

Não há céu em Caravaggio

Andrea Pozzo pinta, entre 1685 e 1694, a ascensão de Santo Inácio de Loyola na igreja romana consagrada ao Fundador da Companhia de Jesus. O visitante deslumbra-se com o efeito de ilusão e com a fantasia arquitectónica que é tão bem conseguida, a ponto de ser difícil acreditar que tudo foi pintado sobre um tecto plano.

Esta engenhosa manifestação tardia do barroco está, contudo, longe de resumir, ou mesmo de exemplificar, o tipo de imaginação presente no ímpeto inicial deste movimento artístico. Aqui somos levados numa espiral ascendente a olhar para as alturas, a olhar para o céu, ou melhor a nos fixarmos no olhar do Santo que olha o céu. Naquela que é considerada a primeira grande figura do Barroco, em Caravaggio, não há céu. Há uma proximidade palpável com os personagens representados, que parecem ocupar e viver no mesmo espaço que o espectador. É nesse lugar, nessa cena, que devemos imaginar estar presentes como o pintor o imaginou.

Parece ser consensual que Inácio de Loyola teve um papel decisivo na popularização deste tipo de meditação contemplativa. Nos seus exercícios espirituais, publicados em Roma enquanto decorria o Concílio de Trento, exortava os seus seguidores que meditassem na vida de Cristo usando os sentidos e a imaginação: “composição vendo o lugar” foi a expressão que usou e ficou. Caravaggio foi influenciado pelos *Exercícios Espirituais* (se por intermédio dos Oratorianos ou dos padres Agostinhos ainda é assunto disputável), todas as peças de altar que produziu foram encomendadas por organizações religiosas que praticavam este tipo de meditação imaginativa. O produto da imaginação do pintor suporta pela sua presença, ou pelas marcas que deixa na memória, a imaginação do crente que o deverá levar a aceder a uma realidade mais real que a mera realidade do dia a dia. Não se tratava de um apelo a uma capacidade de fantasiar ou de criar quimeras e associações improváveis, mas sim de aceder ao Real.

Pensar a imaginação além da sua capacidade fantasiosa foi um dos grandes temas dos pensadores e artistas românticos. A convicção de haver uma realidade unicamente acessível pela imaginação é convicção comum. O grande poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) num célebre, e desde então comentadíssimo, capítulo da sua biografia (*Biographia Literaria*, cap.XIII) faz uma distinção importante entre dois tipos de imaginação. A fantasia comum, ou imaginação primária (*fancy*), igualmente distribuída por todos e a imaginação acessível aos artistas e aos poetas, a imaginação secundária (*esemplastic imagination*). É nesta faculdade que reside a capacidade de síntese, de estrutura e de organização que ordena de forma original os dados sensíveis e as imagens caóticas que a fantasia produz. No seu grande poema *Kubla Kahn*, que segundo o próprio autor terá sido induzido pelo efeito do ópio, Coleridge descreve um extraordinário percurso, uma vertiginosa espiral descendente que a imaginação do leitor acompanha. Mas, para Coleridge não é no acesso privilegiado a essas imagens que reside a mais importante faculdade do poeta, é antes na capacidade, que lhe é única, de as organizar, sintetizar e compor; produzindo um sentido que ficaria oculto para todos sem a sua criação.

O grande impulso para esta nova forma de conceber o papel da imaginação foi dado pela filosofia crítica de Kant e pelos filósofos do idealismo alemão que lhe seguiram. Para Kant sem o trabalho da imaginação, sem o trabalho transformador e sintético que ela opera não há possibilidade de conhecimento. Não há possibilidade de passarmos do imediato dos dados sensíveis para uma percepção estruturada que nos permita o conhecimento do que nos aparece sem a actividade e produção dessa “arte oculta nas profundezas da alma humana, cujo segredo de funcionamento dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto perante os nossos olhos” (Kant, *Crítica da Razão Pura*, A.141, ed FCG, pag.184).

Esta ideia de uma imaginação produtiva, que esteve presente durante o movimento romântico e acompanhou todo o modernismo, só foi possível pela superação das concepções tradicionais que descreviam a natureza da imaginação. A imaginação já não é considerada apenas a “reprodução” na nossa mente de uma dada realidade, a imagem já não é considerada apenas uma coisa estática depositada na memória. A imaginação é agora tida como sendo capaz de elevar o ser humano a novos valores e novas verdades e originais experiências perceptivas.

Houve também uma modificação no modo de apreciar o trabalho e o valor da imaginação do artista. Numa das últimas manifestações históricas do movimento modernista, o minimalismo, vemos o trabalho da imaginação do artista ao serviço da construção de um percepto quase absoluto, um mínimo que é um máximo em presença perceptiva. Esta imaginação que no juízo do vulgo parece estar ausente, (“isto até eu fazia”) manifesta-se uma vez mais com esse sentido unificador, sintético, agregando modo de executar, cor, fronteira entre as formas, escala, suporte e muito mais. Tudo convergindo para uma evidência plástica. Talvez seja em presença do trabalho dos maiores artistas minimais que encontremos os exemplos da mais clara imbricação do jogo da percepção e da imaginação.

Qual é a relação entre percepção e imaginação? O que as distingue e o que as aproxima?

Para o movimento fenomenológico, iniciado por Edmund Husserl no início do século XX há um ponto de partida essencial, a intencionalidade da consciência. A consciência é sempre consciência de algo e em cada acto seu visa um objecto. Cada acto tem um correlato. A consciência imaginativa tem um modo de visar o seu objecto e este tem um modo de se lhe apresentar diferentemente; mantendo esta mesma estrutura a consciência perceptiva tem o seu modo de visar o objecto de percepção.

As descrições destes diferentes modos e a ideia sobre a sua relação foram motivos de trabalho dos fenomenólogos desde que Husserl os iniciou nas *Investigações Lógicas* (1900-1901). Será a imagem, neste sentido, apenas um modo diminuído da percepção, (conseguimos contar as janelas do prédio que apercebemos, mas não de um que imaginamos), ou será que nos dá acesso a um outro nível de realidade, cujo estatuto ontológico é diferente daquele a que nos dá acesso a mera percepção? Alguma abertura para esta última ideia foi deixada em aberto num livro que deixou por acabar, (*Le Visible et L'invisible*, pub, 2000), por um dos grandes representantes do movimento fenomenológico, Merleau-Ponty.

Vivemos num mundo de imagens, não necessariamente num mundo de imagens e de imaginação como aqui as temos entendido. Muito do pensamento contemporâneo não considera que a imaginação tenha acesso privilegiado à criação de um sentido original. Sem esta pretensão parece que a própria ideia de imaginação produtiva colapsa. A tarefa do artista que se queira colocar para além do jogo de repetição e de associação está dificultada. As proezas da Inteligência Artificial, que nos espantam cada vez mais, parecem colocar também um enorme desafio e uma poderosa concorrência.

Uma exposição de artes plásticas que se coloca explicitamente como resultado de um apelo à imaginação é uma oportunidade de verificarmos a proposta que o artista nos traz e como ela se irá inserir no meio deste tema universal e premente.