.

Referências

ARAÚJO, Alberto Felipe; TEIXEIRA, Maria Cecília S. Gilbert Durand e a pedagogia do

imaginário. **Letras de Hoje**, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **De Anima**. São Paulo. Editora 34, 2012.

BARROS, A.T.M.P. Comunicação e imaginário – uma proposta mitodológica. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo, v.33, n.2, p. 125-143, jul./dez. 2010.

BARROS, A.T.M.P. O imaginário e a hipostasia da comunicação. **Comunicação, Mídia e Consumo**, vol. 10 n. 29 p. 13-29 set/dez, 2013.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARFIELD, Owen. **Poetic Diction**: A Study in Meaning. Middletown: Wesleyan UP, 1973.

BRAGA, Corin. **"Imagination", "Imaginaire", "Imaginal"**: Three concepts for defining creative fantasy. Journal for the Study of Religions and Ideologies, v. 16, n.6, pp. 59-68, 2007.

CAILLOIS, Roger. **Anthologie du Fantastique**. Tome I. Paris: Éditions Gallimard, 1958a.

_____. **Anthologie du Fantastique**. Tome II. Paris: Éditions Gallimard, 1958b.

CHEN, F. The Imaginary of the Fantastic *Inventio*. **Dong Hwa Journal of Humanities**, n.9, jul. pp. 283-324, 2006.

CORBIN, Henry. **Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

_____. **Avicenna and the Visionary Recital.** N.J.: Princeton University Press, 1990.

DERRIDA. Jacques. **Khôra.** Campinas, SP: Papirus, 1995.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

JOY, M. M., **Towards a philosophy of imagination**: a study of Gilbert Durand and Paul Ricoeur. Tese (Doutorado em Filosofia), Quebec: McGill University, 1981.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.

_____. **Prolegomena to any future metaphysics**: that will be able to come forward as science. New York: Cambridge University Press, 2002.

KEARNEY, Richard. **Poetics of Imagining**: from Husserl to Lyotard. London: Harper Collins Academic, 1991.

_____. **The Wake of Imagination**: toward a postmodern culture. London: Rutledge, 1998.

_____. **Poetics of Modernity**: toward a hermeneutic imagination. New York: Humanity Books, 1999.

LAPOUJADE, María Noel. **Filosofía de la imaginacion**. Ciudade de México: Siglo XX editores, 1988.

NOVALIS. **Philosophical writings**. Margaret M. Stoljar (org.). New York: State University of New York Press, 1997.

_____. **Hinos à noite**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

_____. **Timeu-Crítias**. Coimbra: Edição – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH), 2011.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RUSSELL, Bertrand. **História do pensamento ocidental**: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SPINOZA, Baruch. **On the improvement of the understanding**: treatise on emendation of intellect. Pennsylvania: Penn State Electronic Classics Series Publication, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Editions du Seuil, 1970.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La vida de las Imagenes**. Argentina: Tapa Blanda, 2007.