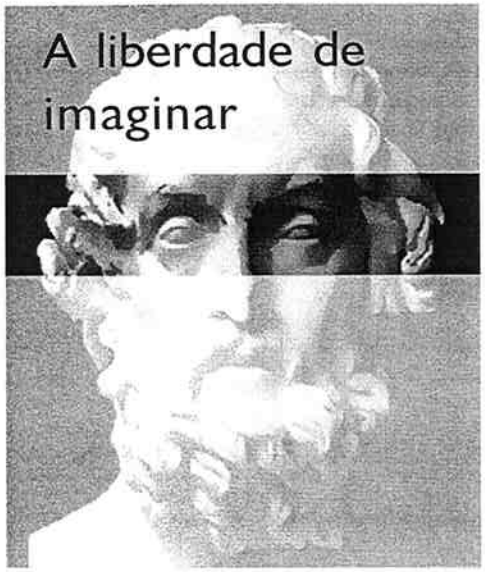

FRANKLIN
LEOPOLDO
E SILVA

Universidade
de São Paulo

Resumo

O texto considera as relações entre imaginação e liberdade por via de uma comparação dos traços principais das concepções cartesiana, romântica e sartriana da vinculação entre consciência e imaginação. Procura-se mostrar que o exercício da imaginação sempre esteve vinculado, antes de Sartre, ao caráter positivo da realidade e do conhecimento, seja num viés restritivo, como em Descartes, seja numa perspectiva de ampliação de possibilidades, como no romantismo.

Palavras-chave

Percepção; experiência; negação; consciência.

Abstract

The text investigates the relations between imagination and freedom by comparing the main features of the Cartesian, Romantic and Sartrean conceptions of the connection between conscience and imagination. It tries to show that the exercise of the imagination has always been linked, before Sartre, to the positive nature of reality and knowledge, either restrictively, as in Decartes, or by means of the amplification of possibilities, as in Romanticism.

Keywords

Perception; experience; denial; conscience.

A etapa de coroamento do processo que Habermas define como a colonização do mundo da vida certamente é a conquista e o domínio da imaginação por via do triunfo completo da racionalidade técnica. O controle do imaginário e sua instrumentalização seriam assim a realização do que Marcuse descreveu como a *unidimensionalidade*, característica tendencial do homem na modernidade. Essa unidade perversa que apagaria uma tensão originária da condição humana poderia então ser vista como o resultado do trajeto histórico moderno, se entendermos que esse percurso se caracteriza por uma vontade de afirmação que, na linguagem de Adorno, se confundiria com a obsessiva reiteração do *existente*, isto é, uma conformação do ser e do dever-ser àquilo que nos é dado viver numa realidade totalmente dependente da razão instrumental. A posição da imaginação no contexto dessa instrumentalidade é com certeza tema essencial para a compreensão de nossa inserção histórica numa contemporaneidade que parece se mostrar cada vez mais avessa às diferenças. Nossa contribuição para uma visão crítica desse processo consistirá em pontuar alguns poucos aspectos de três teorias importantes da imaginação: a concepção clássica (Descartes), a visão romântica e a psicologia fenomenológica de Sartre. Observações históricas que talvez nos habilitem a uma compreensão maior do nosso presente.

A imaginação em Descartes testemunha os dois sentidos de liberdade. O primeiro, negativo, refere-se à liberdade como errância e indiferença: a partir desse sentido podemos fazer desfilar, em nossa mente, toda sorte de imagens sem que a preocupação com o verdadeiro venha a operar aí qualquer separação, distinguindo aquelas que corresponderiam a uma realidade percebida ou perceptível daquelas que não teriam nenhuma vinculação com o mundo da percepção. É importante essa ligação entre imaginação e percepção porque a referência cartesiana ao poder de imaginar ocorre num quadro de crítica do aparato perceptivo de nossa relação sensível com o mundo. A imaginação entra em cena para nos ajudar a distinguir as possibilidades ilusórias da percepção de suas possibilidades reais. Por isso ela é tratada juntamente com o sonho. Em ambos os casos, a representação pode levar ao engano, pois o fictício apresenta-se com a aparência do verdadeiro. A associação entre o sonho e a imaginação possibilita a compreensão da gênese das imagens ilusórias sem que o sujeito necessite colocar radicalmente em questão as bases reais e racionais da representação. Com efeito se, estando em estado de vigília, represento-me como tendo um corpo de vidro, ou que estou vestido com um manto de púrpura ou que sou um cântaro ou um rei, nesse caso é a desrazão que se instala: a loucura e a extravagância, o que me impediria por princípio o exercício de qualquer crítica da percepção. É preciso portanto que a imagem ilusória ocorra numa situação em que a representação possa ser reconduzida a uma correspondência que lhe devolva a racionalidade. Essa situação é o sonho, porque é próprio do homem dormir e representar, no

sonho "as mesmas coisas, ou algumas vezes menos verossímeis, que esses insensatos em vigília"[1]. Assim, embora não haja em princípio critério seguro para distinguir o sonho da vigília, a remissão da ilusão ao sonho delimita o terreno de atuação das imagens enganosas, já que a vigília, configurando-se como uma situação oposta ao sonho, poderia então ser considerada aquela em que seria possível operar a distinção entre ilusão e realidade.

Para isso basta que me atenha ao sentido positivo de liberdade, aquele que diz respeito à dúvida e à vigilância sobre minhas representações. Esse sentido positivo de liberdade limita o fluxo das imagens e suspende minha adesão à verdade trazida pela percepção. É ele que permite a crítica das representações sensíveis, isto é, a análise dos elementos que podem possibilitar a distinção entre a verdade e o erro, dimensões que podem estar justapostas nas imagens sensíveis. Assim, por exemplo, quando me represento um centauro ou um sátiro ou uma sereia, a imagem como totalidade é falsa, mas seus componentes podem ser verdadeiros, pois ainda que não exista algo como uma cabeça humana num corpo de cavalo, cabeças humanas e corpos de animais são percepções dadas na realidade. A falsidade está na composição, não nos elementos, o que mostra a dependência da imaginação em relação às coisas percebidas. Se queremos, pois, nos guardar das extravagâncias da imaginação, devemos procurar a verdade das coisas nos elementos mais simples de que elas se compõem, já que essa simplicidade estaria aquém de qualquer composição desregrada que a imaginação pudesse eventualmente apresentar.

Esses elementos primeiros ou essas naturezas simples são justamente aqueles que não podemos representar pela imaginação, mas apenas pensar por via do entendimento. Daí deriva a superioridade do intelecto e do conhecimento conceitual: da sua independência em relação às imagens, isto é, aos corpos ou à matéria. Isso confere ao entendimento a evidência e a precisão conceitual que a imaginação jamais poderia alcançar. "Quando quero pensar em um quiliógono, concebo na verdade que é uma figura composta de mil lados, tão facilmente quanto concebo que um triângulo é uma figura composta de apenas três lados; mas não posso imaginar os mil lados do quiliógono como faço com os três lados do triângulo, nem, por assim dizer, vê-los como presentes com os olhos do meu espírito"[2]. Vê-se que, nesse caso, a liberdade de composição da imaginação em nada me ajuda, pois não tenho como formar na minha mente uma imagem de uma figura de mil lados que ilustre com precisão o conceito desse polígono, que no entanto *concebo* tão facilmente como qualquer outro, inclusive aqueles que posso imaginar com alguma distinção, como por exemplo, o triângulo. Essa diferença entre a *distinção* do intelecto e a *confusão* da imaginação deriva da dependência que a imagem possui em relação à percepção: por isso Descartes diz que não posso imaginar o quiliógono porque não posso *ver* todos os seus lados com os olhos do espírito. Não estaria portanto fazendo bom uso da liberdade do espírito se me dispusesse a imaginar concomitantemente tudo aquilo que posso conceber, pois a simplicidade do pensamento sem imagens se transformaria assim em algo complexo e confuso, em prejuízo do conhecimento. A imaginação só exerce a função positiva de auxiliar do intelecto quando se subordina inteiramente a ele. O intelectualismo de Descartes nos impõe pois que observemos cuidadosamente a relação de proporção entre o pensamento sem imagens e o pensamento com imagens, o que significa preservar a superioridade (que Descartes por vezes considera mesmo uma exclusividade) do intelecto nas operações de conhecimento.

É claro que essa prevalência do intelecto deriva do paradigma matemático que desempenha tão relevante papel na teoria do conhecimento de Descartes. Mas podemos também encontrar na noção de realidade como uma *ordem* preestabalecida por Deus uma causa igualmente importante. Aliás, a matemática é modelo de conhecimento porque a criação é uma ordem exata, pelo menos da perspectiva do criador. Talvez não possamos, a partir de nossa finitude, constatar inteiramente e em todos os seus aspectos essa ordem: algo nos escapa, como por exemplo, a união substancial, os desígnios de Deus, os fundamentos últimos das verdades eternas. Mas tais dificuldades, próprias de um entendimento limitado, não nos deve impedir de identificar a ordem criada com a perfeição do criador. Essa ordem está presente nos três gêneros de realidade metafísica abordados por Descartes: Deus, o homem, o mundo. Há uma ordem interna em cada um desses gêneros e há uma ordenação entre eles que é a seqüência criador-criatura. No caso que nos interessa, a ordem da subjetividade é que faz que o intelecto preceda a imaginação, como a essência precede os seus modos de manifestação. É por isso que o método, que tem o propósito de instaurar a ordem no conhecimento, deve observar essa precedência, e conferir total prioridade do conhecimento intelectual. Somente assim a ordem do conhecimento reencontrará a ordem do ser. É de notar que o privilégio da ordem, tão bem examinado por Foucault em *As palavras e as coisas* como o fundamento da episteme clássica, está presente também na esfera da arte, em que um preceitualismo rigoroso orienta a mimese, de tal modo que a reprodução da natureza se faça conforme a ordem nela inscrita pela divindade, ainda que para isso as imagens elaboradas artisticamente tenham de corrigir eventuais desordens que a realidade manifesta na sua aparência.

A imaginação pode ser vista como a faculdade que *reproduz* a percepção, seja aquilo que de fato percebemos seja aquilo que, estando inscrito na ordem criada, seria de direito perceptível. Bem regrada, ela se adapta à ordem; desregrada, ela pode redundar numa

[1] René Descartes, Meditações metafísicas. Primeira meditação, in *Obra escolhida*, tradução brasileira de J. Guinsburgh e Bento Prado Jr., São Paulo, Difel, 1962, p. 119.

[2] René Descartes, Meditações metafísicas. Sexta meditação, op. cit., p. 180.

figuração indevida ou mesmo monstruosa da realidade, caso em que sua atividade se afasta da ordem criada, gerando desordem e desrazão. Para que a imaginação seja assim concebida é preciso que o intelecto possa dominar a verdadeira ordem, desde os seus fundamentos e os seus princípios, que são de ordem metafísica, até as suas manifestações mais imediatas na experiência da percepção. Ora, quando tais fundamentos e princípios já não mais são pensados como estando ao alcance do entendimento, a ordem do real não pode tampouco ser concebida como uma totalidade integrada susceptível de conhecimento. É o que sucede quanto a crítica kantiana pretende ter demonstrado a impossibilidade do conhecimento metafísico, interditando, assim, a integralidade do conhecimento tal como a conceberam os filósofos clássicos. Para Kant, o conhecimento deve renunciar à pretensão de reproduzir a ordem divina da criação na sua totalidade e abraçar a tarefa de justificar o conhecimento por via da organização da experiência, em que as formas, categorias e princípios transcendentais sintetizam a diversidade dada produzindo um conhecimento fenomênico e relativo à estrutura lógica do entendimento humano. A ambição metafísica da totalidade é substituída pela construção da certeza no âmbito de uma finitude insuperável. Os critérios de um conhecimento verdadeiro passam a ser concebidos como imanentes a uma experiência do mundo rigorosamente delimitada no seu alcance teórico, ficando os fundamentos e princípios últimos que configuravam o conhecimento metafísico irremediavelmente fora desses limites.

Nesse novo horizonte de relatividade do conhecimento ao sujeito, a imaginação já não pode ser concebida como reprodutora de uma ordem objetiva estabelecida por Deus. Ela deve fazer parte do aparato cognitivo a partir do qual a subjetividade transcendental produz o conhecimento; deve ter algum papel a desempenhar na obtenção desses resultados sintéticos que agora são considerados como o conjunto do conhecimento possível. Qual será essa nova função da imaginação? Ela deverá *produzir* o que Kant chama de *síntese figurada*, isto é, esquemas que ordenem previamente as sínteses que o entendimento realizará através de suas categorias a partir dos dados da intuição sensível. Ela se situa, pois, num espaço intermediário entre a sensibilidade e o entendimento, desempenhando a função de apresentar ao entendimento esquemas de síntese que operem a mediação entre a intuição e as sínteses categoriais. E ela pode fazê-lo porque Kant a concebe como uma faculdade ligada à sensibilidade mas capaz de atuar de maneira *a priori* sobre a diversidade sensível, isto é, operando uma espécie de conformidade entre duas dimensões heterogêneas que são a sensibilidade e o entendimento. Produzir essa passagem é a contribuição da imaginação para a construção do conhecimento. O que nos interessa notar aqui é que essa *apresentação* de esquemas que se situam entre o sensível e o intelectual é uma atividade *produtora* e não

reprodutora "[...] na medida em que a imaginação é espontaneidade também lhe chamo imaginação *produtiva* e assim a distingo da imaginação *reprodutiva*, cuja síntese está submetida a leis meramente empíricas [...] pelo que não pertence à filosofia transcendental, mas à psicologia"[3]. A imaginação não reproduz o sensível percebido, ela produz uma ordem entre os seus elementos de tal maneira que possam em seguida ser submetidos à ordem formal do entendimento. Os esquemas são de alguma maneira *formas a priori,* mas ainda não são suficientes para uma síntese completa: trata-se de uma etapa que será depois complementada pelo trabalho das categorias do entendimento e então teremos as sínteses definitivas. A imaginação é, pois, a seu modo, produtora de síntese, isto é de conhecimento; pelo menos na etapa que lhe corresponde. Esse caráter ativo da imaginação será a base do importantíssimo papel que ela irá desempenhar no pensamento romântico. A profundidade e o alcance da imaginação já estão de alguma maneira prefigurados no texto kantiano, em que pese o papel lógico-transcendental a ela atribuído. "Este esquematismo do nosso entendimento, em relação aos fenômenos e à sua mera forma, é uma arte oculta nas profundezas da alma humana, cujo segredo de funcionamento dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto perante nossos olhos"[4].

Essa "arte oculta nas profundezas da alma humana" não é outra coisa senão o trabalho da imaginação, que Kant vê como parte integrante do "jogo das faculdades", isto é, da tensão vigente entre entendimento, razão e imaginação. Nele a imaginação, enquanto instância transcendental, somente pode operar sínteses figurativas do sensível no nível da forma, o conteúdo estando, como no caso do entendimento categorial, na dependência da intuição sensível. A espontaneidade da imaginação desempenhará um papel muito mais efetivo na arte, esfera em que ela aparecerá como reguladora da representação. Mas o caráter produtor da imaginação, afirmado por Kant, não tardará a ser concebido de forma muito mais ampla, sendo-lhe atribuído funções de conheci²atividade criadora do Eu livre Fichte dá o nome de *imaginação produtora*"[5]. O objetivo de Fichte, iniciando dessa forma um processo de reflexão que será característico de todo o pensamento romântico, é o de superar a dicotomia estabelecida por Kant entre sensibilidade e entendimento. Como se sabe, a base da noção kantiana de *transcendental* está na limitação sensível do uso das categorias do entendimento, no âmbito teórico, e na autonomia das formas racionais em relação ao sensível no âmbito prático da razão. Essa separação rígida entre forma e conteúdo tem como finalidade assegurar a determinação do conhecimento

[3] E. Kant, *Crítica da razão pura,* tradução de M.P. Santos e A. Morujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 151.
[4] Ibidem, p. 183-4
[5] G. Bornhem, Filosofia do Romantismo, in J. Guinsburg (org.), *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 88.

teórico pela experiência e a liberdade do sujeito racional na esfera da moralidade. O pensamento romântico, na sua aspiração de unidade absoluta e originária, pretende superar essa separação, que aparece como figurando uma cisão da subjetividade. Por isso Fichte tomará *uma* das origens da representação em Kant, a subjetividade transcendental, como sendo a origem absoluta, ficando a outra (a sensibilidade, que para Kant possuía igual importância) na condição de subordinada, isto é, de uma produção ou criação livre do Eu. Dentre as faculdades subjetivas que poderiam desempenhar essa função produtora e criadora, a imaginação aparece como a mais naturalmente adequada, visto que já em Kant ela se situava a meio caminho entre a razão e a sensibilidade. Entretanto, ela não se limitará mais à produção de esquemas, isto é, de figurações *a priori* das articulações da representação, mas ela produzirá efetivamente todas as representações. Seu papel é, portanto, verdadeiramente criador. Ela não antecipa aquilo que será sinteticamente percebido e conhecido; ela cria tudo aquilo que nos aparece como a esfera da exterioridade. É claro que, por cumprir funções de conhecimento, a imaginação não opera aleatoriamente, mas segundo uma necessidade e um determinismo que, no entanto, não provêm de um mundo exterior desde sempre contraposto à subjetividade, mas, justamente, das profundezas ocultas a que se referia Kant, reinterpretada por Fichte como uma fonte subjetiva, mas supra-individual, daquilo que entendemos por realidade. Esta é, por conseguinte, um desdobramento da imaginação e, portanto, a ordem que encontramos no mundo, aí incluído o determinismo científico, deriva em última instância da liberdade do Eu, entendido na acepção supra-individual que lhe confere Fichte. E a mediação entre essa fonte profunda de toda realidade e o seu aparecimento para nós é o trabalho criativo da imaginação.

Embora Fichte pouco se ocupe da arte, porque suas preocupações fundamentais são o conhecimento e a moral, não é difícil avaliar a importância de sua teoria para a formulação de uma concepção romântica da arte. Disso se aperceberam imediatamente Frederico e Guilherme Schlegel, que viram na liberdade absoluta do Eu, afirmada por Fichte, o fundamento do domínio do sensível pelo espírito, isto é, do processo de idealização do sensível que resulta na obra de arte. Em Fichte, a liberdade do Eu defronta-se sempre com o não-subjetivo, que se lhe opõe e impede a sua realização absoluta. Trata-se da tensão entre ser e dever-ser, que para Fichte caracteriza o exercício da liberdade, de modo a fazer de sua realização completa uma aspiração moral que move o pensamento e a ação humanos. Os Schlegel entendem que essa limitação, coerente com a tensão entre o ideal e o real, vigente no plano da reflexão filosófica, pode ser superada na arte. A verdadeira superação do dualismo kantiano entre razão e sensibilidade, inteligível e sensível, ideal e real, ocorre portanto na esfera da arte, que seria capaz de operar uma síntese superior entre os elementos opostos, o que a filosofia não é capaz de conseguir. O sentido do infinito, obscuramente presente na razão e no coração do homem, aponta para a arte como seu modo de efetivação.

Mas por isso mesmo se pode pressentir que essa superação da dicotomia entre o subjetivo e o objetivo, essa realização completa de uma síntese superior não poderia ter como ponto de partida a subjetividade pois, nesse caso, como bem mostrou a filosofia de Fichte, o objetivo será sempre uma mera produção do Eu, e a realidade do que não é o Eu terá sempre um caráter subordinado. Por isso Schelling, na tentativa de dar um passo adiante de Fichte, irá conceber o princípio como algo superior e anterior tanto ao subjetivo quanto ao objetivo. Somente assim o ponto de partida será realmente o absoluto. Para isso é preciso partir de uma identidade fundamental, que Schelling enuncia da seguinte maneira: o espírito é a natureza invisível e a natureza o espírito visível. Com isso ele ao mesmo tempo distingue e identifica as duas manifestações do absoluto: a presença do objetivo, da realidade da natureza, no plano do subjetivo, na idealidade do espírito; e a presença do subjetivo, da idealidade do espírito, no plano do objetivo, da realidade da natureza. A fonte originária, produtora do subjetivo e do objetivo, do espírito e da natureza, é algo que transcende a ambos e que os segrega numa identidade absoluta, que depois se desdobrará em duas modalidades. Bornheim descreve essa atividade do absoluto: "Assim, há duas modalidades de inteligência: no primeiro caso [espírito] manifesta-se como consciência e no segundo [natureza] permanece inconsciente; mas ambas derivam de uma raiz comum, o absoluto, e ambas só podem ser elucidadas dentro de uma perspectiva teleológica"[6]. Dito de outra forma, na natureza ou realidade objetiva o absoluto age de forma inconsciente, como num desdobramento cego; no nível do espírito o absoluto age consciente de sua própria ação e de seus propósitos; mas trata-se, nos dois casos, de um mesmo "princípio ativo real", e essa é precisamente a razão pela qual não precisamos mais nos ater à oposição tradicional entre ideal e real, pois ambos interpenetram-se originariamente.

A uma tal identidade a filosofia só pode aceder abstratamente. A intuição filosófica (a intuição intelectual que Kant havia desacreditado como órgão de conhecimento) pode remontar numa espécie de regressão reflexiva até as fronteiras desse lugar originário, mas só pode vislumbrá-lo de longe, sem nunca nele penetrar. Cabe à arte, ou à imaginação poética (artística) coroar o itinerário teórico da filosofia e completar a travessia rumo ao absoluto. A filosofia *demonstra* que o ápice do conhecimento é a representação da unidade absoluta; a arte nos *mostra* a unidade da realidade concretamente posta em obra. O filósofo intui abstratamente a unidade absoluta; no artista essa intuição se transfigura em obra, em cuja singularidade vemos o caráter

[6] G. Bornhem, op. cit., p. 100.

universal e originário da identidade entre o real e o ideal. A realização artística possui uma relação de conaturalidade com a manifestação do absoluto.

> Órgão do conhecimento realizado, a arte solveria as contradições entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal, a liberdade e a necessidade, que o artista genial supera e reabre a cada passo. Representando o finito no infinito, a arte, que tem a força de uma revelação eterna, também realiza a unidade entre a beleza e a verdade [...][7]

Se comparamos as visões clássica e romântica da imaginação, talvez as principais diferenças possam ser observadas em torno do modo como se concebe a *liberdade de imaginar*. Para Descartes, essa liberdade tem um sentido preponderantemente negativo: a imaginação só poderá operar como órgão auxiliar do conhecimento se estiver inteiramente submetida ao poder do intelecto, ou da concepção intelectual. Pois assim como o intelecto purifica e disciplina a percepção, pela correção intelectual dos seus possíveis desvios, a imaginação, deixada inteiramente livre, poderá multiplicar os enganos da percepção, pois o caráter reprodutor da imaginação envolve o risco de potencializar as ilusões dos sentidos. Dessa forma, qualquer imagem só poderá aspirar à condição de verdadeira depois de passar pelo crivo da análise intelectual, único método de estabelecer o valor objetivo de um conteúdo imagético. Como nem todas as imagens são analisáveis, elas não devem, de modo geral, ser admitidas no acervo do conhecimento. A liberdade de imaginar é portanto inseparável da vigilância que o sujeito deve exercer sobre a disposição de formar imagens, para que estas não venham a distorcer a objetividade dos juízos. Pois a imaginação deve, tanto quanto o intelecto, subordinar-se à ordem fundamentada na transcendência do ordenador. A imaginação criadora é uma aventura perigosa.

No caso dos românticos, na medida em que partem da idéia kantiana de que o conhecimento se funda no estabelecimento rigoroso de *limites*, e que a ordem da experiência é dada pelo teor limitante da relação entre a sensibilidade e razão teórica, o que imediatamente herdam é a dicotomia entre a potencialidade do pensar na sua extensão indefinida, negativamente figurado por Kant na intuição intelectual, e a atualidade de uma experiência restrita às conseqüências do dualismo entendimento/sensibilidade. A experiência assim concebida deveria fornecer a ordem do conhecimento. Ocorre que, desde Fichte, os românticos optam pela recuperação do potencial do pensamento e de sua vocação totalizante, que para Kant tinha uma função no máximo reguladora. Assim, a recepção da herança kantiana ocorre ao mesmo tempo como reação a Kant, e não é por outra razão que a atitude diante dos limites estabelecidos não será a de aceitação mas

[7] B. Nunes, A visão romântica, in J. Guinsburg, op. cit., 1978, p. 61

de *transgressão* – que no entanto viam como paradoxalmente autorizada pela própria distinção kantiana entre *conhecer* (determinação dos limites da experiência) e *pensar* (livre expansão da intuição intelectual). É a partir dessa transgressão que devemos compreender a supremacia da intuição, da imaginação e da arte. O que os românticos valorizarão na herança kantiana é aquela espécie de reserva de liberdade, que aparece com um significado determinadamente negativo na *Crítica da razão pura* e indeterminadamente positivo na *Crítica do juízo*. É a efetivação dessa liberdade, anteriormente posta em reserva, que explica como a arte, isto é a imaginação, pode ser vista em Schelling como o *organon* do conhecimento filosófico. Trata-se de uma liberdade que, embora conscientemente exercida pelo sujeito, não o isola, porque haure seus fundamentos numa instância originária muito mais ampla do que a subjetividade individual: a liberdade absoluta ou o absoluto como liberdade. Como o conhecimento aspira a totalidade, e o órgão desse conhecimento é a intuição artística que eclode no plano da imaginação, é essa a faculdade pela qual o homem comunga com o Todo e pode *sentir-se* no absoluto.

É exatamente esse poder afirmativo da imagem, essa sua inscrição na positividade do ser, que será questionado pela elucidação fenomenológica da imaginação tal como é levada a cabo por Sartre. No caso da concepção clássica da imaginação, o substancialismo cartesiano conduz naturalmente a conceber a imagem como coisa, do mesmo gênero das coisas corporais das quais dependeria o trabalho da imaginação. No dualismo mente/corpo instaurado por Descartes, a imagem representa o momento em que a mente pensa voltada para o corpo. "A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. Matéria e consciência excluindo-se uma à outra, a imagem, na medida em que é desenhada materialmente em alguma parte do cérebro, não poderia ser animada de consciência. Ela é um objeto, tanto quanto o são os objetos exteriores"[8]. Ao pensar a imagem no registro corporal, estreitamente ligada à percepção, Descartes não pode fazer dela um modo especial de consciência. Imaginar não se distingue realmente de perceber, já que a imagem seria como uma percepção fraca do objeto desenhado na mente. É nesse sentido que o poder afirmativo da imagem, quando existe, está em estrita dependência da percepção correta, aquela fiscalizada pela mente. É claro que isso deriva da concepção da mente como uma substância, *coisa* concebida como receptáculo de outras *coisas*, seus conteúdos reais. Ou então portadora de *fatos*, que podem ser claramente concebidos ou confusamente imaginados.

Embora Sartre não faça uma análise crítica da concepção romântica de imaginação, cremos que ela se colocaria em continuidade

[8] J.-P. Sartre, *A imaginação*, São Paulo, Difel, 1964, p. 11.

à crítica da imaginação clássica. Claro que se poderia dizer que os românticos não pensam que a imagem possa ser assimilada a uma coisa no mesmo sentido em que o fizera Descartes. O idealismo transcendental certamente confere ao *ato* um papel de tal maneira relevante que o coloca antes e acima das coisas, que só podem ser representadas como existentes pelos atos de síntese. Mas, por isso mesmo, o ato de pensar é muito mais do que a constatação da coisa existente, já que o pensamento possui uma índole *produtora* que o torna bem mais do que um mecanismo de reiteração das existências. Nesse sentido, a imagem não pode ser assimilada à coisa porque ela é, de certa forma, *mais* do que coisa e *mais* do que percepção. O caráter produtor da imaginação lhe confere um poder afirmativo que escapa às condições de objetividade postas pelo cartesianismo. Vimos que em Fichte a imaginação *produz* as representações ditas exteriores; em Schlegel e em Schelling ela *produz* o conhecimento da síntese superior entre real e ideal. O fato de que a imaginação não se atenha apenas à esfera das simples existências não pode ser interpretado como um déficit, mas como força produtora que não se contém nos limites do que tradicionalmente se nomeia como realidade. Uma obra de arte, que não é nem estritamente *real* nem estritamente *ideal*, é uma representação que contém na verdade a síntese do finito e do infinito, e por via da qual podemos representar o absoluto, senão na sua totalidade, pelo menos de forma mais adequada do que o faríamos nas representações intelectuais ou sensíveis. Dessa ênfase na superação da existência objetivamente dada e naturalmente percebida deriva o estatuto insigne que o romantismo atribui ao sonho, ao sentimento, às imagens oriundas da inspiração poética e a todas as formas de comunhão interna entre o homem e a totalidade. O que resulta disso não pode ser chamado de *fantasia* no sentido de representação fantasmagórica: se damos à noção de realidade um sentido suficientemente abrangente que nos leva a escapar da dicotomia entre interioridade e exterioridade, idealidade e realidade concreta, então podemos dizer que a imaginação, tal como a entendem os românticos, nos propicia mais do que uma visão objetivamente externa dos contornos da realidade, introduzindo-nos no seu próprio cerne ou no seu núcleo gerador. A existência, poeticamente apreendida, é mais rica na sua efetividade do que o real percebido ou traduzido conceitualmente.

Ora, a análise fenomenológica de Sartre vai buscar a especificidade da imaginação de outra maneira. A grande contribuição trazida pela proposta husserliana é a nova concepção de consciência: não mais uma substância ou uma forma transcendental, mas puramente um ato, sem que se precise conceber, por trás desse ato, qualquer instância definida da qual ele emanaria. O que propriamente define a consciência é a pura transitividade, movimento que a põe sempre fora de si, visando um objeto, e que Husserl denomina *intencionalidade*, cujo enunciado célebre é: toda consciência é consciência *de*.[9] Segundo Sartre, aí está verdadeiramente a superação originária da dicotomia idealismo/realismo e a demarcação rigorosa do lugar da representação, que não seria portanto nem uma consciência absolutamente constituinte, nem simples inércia da exterioridade pura, mas uma relação transitiva na qual a *consciência* do sujeito é a consciência *do objeto* fora do sujeito. Assim, como toda consciência é consciência *de*, sendo a imagem uma modalidade da consciência, toda imagem será imagem *de* alguma coisa, não no sentido de se referir a algo percebido, mas no sentido de ocorrer como um ato específico de intencionalidade. A imagem se explica pela *intenção* de imagem como ato de consciência ou, como diz Sartre, como *consciência imaginante*.

O que se ganha com isso é a especificidade da operação de consciência a partir da qual aparece a imagem. Sua elucidação depende de uma definição própria da modalidade, de uma diferença estabelecida em relação às outras intenções ou atos de consciência, tais como perceber ou conceber. "Achamo-nos pois, diante de uma relação intencional de uma certa consciência a um certo objeto. Em uma palavra, a imagem deixa de ser um *conteúdo* psíquico; ela não se acha *na* consciência a título de elemento constituinte [...] o objeto da imagem, destacado do puro 'conteúdo', situa-se fora da consciência como algo radicalmente diferente"[10]. Seja uma imagem análoga à percepção (retrato), seja uma ficção completamente inventada (centauro), a imagem permanece como um modo singular e irredutível de consciência. A associação que sempre se fez entre imagem e existência percebida impediu que se formulasse corretamente a questão: o que é a imagem? É a essa pergunta que a elucidação fenomenológica da intencionalidade imaginante permite responder.

E no exame da especificidade do ato de imaginar Sartre vai destacar duas características: a irrealização e a ausência. Quando olho o retrato de meu amigo, não materializo sua presença. A imagem serve precisamente como matéria a partir da qual minha consciência visa meu amigo como *ausente*. Há aí uma intenção, um ato, mas de *irrealização*, pois o que é visado é o que Sartre chama de *objeto irreal*. Isso quer dizer que o objeto irreal, correlato do ato de imaginar, *existe*. Não se trata de metáfora nem de paradoxo: a existência do objeto irreal é justamente o que confere especificidade à consciência imaginante. A imagem não é uma ilustração do pensamento, pois quando penso em meu amigo ausente não o concebo como a um conceito, mas vejo-o, entabulo com ele relações afetivas, lamentando, por exemplo, que ele não esteja presente, tenho consciência de sua ausência, portanto reajo à imagem como se fosse uma presença, porque na ver-

[9] Cf. J.-P. Sartre, Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade, in *Situações I*, tradução portuguesa, Lisboa, Publicação Europa-América, 1968, p.28ss.
[10] Sartre, *A imaginação*, op. cit., p.111.

dade a ausência é uma espécie de presença do vazio. O limite dessa experiência é o luto, porque nesse caso sabemos que a ausência é definitiva. A reação à imagem é completamente diferente da reação à percepção. Se estou efetivamente junto de meu amigo, minhas reações afetivas são reguladas pela presença real e complementadas pela conduta dele. Posso encontrá-lo, conversar com ele, ajuizar acerca do que ele me diz ou não me diz, dos seus gestos e daquilo que eles demonstram, enfim, há um jogo de compensações entre nossas condutas, porque estamos um em presença do outro, nossas consciências estão como que preenchidas por essa presença mútua. Mas quando se trata da imagem, como ela não reage a minha reação, ela não é causa da minha conduta. Relaciono-me pois com o vazio, mas que tem a densidade de uma existência, que pode até se sobrepor a outras existências reais às quais não me vinculo por liames tão fortes. Quando reajo à imagem, a causa de minha reação é o nada, é a ausência inscrita no fluxo da minha vida afetiva. Essa é a razão pela qual se deve falar em *objeto*, em *existência*, embora irreais[11].

Essa posição de existência no plano da irrealidade é seguramente, em termos metafísicos, o maior testemunho da liberdade da consciência. Não se trata apenas de escolher livremente o que vamos afirmar e o que vamos negar, ou se vamos optar pela contenção do juízo: trata-se de negar, completa e radicalmente, a realidade, e afirmar o seu oposto, o imaginário. E a força desse poder de negação se mede pela intensidade da oposição entre real e imaginário. O retrato que vemos no museu é semelhante à personagem histórica representada, mas na verdade é um objeto completamente diferente. Pois o que tal retrato tem de realidade material (a tela, as tintas, a moldura, o lugar em que está exposto) é apenas uma espécie de substrato analógico (analogon) que nos remete ao *objeto em imagem*, que é o que verdadeiramente interessa, o que verdadeiramente *vemos*, e que no entanto não está materialmente presente. Essa irrealidade tornada existência e esse vazio tornado objeto são possíveis devido ao poder de negação inerente à consciência, e a análise sartriana pretende nos indicar que esse poder de negação revela a nossa liberdade mais do que o poder de afirmação inerente a outras teorias da imagem. Desse exercício da negatividade decorrem, por certo, imensas conseqüências, que não podemos comentar aqui. Baste-nos mencionar que o poder revelador da obra de arte está estritamente ligado a essa possibilidade, mesmo quando o artista atravessa laboriosamente a realidade para produzir sua própria negação.

Eis-nos portanto confrontados com a relação entre o imaginário e a liberdade. Para que isso nos ajude a pensar o papel da imagem na nossa atualidade – notadamente no caso da imagem eletrônica – seria preciso elucidar as condições de apropriação e de expropriação

[11] Cf. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940. Principalmente p. 175-190 e 239 ss.

do imaginário na vida contemporânea. No mundo-da-vida colonizado, em que os indivíduos são expropriados da subjetividade, haveria lugar para a imaginação concebida como a liberdade de imaginar? Não estaria o imaginário inteiramente submetido a uma seleção de imagens que induz a uma recepção alienada e contrária à liberdade de consciência? A relevância da questão não se vincula apenas à eventualidade de vermos tolhidas as nossas possibilidades de fantasia: a heteronomia do imaginário incide diretamente sobre a *experiência da negação* enquanto requisito do exercício de resistência à barbárie e à desumanização da existência.