

# Controlo e Descontrolo do Imaginário

**José A. Bragança de Miranda**

(Universidade Nova de Lisboa)

## Resumo

Neste texto procura-se determinar a natureza do imaginário, distinguindo-o da imaginação. A tese principal é que o imaginário se torna numa noção central quando o mundo das imagens entra em descontrolo, descentrando-se e fragmentando-se. Trata-se também de apreender a relação do imaginário com o mundo da máquina. A hipótese colocada pelo texto é a de que o descontrolo do imaginário implica uma nova forma de controlo, que passa pela absolutização de imagens particulares, tornadas fatais e performativas, quando agenciadas maquinicamente, para logo se desfazerem, e se reatarem, num pulular incessante, mas eficiente.

## Abstract

In this essay the author tries to grasp the nature of the imaginary, distinguishing it from that of the imagination. The main thesis is that the imaginary becomes a central notion when the world of images, which no longer has a centre, collapses into a multitude of fragments. In order to understand this new condition of images, the author tries to seize the relationship between the imaginary and the machine through the hypothesis that a new form of control is at stake.

**1. Diz-se que vivemos na época da imagem**, que somos submergidos por uma infinidade de imagens que nos circundam caoticamente. Nada mais falso. A época da imagem foi aquela, teológica, onde a imagem de Deus organizava todas as outras, mas também todas as coisas, e que, secretamente, nos dizia que o «existente» na sua imensa proliferação era sempre o mesmo, uma pálida imagem de algo mais essencial, a salvação, para que tudo o mais remetia, ou testemunhava. Sabe-se como o nihilismo moderno opera um descentramento radical do mundo, reduzindo essa imagem a uma entre outras, quando não a procurava destruir pura e simplesmente.

Mas para além do nihilismo, foi necessário um desastre operado tecnicamente, para que todo este sistema de controlo desabasse, deixando infundas nostalgias atrás de si. Num ensaio famoso sobre a «reprodutibilidade técnica», Walter Benjamin sublinha a maneira como a técnica abalou distinções como original e cópia, coisa e imagem, presente e ausente, etc. de que dependia o ordenamento do mundo. Ocorre assim uma verdadeira crise metafísica<sup>1</sup>, que as tecnologias digitais revelam à sociedade, criando formas híbridas, como é o caso do telefone, onde não se está nem presente nem ausente, nem aqui nem no outro espaço, mas num espaço «intermediário» cuja natureza é difícil de apreender. O efeito essencial de tal crise foi a perturbação generalizada dos enquadramentos, do «emolduramento» da experiência («enframing»). Sendo de origem «técnica», esta crise já estava anunciada com o nihilismo, pois em toda a cultura anterior era Deus que constituía a «moldura» geral da experiência, delimitando o que podia, ou não, nela aparecer, o que era ontológica ou teologicamente aceitável. O século XIX é indissociável da revelação repentina de um descontrolo que afecta a nossa «economia» das imagens.

Não é evidente que a destruição da grande «Moldura» («Frame») tenha deixado tudo num mero estado caótico, que bastaria organizar sem esmorecimento<sup>2</sup>. Como se agora, tudo estivesse na sua máxima liberdade, fora

---

<sup>1</sup> A crise da metafísica tem implicações imediatamente ontológicas e teológicas, pois como refere Martin Heidegger «*Dès ses débuts chez les Grecs..., la métaphysique occidentale était à la fois une ontologie et une théologie... La métaphysique est une onto-théo-logie*» («La Constitution Onto-Théo-logique de la Métaphysique» in *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 289).

<sup>2</sup> Neste contexto, é de referir o estudo de Karsten Harries, *The Broken Frame*, Washington, The Catholic University of American Press, 1989, part. pp. 64ss.

dos limites que qualquer «quadro» acarreta. Ao invés, tudo indica que o grande quadro, a «moldura» da experiência medieval, se disseminou, ou explodiu, numa série de pequenas «molduras» invisíveis, que servem de janelas e interfaces entre o espaço da técnica e a experiência histórica que é a nossa. Fundindo-se com as imagens, os corpos e os objectos, ficam quase invisíveis, mas altamente potentes. Potentes porque invisíveis. O caso da máquina fotográfica é esclarecedor. À medida que estas máquinas se multiplicaram, cada um passou a viajar com um pequeno produtor de «frames»<sup>3</sup>, que não se distinguem das imagens produzidas maquinicamente, e com o desejo dos sujeitos que são escolhidos por estas imagens e «armadilhados por elas»<sup>4</sup>. Esta invisibilidade cresce à medida que os interfaces técnicos se generalizam, tudo podendo servir de interface para a técnica<sup>5</sup>, instalando-se telescopagens de todo o género, misturas e recobrimentos, arquivação e desarquivação quase instantâneas, em que se funda, afinal, a sensação de que a nossa cultura é dominada pelo «híbrido» ou pelo «caótico».

A americana Harriett Hawkins procurou mostrar que a nova situação deve ser lida à luz das actuais matemáticas do «caos»<sup>6</sup>, tendo alguma similitude com a descrição feita por Milton em *Paradise Lost*, onde o Satã é representado como impondo uma desordem generalizada, um caos, que a história da salvação deverá redimir e controlar<sup>7</sup>. É na noção matemática de «atractor» que

---

<sup>3</sup> Os enquadramentos técnicos tornam-se muito repetitivos, por estarem embutidos directamente na máquina, tudo se passando como se este elemento não fosse problemático. Os artistas mais radicais cedo se voltaram para o questionamento do «frame», como é o caso de Serguei Eisenstein que procurou acentuar os aspectos provenientes da variação das mudanças de dimensão e de forma (rectangular e quadrada), voltando-se contra a linha horizontal do rectângulo cinematográfico, nomeadamente na sua conferência em Hollywood. Cf. Serguei M. Eisenstein, *Le Carré Dynamique*, Paris, Séguier, 1995.

<sup>4</sup> Sintomaticamente, em inglês, ser armadilhado é ter sido «framed».

<sup>5</sup> Os influentes projectos de *ubiquitous computing* ou de *pervasive computing* mais não significam do que essa tendência para fazer desaparecer o computador, tudo podendo servir de base computacional, desde o frigorífico ao corpo. Sobre a nova importância dos interfaces, cf. Steven Johnson, *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*, NY, Basic Books, 2ed, 1999.

<sup>6</sup> Sobre as matemáticas do «caos», cf. James Gleik, *Caos. A Construção de uma Nova Ciência*, Lisboa, Gradiva, 2ed, 1994.

<sup>7</sup> Perda dos limites, anarquia, perda da noção de espaço e tempo, eis como Milton descreve o caos que se seguiu à queda, mas que também a antecedia, antes de dominado por Deus: «...a dark/ Illimitable Ocean without bound,/ Without dimension, where length, breadth, and highth,/ And time and place are lost; where eldest Night/ And Chaos, Ancestors of Nature, hold/ Eternal Anarchie, amidst the noise/ Of endless wars and by confusion stand» (Milton, II, 892-898). Milton descreve tão vividamente o «caos» que emerge depois da queda, e que impera nos começos da modernidade, que muitos autores tentaram «to controll Milton's chaotic effects». Cf. Harriett Hawkins, *Strange attractors: literature, culture, and chaos theory*, New York, Prentice

ela encontra formas de controlar tal dispersão, que são sempre locais, dado o estado geral de indecidibilidade. Mas trata-se de um mera figura, e o sucesso contemporâneo das metáforas do caos, dos fractais ou da auto-organização, são mais o sinal de uma «crise» do que soluções para o problema. Pelo nosso lado, preferimos laborar na hipótese de que a técnica novecentista, que afectou a aparente sublimidade da cultura e da arte, através da fotografia, do gramofone, do cinema, etc., tendeu a fazer convergir o sistema racionalista de rarefacção das imagens e o dispositivo romântico para a sua geração, com a literatura, a poesia, a pintura, etc., e que tinham na «imaginação» o seu operador essencial. Se as imagens se disseminam por todo o lado, dando uma sensação de «caos» que é mais aparente do que outra coisa, o problema a pensar é o seguinte: como é que a experiência contemporânea continua a funcionar, e eficazmente, na ausência de qualquer atractor forte que hierarquize e organize as imagens?<sup>8</sup>.

É semelhante descontrolo do imaginário, que iremos abordar neste texto, mesmo que sumariamente.

**2. É de considerar a «cultura» como tendo origem num desdobramento originário da «natureza»** – designada pelos gregos por *Physis* –, que divide a opacidade do existente e a sua inapreensível totalidade, fragmentando-a numa infinidade de imagens, parcelares e plurais. É assim que se deve ler a tese de Hans Blumenberg sobre a fragmentação do absolutismo da realidade. Trata-se de abolir a sua opacidade, fonte de «terror»<sup>9</sup>. Isto corre sem homens, como no caso de uma árvore que se reflecte num lago, e com homens que reflectem esses reflexos fugidios, fixando-os em mitos, como o de Narciso ou da ninfa

---

Hall/Harvester, 1995, p. 65.

<sup>8</sup> Na medida em que aparenta estar à vontade com a profusão das imagens, e o concomitante fim das «grandes narrativas», o pós-modernismo é a «ideologia» que corresponde a esta situação. Mas talvez fosse melhor falar de «eido-logia» do que «ideologia». De facto, não estão em causa «ideias», mas «imagens» que estruturam todo o agir.

<sup>9</sup> Nunca se insistirá suficientemente na importância das teses de Hans Blumenberg sobre a necessidade de «fragmentar» o absolutismo da realidade. De certo modo, deveria dizer-se que esta é uma descrição mítica, mas inevitável. Diz Blumenberg: «*Whatever starting point one might choose, work of the reduction of the absolutism of reality would already begun. Homo pictor is not only the producer of cave paintings for magical practices relating to hunting, he is also the creature who covers up the lack of reliability of his world by projecting images*». Cf. Hans Blumenberg, *Work on Myth*, Massachusetts, MIT, 1979, pp. 7-8.

Eco, ou em objectos, como fotografias. A existência de imagens mais ou menos voláteis, mais ou menos fixas provoca uma pulverização do existente, que não se afigura mais tratável do que a opacidade inicial<sup>10</sup>. Entre natureza e cultura persiste uma linha, ela própria mítica, que dá conta das passagens entre ambas. As imagens que povoam a cultura constituem, no seu conjunto, o «imaginário», cuja natureza especular está prescrita pela sua própria origem. Poderíamos encarar toda a história como visando controlar tal imaginário. Encontramos inúmeros sinais que mostram a estratégia de rarefacção das imagens, procurando controlar a força com que sempre ameaçam o que existe na sua positividade, mas também o quase «nada» em que se fundam. Não dizia Pessoa que «*o mito é o nada que é tudo*»? Isso não se deve apenas a um certo «medo» das imagens -- que existe --, por «irrealizarem» o presente, mas também à necessidade estratégica de mobilizar o mundo em torno de certas imagens particularmente fortes: a de Deus, ou a verdade, ou a liberdade, por exemplo. Nesta perspectiva, o Ocidente é indissociável de uma permanente mobilização eidética do existente em torno de certas «imagens» essenciais. A vinda à consciência de que tais valores ou entidades são «simples» imagens implica uma crise, que acompanha a emergência da modernidade. Essa crise pode ser descrita como um descontrolo do «imaginário», i.e., do plano de imagem que estava organizado e hierarquizado. É isso que explica a ideia vulgar de que somos avassalados pelas «imagens» ou que vivemos na «época das imagens». O que lhe confere uma particular urgência é o facto de que, apesar desta explosão das imagens fortes, a mobilização eidética do mundo permanece, agora sob o influxo da técnica. Uma das dificuldades em analisar o imaginário prende-se com a excessiva evidência da «imaginação», esse operador essencial do romantismo, que através dela resistia ao racionalismo moderno e à sua estratégia de «ir às próprias coisas» através da redução das imagens míticas, ou dos «ídola» (Bacon). Se a imaginação tem uma relação com o imaginário, de nenhum modo se trata de uma capacidade psicológica, mesmo que seja de psicologia

---

<sup>10</sup> A partir destas imagens, e devido à sua produtividade material, são produzíveis outras possibilidades concretas, inventando-se aquilo que não é visível na «natureza», tal como homens que voam, esses impossíveis Ícaros, ou corpos imortais.

transcendental, à *la Kant*, como também não é demasiado importante saber se ela é «produtiva» ou «reprodutiva»<sup>11</sup>. Do ponto de vista da «imagem», enquanto reflexo de tudo o que existe, e que tem alguma fixação (é a isso que chamamos normalmente «imagens»), o imaginário corresponde à envolvimento imaterial que rodeia todos os objectos ou coisas, tudo aquilo que é material. Aliás, em si mesmo, é rigorosamente material, pois os «reflexos» não são menos materiais que os «objectos» de onde emanam, nem as fixações em que se cristalizam têm menos «objectualidade». O reflexo de uma árvore na superfície de algo não é «imaterial», pois então não se perceberia como a fotografia, por exemplo, o poderia «capturar» e dar-lhe consistência «física», ou como se poderia incluí-los em operações maquínicas de repetição. Paradoxalmente, o espaço especular ao qual, em última instância, se reduz o imaginário, constitui o espaço-outro da existência, o qual, «outrando-a» para usarmos um belo verbo de Fernando Pessoa, tende a repetir a sua «origem» mais remota, essa divisão imaterial da existência, que abre outras possibilidades do mundo. Isso não impede que só lhe possamos aceder pelo facto de ele estar dotado de coerência, tornando-o passível de ser mobilizado. Nesse sentido, as teorias da «imaginação» e mesmo do «imaginário», os últimos dos quais tiveram grande desenvolvimento no século XX, tal como as primeiras o tiveram no século XIX, fazem parte das estratégias para o «controlar» e operacionalizar, quando já ocorreu o seu descontrolo generalizado. Pode ter-se dúvidas sobre muita coisa, mas não quanto a este descontrolo. Ora, qualquer tentativa de controlar o imaginário significa lesar esta divisão originária. Isso não pode deixar de ser feito, pois a certificação humana depende da abolição do «caos». Tudo depende da maneira como é feito. De facto, é necessário distinguir entre a divisão especular dispensadora das imagens e a estruturação do imaginário num dado plano de imagem único. A esmo e sem grande sistematicidade, diga-se que temos no mito, na teologia e na metafísica as principais formas históricas deste controlo. A luta contra o «mito», que Platão tanto dramatizou, tem implícita esta necessidade de «absorver» filosoficamente o que há de inquietante nas imagens: a pluralidade,

---

<sup>11</sup> Este debate é intrinsecamente romântico, explorando a centralidade da «imaginação» em Kant, de que resultam teses de inegável interesse, se como pretende Eliane Escoubas, for plausível que «*l'imagination kantienne est-elle faculté de la réalité du réel*». Cf. Eliane

a multiplicidade, a profusão, de que a cornucópia de Amaltheia é o melhor paradigma. A luta de Platão contra as imagens foi descrita como a luta do *logos* contra o mito<sup>12</sup>. Metafisicamente tudo começa pelo platonismo. Mas se é certo que nos chamados pré-socráticos o mundo ainda está cheio de deuses, que se desmultiplicavam incessantemente, e a filosofia de Heraclito é a melhor indicação do fluxo infundável das imagens, mesmo aí a segunda mitologia que coloca Zeus no vértice da pirâmide dos Deuses já é uma forma de hierarquizar o paganismo. Numa frase de Gumbrecht: «As sociedades ocidentais, desde a *polis* grega, sempre conseguiram desenvolver dispositivos para canalizar em rios seguros e tranquilos a potencialidade desestabilizadora de «realidades», a potencialidade que é o imaginário»<sup>13</sup>.

A estratégia platónica é conhecida. Se tudo devém, algo permanece, sendo por isso mais essencial, como é o caso das ideias. Na sua análise da destruição da *Mètis*, D tienne e Vernant afirmam que «*l'univers intellectuel du philosophe grec, contrairement   celui des penseurs chinois ou indiens, suppose une dichotomie radicale entre l'être et le devenir, l'intelligible et le sensible*»<sup>14</sup>. Mas mesmo este dualismo, que valoriza absolutamente o espaço «hiperur nico» das ideias eternas, acaba por reinstalar a divisão que se procura abolir. Os dualismos da metafísica são traços dessa divisão originária. As tentativas de aboli-la jogam-se no tempo futuro, estando abolidas virtualmente mas não realmente. Num filósofo bem amado pelos teólogos, Plotino, a divisão entre mundo inteligível e sensível   radicalizada a ponto de reduzir o segundo  

---

Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'Art*, Paris, Galill , 1986, p. 46.

<sup>12</sup> Deve-se a Wilhelm Nestle a descri o da filosofia como consistindo na passagem do mito para a razão, que teria em Platão o seu paradigma. Cf. Wilhelm Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart, Alfred Kr ner, 1975. Na verdade, sabe-se que Platão recorre extensivamente ao mito nos seus diálogos, e que a sua estratégia perante as imagens   enormemente complexa.   luz dos desenvolvimentos actuais, a fronteira   muito menos nítida do que poderá parecer. Para uma reavalia o recente das rela oes entre mito e *logos*, cf. Richard Buxton (org.). *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

<sup>13</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, «A Inquietude de Luiz Costa Lima», Posfácio a Luís Costa Lima, *O Controle do Imaginário. Razão e Imagina o nos Tempos Modernos*, Rio, Forense, 2.  ed., 1989, p. 265.

<sup>14</sup> D tienne & Vernant, *Les Ruses de l'Intelligence, La M tis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p.11.   este sistema dualista que exclui a *M tis*: «Dans ce cadre de pensée la m tis ne peut plus avoir de place: ce qui la caractérise c'est précisément d'op rer par un continuel jeu de bascule, d'aller et retour entre p les oppos s» (id.)   interessante verificar que o estudo de Vernant e D tienne ganha novo interesse, no momento em que o «híbrido» começa a dominar, como se algo da antiga *M tis* voltasse a ter curso.

decadência ou degenerescência. Mas é com a teologia política que esta estrutura se generalizará, criando-se a estrutura mais forte de controlo do imaginário que ainda nos determina, nem que seja pela sua ausência. O cristianismo, com a sua redução das imagens a imagens de Deus, na forma da sua ausência e do incumprimento da história da salvação, criará a estrutura especular que determinará toda a experiência ocidental, organizando-a à luz da economia da redenção. Para S. Paulo o mundo é um espelho baço que deixa entrever, mas em falha, algo de que se aguarda a presença mais absoluta, Deus: «Agora, vemos como num espelho, de maneira confusa; depois veremos face a face»<sup>15</sup>. A oposição entre aqui e além, entre visível e invisível torna-se dominante. Sob uma aparência ritualista, estamos já perante uma cultura intensamente técnica, se bem que ainda não maquínica. O ritual garante a efectuação da mobilização eidética do mundo para a salvação, sendo sinal de um plano de imagem que sobre-determina o «real», ao mesmo tempo que controla as imagens, as hierarquiza, as exclui para as margens, etc. É para se opor à profusão das imagens que o Padre António Vieira afirma que «o espelho é um diabo mudo». É certo que as imagens negativas sobrevivem debaixo, e nas margens, desta estrutura, que permanece assediada por bruxas, duendes, demónios, e acima de tudo pelo narcisismo.

Eis a razão por que afirmámos que a época da imagem foi a medieval. Com o nihilismo e a sua potenciação pela técnica, esta estrutura flexibiliza-se radicalmente, instabilizando o controlo do imaginário, o qual é basicamente teológico, mesmo nas suas formas mais secularizadas, como veremos ainda neste trabalho. Mesmo os *philosophes* modernos, com a sua programação racional do mundo, não deixaram de instalar um sistema que permitia hierarquizar as imagens, dar-lhe sentido e rarefazê-las<sup>16</sup>. A axiomática do

---

<sup>15</sup> São Paulo, Carta aos Coríntios, 13:12.

<sup>16</sup> Heidegger sustenta que a modernidade é a época das imagens do mundo: «*El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora. En ella, el hombre lucha por alcanzar la posición en que puede llegar a ser aquel ente que da la medida a todo ente y pone todas las normas. Como esa posición se asegura, estructura y expresa como visión del mundo, la moderna relación con lo ente se convierte, en su despliegue decisivo, en una confrontación de diferentes visiones del mundo muy concretas, esto es, sólo de aquellas que ya han ocupado las posiciones fundamentales extremas del hombre con la suprema decisión. Para esta lucha entre visiones del mundo y conforme al sentido de la lucha, el hombre pone en juego el poder ilimitado del cálculo, la planificación y la corrección de todas las cosas. La ciencia como investigación es una forma imprescindible de este instalarse a sí mismo en el mundo, es una de*



sistema racional distinguia entre «coisas» e «imagens», entre coisas e palavras, para melhor controlar as imagens, para as remeter para algo sólido, que lhes servisse de «referente». Trata-se, acima de tudo, de impedir o descolamento das imagens. Esta estratégia está lançada desde Francis Bacon, tendo um momento essencial em Descartes. Esse aspecto foi bem apreendido por Luiz Costa Lima, nos seus importantes trabalhos sobre o «controle do imaginário»<sup>17</sup>, apesar de deslizar um pouco acriticamente do imaginário para a imaginação. Para Costa Lima a modernidade caracteriza-se pelo conflito entre razão e imaginação, considerando que a emergência da razão moderna é indissociável da repressão da imaginação naquilo que ela tem de «disruptora», de criativa, de ficcional. Deste modo, a razão moderna instala uma série de procedimentos filosóficos de monopolização da verdade, circunscrevendo a poesia e a arte, em geral, como «fingimento» ou artifício<sup>18</sup>. O que explica que, para Lima, a Razão seja imediatamente uma «razão anti-poética». Como seria de esperar, isso leva-o a privilegiar o romantismo enquanto resistência à razão e ao seu monopólio da «verdade»: Diz Lima: «É evidente o débito que temos quanto ao pensamento romântico «avançado». (...) O romantismo, com efeito, se põe de frente contra a tradição aqui esboçada. Seu êxito, pelo menos o de sua ponta mais aguda, foi relativo, mas o suficiente para tomarmos consciência do veto que a nossa tradição professa quanto ao ficcional»<sup>19</sup>. Todo o problema

---

*las vías por las que la Edad Moderna corre en dirección al cumplimiento de su esencia a una velocidad insospechada por los implicados en ella. Es con esta lucha entre las visiones del mundo con la que la Edad Moderna se introduce en la fase más decisiva y, presumiblemente, más duradera de toda su historia». Cf. «La época de la imagen del mundo» in Martin Heidegger, *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1996, p. 45. Quanto muito, esta visão é aceitável apenas para o momento racionalista da modernidade, em que a imagem era pensada como uma «representação», tendo perdido qualquer pertinência para a época actual, onde na prática nenhuma «imagem» total sobrevive.*

<sup>17</sup> Cf. Luís Costa Lima (1983) - *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação nos Tempos Modernos*, Rio, Forense, 2.ª ed., 1989. Este livro constitui o primeiro volume de uma trilogia que inclui ainda *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986) e *O Fingidor e o Censor* (1988).

<sup>18</sup> Daí que distinga três tipos de procedimentos de controlo, historicamente encadeados: o controlo religioso, exemplificado nos séculos XVI italiano e XVII francês, que constitui um «primeiro solo» (op. cit., 269); o controlo racionalista e «científico» do Iluminismo; e o controlo contemporâneo, mais atípico, que opera uma inversão paradoxal, exemplificada por Borges e Derrida: «onde se mostra que um dos riscos que hoje se corre é o de, a partir da crítica da ideia de verdade, confundir-se toda a produção discursiva com o ficcional. De controlada, a ficção então se tornaria controladora, numa simples mudança da posição dos termos» (Id., 270).

<sup>19</sup> Costa Lima, Op. ult. cit, p. 51. Em suma, para Costa Lima «o controle, depois de efetivado, é bem o efeito da pretensão de hegemonia mantida por um certo discurso, a princípio de carácter religioso, depois de cunho secular. Essa pretensão se realiza quando se torna politicamente possível o monopólio da verdade. Durante a Idade Média ou mesmo no início do Renascimento, tal monopólio ainda inexistia porque a Igreja católica ainda não era capaz de

está no deslize do imaginário para a imaginação, que Lima não distingue suficientemente, e seria preciso fazê-lo sob pena de se incompreender a natureza do imaginário. À luz do que dissemos até aqui é bem problemática esta oposição entre romantismo e razão, que faz tudo depender de cânones e modelos que «impedem» e estabilizam a «imaginação». Embora possa haver um certo desassossego dos racionalistas com a imaginação, esta não se opõe à razão, antes a complementa. É interessante verificar que a expurgação das «imagens, dos «preconceitos», das «ideologias», mais do que destruí-las, as fez transmigrar para outro domínio da experiência, o estético. Os fantasmas, os espectros, as sereias e os monstros, mas também Deus e os deuses, tudo isso desapareceria se não tivessem encontrado asilo na «imaginação». Se as sereias não existem enquanto objectos, têm sentido enquanto produtos da imaginação, ou da criatividade humana. A «imaginação» funda, assim, a operação que permitia salvar tudo o que racionalmente era recusado, mas à custa da sua conversão estética. Em suma, o romantismo mais não foi do que um espaço de acolhimento dessas imagens exiladas, em busca de asilo. É certo que aí ficavam apenas como «imagem», simples cópias», sem densidade nem peso<sup>20</sup>.

Não existe um controlo moderno do imaginário, pois este caracteriza-se, justamente, pelo seu descontrolo, e a «imaginação» desempenhou aqui um papel decisivo. Aliás, o próprio Lima acaba por reconhecê-lo quando se refere ao controlo contemporâneo, em que o «imaginário» passa de «controlado» a «controlador», fazendo do arbitrário a «regra». Basta pensar ainda nas tendências derridianas, e não só, de mostrar o carácter ficcional das categorias filosóficas, para se depreender que a situação é totalmente outra. Aquilo que existe de «selvático» ou de espontâneo, e que é irreduzível<sup>21</sup>, sobrevive no romantismo, que faz da «imaginação» a força criadora por excelência, que

---

*impor seu critério de verdade além das cortes e das cidades. Daí, como mostrava Bakhtine, a importância que a cultura popular, de carácter muito mais livre, mantinha na obra de um Rabelais. É a partir da consecução desse monopólio pois que se concretizam os mecanismos de controle do ficcional, a incidirem tanto de fora, formulando-se pelas regras dos poétólogos, como de dentro, pela transigência dos próprios autores» (275).*

<sup>20</sup> Ao invés, toda a estratégia vanguardista assentava no projecto de fazer delas a base de toda a autenticidade humana, inscrevendo-as na vida. Para uma análise dos paradoxos da posição vanguardista, ver Octávio Paz -- *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

<sup>21</sup> Boa parte da história das imagens equivale à história da sua «domesticação» e controlo, pelo que haveria ainda de se fazer uma história da «loucura» das imagens, embora seja certo que Baltrusaîtis, à sua maneira, andou por aí.

confere espessura ao real e lhe abre outras possibilidades. A imaginação é o imaginário na forma da sua liberdade absoluta, ou da sua descolagem absoluta do «real». De que maneira pode ser descrito, senão como «descontrole do imaginário»?

Com o romantismo dá-se uma inversão da axiomática racionalista, que opõe real e irreal, imagem e corpo, etc., de maneira que o «irreal» sobre-determina o «real». Mas a estrutura é a mesma, ainda que «invertida». O que é mobilizador e, simultaneamente, mobilizado é a própria estrutura no seu conjunto, que se transforma numa espécie de modulador, que varia entre a imagem com o real, e a recusa absoluta do real. A imaginação domina inteiramente, de tal modo que se poderia considerar que o «real» está esteticamente em défice, ou que a imaginação constitui a «mais-valia» do real. Com esta inversão romântica explicita-se claramente o descontrolo do imaginário e a incapacidade de qualquer sistema especulativo ou grande «teoria» de o voltar a integrar. As imagens recomeçam a proliferar, primeiramente na literatura, onde o gótico do século XIX é essencial, depois na fotografia e no cinema.

De alguma maneira, o surrealismo é a culminação deste tendência, pois ao visar uma transfiguração da vida na sua totalidade é levado a criar sínteses «surreais» que resultam de uma organização do «real» pela «imaginação», que deixa de ser arbitrária ao afectar o estado de coisas. Ora, a imaginação é levada ao máximo delírio, libertando um caos de imagens e deixando o imaginário submergido sob elas. Trata-se de abolir toda a ligação consciente, todo o entrave ao sonho, de valorizar a expressão absoluta sob todas as formas. É a imagem surrealista, tirada de Lautréamont e codificada por Breton, que fará a síntese dos contrários, mas de maneira puramente arbitrária. As «coincidências fortuitas» de *Nadja* imperam, fora de qualquer instância e controle, fundindo todas as instâncias metafísicas, mas também o sujeito e objecto<sup>22</sup>. Mas tudo isto é feito sob o domínio da imaginação activa, que se pretende política, mas que é puramente negativa. Trata-se de guerrilha contra o «real». Na falta de uma decisão política, que levou Aragon e outros surrealistas para a revolução,

---

<sup>22</sup> Ninguém expressou tão bem este estado alucinatório do que Ghérasim Luca: «*Les objets, cette catalepsie, ce spasme fixe, ce «fleuve dans lequel on ne se baigne qu'une seule fois» et dans lequel nous plongeons comme dans une photo; les objets, ces pierres philosophales qui découvrent, transforment, hallucinent, communiquent notre hurlement..*». Cf. G. Luca (1941), *le Vampire Passif*, Paris, Corti, 2001, p. 42.

a incoincidência entre imaginação e real permanece, apesar das sínteses surreais. Sobrevive quanto muito um horizonte poético, o ponto Ómega de que fala Breton: «*Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point*»<sup>23</sup>. Em suma, os surrealistas tendem ao descontrolo total do imaginário através do delírio da imaginação, que se torna o critério absoluto. Isso não impede, pelo próprio facto de escreverem e pintarem, de congelarem a «imaginação em objectos artísticos, em estios, etc. Tal como os vanguardistas, também neste caso, a certo momento a guerrilha volta-se mais contra as «cristalizações» da imaginação, do que contra o «real». Com os surrealistas termina a história da imaginação e entra-se na tentativa de programar o «imaginário», justamente quando este escapa a qualquer controle. De facto, o surrealismo é um pós-romantismo. Embora fascinado pelas máquinas, como se observa em Picabia, Duchamp e outros, se revela incapaz de apreender a maneira como comunicam os procedimentos racionais e a imaginação. Como dissemos atrás, sem podermos entrar em pormenores, as técnicas da reprodução e, com maioria de razão, as tecnologias do virtual, vão capturar o imaginário para o interior do «ciberespaço», sem precisarem de um plano de imagem, nem de uma estrutura especular para o controlarem. As novas formas do controlo operam no descontrolo do imaginário, sem por isso deixarem de ser altamente eficazes. Funcionam através de uma aceleração da axiomática de controlo e descontrolo, o que faz com que toda a ligação seja pontual e instantânea, mas também fatal. Pelo menos enquanto dura. E dura pouco, mas a questão já não é esta.

**3. Não se veja vontade de paradoxo na tese de que o descontrolo do imaginário mais do que libertar o «real» é sinal de um controlo mais absoluto.** Tentaremos mostrar como é que isso ocorre. Na verdade, falar de imaginário tem a ver com uma teorização especulativa própria da modernidade

---

<sup>23</sup> André Breton (1930), «Second Manifeste du Surréalisme» in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 77.

tardia, i.e., do momento em que os objectos técnicos tendem a disseminar-se por toda a experiência, objectivando mesmo entidades «imateriais» como são as ligações. Neste trabalho não aprofundaremos mais as indicações sumárias que fizemos sobre a interpretação benjaminiana da técnica. Trata-se de perceber melhor a problemática do imaginário, tal como se constituiu no século XX, e que sucede à problematização romântica da imaginação. Tarefa que é dificultada pelo facto de as «teorias» do imaginário fazerem elas próprias parte do problema. De qualquer modo, impõe-se uma breve análise, esperando-se que possa lançar alguma luz sobre o assunto.

Na sequência das obras de Bachelard, passando por Sartre, Foucault e Durand, até Lacan e Zizek<sup>24</sup>, o imaginário tornou-se numa categoria principal. Por interessantes que sejam, nenhuma destas teorias, exceptuando talvez a de Jacques Lacan, rompe completamente com a visão romântica que opõe real e irreal (ou imaginação). Mesmo teorias radicais como a de Foucault não conseguem, escapar à determinação do «imaginário» pelo real<sup>25</sup>. É certo que para Foucault o «imaginário» tem uma dinâmica que é mais do que psicológica, impendendo sobre ele o poder de abertura da «opacidade» do mundo e a maneira como este se estrutura: «*Le monde imaginaire a ses lois propres, ses structures spécifiques; l'image est un peu plus que l'accomplissement immédiat du sens; elle a son épaisseur, et des lois qui y règnent ne sont pas seulement des propositions significatives, tout comme les lois du monde ne sont seulement les décrets d'une volonté, fut-elle divine*»<sup>26</sup>. Isto implica uma prioridade da «imagem» sobre a palavra, mesmo que também ela acabe por ser condenada à luz de algo mais essencial, «a imaginação». Como ele afirma «*avoir une image, c'est donc renoncer à imaginer*»<sup>27</sup>, pois ela é «*une forme*

---

<sup>24</sup> Para além dos grandes estudos de Gaston Bachelard, ainda enormemente influentes, valeria a pena discutir alguns textos que são, hoje, verdadeiros clássicos da bibliografia sobre o imaginário. É o caso de Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986; de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993, 1ed. e, ainda, de Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1997.

<sup>25</sup> Não se pode dizer que Michel Foucault seja um autor que recorra especificamente à imaginação ou ao imaginário, apesar de ter dedicado um texto importante a esta temática. Cf. Michel Foucault, «Introduction à *Rêve et Existence* de Binswanger», Paris, Gallimard, 1954. Sente-se nesse texto a influência de Sartre, que Foucault faz tudo por evitar, bem como as teses de Silazsi e de Fink sobre a imaginação. Sabe-se que Foucault nunca autorizou a reedição deste texto, que só voltou a ser publicado, postumamente, na recolha dos *Dits et Écrits* em 4 volumes.

<sup>26</sup> Michel Foucault, Op. ult cit., p. 20.

<sup>27</sup> Michel Foucault, Op. ult cit., p. 117.

*cristallisée*»<sup>28</sup>, que se precipita no estado de coisas do mundo. Daí a tendência para opor a força da imagem às «imagens». Seria isso a imaginação, enquanto que o imaginário parece ser o espaço onde tudo se articula. Trata-se de aceder a «*ce mouvement qui me fait remonter à l'origine du monde constitué; et en même temps elle m'indique comme point d'aboutissement ce monde constitué sur le mode de la perception*»<sup>29</sup>, e isso só parece possível através da «imaginação» que retraça o poder originante de que emergem as imagens<sup>30</sup>. A radicalização operada por Foucault deve-se a que o próprio existente se revela, a esta luz, como o efeito de uma constituição, cuja origem se esqueceu, por estar cristalizada como «real». Assim, somente através do imaginário se poderia garantir «*une présence originnaire à un monde se constituant*»<sup>31</sup>. Percebe-se a intenção foucaultiana de escapar às aporias clássicas da imanência, o que leva a privilegiar um poder de originação ínsito no presente, o qual, por necessidade, tem de esquecer que é «feito» ou «originado». Ora, a origem é já um efeito da divisão que fragmenta a opacidade do «real», a partir da qual se criam todas as imagens, mesmo as «imagens do mundo» historicamente fortes que organizam o imaginário. Mas também, enquanto horizonte especular do real, que transformam tudo em imagem. Tudo o que passa por essa espécie de «filtro» especular devém imagem. Na medida, em que são efeito dessa divisão originária todas as imagens estão em tensão sobre o espaço que reduplicam e que as contém, designado por «realidade». O privilégio concedido ao imaginário explica-se pela necessidade de se explicar o real como efeito de estratégias da «imaginação», de modo a se conseguir, através de uma anamnese que é típica do pensamento dialéctico, pôr o real em movimento, voltando às suas bifurcações primeiras, de maneira a permitir uma outra «decisão». Não por acaso, o jovem Marx afirma que «*These petrified conditions must be made to dance by singing to them their own melody*»<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Michel Foucault, Op. ult. cit., p. 117.

<sup>29</sup> Michel Foucault, Op. ult. cit., p. 119.

<sup>30</sup> Walter Benjamin dá uma interessante versão da potência das imagens passadas que ele denomina como «dialéctica parada»: «*Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt*». Cf. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX Siècle*, Paris, Cerf, 1989, p. 478.

<sup>31</sup> Michel Foucault, Op. ult. cit., p. 123.

<sup>32</sup> Karl Marx, *Critique of Hegel's 'Philosophy of Right'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 134.

O deslocamento posterior de Foucault para a «arqueologia» correspondeu ao reconhecimento de que a imaginação, enquanto tal, não era bastante para garantir este resultado, pois a experiência estava objectivamente estruturada segundo condições que tornam ilusória a abertura proveniente do imaginário. Isto apesar dos esforços por ele feitos para distinguir entre dois tipos de imaginário, que se digladiam no mesmo espaço. O primeiro, o imaginário especulativo que «totaliza» ilusoriamente o existente: *«l'imagination tend... vers la totalisation du mouvement de l'existence: on imagine toujours le décisif, le définitif, le désormais clos; ce qu'on imagine est de l'ordre de la solution, non de l'ordre de la tâche»*<sup>33</sup>. Este tipo de imaginário que não está longe do momento especular hegeliano<sup>34</sup>, corresponde a uma certa absolutização da imagem que tudo inclui dentro dela. O segundo, de natureza dinâmica: *«c'est à travers lui aussi que se dévoile le sens originaire de la réalité; il ne peut donc en être par nature exclusif; et au coeur même de la perception, il sait mettre en pleine lumière la puissance secrète et sourde qui est à oeuvre dans les formes plus manifestes de la présence»*<sup>35</sup>. Sob muitos aspectos, o «imaginário» foucaultiano corresponde a uma combinatória extrema, onde não apenas os resultados mas também os elementos constitutivos são permanentemente reactualizados. Na medida, em que a actualização é, desde Aristóteles, a efectuação de um possível, o «imaginário» não se opõe nem a irreal, nem a

---

<sup>33</sup> Michel Foucault, Op. ult cit., pp. 112-3.

<sup>34</sup> O contexto deste debate sobre o «imaginário» encontra-se na definição hegeliana do fim da história como «momento especulativo», onde se abolem as diferenças entre sujeito e objecto, entre finito e infinito, entre contingente e racional. A história não pode prosseguir que não seja como uma espécie de «jogo», pois desapareceu a negatividade que a impulsionava. Aí que Hegel afirma na *Fenomenologia*: *«Their preservation [das imagens e formas passadas], regarded from the side of their free existence appearing in the form of contingency, is History; but regarded from the side of their philosophically comprehended organization, it is the Science of Knowing in the sphere of appearance; the two together, as conceptually comprehended History, form alike the interiorization and the Calvary of absolute Spirit, the actuality, truth, and certainty of his throne, without which Spirit would be lifeless and alone»*. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, Oxford, O.U.P., 1977, p. 493. Toda esta problemática se complica dada a demonstração marxista de que a história estava em aberto, sendo preciso realizar praticamente aquilo que Hegel realizara apenas teoricamente. Mas, vista noutra perspectiva, a realização especular deixa tudo em estado de «imagem», sem verso nem reverso, i.e., sem negatividade. Para discussão de conjunto, cf. Arkady Plotnitsky 81995), «Re-Reflecting, Remembering, Re-collecting, Re-selecting, Re-warding, Re-wording, Re-iterating, Re-etcetra-ing (in) Hegel» in *Postmodern Culture*, v.5, n.2.

<sup>35</sup> Michel Foucault, Op. ult cit., p. 114. Foucault procura uma potência mais originária do que a da metafísica, que se baseia no controlo das passagens entre possível e actual, que exige uma domínio especular fechado e possibilidades finitas, de modo a trabalhar o «caos» do real. Progressivamente Foucault foi-se interessando por mostrar que o existente consiste em evitar a abertura e o originário. As suas teorias do panóptico mais não são do que enredamentos desta

real, mas ao «realizado». Como ele diz: «*L'imaginaire n'est pas un mode d'irréalité, mais bien un mode de l'actualité, une manière de prendre en diagonale la présence pour en faire surgir les dimensions primitives*»<sup>36</sup>. A conclusão inevitável é que o imaginário constitui o espaço de confronto entre as imagens «congeladas» e a imaginação «viva», comunicando num mesmo fundo virtual, que pode ser sempre actualizado. O estetismo do primeiro Foucault explica-se por este tipo de estratégia, que ele próprio abandonou, fazendo apelo a um «exterior» («dehors») intematizável e que é a origem de toda a potência e no qual se funda toda a resistência. Seguindo aqui claramente Jacques Lacan, o «real» confunde-se com o «dehors»<sup>37</sup>.

A maioria das teorias do imaginário comunga da tese de que o «real» não é algo objectivamente dado, mas constituído por um dado trabalho do imaginário. Tudo indica que esta posição se prende à crise do racionalismo, inevitável na sequência das duas guerras mundiais, e do seu cortejo de horrores. A breve análise que acabámos de esboçar, mostra quão absurdo é tentar apreender o imaginário «em si», como se ele tivesse uma lógica intrínseca. É o caso de Gilbert Durand que elabora uma complexa, e muitas vezes arbitrária, taxinomia das imagens para dar a ver o imaginário enquanto «*l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital de l'homo sapiens*» (sic). Nesta perspectiva, o imaginário confunde-se basicamente com o arquivo das imagens históricas, convenientemente estruturado em torno de algumas imagens mais essenciais, que constituem as constelações e arquétipos. Exorbitando o poder constitutivo do imaginário, este torna-se, em Durand, numa representação totalmente «normalizada», pois como afirma Maryvonne Saison, trata-se de um «*imaginaire collecté, recensé, classé dont on prétend connaître les lois,*

---

especulação.

<sup>36</sup> Michel Foucault, Op. ult cit., p. 116.

<sup>37</sup> Ou seja, com algo que fica intematizado em todas as tentativas de apreendê-lo. Para Foucault «*Le dehors est là, ouvert, sans intimité, sans protection ni retenue...; mais qu'à cette ouverture même, il n'est pas possible d'avoir accès, car le dehors ne livre jamais son essence; il ne peut s'offrir comme une présence positive... mais seulement comme l'absence qui se retire au plus loin d'elle-même et se creuse dans le signe qu'elle fait pour qu'on avance vers elle, comme s'il était possible de la rejoindre*». Cf. Michel Foucault (1966), «La Pensée du dehors», Fata Morgana, p. 28. Mas de facto não é possível dizer alguma coisa sobre o «dehors», dado o facto de que «*...on est irrémédiablement hors du dehors*». (ib, 27). O paradoxo fica sem saída, mesmo quando se desloca o problema para o «entre-dois», o interface ou o *inzwischen* (Heidegger). De facto, o «real» está todo aí, mas não pode ser totalmente apresentado.



*déterminer les variations possibles à partir d'un fond commun*»<sup>38</sup>. Não sendo absurda a ideia de que exista um fundo específico das «imagens» que inclui as hierarquias entre elas estabelecidas historicamente, já é bem duvidoso que isso permita compreender o papel do imaginário na contemporaneidade, quando é basicamente definido pela caótico e a mescla (híbrido).

Aliás, a própria ideia de delimitar o imaginário, ou de o restituir teoricamente, consiste, em última instância, em circunscrevê-lo simbolicamente. A consequência imediata é que qualquer teoria do imaginário equivale a um controlo simbólico da profusão de imagens que o caracteriza na modernidade. Se, como mostrámos, fazia parte da primeira delimitação a oposição entre imaginação e real, as teorias do imaginário passam necessariamente pela divisão entre simbólico e imaginário. Esta divisão interna do imaginário acha-se claramente presente em C. Castoriadis, a quem se devem importantes análises sobre o poder «instituinte» do imaginário. Este autor, tal como Jacques Lacan, apresenta uma estrutura tripartida, em que simbólico e imaginário se articulam complexamente com o «real»<sup>39</sup>. De acordo com Castoriadis «*l'institution est un réseau symbolique, socialement sanctionné, où se combinent en proportions et en relations variables une composante fonctionnelle et une composante imaginaire*»<sup>40</sup>. O chamado «real» mais não é do que a mistura do simbólico, que por estar realizado diminui a «espontaneidade» do imaginário, e das regras técnicas e funcionais que estruturam o funcionamento do mundo institucional. A separação entre «funcional» e simbólico» está longe de ser evidente, pois fazem parte do mesmo universo da matriz de relações que ordena e hierarquiza aquilo que denominamos por «real», i.e., a experiência. A relação é demasiado circular, permitindo o simbólico deixar entrever o imaginário onde ele não é visível, por se ter fundido institucionalmente. Neste aspecto, o simbólico exprime o imaginário, enquanto este último corresponde ao poder de alterar o primeiro, de modo a dar a ver o seu outro, ou a pôr outro símbolo no

---

<sup>38</sup> Maryvonne Saison, *Imaginaire/Imaginable. Parcours Philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*, Paris, Klincksieck, 1981. p. 60.

<sup>39</sup> O livro de referência de Castoriadis é *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Paris, Seuil. Na sua definição: «*Nous parlons d'imaginaire lors que nous voulons parler de quelque chose d'«inventé» - qu'il s'agisse d'une invention «absolue» («une histoire imaginée de toutes pièces») ou d'un glissement, d'un déplacement de sens, où des symboles déjà disponibles sont investis d'autres significations que leur significations «normales» ou «canoniques»... Dans les deux cas, il est entendu que l'imaginaire se sépare du réel*» (p. 177).

<sup>40</sup> Cornelius Castoriadis. Op. ult. cit., p. 184.

seu lugar. De acordo com Castoriadis o imaginário é «*la capacité élémentaire et irréductible d'évoquer une image*», descolando-a da «rede» simbólica que controla o «real». Enquanto faculdade originária, «*présuppose la capacité de voir dans une chose ce qu'elle n'est pas, de la voir autre qu'elle n'est*»<sup>41</sup>. O imaginário fica, como nos românticos, encarregado de «abrir» o mundo, tornando-se em algo francamente positivo. Ora, esta tese só se sustenta se se considerar que a «alteração» do existente é intrinsecamente desejável e que a experiência se caracteriza pela «blindagem» à mudança. Nada menos plausível na época da virtualização e da aceleração generalizadas.

Nas condições contemporâneas o imaginário tornou-se problemático. Sobre questões essenciais Castoriadis simplifica excessivamente as posições de Jacques Lacan, a quem se deve aquilo que se afigura ainda ser a crítica mais consistente do imaginário. Trata-se da famosa estrutura *RSI* (real, simbólico, imaginário), segundo a versão proposta no *Seminário XXI* (1974-75), que culmina uma série de reflexões sobre esta estrutura, que é mais do domínio filosófico ou psicológico<sup>42</sup>. Trata-se de descrever estado de coisas no «mundo da máquina». O imaginário desempenhou um papel essencial na constituição do pensamento de Lacan. O que levou alguns a definir toda a sua obra pela maneira como se posicionava perante o imaginário<sup>43</sup>. É certo, porém, que Lacan alimentou alguma ambiguidade, fazendo do imaginário uma primeira fase, a ser superada pelo simbólico, de maneira a possibilitar uma resposta ao «real». Nesse seminário ele afasta decididamente qualquer ideia de fases, acentuando a sua natureza combinatória<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Castoriadis, Op. ult cit, respectivamente p. 178 e p. 177.

<sup>42</sup> Sabe-se a enorme influência que Kojève, e as suas lições sobre Hegel, exerceram sobre Lacan, o que explica que a sua «metapsicologia» seja basicamente política, dizendo respeito a toda a estrutura do «real». Como afirma Th. Simonelli: «Au sujet, Lacan substitue le mécanisme absolu d'une causalité symbolique aveugle qui transmute la psychanalyse en "philosophie transcendante sans sujet"». Cf. Thierry Simonelli (2000), *Lacan. La Théorie. Essai de critique intérieure*, Paris, Cerf, p.16.

<sup>43</sup> A crítica do imaginário atravessa praticamente toda a obra de Lacan. Podendo Philippe Julien afirmar que «l'enseignement de Lacan du début à la fin fut un débat avec l'imaginaire. Posé d'abord comme tel, en tant que lié au narcissisme du moi (1932), l'imaginaire est ensuite soumis au primat du symbolique (1953), pour revenir différemment lorsque Lacan aborde enfin le rapport du symbolique au réel (1964)». Cf. *Pour Lire Lacan*, Paris, Seuil, p. 225. A primeira intervenção sobre «Le stade du miroir» remonta a 1936, aparecendo num discurso em Mariembad, enquanto a RIS, enquanto estrutura, surge explicitamente na conferência de 1953 intitulada «Le symbolique, l'imaginaire et le réel». Mas é em 1974 que Lacan operará uma profunda reelaboração desta estrutura, ou seja, em *Le Séminaire, Livre XXI, R.S.I.* (1974).

<sup>44</sup> De facto, Lacan abole qualquer ideia de uma evolução, que fazia depender o imaginário do simbólico, para aceder ao real. A sua teoria do nó borromeano mostrará que R.I.S. são

A teoria de Lacan constitui uma das mais interessantes tentativas de pensar o especular, na sua fase pós-hegeliana ou pós-histórica. Como é sabido, na «fenomenologia» Hegel refere como fim da história a realização do Absoluto, o que corresponde ao momento do especular<sup>45</sup>. O problema interessante surge na sequência da crítica de Marx ao hegelianismo. Se o especular não é o fim da história, não conseguindo abolir a diferença entre sujeito e objecto, nem a dialéctica entre senhor e escravo, então a sua consistência é puramente imaginária. Quase diria que o imaginário é a forma actual do especular. O que explica muito da sua prioridade no sistema lacaniano.

Tendo a «imagem» do corpo como modelo, o imaginário corresponde a sínteses ilusórias, à criação de totalidades perfeitas, mantendo intocadas todas as diferenças reais. Enquanto imagem por natureza sintética, o imaginário recobre a totalidade do mundo ou, melhor dito, duplica-o, funcionando como uma espécie de «filtro». Se o imaginário fosse «azul» o mundo seria totalmente azul. Deste ponto de vista, qualquer visão da «realidade» é puramente imaginária. A experiência mais não é do que uma imensa fantasmagoria, reduzindo-se o «real» a meros fantasmas e espelhismos, dotados de um consistência absoluta, se bem que absurda. Visto de fora temos um mundo fantasmagórico, demasiado volátil e volúvel; visto do olhar daquele que está preso do imaginário, temos uma totalidade rotunda e fechada sobre si própria. Nesta última perspectiva, cada imagem ou «filtro» tornam-se únicos, e constituindo uma totalidade, impedem qualquer ligação «real» aos outros sujeitos e ao próprio mundo. Daí que, para Lacan, seja ao simbólico que caiba a tarefa de abalar este carácter delirante, por ser o princípio da exterioridade (que ele metaforiza como «significante», estruturado em torno da lei, constituindo um mundo ordenado e regado, estruturando a realidade de maneira «objectiva». É um princípio analítico, desagregador, que reinscreve o

---

inseparáveis e em permanente tensão: «*Structure où trois ronds de ficelle, indistincts dans leur forme, sont noués l'un à l'autre de telle façon qu'il est impossible d'en couper un sans défaire le nœud, libérer les deux autres et briser la structure*» (Lacan, *Le Séminaire, Livre XXI, R.S.I.*, 1974). Trata-se, assim, de pensar o que os diferencia e as suas relações, bem como a razão da sua inseparabilidade.

<sup>45</sup> Já aludimos de passagem a este problema, que tem merecido novos desenvolvimentos a partir de um recente trabalho de Catherine Malabou (1996), *L'Avenir de Hegel*, Paris, Vrin. Malabou propõe a tese de que o «especular» em Hegel não corresponde ao fim do «tempo», mas ao fim da «história» com finalidade, de tal modo que a «plasticidade» se torna o princípio explicativo do contemporâneo.

imaginário segundo esses princípios, que constituem um espaço de comunicabilidade, sendo ele que garante o contrato, as ligações e própria constituição do sujeito. Mas isso ocorre numa certa falha, pois o sujeito tem de dar sentido ao simbólico, ou de «superar» o seu carácter «congelado», que tende a cristalizá-lo em si próprio. O mundo do simbólico é caracterizado por atributos estáveis. É desse mundo que Ulrich, herói de Musil, o homem sem atributos, escolhe afastar-se. É que o simbólico equivale a uma certa forma de imaginário, se não estiver «aberto» ao real, i.e., ao contingente. Como diz Lacan, «*o real é o impossível*», o acidental, a interpelação permanente. Dado o seu carácter perturbador, tanto o imaginário como o simbólico são formas de «evitá-lo», seja por falsa reconciliação, ou por cristalização numa «rede» institucional.

A coerência desta representação é em si mesma bastante suspeita. Seja como for, cada um destes elementos faz circular os outros dois, não podendo reduzir nenhum deles. É isso mesmo que explica o papel positivo do imaginário nas teorias vulgares, pois constitui uma «falha» ou um buraco» no seio do simbólico. Enquanto campo do desdobramento narcísico, das imagens, fantasmas e semelhanças, serve de horizonte de espelhamento do «real» que afinal é o simbólico cristalizado. O simbólico parece corresponder à fixação histórica do especular. Tudo devém imagem através dele. Descolando das suas rigidezes. Se o real é a totalidade intotalizável, o imaginário é a totalidade ilusória e da ilusão. O simbólico é o espaço onde este afrontamento ocorre, o espaço de mediação.

Ele é da ordem da totalidade, que captura através do simulacro, que se desconhece enquanto tal.

De certo ponto de vista, o simbólico é a evitação do «real», que tudo «descompleta». É que o real é da ordem da «acontecimento», sempre falhado pelo imaginário, e intematizável pelo simbólico, por mais que este queira antecipá-lo e anular a sua espontaneidade selvagem. É por isso que Lacan afirma que «*le réel ne saurait s'inscrire que d'une impasse de la formalisation*»<sup>46</sup>, ou seja, como falha do simbólico. Tudo depende, portanto, do real, que é sempre um limite da simbolização, da representação, etc. Nota-se a

---

<sup>46</sup> Jacques Lacan, *Encore* (Le Séminaire, Livre XX), Paris, Seuil, 1975, p. 85.

sua presença pelo facto de algo falhar no simbólico, enquanto que no imaginário tudo funciona, menos a «vida» que é lesada brutalmente. Pressente-se aqui uma temática heideggeriana, que implica o facto de que se pode viver no simbólico, de duas maneiras, aberto à falha do «real» ou obliterando este, mesmo que «inconscientemente»<sup>47</sup>. Neste aspecto o real é o vazio, ou a falha, que perturba a solidez do simbólico, sendo só apreensível por pedaços, «*des bouts de réel*», que se confundem com a presença perversa de um excesso fetichístico ou simbólico que, enquanto tal, já é sinal do imaginário. Como diz Lacan, no simbólico está em causa «*une rencontre possible, mais non d'un rapport stable et inscriptible, car, au-delà du partenaire, se profile toujours l'autre de l'altérité absolue, le réel*»<sup>48</sup>. Lacan desarticula toda a tentativa simbólica de adequar significante e significado, o que implica que todo o trabalho se exerce sobre a «barra», que pode ser lida como «interface». Mas a «barra» não se vê, a não ser no significante. Se é que ainda deveremos usar este termo. O «simbólico» confunde-se com a matriciação do existente, pela linguagem e não só, que pode ser descrita como uma «cadeia» ou matriz. É pelas rupturas que cada um faz nessa matriz comum que é possível a singularização.

Ora, a questão é menos a de saber como cada um pode conviver, mesmo com o invivível, do que aquilo que se pode esperar da existência. A estrutura *R.S.I.*, por ser finita, implica uma série de combinações que se esgotam totalmente a nível simbólico, constituindo uma tipologia que vai das perversões da «cultura» às possibilidades de a ela responder criativamente, e não patologicamente. Ora, na medida em que a consistência da RSI é pensável, dada a falha que circula entre os três termos, em que cada um colapsa quando se torna dominante, e justamente por dominar, o que os unifica é da ordem do imaginário. Toda a consistência desta estrutura é necessariamente imaginária, i.e., o imaginário é consistência. Ora, a prioridade conferida por Lacan dada ao imaginário – mesmo que a ele se devam decisivos elementos de crítica –,

---

<sup>47</sup> Estou a aludir à famosa e problemática distinção entre «autêntico» e «inautêntico», proposta por Heidegger em *Sein und Zeit* (1927).

<sup>48</sup> Falta a Lacan uma noção de experiência como cristalização histórica, que é o «real» na sua forma realizada. Se o «real» é inapreensível na sua totalidade, a não ser especularmente, ou então vivido na particularidade do mundo dos atributos, que se confunde com o «simbólico», é a experiência enquanto superfície sobre a qual se abate o acontecer, o acaso, que tudo acolhe na sua passividade absoluta.

parece replicar a situação do especular na contemporaneidade. Tudo indica que a crise actual é acima de tudo uma crise do simbólico, explicando que, progressivamente, Lacan tenha abrandado um pouco a prioridade dada ao simbólico. Neste quadro mais complexo, descrever o imaginário como algo caótico e proliferante e, ao mesmo tempo, absolutamente consistente, é menos uma descrição do imaginário do que do simbólico, no momento em que se funde com o imaginário, sem o poder estruturar. Eis a razão por que Jaron Lanier, o guru da «realidade virtual», tenha vindo a insistir que estamos a entrar no «pós-simbólico»: *«With VR, when the tools for creating the content of the virtual world become good enough, all of a sudden you have a new, shared objective world where people can co-create the interior with a facility similar to language. And this is what I call post-symbolic communication, because it means that instead of using symbols to refer to things, you are simply creating reality in a collaborative conversation, a waking-state, intentionally shared dream. You're going directly to the source, avoiding the middleman of the symbol and directly apprehending the craftsmanship of that other person combined with your own, without the need for labels»*<sup>49</sup>. Tudo indica que a crise do simbólico tenha a ver com a sua circunscrição no espaço do imaginário, enquanto que o imaginário se realiza plenamente dentro do simbólico. Como se a distinção entre ambos tivesse perdido significado.

Daí que o especular actual seja outra vez levado à linha de onde emergiu, tudo dividindo, imaterializando e reflectindo, conferindo-lhe uma leveza e mutabilidade inauditas. O «magmático», esse estado de «fusão», de que fala Castoriadis, é o estado final do simbólico. É certo que este último é da ordem da efectuação, dificilmente pensável quando é determinado imaginariamente. Tal como o imaginário dobra a linha originária, do lado de cá, tudo especulando e transformando em miragem, também o simbólico, depois de explodido, já só

---

<sup>49</sup> Entrevista a Jaron Lanier feita por Burr Snyder para a Revista WIRED, n.º 1.02, Maio/Junho de 1993. Explicando melhor a sua ideia afirma Lanier que *«I also started to wonder about the role of symbols and abstraction in natural language. I have postulated a new type of natural communication, as a thought experiment, that might be at least theoretically possible at some time in the future. There would be excellent modelling and programming tools for networked VR in this future, and a community of people highly skilled in the fast construction of shared virtual worlds. Members of this community could hypothetically communicate by creating rapidly changing content in a shared, objective world. They would create and share content directly, instead of referring to contingencies indirectly with words or other symbolic devices. This is what I call post-symbolic communication»*.

pode funcionar maquinicamente. O próprio Lacan tinha colocado uma hipótese radical num dos seus primeiros seminários, sustentando que «*au haut degré de civilisation où nous sommes parvenus, qui dépasse de beaucoup nos illusions sur la conscience, nous avons fabriqué des appareils que nous pouvons sans aucune audace imaginer assez compliqués pour développer eux-mêmes les filmes, les ranger dans des petites boîtes, et les déposer au Frigidaire. Tout être vivant ayant disparu, la caméra peut néanmoins enregistrer l'image de la montagne dans le lac, ou celle du Café de Flore en train de s'efriter dans la solitude complète*»<sup>50</sup>. Estaríamos, assim, no simbólico absoluto, mas a situação que queremos pensar é aquela em que o simbólico se torna basicamente maquínico, mero automatismo de repetição, que é inseparável do imaginário, que consegue mobilizar, segundo formas bem concretas e específicas. Isto só é possível porque, de algum modo, como diz Friedrich Kittler, o mundo do simbólico já era virtualmente o mundo da máquina, justificando a observação de que «*the symbolic, always transformed back into the God of the theologians or the philosophers ..., is simply an encoding of the real in cardinal numbers. It is, expressis verbis, the world of the information machine*»<sup>51</sup>. Mas a diferença essencial é que «Deus» e todo o símbolo forte, a partir dos quais se organizava o mundo, caíram no imaginário, não se distinguindo já de qualquer outra imagem. Que o simbólico fique reduzido ao cinematismo posto em movimento pela teologia não é uma solução, mas o problema. Neste aspecto, o descontrolo do imaginário é uma fase essencial do controlo técnico, que emerge como controlo puro e simples. i.e., como potência de ligação sem desligação. Eis a erótica das máquinas.

**4. Todo o problema desta estrutura está na postulação de que o «real» é o absolutamente exterior**, garantindo assim as estratégias de resistência. De facto, o real é recoberto pela matriz maquínica, pelo simulacro do simbólico, pela fantasmagoria do imaginário. Como a imensa baleia branca de Medisse, apesar das redes e dos arpões, é dele que provêm forças e intensidades de

---

<sup>50</sup> Cf. Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Le Séminaire, Livre II), Paris, Seuil, 1978, p. 62.

<sup>51</sup> Friedrich A. Kittler, «The world of the symbolic – A world of the machine» in *Essays*:

todo o género, que circula como falha dentro da máquina, mas também dentro de qualquer domínio que se apresente como consistente. Neste sentido, Hegel tinha razão ao descrever o moderno como especular. Mas se o simbólico e o regime da lei colapsaram dentro do imaginário, a conclusão é que o imaginário é a forma actual de ocultamento do especular. O imaginário é a forma do especular quando perdeu a sua unidade especulativa, enquanto imagem das imagens, que já era mais do que imagem, mas plena efectuação histórica de todas as sínteses perfeitas. Quando hoje falamos tanto de imaginário é porque o especular se ocultou sobre o heteróclito das imagens.

A dramatização da imaginação pelos românticos implicou uma crise do modelo que operava com base em divisões que opunham «real» e «irreal», corpos e imagens, etc. Era dessa estrutura que dependia a imaginação. Essa complementaridade desaparece, à medida que o imaginário predomina. Ora, a imaginação era uma certa promessa de outra vida dentro da vida que é a nossa, como o revela Beckett num texto importante, «*imagination dead imagine*», que não podemos analisar aqui e que começa assim: «*No trace anywhere of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine*»<sup>52</sup>. O mundo que se tornou no mundo da máquina, parece abolir a divisão originária que nos fazia irromper da *Physis*, tudo se naturalizando. Mas a persistência do especular é ainda um frágil eco de tal divisão, que se repete na relação às imagens que nos circundam. Beckett permite-nos colocar a hipótese de que cada imagem funciona, pontualmente, como toda a imagem que existe. Cada imagem é um pequeno grão de poeira no meio de uma imensidade de outros, e, ao mesmo tempo, uma imagem absoluta. Daí que para Beckett, qualquer imagem que com força mimetiza a de Deus, se torna absoluta. Esta imagem que se agiganta para mimetizar o mundo que organiza, repete-se infindavelmente, mas também nas suas variações mais maquínicas. Todas as divisões metafísicas tornam-se contínuos de uma série técnica que as faz variar em todas as direcções, rigidamente determinadas, mas aleatórias. Tudo se reduz a uma cinemática, que é puramente arbitrária, mas sempre com sentido, enquanto esta imagem perdurar. Neste aspecto,

---

*Literature, Media, Information Systems*, Amsterdam, G+B Arts, 1997, pp. 140-141.

<sup>52</sup> Cf. Samuel Beckett (1967), «*Imagination dead imagine*» in *The complete short prose 1929-1989*, New York, Grove Press, 1995, p. 182.



trata-se de uma imagem que enquanto dura tem uma «eternidade»<sup>53</sup>. Mas qualquer imagem a pode ter, pois imediatamente ela constitui um «frame» onde é «armadilhado» (framed) quem dela se aproxima. Está em causa uma actividade alcançada por meios mecânicos, por uma fábrica que permanece desconhecida. Mas é verdade que só existem imagens, e que cada uma delas funciona instantaneamente como se fosse única, tal como a de Deus na medievalidade.

O simbólico subsiste enquanto mecânica de rarefacção das imagens, no momento em que se difundem em profusão, e em que tudo devém imagem. É por isso que cada uma delas ocupa, à vez, o lugar «central», funcionando como um «atractor». Mas semelhante ocupação cada vez dura menos tempo, tendendo para se tornar instantânea e performativa. A «morte» da imaginação tem a ver, justamente, com o facto de os possíveis estarem todos realizados, de tudo estar em estado de cansaço metafísico<sup>54</sup>. De apenas ser possível uma mera combinatória. Ora, o possível vem do mundo do «cálculo», não da imaginação<sup>55</sup>. A falha que circula do real vinda do real ocorre como acidente ou interrupção das dinâmicas maquínicas, mas também como plétora de forças, de imagens, engolfamentos provocados por excessos de todo o género. Alguns lamentam-se aqui de estarem submergidos pelo *overflow of information*. Se o simbólico emerge como matriz é porque as formas se tornaram na matéria da experiência contemporânea, com tipos, formas e designs *ready-made*. Chegados a este ponto terminal, não se trata de evitar a «forma», mas como diz Beckett num comentário a *Comment c'est* (1960) «...il aura une forme nouvelle telle qu'elle admette le chaos et ne prétende pas que le chaos lui est

---

<sup>53</sup> Dada a aceleração e a serialização do «real» pelas máquinas das imagens, qualquer demora mimetiza a «eternidade»: «*More or less long, for there may intervene, experience shows, between end of fall and beginning of rise, pauses of varying length, from the fraction of the second to what would have seemed, in other times, other places, an eternity. Same remark for the other pause, between end of rise and beginning of fall...*». Op. ult. cit., p. 183.

<sup>54</sup> Num belo texto sobre Beckett intitulado 'l'Épuisé», Gilles Deleuze vai distinguir entre o simples cansaço e o esgotamento metafísico de Beckett: «*La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses. Mais seul l'épuisée peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification*» in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 61. À luz do que afirmámos no etano, esta visão é um pouco piedosa a mais, pois de facto há uma forte dramatização por Beckett das figuras que se inscreveram maquínicamente no real e que não conseguem realizar-se, sem se diferirem permanentemente.

<sup>55</sup> A razão deste fracasso geral tem a ver com o «fim» não ter vindo. De que fim estamos a falar? Da «revolução», ou do «fim da história» tanto a peça *Waiting Godot*, como a intitulada *Endgame* são uma intensa reflexão sobre o que significa não ter chegado ao fim algo que

*étranger. Forme et chaos restent distincts. La forme devient une préoccupation parce qu'elle existe en tant que problème distinct de ce qu'elle exprime... Trouver une forme qui exprime le gâchis telle est maintenant la tâche de l'artiste»*<sup>56</sup>. E de todos, na verdade. Mas para isso é preciso acabar com a forma que congelou o mundo, num processo sem desenlace, e repetitivo, que só parece vivo porque tem a aparente animação das máquinas cinemáticas.

Novas forças e intensidades estão à solta atravessando o «imaginário» que implodiu. E a resposta a elas já só pode ser mítica, como ocorreu na origem da nossa cultura, e como ocorre uma e outra vez em cada acto significativo. As imagens que vêm de todo o lado, em que tudo se transformou, não são abolíveis, nem rareficáveis apenas, elas têm de vergar-se ao trabalho da linha poética, tão bem descrita por Lezama Lima. Já não se trata de encontrar possibilidades ocultas, pois estas estão irremediavelmente lesadas pela combinatória, mas de algo mais radical. É preciso trabalhar a linha que as separa, a barra lacaniana, pois como dizia Lezama Lima «*No hay nada más que el cuerpo de la imagen, y la imagen del cuerpo. La imagen al fin crea nuestro cuerpo y el cuerpo segrega imagen... Y lo único que puede captarlo es la poesía... Hay que llevar a la poesía a la gran dificultad, a la gran victoria que partiendo de las potencias oscuras venza lo intermedio en el hombre... Hay que volver al enigma... es decir, partiendo de las semejanzas llegar a las cosas escapotadas. Hay que volver a definir a Dios partiendo de la poesía...*»<sup>57</sup>.

Para isso é preciso atacar a nova estratégia especular que se confunde com imaginário, voltando uma outra vez, à origem sem princípio nem fim, onde tudo se origina, e acima de tudo à possibilidade de uma outra vida, mais livre. Esta possibilidade, está no começo e não no futuro. E é absolutamente imperativa. Como disse um dia Villiers: «*Nous en sommes à l'âge mûr de l'Humanité, voilà tout. À bientôt la sénilité de cet étrange polype, sa décrépitude, et, l'évolution accomplie, son retour mortel au mystérieux laboratoire où tous les Apparaîtres s'élaborent éternellement grâce à... quelque indiscutable Nécessité...*»<sup>58</sup>.

---

estava prometido teologicamente ou metafisicamente.

<sup>56</sup> Samuel Beckett citado por Deirdre Bair (1979), *Beckett*, Fayard, p. 467.

<sup>57</sup> José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1999, p. 195.

<sup>58</sup> *Cit in Remy de Gourmont, Le livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Vo. I, Paris, Mercure de France, 1896, p. 96.