

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 20, jan-jun/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A imagem como potência de reflexão
Jordi Carmona Hurtado

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)
Campina Grande, Brasil

RESUMO

A imagem como potência de reflexão

Durante longo tempo, segundo uma antiga conceptualidade filosófica, a imagem foi associada ao reflexo, à cópia, à multiplicação gratuita dos seres ou ao simulacro da presença efetiva. No presente ensaio, contra essa tradição de desqualificação, tentamos mostrar que é possível pensar a imagem não como um simples reflexo, mas como uma verdadeira potência de reflexão. A partir de uma análise recente de Jacques Rancière, que categoriza uma “pensatividade” em relação a algumas imagens particulares da arte, tentamos mostrar que essa pensatividade é extensível de um modo mais geral ao regime estético do pensamento da imagem, desde sua origem kantiana. As considerações de Deleuze sobre os signos-hieróglifos proustianos ou as meditações de Rilke diante das superfícies da estatuária de Rodin mostram o que está mais profundamente em jogo nesse deslocamento estético do estatuto da imagem: a possibilidade de uma vida não idêntica no sensível.

Palavras-chave: imagem – reflexão – estética – Rancière

ABSTRACT

Image as a power of reflection

For a long time, according to an old philosophical conceptuality, image was associated with reflection, copying, gratuitous multiplication of beings or simulacrum of effective presence. In this essay, against this tradition of disqualification, we try to show that it is possible to think about the image not as a mere reflection, but as a real power of reflection. Starting from a recent analysis by Jacques Rancière, which categorizes a "pensativity" in relation to some particular images of art, we try to show that this pensativity extends more generally to the aesthetic regime of image thinking, since its Kantian origin. Deleuze's considerations on Proustian hieroglyphic signs or Rilke's meditations on the surfaces of Rodin's statuary show what is most at stake in this aesthetic shift in the status of the image: the possibility of a non-identical life in the sensible.

Keywords: image – reflection – aesthetics – Rancière

CARMONA HURTADO, J. “A imagem como potência de reflexão”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 99-113.

DOI: 10.22409/1981-4062/v20i/221

Aprovado: 22.02.2017. Publicado: 29.06.2017.

© 2017 Jordi Carmona Hurtado. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 22.02.2017. Published: 29.06.2017.

© 2017 Jordi Carmona Hurtado. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

I.

A hipótese que tentamos desenvolver neste trabalho é a seguinte: que a imagem, em lugar de ser um reflexo, como o produto e o resultado justamente de uma reflexão, seria ela mesma o princípio da reflexão; seria ela mesma potência e origem de reflexão. Essa hipótese parece bastante inverossímil. Pois no fundo, o que está afirmando, segundo o nível de leitura mais estrito, é que se nós pensamos, ou se nós conseguimos, às vezes, refletir, não é por possuímos naturalmente o pensamento, mas porque há algo fora de nós que nos faz pensar e ativa em nós o pensamento. Ou seja, a potência do pensamento não estaria em nós, mas fora de nós, na imagem. Mais adiante vou tentar complicar essa fórmula, que é muito insuficiente, mas pelo momento pode ter a virtude de colocar em questão uma série de ideias recebidas sobre a imagem. Então, primeira fórmula: a imagem não é reflexo, mas potência de reflexão.

Não é possível refazer exhaustivamente a história, mas é bom não esquecer que a filosofia nem sempre se entendeu muito bem com as imagens. É necessário neste contexto lembrar Platão, de quem procede ainda hoje a representação habitual do que é uma imagem. Para Platão, a imagem é uma cópia, um reflexo, de um objeto sensível. Mas o mundo sensível já é cópia nele mesmo, já é imagem. Um demiurgo, uma espécie de artista anônimo e sobre-humano, segundo a fábula que Platão relata no *Timeu*, fabricou o mundo tendo por base as formas ideais que são o que realmente é, o que é eternamente idêntico a si próprio. Esse artista anônimo fabricou o mundo com base num modelo ideal, do mesmo modo que o artesão fabrica uma cama a partir da forma ideal da cama, do que faz que qualquer cama sensível seja reconhecível como uma cama.¹ Assim o mundo sensível já é imagem, e qualquer imagem de algo sensível é apenas uma degradação das formas originais. A ideia, a pura identidade consigo mesmo, seria então o ser original; a realidade sensível seria já uma imagem, uma cópia degradada (no espaço, no tempo) dessa ideia original, que também é princípio de inteligibilidade; e a imagem, por exemplo a imagem da cama no quarto na famosa pintura de Van Gogh, seria já nem sequer imagem, mas simulacro, clichê, a cópia mais degradada, que já não tem função nem utilidade, que só é uma excrescência, algo supérfluo e inútil.

Ora, essa superfluidade não é inócua, em Platão: ela é perigosa. É perigoso multiplicar os entes com seus reflexos, pois cada vez nos afastamos mais da criação natural, e confundimos essa criação natural. Daí a virulência com a qual Platão trata a imitação e os imitadores, que alteram a ordem natural da criação, recriando a natureza inteira ao seu arbítrio na absoluta ignorância das formas essenciais, portanto falsificando-a. Esses falsos demiurgos, aparentemente, conhecem tudo, sabem tudo, como o verdadeiro; mas na verdade não sabem nada da natureza, só do seu aspecto, do mais superficial dela, do seu reflexo. E talvez Van Gogh, com efeito, fosse incapaz de fabricar essa mesma cama que era, sim, capaz de pintar.

Pois o mundo sensível pode ser duas coisas em Platão, ou é submetido, na sua filosofia, a uma dupla tensão. De um lado, quando ele é objeto de filosofia, de pesquisa dialética, os seres sensíveis podem ser o lugar de uma reminiscência da ordem natural das coisas. Mas quando é objeto de imitação, o mundo sensível é o princípio do mal, do artifício, da perda e da degradação completa da natureza. Politicamente, como já sabemos, essa perda e degradação completa da ordem natural e das hierarquias naturais tem um nome preciso, o nome da forma de vida coletiva mais desprezada por Platão: a democracia, no sentido da igualdade de qualquer um com qualquer um, da igualdade artificial entre seres que seriam naturalmente desiguais. Então, desde Platão, e como Rancière tem salientado frequentemente², a imitação e a democracia estão estreitamente ligadas uma à outra, como o reino da pura artificialidade sem essência, como o produto da abolição de qualquer ordem natural e de qualquer possibilidade de inteligibilidade da categoria autêntica dos seres.

Porém, ainda hoje consideramos frequentemente a imagem como uma simples reprodução, como uma cópia gratuita, o lugar natural da ilusão e da artificialidade, o oposto a qualquer realidade. É o que poderia ser chamado de “imagem boba”: a imagem desprovida de inteligência, a imagem que não pensa de modo nenhum, pois não é o produto de nenhum pensamento. Na história da tecnologia, a estupidificação do imaginário material teria sido facilitada pela invenção dos meios automáticos de reprodução, como a fotografia ou o cinema: onde os sujeitos, para produzir imagens, não precisam pensar, nem ter alguma vontade ou intenção, e nem sequer conhecer as técnicas de imitação. É possível se lembrar aqui da conhecida publicidade de um grande fabricante de máquinas fotográficas: “você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Daí que esse tipo de constatações tenha se transformado em uma temática repetida da crítica: as denúncias em relação ao excesso de imagens que afogaria nossa experiência cotidiana, ou ao fato de nosso mundo estar invadido pelas imagens (ou seja, invadido pela imitação e pela democracia). Mas aqui já é possível se perguntar o que é imagem boba, se as imagens mesmas ou esse tipo de crítica, que desde Platão virou clichê, mesmo se é enunciada na forma do discurso. O que pode oferecer, aliás, mais uma motivação para tentar procurar o lugar do pensamento ao lado da imagem, e não das cabeças pensantes.

Mas haveria também algumas poucas “imagens espertas”, ao lado dessa multidão de imagens bobas. Seriam as imagens que são o produto justamente de uma inteligência, de uma capacidade de cálculo, de uma vontade de significar algo preciso, de uma intenção de fazer arte ou de produzir um efeito determinado no espectador, como no caso das imagens da publicidade ou da propaganda política. O artista aqui seguiria os passos do verdadeiro demiurgo platônico, praticando a criação consciente ou sábia. Ao contrário das imagens automáticas, como hoje o famoso *selfie*, que só acrescentariam besteira ao mundo visível, aprofundando no pior que o sensível tem (a falta de sustância, a superficialidade...), essas imagens inteligentes seriam as que submetem o sensível à tensão da ideia, da reminiscência, da verdade. Elas confirmam no polo oposto o dogma

platônico: se as imagens pensam é porque aqueles que as produziram pensaram. E elas pensam no mesmo sentido e na mesma direção que aqueles que as produziram. Em consequência, entender uma imagem é ler nela essa intenção do artista, como entender o mundo sensível é ler nele o plano do artista anônimo que o produziu. O pensamento de uma imagem é o pensamento do ser inteligente que a fabricou; e se uma imagem não faz pensar em nada, é porque aquele que a fabricou também não pensou em nada. Em qualquer caso, segundo essa visão platônica, a imagem só pensa com o pensamento do outro, daquele que a fabricou, se ela é realmente o produto de uma vontade e de uma intenção; e a imagem também pode não pensar, do mesmo modo que não pensou seu criador, se ela é o produto de uma imitação, ainda mais se é produto de uma imitação “automática”, como em nossos dias.

Nesse paradigma platônico, que também é um paradigma amplamente espalhado no senso comum, não há pensamento próprio às imagens. É por isso que em Platão o sensível é sempre o lugar de uma confusão. O ideal, segundo esse paradigma, seria que a imagem se transformasse em signo ou em símbolo, em elemento de uma linguagem, em meio puro do pensamento. Mas a imagem não é nunca só signo, nunca é apenas transparente. Ela é transparente e opaca ao mesmo tempo, ela é força de significação e resistência sensível à significação, ela é ao mesmo tempo a atividade do pensamento e a passividade da matéria. Ela é duas coisas ao mesmo tempo, sempre: duas tendências contrárias, como podemos reter da conceitualidade platônica. Mas em lugar de entender o sensível como lugar da mistura ou da impureza, submetido à tensão alternativa do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, da reminiscência da ordem original das coisas ou de seu esquecimento completo ou falsificação, como na crítica metafísico-moral de Platão, poderíamos entender a mesma constatação de um modo mais positivo, ou mais neutro simplesmente. A imagem seria então o lugar de uma ambivalência, de uma ambiguidade, de um paradoxo, de uma contradição, que é preciso analisar nos seus próprios termos. Em qualquer caso, a imagem seria o lugar de uma *indeterminação*, mas de uma indeterminação positiva, afirmativa. É a partir desse caráter de indeterminação positiva que poderíamos interrogar como as imagens pensam de um modo mais autônomo: em qualquer caso, interrogar como as imagens pensam com um pensamento que não é simplesmente o pensamento daquele que as fabricou, seja o bom demiurgo que inscreve nelas a ordem natural das coisas, seja o imitador ruim, que falsifica a natureza inteira.

II.

É sobre o pensamento produto dessa indeterminação no coração da imagem que Rancière se interroga, no ensaio “A imagem pensativa”, pertencente ao *Espectador emancipado*. O nome que ele dá ao tipo de pensamento das imagens é o de pensatividade. O que isso significa? O que significamos, por exemplo, quando falamos que alguém está pensativo? Usualmente queremos dizer com essa expressão que sabemos que essa pessoa está pensando, mas não sabemos o que está pensando. Há

nela um signo corporal, sensível, da atividade de pensar, mas o conteúdo efetivo desse pensamento não nos é oferecido. Mais uma vez, há uma transparência, um movimento de revelação (essa pessoa está pensando, está cheia de pensamentos), e ao mesmo tempo uma opacidade, um movimento de subtração (não poderíamos dizer com certeza quais são esses pensamentos). Ora, ao mesmo tempo, justamente na pensatividade o pensamento transforma-se em algo sensível, em uma afecção dos corpos: uma gestualidade, uma figura no rosto, uma posição do corpo, um tipo de movimento concentrado... O pensamento virou algo sensível, mas ao mesmo tempo ele deixou de ser transparente. Como Rancière comenta sobre a fotografia de uma adolescente na praia de Rineke Dijkstra, ela “nos oferece seu rosto, mas nos subtrai seu pensamento”.³

A pensatividade é a forma sensível do pensamento, o modo paradoxal como pensa o sensível. Não é o pensamento ou a ausência do pensamento daquele que fabricou a imagem, mas o pensamento da imagem mesma, o pensamento que reside ou que habita na imagem: o pensamento que é essa imagem, entendendo dialeticamente esta proposição. Esse pensamento, como diz Rancière, é algo que se oferece para nós, e nesse mesmo gesto de se oferecer se retira: um gesto de se manifestar e outro de se esconder, numa simultaneidade. Nem transparência do pensamento nem ausência de pensamento: isso é a imagem. E nem sempre há imagem, nesse sentido: só há imagem quando há pensatividade.

Ora também o mundo, e não só a arte, produz esse tipo de pensatividade, e portanto não é somente na arte que as imagens existem. É quando o sensível vira pensativo, ou seja, quando se produz nele uma indeterminação (simples, dupla, tripla...), que a natureza ou o mundo fazem uma imagem. Por isso, a pensatividade, o pensamento das imagens, o sensível que vira pensativo, é um acontecimento. Quando alguém diz: “X está pensativa”, não está se referindo à normalidade de X, ou ao ser de X, mas a um estado de X, a uma afecção ou a uma modificação de X. Por isso o sensível não pensa normalmente; nem forma normalmente, em consequência, imagens, mas só em certos estados de suspensão ou de estranhamento.

Kant, que compreende esses estados na sua analítica estética, falaria de um dom, de uma graça da natureza: como um presente que ela nos faz.⁴ E o mesmo no caso da arte, no caso da arte genial: pois o gênio não é mais do que a natureza que dá sua regra à arte.⁵ O gênio é a faculdade das ideias estéticas, ou seja, a potência de criar imagens, de ter pensamentos sensíveis: pensamentos-forma, pensamentos-som, pensamentos-movimento, pensamentos-cena, pensamentos-cor... Trata-se de uma faculdade heterogênea em relação aos cálculos humanos, e que é, mais uma vez, um presente da natureza, algo suplementar, uma potência de produzir pensatividade no sensível. Pode-se observar desse modo como Kant inverte a configuração platônica. Se em Platão a imagem sempre corria o risco inerente do excesso destruidor da ordem natural, em Kant a imagem é um favor, um presente da natureza: duas maneiras extremamente diferentes de considerar o status do suplementar. Um presente que não é útil, é verdade; que não

nos faz aprender nada, que não nos informa nada sobre o mundo; que também não nos transmite mensagens do além nem murmura nos nossos ouvidos os segredos da vida e do destino.⁶ Simplesmente, esse presente da natureza faz possível uma esfera suplementar de existência, a esfera estética, que é uma esfera de certa liberdade nova, a liberdade do jogo. A liberdade, justamente, de cada um devir pensativo por sua vez, de fazer que sua vida vire cada vez mais pensativa: de trazer o pensamento ao sensível. A liberdade, também, de responder ao presente da natureza com um presente do sujeito, segundo uma lógica também de gratuidade, como mostrou Schiller nas suas descrições do estado estético.⁷

A imagem pensa mas também faz pensar, interroga ao pensamento, apela a certo tipo de finalização: daí o que chamávamos no começo sua potência de reflexão. Como se essa pensatividade do sensível, esse estar cheio de pensamentos – esse ter a forma, a figura, o gesto, de um pensar, mas sendo ao mesmo tempo esse pensar inseparável dessa forma, dessa figura, dessa cor, desse gesto, e portanto não sendo nunca integralmente traduzível na transparência do discurso –, justamente chamasse a um afora, pela sua indeterminação, pela sua falta de equilíbrio fundamental, que resulta em uma tensão específica. Por isso a imagem não só pensa, mas faz pensar. No entanto, se ela faz pensar, ela não diz o que temos de pensar. Ela provoca o nosso pensamento, mas não o determina. Trata-se, exatamente, do que Kant chama do entendimento reflexionante, em oposição ao entendimento determinante.⁸ Por isso insistimos bastante nessa palavra, “reflexão”, e no fato de a imagem ser potência de reflexão.

A diferença entre ambos os tipos de entendimento ou de pensamento tem a ver com o papel da imaginação. Nos juízos determinantes, a imaginação está subordinada ao entendimento, ao conceito universal. Usamos a imaginação para dar uma unidade à experiência que é reconhecida pelo entendimento, e categorizada pelo conceito. Esse tipo de imaginação reprodutiva é a que usamos sempre que conhecemos, em qualquer juízo, mesmo o mais simples, de conhecimento. A imaginação, nesse uso, é subordinada a tarefas de ajudante do conceito. É como quando aprendemos a falar, quando aprendemos o significado das palavras, por meio dessas imagens sob as quais ou sobre as quais as crianças devem colocar uma palavra. O entendimento reconhece a imagem e coloca nela um conceito, em uma operação bastante banal. Mas é que essa imagem (por exemplo, uma imagem de uma maçã) não era uma imagem na verdade, mas um signo, como um esquema: o protótipo da maçã, o clichê da maçã. Essa imagem já era uma palavra, na verdade, e nada na sua textura sensível resistiria à palavra que a criança vai pronunciar corretamente: “maçã”. É desse modo que conhecemos o mundo para depois reconhecê-lo quase automaticamente, com esse tipo de operações bem banais nas quais a imagem só serve como signo para o reconhecimento do conceito. Esse é o pensamento no seu modo determinante: “isso aí é uma maçã”. Nós não pensamos, na verdade, só conhecemos ou reconhecemos, e o clichê da maçã também não pensa, só está esperando a única palavra que lhe convém.

Evidentemente, seria possível devanear com o simples clichê de uma maçã, mesmo, se for um objeto, talvez antigo, que conserva uma marca do tempo passado, que é como um hieróglifo de um tempo passado; pois, como também ensinou Kant, a nenhuma configuração sensível lhe é proibido aparecer livremente.⁹ Mas o que queria mostrar com essa questão do juízo determinante é que esses tipos de clichês, mesmo se são muito espertos, não nos fazem habitualmente pensar porque justamente só há um conceito que reconhecer neles; não temos essa liberdade, esse espaço de jogo, que temos diante da imagem, diante da pensatividade do sensível. Só podemos reconhecer, conhecer no máximo: a imaginação não está assim submetida só ao conceito mas também à objetividade, ao mundo objetivo. E se não existissem as imagens, esses produtos da prodigalidade da natureza, não pensaríamos, na verdade: mesmo com nossos sentidos em perfeito funcionamento, seríamos apenas autômatos do conhecimento e do reconhecimento do real.

III.

A imagem faz pensar, então, mas não diz o que é preciso pensar dela. Por isso esse tipo de pensamento não é o que Kant chama de juízo determinante, ou de juízo de conhecimento, mas de juízo de reflexão, de pensamento reflexivo ou estético. À imagem pensativa, como afecção do sensível pelo pensamento que ao mesmo tempo se retira nesse sensível, corresponde o pensamento reflexivo. O belo, ou a simples forma, a livre aparência, ou a livre manifestação, que é como Kant chama a imagem, é sempre singular.¹⁰ Nunca são todas as rosas que são belas, nem a rosa em geral que é bela, mas sempre essa rosa aí, essa *imagem* de rosa justamente que eu percebo ou que eu formo na minha imaginação. Se eu não posso representar, se eu não posso formar a imagem, então não é belo. Por isso Deus não é belo, pois não há imagem dele: só do que é sensível há imagem. Ainda que, como vimos, nos casos em que esse sensível não se tornou estranho, em que não aconteceu algo com ele, em que não está pensativo, então também não há imagem. Então, singularidade da imagem: por isso também não há conceito nem ideia dela, pois não há imagem universal nem geral.

Essa imagem singular faz pensar, pois algo aconteceu, o sensível virou pensativo, afetou meu pensamento. Mas como seria possível pensar o singular? Justamente, não é possível mediante um pensamento que reconhece a imagem e coloca nela um conceito: isso é conhecer, determinar. Como, então, colocar um conceito a algo singular, a uma imagem? Será que vamos ter de adivinhar o que essa imagem pensativa está pensando agora mesmo aí? Será que vou ser capaz de traduzir esse gesto, esse movimento do corpo, esse brilho no rosto, esse olhar ou o que for? Será que vou ser capaz de perceber o pensamento que habita essa configuração sensível e fazer com que ele acesse a linguagem? Rilke, na época “coisal” de sua produção poética, e em relação à função das superfícies na escultura de Rodin, aventurou-se a escrever que o aparentemente mais interior, o mais profundamente redobrado nas profundezas do espírito tem sua origem na

exterioridade sensível:

Podemos tomar consciência de algo interior que não tenha se tornado superfície? O prazer que sentimos quando vemos uma fruta, um animal, uma paisagem –:

este sentimento não é interpretação, exegese, assimilação de determinada superfície? E o que chamamos de espírito, alma e amor –:

tudo isto não é apenas uma diminuta modificação na pequena superfície de um rosto próximo? E quem deseja nos oferecer isso, não precisará ele ater-se ao que é palpável, àquilo que corresponde aos seus recursos: à forma que consegue apreender e sentir? – E além disso: quem fosse capaz de ver e produzir todas as formas, não estaria *e/e* nos dando – quase sem ter consciência disso –

tudo o que concerne às coisas do espírito?¹¹

Com efeito, trata-se de adivinhar, de interpretar, de traduzir: e não de conhecer, e não de determinar. Por isso, se queremos conhecer a realidade objetiva, se queremos enunciar proposições universalmente necessárias, é melhor abandonar esse momento. Pois a imagem não tem nada de necessário: é um presente, e a única questão é se queremos responder a ele ou não, se decidimos ser generosos como a natureza ou avarentos como a sociedade. Não há aqui necessidade alguma.

Refletir, reflexionar, ou talvez, melhor, deixar-se refletir pela imagem, deixar-se reflexionar pela imagem, deixar a imagem se refletir, se reflexionar nela própria, em nossa imaginação, em nossas lembranças, no labirinto do nosso espírito. Deixar que ela crie seu próprio percurso em nós, que ela nos comunique, como ela bem quiser, seus desejos e intenções. É isso, imaginar, adivinhar, interpretar: é a imagem que é respondida pela imaginação, e que ativa a imaginação. Kant afirma que na reflexão a imaginação se emancipa da sua sujeição habitual ao entendimento, de sua tarefa subalterna de lançar missões de reconhecimento do sensível, preparando o terreno para a ocupação do conceito.¹² Se nos juízos determinantes o conceito, justamente, determina o sensível (que se torna então objeto conhecido e disponível, e não mais imagem), nos juízos reflexionantes o conceito esforça-se por produzir um reflexo da imagem. As palavras formam um reflexo da imagem, como em uma fórmula mágica que a invoca. Kant vai chamar ao conceito resultante da reflexão da imagem no labirinto do nosso espírito de “conceito qualquer”.¹³ O resultado da reflexão não é portanto um conceito determinante, mas um conceito qualquer. E quem produz esse conceito qualquer é a imaginação emancipada do entendimento, a imaginação produtiva: por isso Kant escreve sobre o livre jogo entre o entendimento e a imaginação, como se houvesse uma mudança de papéis também, como se eles abandonassem sua relação subordinada habitual, e dançassem um com a outra, e um se transformasse na outra ou alternassem suas funções, ou mesmo o entendimento tentasse seguir como ele pode os passos da dança cada vez mais imprevisível da imaginação, e no final tivesse ele próprio que inventar também seus passos, seus conceitos, já não conceitos determinados e

predeterminados, mas conceitos novos, não determinados mas ao mesmo tempo refletindo infinitamente essa imagem singular, esgotando a imagem, que ainda assim não pode ser esgotada. É isso, a reflexão: a imaginação que se emancipa e produz um conceito que na verdade não é um conceito universal mas um conceito mimético, semelhante à imagem, um reflexo da imagem, o universal em um espaço-tempo determinado: que não anula o sensível mas o transporta a outra dimensão, a uma dimensão linguística ou discursiva.

Daí que, correspondendo a essa pensatividade das imagens, também exista uma força de visão das palavras, uma reflexividade dos conceitos, que se desenvolvem e se desdobram sensivelmente em mil direções diferentes, segundo uma lógica específica. Ao pensamento que torna-se sensível, mostrando-se e se retirando ao mesmo tempo (e é isso, uma imagem), corresponde a linguagem que faz ver, que faz ouvir, que faz sentir, que não se dirige à inteligência sem se dirigir ao mesmo tempo a todos os sentidos, à capacidade de perceber, de ter experiências sensíveis. Mas justamente, o que vemos, o que ouvimos, quando lemos esses conceitos reflexivos também é indeterminado. O conceito mimético faz ver, faz ouvir, mas não sabemos exatamente o que temos de ver, não sabemos exatamente o que é preciso ouvir aí: não sabemos exatamente como encenar esses conceitos, essas iluminações profanas da leitura. Como é o canto de Josefina, no conto de Kafka? Esse canto que é um pouco mais fraco do que o assobio comum dos ratos, um pouco mais rouco e mais afogado, mas ainda assim extraordinário, ao parecer do povo. Alguém a ouviu? Podemos imaginar esse canto, com certeza, lendo o texto de Kafka, mas estamos na mesma situação então que com qualquer outra imagem. Precisamos imaginar, interpretar, colocar em jogo nossa subjetividade: mas não podemos ouvir exatamente o canto de Josefina.¹⁴

IV.

Eis o jogo estético em espiral, a anti-economia da reflexão, a correspondência das imagens, entre o mundo e nós, entre a indeterminação da imagem e os labirintos do espírito. Trata-se de uma relação em constante desequilíbrio: pois a imagem faz pensar, apela ao pensamento, e o pensamento faz ver, faz perceber. Pensar, na modalidade da reflexão, não é, portanto, identificar. É traduzir: produzir uma equivalência, não semelhante, entre a imagem e o *logos*. Neste ponto Gerard Lébrun, o grande leitor de Kant, usa uma expressão muito significativa: o pensar reflexivo, aquele que acolhe e desenvolve a potência de reflexão da imagem, é um pensar tateante.¹⁵ É um pensar com o corpo, e mais concretamente com essa projeção do corpo que é a imaginação. Na reflexão, o pensamento, ou seja, a imaginação, tateia: ela toca, percorre, em todos os sentidos, a singularidade da imagem. Tocamos com a imaginação a imagem, a formamos, a reformamos: e no decurso dessa formação, dessa construção e reconstrução da imagem, aparecem as palavras, essa linguagem reflexiva da qual falávamos antes. Pois a imagem não está simplesmente “fora”, não faz parte do mundo

objetivo; também não está simplesmente “dentro”, na interioridade do indivíduo. Do mesmo modo que não é nem material nem espiritual, também não é nem objetiva nem privada. É uma membrana entre o eu e o mundo, que só existe no limite da percepção sensível da forma e a ativação da imaginação, no entre-dois do interior e do exterior quando se produz esse encontro singular da formatividade e da receptividade.

Mas o essencial no jogo das imagens e de sua reflexão é não voar até a abstração, não perder de vista a singularidade, acreditando que assim é possível se dirigir triunfalmente até o conceito geral ou até a ideia universal. A imaginação, pelo fato de ser desinteressada, ou seja, de jogar livremente, e pelo fato de ser comunicável, ou seja, de poder ser expressada em palavras, de usar da palavra como unidade molecular, tem sua própria universalidade. Mas, como Kant mostrou, é uma universalidade muito particular, uma universalidade subjetiva¹⁶: o que quer dizer que não é uma universalidade abstrata ou especulativa, mas viva, a universalidade de que é capaz qualquer vida que pode imaginar. A universalidade da imaginação não é o produto de uma generalização de exemplos particulares, como na média estatística; também não é o produto de uma totalização lógica.

Trata-se de uma síntese sensível do diverso sensível: uma universalidade que é ao mesmo tempo uma comunidade de aparências. Rilke, no texto citado, mostra como o escultor, Rodin, deseja “dominar toda a superfície, uma vez que nenhum objeto é idêntico a outro”.¹⁷ Ora, para cumprir esse desejo, não importa “conhecer o corpo em geral, o rosto – a mão – : e sim *todos os corpos, todos os rostos, todas as mãos*”.¹⁸ A imaginação se universaliza quando se desparticulariza, quando ela não é mais a pulsão de um corpo particular que não encontra nenhum reflexo fora dele, mas uma correspondência reflexiva com uma multidão de imagens (sempre singulares, sempre diferentes: esse corpo, esse rosto, essa mão) do mundo. Ora, a comunidade estética, enquanto universalidade viva, sensível, subjetiva, também se desenvolve verticalmente no tempo, na história: é uma comunidade histórica. É a comunidade dos seres sensíveis que habitam o mundo e dos seres sensíveis que o habitaram: um *sensus communis* que, nas análises de Kant, permite postular uma ideia de humanidade. Esse sentir comum que não só faz com que na imaginação tateante do escultor habitem todos os rostos, os corpos e as mãos do mundo, mas também faz que no quarto solitário de cada poeta que reflete a literatura inglesa não exista nada fechado nem isolado. O indivíduo que escreve não é mais uma pessoa, mas muitas: é cada uma das pessoas das quais sua vida e seu destino no mundo estão tecidos. Suas palavras também não são mais as de um poeta particular, de um tempo particular: mas são todas as palavras da poesia inglesa. Como escreve Virginia Woolf: “aqui neste quarto, Keats, Shelley e Byron estão vivos em você e você e você”.¹⁹ Talvez essa comunidade humana viva, sensível, que atravessa o tempo e o espaço, só seja uma crença, uma “esperança”, como declara Virginia Woolf. Mas é justamente essa esperança a que faz possível qualquer arte: a postulação de um *sensus communis*.

Uma universalidade, ou uma vida genérica do espírito que é sempre também inseparável de uma *vida* portanto, de uma vida e de um destino no mundo. A reflexão, a vida comum consagrada a refletir-se a si própria, é um pensar com o corpo que se projeta no espaço da universalidade subjetiva, e é fazer viver, com todos os outros parceiros e parcerias, essa esfera do pensamento comum, da intersubjetividade. Uma vida humana já não mais privada, arbitrária, que não entende seus desejos, suas escolhas, nem as dos outros, mas só as sofre com violência. Também não uma vida na qual o conhecimento ou o dever moral exige em troca o sacrifício da vida subjetiva; mas o encontro, como Schiller mostrou, de uma humanidade comum²⁰: de uma vida humana atravessada pela reflexão, e de um pensamento que não se separa da vida, que a acompanha, que a reflete. E, nisso, as imagens são essenciais, como a emancipação da imaginação (da capacidade de formar imagens) é essencial. Pois essa vida não é só uma vida humana, uma vida das pessoas, mas um mundo, uma experiência sensível aberta: em que o que exterior faz pensar, em que todo o sensível vira pensativo; e em que o que é interior faz ver, faz sentir, faz perceber constantemente, encarna-se sempre em um gesto, um movimento, uma posição do corpo. E entre ambos, a imagem.

Essa experiência sensível do jogo de gratuidade entre a imagem pensativa e o pensamento reflexivo supõe, finalmente, uma temporalização específica, uma experiência determinada da temporalidade. É preciso perder o tempo, como lembrava Deleuze em *Proust e os signos*, para aprender qualquer coisa. Pois não nos encontramos mais nos domínios do imediato e do fora do tempo e da transparência do *logos*. Estamos situados, na verdade, em um mundo de hieróglifos: tanto a imagem pensativa quanto a palavra reflexiva são hieróglifos. Um hieróglifo, em Deleuze, é o produto de uma heterogênesse: e talvez esse conceito deleuziano seja aquele que mais se aproxima do caráter singular de indeterminação positiva da imagem; do fato de ela se situar fenomenologicamente entre o sujeito e o mundo, entre a imaginação e a percepção, entre a matéria e o espírito e entre o pensamento e a sensibilidade. Como acontece com a imagem pensativa, é impossível subtrair a imagem ao pensamento, pois então perderíamos ambos. Como na palavra mimética, é impossível subtrair a percepção singular ao *logos* universal, pois perderíamos ambos. Esses hieróglifos, essas heterogêneses, para serem explicadas, precisam ser desenvolvidas, desenroladas. Uma explicação, aliás, que coincide na narração de Proust com o processo de uma vida que é uma aprendizagem dos signos-hieróglifos. Mas esse desenrolamento da heterogênesse não apresenta a forma de um romance de formação: não é o sujeito que se forma na sua dominação da realidade, mas a imagem que se desenvolve, segundo a memória involuntária do sujeito, e segundo seus percursos aleatórios. E é essa aprendizagem justamente que precisa do tempo, dessa experiência temporal específica da qual falamos quando falamos que estamos perdendo o tempo. Como o narrador de Proust, que perde o tempo em festas mundanas aguardando que o segredo do mundo escondido sob o nome de Guermantes se ofereça a ele. É perdendo o tempo que refletimos, ou melhor, que a imagem pensativa reflete-se em nós, em nosso corpo, em nossos percursos sensíveis, em nossa vida enfim, procurando obscuramente uma nova imagem que

corresponda a ela; mesmo se nada se lhe parece, se não há aqui semelhança alguma, porque teve de atravessar o corpo, o labirinto do espírito, o tempo. Mas eis aí que sem ter nenhuma consciência disso já estávamos traduzindo, interpretando, adivinhando, com nossos corpos, em nossas vidas; antes de interpretar, de traduzir, de adivinhar, com nossa inteligência, com nossas palavras: mesmo se só nos apercebemos disso quando escrevemos; quando a obra de arte, que é como a imagem concentrada de uma vida, existe efetivamente, como também vai indicar Deleuze na sua leitura de Proust.²¹ Daí a importância vital de perder o tempo: ou seja de deixar agir na vida esse comércio gratuito da imagem e da imaginação, para que sua forma seja cada vez mais aberta, mais universal, cada vez mais comum. E daí a importância igualmente vital das obras de arte, das obras de pensamento: pois elas salvam esse tempo perdido, mostram que não era justamente um tempo perdido, mas o tempo de um obscuro aprendizado, de uma reflexão, da reflexão que é uma vida, e que pode ser (que é) qualquer vida.

* **Jordi Carmona Hurtado é professor adjunto da UFCG.**

¹ Hannah Arendt identifica uma origem fenomenológica do conceito de ideia no âmbito da fabricação artesanal: ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 155.

² Rancière analisa essa relação entre imitação e democracia especialmente no capítulo “Le mensonge de Platon” em: RANCIÈRE, J. *Le philosophie et ses pauvres*. Paris: Fayard, 1997.

³ “[...] qui dérobe ses pensées en offrant son visage”. Tradução nossa. RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 124.

⁴ Com efeito, os exemplos kantianos da beleza livre coincidem com os elementos supérfluos da criação natural na aparência, que são acolhidos como um favor pelo sujeito: “Muitos pássaros (o papagaio, o colibri, a ave-do-paraíso), uma porção de crustáceos do mar são belezas por si, que absolutamente não convêm a nenhum objeto determinado segundo conceitos com respeito a seu fim, mas aprazem livremente e por si”. KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 71.

⁵ Ibidem, p. 163.

⁶ A ideia estética é “aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado [...]”. Ibidem, p. 170-171.

⁷ Por exemplo: “Dar liberdade através da liberdade é a lei fundamental desse reino”. SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, p. 140.

⁸ Foi Gérard Lebrun quem analisou até suas últimas consequências essa mudança da imagem do pensamento que Kant opera na terceira crítica sob o tema da reflexão e do juízo reflexionante: LEBRUN, G. *Kant et la fin de la métaphysique*. Paris: Armand Collin, 1970, p. 422ff.

⁹ Pois não há conceito de beleza, e o estético não é a propriedade de um objeto, mas de um juízo: KANT, I. Op. cit., p. 47ff.

¹⁰ Ibidem, p. 52.

¹¹ RILKE, R. M. *Auguste Rodin*. Tradução de Marlon Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, p. 138.

¹² KANT, I. Op. cit., pp. 84-85.

¹³ “A complacência no belo tem de depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual)...”. Ibidem, p. 43.

¹⁴ Deleuze, ao contrário, acredita que lendo *A metamorfose* de Kafka podemos ouvir o “piado doloroso” de Gregório, ou em *Pierre e as ambiguidades* de Melville o som de uma guitarra por baixo das frases. Se a literatura faz delirar a língua materna, não é porque ela emancipe nossa imaginação, mas porque desgarra o véu de Maya da representação, conduzindo o leitor à experimentação de afetos e perceptos puros para além da linguagem, à música e ao silêncio do deserto-mundo. Rancière analisa a apropriação original que pratica Deleuze de uma metafísica de tipo schopenhaueriano: RANCIÈRE, J. “Deleuze, Bartleby et la formule littéraire”. In: *La chair des mots*. Paris: Galilée, 1998, p. 187.

¹⁵ LEBRUN, G. Op. cit., p. 430.

¹⁶ KANT, I. Op. cit., p. 48.

¹⁷ RILKE, R. M. Op. cit., p. 142.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ WOOLF, V. “Carta a um jovem poeta”. In: *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 359.

²⁰ Quando escreve, por exemplo, sobre o jogo: “de todos os estados do homem, é o jogo e somente ele que o torna completo e desdobra de uma só vez sua natureza dupla...”. SCHILLER, F. Op. cit., p. 79.

²¹ “C’est seulement au niveau de l’art que les essences sont révélées. Mais une fois qu’elles se sont manifestées dans l’oeuvre d’art, elles réagissent sur tous les autres domaines; nous apprenons qu’elles s’incarneraient déjà, qu’elles étaient déjà là dans toutes ces espèces de signes, dans tous les types d’apprentissage.” DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris: P.U.F., 2007, p. 50.