

Da necessidade da pintura (a produção de imaginário)

Bernardo Pinto de Almeida

Toda a pintura – e isso é a razão maior da sua permanência e da sua necessidade simbólica na esfera da cultura, apesar das sucessivas mortes que recorrentemente lhe são anunciadas – consiste numa elaboração de carácter imaginário. E, nesse sentido, apenas nos poderá interessar essa que for capaz de guardar – no seu fazer, nos seus resultados como nas suas imagens – a capacidade de nos fazer esquecer que de uma ilusão se trata, remetendo-nos, desde logo, para isso que seria da ordem de um espaço interior, ao mesmo tempo que nos revela, em segundo grau, a sua absoluta consciência de ser processo de elaboração e de produção de imaginário. Que significa, então, o que acabei de designar como "produção de imaginário"? Julgo que será simples de compreender que essa instância da vida do espírito, tão difícil de apreender, e também tão difícil de definir, a que chamamos imaginário (ainda que a palavra, pelo abuso com que é empregue pela doxa, tenda a perder a sua especificidade, e mesmo a sua densidade conceptual) consiste menos numa capacidade de efabular sobre o que foi, ou seja, sobre um ter sido antes, do que numa possibilidade, em si mesma infinitamente aberta, de reinventar o que foi. Mas essa reinvenção não se faz sem que se proceda a um inscrever essa memória do que foi dos signos diferenciadores dessa re-interpretação, que operam portanto, e na medida em que reelaboram a memória, como embraiadores dessa mesma instância do imaginário. Processo que ocorre, por sua vez, quer do lado de quem a produz quer daquele de quem a vê, ou seja, do seu espectador.

Nesse sentido, aquelas proféticas palavras de Baudelaire de que se poderia dizer que inauguraram o sentido da subjectividade moderna, quando designou o leitor como "mon complice, mon frère", se atribuídas às artes visuais, estabelecem desde logo o lugar do espectador como um espaço activo, cúmplice, que é necessário ter sempre em conta quando analisamos o seu processo.

Voltando, então, à questão do que atrás designei como produção do imaginário, seja este o do pintor ou o do espectador, deveremos considerar que aquela forma de produção se deverá compreender como um lugar em aberto, ou mesmo, e por excelência, como o lugar do Aberto, no sentido que Heidegger deu ao termo.

Isto é, o imaginário não se apoia tanto na memória de um já ter sido (por exemplo: muitas vezes associamos o imaginário à infância, como recordação do que imaginamos que ela foi, para cada um de nós), como, sobretudo, abre no espaço psíquico, mental, e mesmo na memória de cada um (uma vez que o imaginário é totalmente individual e a vários níveis secreto, até para o próprio) uma forma possível e transitivamente intemporal – e na medida em que também se pode ter um imaginário do futuro, como ocorre na chamada ficção científica – de reconstrução incessante dessa mesma memória.

Reelaboração essa que se faz ora a partir de dados colhidos na nossa experiência concreta do presente, ora a partir de acrescentos que vamos incorporando de um modo semelhante ao que Freud detectou nos mecanismos do sonho, por condensação e por deslocamento.

Assim, quando nos abrimos ao chamado imaginário da infância, para repetir o exemplo já empregue, o que fazemos então é operar sobre o conjunto de dados da memória de alguns factos, efectivamente ocorridos, com a introdução de segmentos de pura reinvenção, que servem a reelaborar essa mesma memória. E que, ao mesmo tempo, como que a reconstroem no sentido de nos gratificar (pelo prazer ou pelo sofrimento) e assim nos ajudam a reinscrever no actual, isto é, na vivência do nosso presente, não apenas essa memória como a nossa própria consciência activa desse mesmo presente.

A função imaginária operaria, deste modo, como um processo de reinscrição do passado no presente, funcionando de algum modo à semelhança da memória, mas, diferindo desta, reelaborando-a em função dos dados do actual que cada um lhe vai acrescentando, e que decorrem mais de uma efabulação do que de uma realidade efectivamente experimentada.

Detenhamo-nos, ainda que brevemente, num exemplo que nos irá ajudar a compreender melhor o que aqui pretendo conceptualizar.

Se imaginamos a visão que retemos da experiência de uma paisagem observada numa viagem que, longínquamente no tempo, fizemos a algum país

distante, ou aspectos de um afecto vivido no passado, o sabor de um fruto experimentado em dado momento da nossa vida (todo o imaginário se constrói a partir de uma apreensão enriquecida pela presença simultânea de elementos provenientes de todos os sentidos), o que de facto imaginamos não coincide jamais com a experiência factual desse momento como, antes, com uma pura reinvenção desse mesmo momento.

Caindo agora propositadamente no anedótico, diria então que, no plano de elaboração do imaginário, dessa paisagem visitada esquecemos por exemplo o termos tropeçado numa pedra ou, desse amor, as infinitas esperas sofridas que simultaneamente terá propiciado, como, do fruto, que a sua degustação ávida tivesse contribuído para manchar uma peça de roupa de que igualmente gostávamos, o que no momento da sua degustação nos causou desgosto.

Ou seja, o processo de elaboração imaginária tende a denegar toda a instância (ridícula, dramática ou simplesmente vulgar) do contexto próprio do acontecimento imaginado, para dele recuperar apenas um quid centrado em signos de pura expressão e deleite (seja ele o de um sofrimento que nos ampliou o campo da sensação) que nos ajudam a reinscrever incessantemente o que foi no que é. Nesse sentido Pascoaes, depois de Vieira, referiu frequentemente a enigmática noção de um ter saudades do futuro (ou seja, associando o mecanismo do imaginário ao do desejo).

Assim sendo, o imaginário produz-se. E produz-se precisamente do lado da sensação – o imaginário não é, pois, um espaço psíquico de tipo verbal ou linguístico, mas eminentemente um espaço sensorial – como estado composto capaz de integrar e de suscitar simultaneamente todos os sentidos, ao mesmo tempo que libertar novos e imprevistos nexos de sentido.

Assim, o famoso romance de Proust, *À la recherche du temps perdu*, continua porventura a ser o mais sofisticado exemplo do modo como se elabora a função imaginária. Todo o tempo do imaginário é, por sua própria natureza, um tempo de reinvenção e de reelaboração da memória, do sentido e dos sentidos. Não se estranhará pois que aqui afirme que o imaginário – instância idêntica afinal daquela a que Edgar Poe chamou a imaginação, associando-a imediatamente ao mistério – seja, de todas as instâncias da vida do espírito, aquela que mais nos aproxima do que seria uma função poética.

O imaginário produz, ou produz-se, escrevi. E que produz então, ao certo, o imaginário? O imaginário produz poética. Porque, analogamente à função poética, ele se descerra como espaço de transformação e de transfiguração incessantes. Nesse sentido a pintura (como de outro modo a poesia, o romance ou o cinema) é uma das mais poderosas máquinas de produção de imaginário, precisamente porque se constrói a partir de elementos e de signos que participam e que activam, com particular intensidade, a função imaginária. Assim, por exemplo, a contemplação surpreendida de um dado tom de verde encontrado num quadro de Tiziano poderá remeter-nos, ao mesmo tempo, mais do que para o próprio quadro que se coloca diante dos nossos olhos, para uma memória de verde que associamos a qualquer outra coisa que experimentamos e induz-nos, assim, diante da impressão suscitada visualmente por esse quadro, ou tão só por esse verde, a reencontrar-nos no interior desse espaço que recupera dados da nossa memória mais factual, mas sobre a qual incessantemente transfiguramos e metamorfoseamos segmentos, por forma a gerar um caleidoscópio de outras e porventura mais vibrantes imagens. Em certa medida o imaginário opera sempre a partir de uma intensificação das sensações, agrupando-as por segmentos de que antes não tivéramos a experiência concreta, e que nesse mesmo acto de reorganização nos permite identificar sensações a que de outro modo não acederíamos. A permanência (e a necessidade) da pintura – e compreender-se-à melhor agora a afirmação anteriormente feita –, deve-se, em grande medida, a esta sua capacidade, por ora inesgotável, de agenciar ou de produzir imaginário. E não creio que, mesmo historicamente, a sua função principal tenha sido outra, mesmo se por vezes a pintura serviu igualmente a representar certas realidades externas.