

Arte e sensibilidade em Michel Henry

José Luiz Furtado

189

Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, p. 189-200, out.2010

I

A questão da significação da obra de arte depende da elucidação da sua natureza própria. A questão do sentido suscita uma reflexão ontológica prévia: em qual dimensão de ser se dá o objeto estético propriamente dito? A resposta a essa questão mostra-se, no entanto, paradoxal.

Primeiramente, a obra de arte, em que pese a materialidade do seu suporte físico, é de natureza imaginária. O espaço de um quadro, considerado em sua realidade estética, não é o espaço do mundo ocupado pela tela, mas o espaço figurado, por exemplo, numa obra em perspectiva. Há, então, uma diferença essencial entre os elementos materiais que servem de suporte e conferem existência à obra, e os elementos propriamente estéticos, ou no caso da pintura, pictóricos. Enquanto os elementos materiais pertencem ao horizonte do mundo e participam da sua visibilidade, da mesma ordem de visibilidade das coisas, os elementos estéticos são puramente imaginários, residindo, por isso, em outra dimensão, de ordem não mundana.¹

Na experiência estética os elementos materiais tornam-se meios para que a obra possa levar a termo sua tarefa: representar outra realidade. Os elementos materiais são neutralizados, por assim dizer, tornam-se meios expressivos e assumem a função de produzir a realidade estética representada na tela. O próprio quadro não é mais percebido como uma tela pintada, sendo igualmente transportado para essa nova dimensão de ser instaurada pela obra como um todo.

Nessa nova dimensão imaginária um pequeno ponto de espaço real da tela, por exemplo, pode representar enormes dimensões, como certas janelas, nas pinturas holandesas. Por esse motivo, Magritte pode, certamente, em *A condição humana*, comparar a pintura a uma janela aberta alhures e que nos deporta para uma dimensão radicalmente outra que a do horizonte fenomenológico do mundo. Lá onde há apenas uma superfície plana, abre-se um espaço em três dimensões como na pintura renascentista.²

Tal fenômeno se faz notar também se analisamos a composição da obra. Toda obra de arte possui isto de original: nela, cada elemento se relaciona com todos os outros compondo uma totalidade onde nada fica ao acaso. Pois bem, a composição possui uma forma cujos princípios constituintes são de natureza estética. São as leis da sensibilidade que entram em ação quando um pintor executa sua obra. Assim, um quadro onde predominam as linhas horizontais, como na

¹ Por isso Merleau-Ponty pode dizer que temos dificuldade em dizer “onde” exatamente está “o quadro que eu vejo. Porque “eu vejo conforme ele ou com ele, mais do que o vejo” (O Olho e o espírito, p. 23).

² “Este ser bidimensional que me faz ver outra coisa... como diziam os renascentistas, é uma janela” (MERLEAU-PONTY, M. L’Oeil et le Esprit, p. 46).

Cigana adormecida de Rousseau, será necessariamente calmo, mesmo com a presença de um leão ao lado da cigana dormindo. Quando o pintor pousa seu pincel sobre a tela, não vê a cor que ele deposita num ponto e sim seu efeito estético no todo da composição. Podemos afirmar então que há, por isso, “uma lógica da coloração” à qual o pintor deve exclusivamente obediência. Ele “jamais deve obedecer à lógica da cabeça”³ porque o pintor, afirma Cézanne, “não pensa nada” quando pinta. Ele apenas “vê cores”⁴, seguindo por isso uma espécie de lógica do olhar.

Interpelado pelo professor, quando ainda estudante de pintura, acerca do motivo pelo qual pintava uma maçã de um modo não habitual, segundo as regras da pintura de então, Cézanne responde que queria pintar a maçã que havia ganhado do seu amigo Zola. Ele queria pintar na maçã, a amizade, fazer dela, não tanto o emblema de um sentimento terno, mas a ocasião da fruição de um afeto, mais por ela despertado do que propriamente significado.

Não se trata, evidentemente, de provocar a mesma comoção que o acontecimento objetivo do amigo presenteando outro havia despertado. A obra não é causa objetiva da tonalidade afetiva do sentimento que ela desperta em nós, do mesmo modo como uma música alegre nada tem em comum com o sentimento de alegria suscitado por um acontecimento mundano. Aqui havemos de retomar uma intuição que remonta a Platão. A música – mas isto vale para toda obra de arte – “fala diretamente à alma”, isto é, nada nos diz por meio de significações. Uma música alegre não significa ou imita a alegria (e como poderia fazê-lo?), ela é, tomada enquanto ressonância corporal interior, a tonalidade afetiva própria da alegria em nós, impossível de ser adequadamente definida através de palavras.

Mas tal fato não se explica por causa do conteúdo subjetivo imanente da música ser, digamos, definido demais. Nesse sentido, a ressonância subjetiva possuiria um caráter absolutamente singular para caber numa significação usual. Ao contrário, se a música pode expressar sentimentos, ela o faz a partir da sua generalidade. A tristeza, por exemplo, pode ser referida a múltiplas situações objetivas distintas, a uma infinidade de circunstâncias, sem deixar de ser o que ela é essencialmente: uma das múltiplas formas de sofrer, na vida, o que nos contraria. Assim, “é esta generalidade da tonalidade afetiva inerente a uma pluralidade de experiências distintas que a música exprime ... ela representa a totalidade das situações vividas por nós com prazer ou dolorosamente”⁵. Há em determinadas músicas como que uma intuição eidética das tonalidades afetivas próprias.

A natureza de um quadro, portanto, embora este não exista sem as cores e traços de que a tela é feita, não se deixa reduzir a esses elementos. Do mesmo modo, a música não se deixa reduzir aos sons das notas porque não percebemos, esteticamente falando, notas musicais e sim as relações entre elas. Cada elemento plástico da composição é figurado, por assim dizer, por um elemento material cuja existência o primeiro supõe. “À totalidade plástica da composição corresponde necessariamente uma unidade orgânica do substrato”⁶. Há uma continui-

³ MOREAU, M. La couleur et son espace propre. Sur les traces de Cézanne. *La part de l'oeil* n. 4 (1988), p. 31-41.

⁴ GASQUET, J. *Conversations avec Cézanne*, p. 141. “[...] em um fruto, uma cabeça, há um ponto culminante, e este ponto é sempre uma sombra, uma luminosidade, sensações colorantes – o mais próximo do nosso olho. Esta é minha grande descoberta, minha certeza, meu princípio”. Idem, p. 205.

⁵ HENRY, M. Dessiner la musique. In: *De l'art et du politique*. Paris: PUF, 2006, vol. III, p. 251.

⁶ Idem, p. 204.

dade, uma espécie de unidade característica do substrato que difere, no entanto, da unidade estética da obra, pois a disposição dos elementos estéticos é orientada pelo efeito que deverão produzir na totalidade. Assim, a continuidade do substrato material da obra torna possível, por analogia, o surgimento da unidade estética *formal* da obra.

As atividades de restauro e preservação das obras de arte incidem justamente sobre esse substrato material que tende a se degradar pela ação do tempo. Por isso, podemos agir sobre o substrato orgânico sem, no entanto, modificar a totalidade plástica da obra. Podemos modificar, por exemplo, a iluminação exterior que incide sobre a tela de uma pintura. Mas isso não irá alterar a iluminação interior da tela, aquilo que já foi “iluminado” pelo pintor através da composição plástica. Por isso, as alterações no plano do real, que o quadro eventualmente venha a sofrer (pelo menos dentro de certos limites), não irão necessariamente alterar a composição plástica, ou seja, o elemento propriamente estético, mas apenas aquilo que é o seu *analogon*, e que possibilita o aparecimento do objeto como imagem irreal: “O objeto irreal aparece como fora de alcance em relação à realidade”⁷.

Para corroborar a tese de que a arte se desenrola no domínio ontológico próprio da sensibilidade, compreendida em sua essência como afetividade e autoafecção, Michel Henry – um pouco ao modo de Merleau-Ponty, quando este busca apoiar-se nas reflexões de Cézanne para referendar suas próprias ideias – lançará mão da obra teórica de Kandinsky. Em *Do espiritual na arte*, o mestre da Bahaus se esforçará por levar a cabo uma análise fenomenológica precisa, visando assinalar à arte um domínio de existência ontologicamente específico. Assim, afirma ele que “é apenas através da sensibilidade que chegamos ao verdadeiro na arte”. E ainda no mesmo sentido assevera: “a arte age sobre a sensibilidade e não pode agir senão através da sensibilidade”⁸.

A arte – no caso a pintura – encontra as normas que regem sua composição, então, nas leis interiores da sensibilidade. Ela deve responder às exigências impostas por essas leis. Uma cor, diz Kandinsky, considerada a partir da sua natureza estética pura, não é uma qualidade objetiva de uma coisa. Ela se constitui, diz o pintor, como “uma ressonância interior”⁹.

Na percepção sensível não há necessidade de que as coisas estejam dispostas para nós tal como são efetivamente intuídas no campo visual. Nem há qualquer necessidade no modo como aparecem, segundo qual perspectiva ou com que cores se apresentam. Uma unidade necessária apenas surge na pintura, isto é, na sua composição plástica. Toda obra de arte tem isto de distinto das simples coisas: a unidade interior do modo da sua manifestação, a necessidade da forma ímpar do seu aparecer, e o que lhe confere essa unidade é o fato de ser a expressão da afetividade imanente da vida, ou seja, a sua “ressonância interior”. O desenrolar da percepção sensível na experiência do mundo, o modo sucessivo como apreendemos as coisas e seus aspectos, repousa sobre uma contingência que Kant soube assinalar quando afirmou a necessidade da existência de um poder de síntese

⁷ *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940, p. 239.

⁸ Sur la questino de la forme, In: *Regards sur le passe*. Paris: Hermann, 1974, p. 160.

⁹ As cores, afirma Merleau-Ponty, são, na experiência, um “murmúrio indeciso”. *L'oeil et le esprit*, p. 43.

capaz de esquematizar essa sucessão de aspectos na simultaneidade requerida pelo conceito de *ob-jectum*. No objeto, as qualidades coexistem como partes de um todo único, subtraído ao fluxo contingente originário das sensações.

Mas se a arte é subjetiva, se sua subjetividade advém da sua origem na sensibilidade, então o que diferencia a dimensão estética daquela constitutiva do mundo real, se o princípio da abertura do horizonte do mundo é justamente a sensibilidade? Deste mundo, como afirmava Merleau-Ponty, “mais velho do que todo pensamento”?

Para resolver a questão será necessário desenvolver um pouco mais os conceitos de mundo e de sensibilidade que utilizamos aqui.

A sensibilidade, como bem viu Husserl, e antes dele Kant, é o poder de Abertura que projeta o mundo como horizonte de presença para que possamos perceber qualquer coisa a partir dele. “O mundo há de estar aberto já ek-staticamente para que se possam confrontar entes desde dentro dele”¹⁰, escreve Heidegger, indicando claramente a precedência da abertura do ser em relação à “ek-sistência”. O interior dessa estrutura ontológica é pensado pela fenomenologia enquanto constituído pela transcendência característica da consciência intencional. Toda consciência é consciência de alguma coisa diferente de si mesma, e nessa inadequação essencial ela é a própria distância a si do ser, a pura Exterioridade ontológica¹¹.

Mas em que pesem as análises precedentes, o modo de ser da sensibilidade – vale dizer, sua essência – não pode ser reduzido à estrutura interior do fenômeno, isto é, ao aparecer onde o que aparece é justamente o ente. Em outras palavras, não pode ser reduzido à pura transcendência da sua essência. A tese sustentada por Michel Henry é a de que a essência da sensibilidade se caracteriza por uma dimensão de ser e de existência, não apenas diferente da transcendência intencional, mas oposta a ela. Essa nova dimensão que caracteriza a fenomenologia não intencional ou “material” é constituída pela afetividade da vida. A afetividade se apresenta – em sua diferença e oposição radicais à estrutura da transcendência intencional da consciência – como sendo o fundamento último da sensibilidade e o que a torna possível. Em sua essencial imanência, a afetividade é constituída internamente como um “em si”, ou seja, como um Si que se autoafeta e cuja presença a si, se realizando em cada um dos atos da consciência, torna afetiva a própria experiência do mundo. “O mundo é um mundo sensível porque a relação ao mundo é afetiva segundo a possibilidade mais interior do seu desenvolvimento ek-stático”¹², isto é, da sua projeção exterior e como exterioridade.

Por essa via, o sentimento interior ao ato de ver, por exemplo, longe de ser contingente, longe de acompanhar sua efetuação intencional, torna possível o olhar e a percepção em geral. Porque se é verdade que o olhar não se vê vendo – segundo a lei fenomenológica fundamental que prescreve à consciência o dever de apagar-se diante do ente que ela promove ao aparecer, mesmo que se trate de uma vivência –, é também verdade que a fenomenologia busca estabelecer uma fundamentação última da essência dos fenômenos. Para levar a

¹⁰ HEIDEGGER, M. *Lo ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de cultura económica, 1987, p. 395.

¹¹ Veja-se esta caracterização fenomenológica da consciência em um comentador de Sartre: “A consciência torna-se vazia, um puro movimento para fora de si para **se relacionar com coisas que ela não é**, pura transcendência que só mantém como “imanência” essa consciência não tética de si ou, como depois será chamado, o cogito pré-reflexivo (condição de toda reflexão)”. (JACOBELIS. *Temporalidade e Liberdade ou da Compreensão da Realidade Humana em O Ser e o Nada*. In: *O drama da existência: Estudos sobre o pensamento de Sartre*, p. 63 – Grifado por mim). Para se relacionar com o ente que ela não é, a consciência não deveria portar em si mesma o princípio de se relacionar, a relação como tal? Um tal princípio não implicaria primeiramente uma relação a si, fundamental e anterior?

¹² HENRY, Michel. *De l’art et du politique*, p.208.

cabo sua tarefa sem abandonar seu método próprio, a fenomenologia deve ser capaz de determinar qual é a forma de manifestação da essência da manifestação, qual é, em uma filosofia da consciência, o modo de intencionalidade suscetível de esclarecer a própria intencionalidade numa doação originária. Enfim, deve ser capaz de determinar uma intencionalidade na qual *noesis* e *noema*, o visar intencional e o visado por ele, coincidissem. Sem querer dar conta de toda extensão dos enormes problemas apontados aqui, seria preciso adiantar que o olhar que não se vê e não se sente nada poderia enxergar, porque é preciso que ele seja, enquanto ato egológico de um “eu vejo”, posse de si. O olhar que não se vê vendo (a imagem do espelho) se sente ver. “*Sentimus nos videre*”, afirma Descartes¹³, de tal modo que a afetividade constitui internamente a consciência de olhar e ver. Por isso ela está presente essencialmente ao longo de todas as nossas experiências, inclusive a de pensar, pertencendo à essência do aparecer do mundo. Por essa razão, também, existir é viver sempre em determinado “estado de espírito”, a existência jamais sendo afetivamente neutra. A afetividade é o modo fundamental da presença a si da vida, no exercício de cada um dos seus poderes, e é esse o sentido mais fundamental e originário do cogito em Descartes, segundo Michel Henry, em que pesem os séculos de comentários que reduzem o seu significado ao de uma representação de si do ego.

De fato, ao definir o que significa pensar nas *Meditações*, Descartes, sem pretender ser exaustivo, enumera os seguintes atos da consciência: “querer, imaginar, recordar, julgar” e, por fim, acrescenta o “sentir”. Ora, sabemos que a faculdade de sentir se opõe a todas as formas de ato da consciência citadas antes, por seu caráter patético. Logo, o estatuto ontológico do sentimento, neste caso, não pode ser da mesma ordem das outras formas da consciência indicadas no texto cartesiano, o que sinaliza, conforme uma análise fenomenológica do cogito deixa entrever, que o pensamento presente em todas as formas de efetuação da consciência, não é mais o pensamento de um objeto visado ou constituído por cada forma de ato, do mesmo modo como no cogito o pensamento que se pensa não é o pensamento pensado por um pensamento pensante, mas este pensamento em ato ele próprio, em sua efetuação imanente. J.-L. Nancy sublinha que “Descartes não refutou nada mais obstinadamente do que introduzir o pensamento, no sentido de reflexão, no *cogito*”¹⁴. Do ponto de vista estritamente fenomenológico, Merleau-Ponty se propõe “pensar o *cogito* como um *contato absoluto* do eu consigo mesmo”¹⁵. E para Jean Luc Marion, o *cogito* implica a estrutura imanente de um “*pensamento pensado por um pensamento pensante que já é*”¹⁶, independentemente do que ele pensa, ainda que não anteriormente. Pois Descartes denomina sentimento justamente a essa estrutura imanente, internamente constituída pela autoafecção da afetividade pura, na e pela qual o pensamento já é pensamento pensante, se sentindo pensar numa posse de si anterior à reflexão sobre si, sem a qual, como o olho que não se vê mas se sente vendo, o pensamento – em sua efetuação afetiva originária – jamais poderia ser “pensado”.

¹³ Citado por Michel Henry em *Genealogie de la physicanalise*. Paris: PUF, 1998, p. 56.

¹⁴ *Ego Sum*, Paris: Vrin, 1979, p. 34.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 342.

¹⁶ *Idem*, p. 386.

¹⁷ *O Visível e o invisível*, p. 299. Merleau-Ponty opõe, assim, ao eu Operador, ou constituinte, o eu inobjetivável, embora não disponha do conceito de uma dimensão específica da subjetividade que possa vir a dar consistência ontológica a esse “eu” inobjetivo. Daí o caráter hesitante da reflexão que antevê a necessidade do conceito, sem poder assinalar-lhe qualquer realidade, por não dispor do princípio da sua determinação: a afetividade da vida. É assim, por fim, que a intuição de uma dimensão de existência inobjetivável, imanente, portanto diferente e oposta à da consciência, vem a ser reduzida à consciência indeterminada de que “há qualquer coisa”, qualquer coisa que não um objeto, que não um “je” denominável. E essa qualquer coisa é ainda “*la devant*”, porque tudo o que escapa à distância deste lá, ou seja, da consciência e da representação, da própria distância a si do ser, cai nesta “vida anônima” (mas a vida é justamente aquilo que jamais poderia ser “anônima”), nessas estruturas inconscientes. Por essa via, afirmará Merleau-Ponty, em outra obra, que só estamos verdadeiramente sós com a condição de nada saber sobre nossa solidão, porque a “esfera dita solipsista” da existência “é sem ego e sem ipse” (SIGNES, p. 220). Essa existência anônima é em seguida descrita como sendo uma “generalidade primordial onde nós estamos confundidos”, e onde não há “individuação ou distinção numérica” (SIGNES, p. 220). Na verdade, a sede dessa indiferenciação e dessa vida anônima não é o mundo propriamente falando, mas o corpo, ou a carne, e seria injusto com Merleau-Ponty

É essa dimensão absolutamente originária da subjetividade que Merleau-Ponty entrevê, conforme uma intuição radical – mas logo abandonada por causa dos seus preconceitos objetivistas e monistas –, numa nota de *O Visível e o Invisível*. Lá, o filósofo percebe que há, certamente, no cogito, um eu irreduzível àquele do “eu penso”, irreduzível à consciência de si, a toda identidade e mesmo à nomeação. A existência se enraizaria, pois, numa ipseidade anônima, porque é constituída pela própria imanência a si do ser e sua essência. Cedendo a palavra a Merleau-Ponty, “Eu, verdadeiramente, não é ninguém (*c’est personne*), é o anônimo (*c’est l’anonyme*); é necessário que ele seja assim, anterior a toda objetivação, denominação, para ser o Operador, ou aquele a quem tudo isso advém. O eu nomeável, o nomeado eu, é um objeto”. Mas há, entre o eu objeto e o eu originário, uma relação de fundamentação, se o eu segundo é a “objetivação” do primeiro, deste eu “desconhecido para o qual tudo é dado a ver ou a pensar, para o qual tudo apela”¹⁷. Assim, o “eu” merleau-pontyano é um ser cuja ipseidade não é mais constituída pela consciência de si, e sim pela afetividade da sua vida, ou melhor, por sua autodoação imanente.

II

Então, se supomos ser a arte sensível e afetiva por essência, se ela consiste em por em ação os poderes da sensibilidade, de um modo inclusive nunca suscitado pelas nossas experiências cotidianas, então a fruição estética não se destina a um punhado de artistas ou especialistas. Porque todo homem é, de certo modo, a origem do mundo (MERLEAU-PONTY). “O mundo concreto onde vivem os homens, tomba inteiramente sob as categorias estéticas e não pode ser compreendido senão por elas”¹⁸, e Merleau-Ponty pode então afirmar que “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais humildes dos homens o espetáculo do qual eles fazem parte sem ver”¹⁹.

Para clarificar, então, a natureza do campo estético, devemos distinguir, na sensação ela própria, o seu ser original, o seu dar-se numa primeira doação imanente, e o seu ser constituído quando um olhar intencional se volta sobre ela e a projeta no mundo como qualidade sensível de uma coisa. Duplicação ontológica que não passou inteiramente despercebida a Merleau-Ponty. Em “O olho e o espírito”, escreve ele que a visibilidade manifesta das coisas desdobra-se num “equivalente interno” ou numa “fórmula carnal”. Porém, preso ao preconceito fenomenológico de tudo reduzir à dimensão *ek-stática* do olhar, descreve essa ressonância corporal e afetiva do mundo em nós como um “equivalente interno” da presença das coisas visíveis no mundo. Trata-se, diz Merleau-Ponty, de um visível em “segunda potência”²⁰. Assistimos então à perplexidade do filósofo diante da doação afetiva, interior e imanente da sensação, e à tentativa desesperada (daí a repetição das fórmulas) de definir a essência desse campo de equivalência “interna”, a partir de conceitos herdados da fenomenologia da intencionalidade.

O enigma, no entanto, da visibilidade não está no processo transcendental de constituição do objeto pelas vivências intencionais

referidas a um ego puro. Está na obscura, porque afetiva, origem para onde nos reenviam os dados hiléticos, a matéria da visão, as sensações e a afetividade que as constitui. O caráter enigmático da dimensão material da subjetividade encontra-se no advir sensação da sensação originária como conteúdo impressional puro.

O ser original da sensação reside, porém, no seu experimentar-se a si mesma, no seu sentir-se a si mesma sem distância e que coincide com a afetividade da sua essência. Assim, é sempre através da dor que sabemos o que significa doer, e é somente em presença da cor que podemos saber o que ela é, através da sua ressonância interior, de uma interioridade que a própria vida egológica doa à cor, para que nela e por ela, a cor seja o que ela é efetivamente.

Mas a impressão pode nos ser dada, também, mediatamente na medida em que sofre o distanciamento da temporalidade, na retenção, sendo apreendida por uma vivência intencional como qualidade objetiva de uma coisa. A impressão irá servir então de matéria para o processo intencional de constituição da coisa como objeto. Mas, originariamente, ela habita esta interioridade da vida que qualifica, em Kandinsky, o conteúdo originariamente abstrato que se estende a toda arte, seja figurativa ou não. Kandinsky usa para designar essa dimensão radical da nossa existência, e sua ressonância interior na arte, o termo “tensão viva intrínseca”. Assim, como a música, a pintura tem o dever de expressar não o mundo, mas o ser e a vida, e é por isso que vem a se tornar, deliberadamente, abstrata. Sua referência, não sendo mais o domínio espetacular do mundo, volta-se para a interioridade dos afetos da vida, buscando intensificá-los, mais do que clarificá-los.

Por essa via, Kandinsky distinguirá duas dimensões do elemento pictórico, isto é, as cores e formas de que toda pintura é feita. De uma parte, esses elementos se apresentam, imediatamente, como qualquer coisa objetiva. Uma linha possui, por exemplo, dimensões mensuráveis. De outra parte, a análise de cada elemento pictórico mostra suas determinações afetivas fundamentais, sua impressão subjetiva própria e que Kandinski denomina seu “valor interior”, isto é, seu conteúdo interior e, propriamente falando, abstrato²¹. Essa referência principal de todo elemento objetivo a uma determinação subjetiva e afetiva específica nos põe em presença, ao mesmo tempo, dos meios e da finalidade da arte, do seu lugar no ser e sua significação última.

O objetivo da arte consiste em exprimir as determinações subjetivas constitutivas do fundo do nosso ser, a alma, por assim dizer, do universo, se é verdade que o pintor, como dizia Merleau-Ponty, “situa-se na origem do mundo”²². Em outra obra, afirma o filósofo, de um modo ainda mais explícito, a propósito de Cézanne, que este “deseja pintar a matéria em vias de se formar, a ordem nascendo de uma organização espontânea ... a natureza em sua origem”²³.

Essa dimensão subjetiva originária é, portanto, identicamente, a essência do universo e o conteúdo propriamente abstrato, isto é, *absolutamente real* que a arte pretende exprimir, e é dela que fala Kandinsky quando afirma que “a gênese de uma obra de arte tem uma

não assinalar este ponto. Em “O olho e o espírito”, por exemplo, afirma que a interrogação da pintura visa esta “gênese secreta e ardente das coisas no nosso corpo” (p. 30). A visão do pintor é por isso “um nascimento continuado” (p. 32). Mas o que é corpo em Merleau-Ponty? Ele é nosso modo próprio de inserção na natureza, o modo como ela nos atravessa, a pulsação orgânica da carne da qual podemos apenas dizer que não é sujeito nem objeto, mas quiasma, sem que haja uma elaboração ontológica rigorosa, e não ôntica, da sua substancialidade essencial. O princípio dessa gênese secreta, porque “ardente”, isto é, afetiva, é assim atravessado por uma invisibilidade radical: mais radical do que o “outro lado do visível”, é a autoafecção da afetividade em nós, a fonte inesgotável do mundo.

Há, então, confusão, em Merleau-Ponty, entre individuação no sentido ôntico (1), que se refere à constituição do objeto como tal, através da antecipação da concordância das suas perspectivas virtuais com a experiência atual; a individuação da consciência de si (2), ou seja, apreensão do ideal

de ego ou representação de si; e a individuação do ser (3), na ipseidade da autoafecção da vida. É porque a vinda ao ser da vida é uma vinda a si através da essência imanente da afetividade enquanto autoafecção, onde o afetante e o conteúdo afetado são os mesmos, que nossa existência é e pode ser a de um eu.

¹⁸ HENRY, Michel. *De l'art et du politique*, p. 208.

¹⁹ *Sens et non sens*, p. 31.

²⁰ *L'œil et le esprit*, p. 22.

²¹ Essa duplicidade da sensação não passou despercebida também para Kant. “A cor verde dos prados pertence à sensação objetiva, como percepção de um objeto dos sentidos; o seu agrado, porém, pertence à sensação subjetiva, pela qual nenhum objeto é representado” (KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995, p.51). O que Kant denomina “agrado” nada mais é do que o modo de doação imediato da sensação, sua tonalidade afetiva própria, o como da sua doação imanente, isto é, da sua autodoação. O agrado é o modo como a sensação nos afeta se autoafetando, a tonalidade afetiva através da qual ela se revela em nós.

²² *L'œil et le esprit*, p. 56.

²³ *Sens et non sens*, p. 23.

²⁴ *Conférence de Cologne*, 1914.

²⁵ Rio: Campus, 1986, p. 243.

característica cósmica”²⁴, embora a abstração retire, como vimos, toda referência da obra ao espetáculo do mundo.

O sentido cosmológico da arte salta aos olhos quando analisamos, principalmente, o teor expressivo das cores primárias. Em *Universos da arte*, Fayga Ostrower, referindo-se à expressividade das cores primárias e às suas respectivas “temperaturas cromáticas”, mostra como o teor expressivo do vermelho e do amarelo – cores “quentes” –, isto é, sua tonalidade afetiva própria, refere-se às categorias da “proximidade, densidade, opacidade, materialidade”, enquanto as cores frias suscitam o sentimento “das distâncias, transparências e aberturas”²⁵. Ou seja, situando-as no plano objetivo que lhes corresponde, essas categorias se referem às dimensões próprias do mundo, enquanto espacialidade. Cada experiência colorística correspondente, então, a uma tonalidade afetiva que expressa interiormente uma determinação do mundo objetivo, acompanhando a recriação, pela obra de arte, e através dos seus elementos estéticos próprios, do processo da sua constituição subjetiva.

“As cores quentes e frias”, acrescenta ainda Ostrower, “articulam posições contrastantes que ocorrem simultaneamente no espaço: as cores quentes avançam, expandindo-se enquanto as cores frias recuam, retraindo-se”²⁶. Evidentemente, a percepção do vermelho não suscita por si só, como nos faróis de trânsito, qualquer referência à proximidade e intimidade do fogo ao qual esta cor está comumente associada. No trânsito, estamos absortos demais no mundo para prestar atenção aos nossos afetos. A pintura, notoriamente a pintura abstrata, libera a cor para que ela possa mostrar, de forma pura, a sua força interior: esta pulsação em nós da distância ou, ao contrário, da proximidade, ao modo de uma pulsação afetiva. E é porque a espacialidade possui uma origem inespacial, porque a exterioridade em geral ancora-se na dimensão afetiva de uma interioridade radical, que uma cor pode ser o veículo correspondente da tonalidade afetiva característica da distância. Tudo isso é válido, em que pese o fato de atribuir-se o efeito de distanciamento à percepção das cores quentes, ou proximidade, no caso das frias, ao modo semelhante de reagir “dos mecanismos fisiológicos dos nossos músculos reguladores da curva de nossas lentes”. A focalização das cores, afirma Ostrower, desta feita, distanciando-se das suas intuições iniciais, “provocaria ajustes análogos aos dos objetos vistos em proximidade”²⁷. A analogia no modo de olhar implicaria, desse ponto de vista, uma analogia das tonalidades afetivas, porque o sentir-se a si mesmo vindo do olhar é inerente ao modo como o ato de ver, em seu esforço intrínseco de movimento, se autoafeta. Trata-se então de autoafecções similares em seu conhecimento, ou seja, o conhecimento das posições contrastantes entre cores frias e quentes para projetar o espaço pictórico e sua experiência correspondente. É assim que, quando, “dentro dos azuis, se introduzem manchas vermelhas, a relação se modifica para a de cores primárias-secundárias, e o espaço (pictórico, JLF) se torna plano (em vez de apresentar características lineares, JLF)”²⁸. O artista, então, produz o conteúdo afetivo da nossa percepção, conduzindo, a partir

do domínio da disposição dos elementos pictóricos, o seu desenrolar interior. Este “*foyer*” invisível onde nos situamos por nossas vidas é, de todo modo, a charneira onde arde o mundo.

Pintar, então, não consiste em representar ingenuamente uma coisa deixando-se guiar por ela, como se se tratasse de um dado prévio e visível, não consiste em debruçar-se sobre propriedades que pertenceriam verdadeiramente à coisa e que seriam legíveis nela. Ao contrário, pintar é retornar a essa realidade invisível que é indissolivelmente a do mundo – enquanto percebido por uma vida que se sente a si mesma e que revela a si mesma afetivamente – e do próprio homem. É essa realidade que a arte tem por objetivo representar. Pintar significa escolher, quando não inventar, elementos objetivos dos quais só será levado em conta o equivalente subjetivo, “a sua ressonância interior”²⁹. É construir através da escolha de cores, linhas e outros elementos inapropriadamente chamados geométricos, uma composição cuja vibração interior é o sentimento que constitui seu arquétipo e, ao mesmo tempo, sua finalidade exclusiva. Mas se o conteúdo da arte, ou seja, seu conteúdo abstrato ou cósmico, se torna inteligível para nós, permanece uma tarefa sempre aberta determinar a natureza dessa expressão. “Sei o que quero”, afirma Kandinsky, “mais frequentemente do que posso descobrir os meios de realizá-lo”.

A questão da busca dos “meios” da pintura nos remete então ao modo de doação originária das coisas, ao modo originário de viver sua presença. Trata-se então, primeiramente, de desvelar, vivendo-as, as tonalidades afetivas da experiência que o utilitarismo atarefado da vida cotidiana nos impede de experimentar. Em segundo lugar, tratar-se-ia de inventariar as relações e as leis dessas relações sensíveis, de formular uma lógica do sensível. Os escritos teóricos de Kandinsky consistem justamente em um estudo sistemático das tonalidades subjetivas nas quais cores e formas se doam a nós, no reconhecimento das suas relações, subjetivas como elas, e que são o fundamento de toda obra de arte concebível. Trata-se, enfim, de proceder a uma “análise do problema da composição”.

O processo através do qual a tonalidade afetiva que acompanha a percepção de cada elemento objetivo é posta em evidência, leva Kandinsky a efetuar análises admiráveis sobre a essência da arte. Se consideramos, por exemplo, uma simples linha, vemos que ela se propõe a nós como forma global, possuindo, como tal, uma determinada tonalidade afetiva. Na vida cotidiana, a linha delimita contornos dos objetos, servindo assim para identificá-los na perspectiva do trato instrumental com as coisas. Mas, uma vez liberta dessa obrigação de figurar algo para nós na percepção, sendo submetida, como elemento estético, a um processo de “liberação”, então torna-se disponível à sua significação originária, enquanto, segundo uma expressão de Kandinsky, “ressonância puramente interior”³⁰. Essa liberação estética, liberta em toda sua plenitude “a força interior” do elemento, a efervescência da sua afetividade. Veja-se, a título de exemplo, a força e a plenitude a que Goya conduz o amarelo em *O fuzilamento*, ou a intensidade dinâmica conferida às linhas por Munch em *O grito*.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, nota.

²⁸ Idem, p. 240.

²⁹ A propósito da música, Harol Osborne afirma que a percepção apenas capta o “caráter sensorial intrínseco” dos intervalos musicais, e não sua duração objetiva. *A Apreciação da arte*, São Paulo: Cultrix, 1970, p. 203.

³⁰ A propósito, mas em um sentido distinto, afirma Merleau-Ponty, sobre esta verdadeira *epoké* fenomenológica praticada pela pintura: “[...] vivemos em meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, nas casas, ruas, avenidas e a maior parte do tempo nós não vemos as coisas senão através das ações humanas das quais podem ser pontos de aplicação. Nos habituamos, assim, a pensar que tudo existe necessariamente e é inquebrantável. A pintura põe em suspensão esses hábitos revelando o fundo de natureza não humana sobre a qual o homem se instala” (SNS, p. 28).

Elevado ao seu mais alto grau de plenitude, o elemento estético se liberta de tudo o que, na percepção ordinária, obscurecia sua força afetiva. Porque na arte e no processo da sua fruição, ele será percebido “em e por si mesmo”. “Uma linha manifesta”, afirma o descobridor da pintura abstrata, “por cada uma das suas curvas, ângulos, mudanças de direção, o efeito sobre ela de uma força que, não sendo mais de nenhum processo objetivo, *não existe senão em nós, em nosso corpo subjetivo onde toda força real tem sua sede*”³¹.

Mas será a propósito do movimento que Kandinsky encontrará a ocasião de demonstrar melhor sua tese principal acerca da subjetividade estética. As potencialidades da nossa sensibilidade afloram, na arte, desde que não estejam mais mascaradas e limitadas dentro das condições banais da vida cotidiana, sempre atarefada no trato com as coisas. Nós saberíamos muito pouco das potencialidades interiores da visão, ou da audição, sem a abertura dessas novas dimensões de ser que são a pintura e a música, por exemplo, e o poder liberador que elas têm, como toda arte em geral, de incitar os sentidos, diversificar e intensificar a afetividade da vida entregue a si mesma e ao gozo de si – tal é, quiçá, a significação última do desinteresse e do caráter contemplativo da fruição estética.

A longa e minuciosa análise que Kandinsky dedica à cor nos seus escritos persegue o mesmo objetivo de mostrar como ela, assim como todo elemento pictórico, tendo sua realidade original na subjetividade, deve ser escolhida em função da sua ressonância própria nela, única motivação e guia do seu emprego na pintura. Kandinsky recorda uma lembrança significativa dos seus anos de aprendizagem. Conta ele que, frequentemente, uma simples “mancha de um azul límpido e de uma potente ressonância percebida na sombra de uma árvore” o seduzia com tanta força, que ele seria capaz de pintar uma paisagem apenas para fixar aquela simples mancha de cor. Essa intensidade com a qual ele experimenta a vida, a agitação subjetiva despertada por cada cor e cada forma, conduz Kandinsky a abandonar pouco a pouco o suporte objetivo e, dirá Michel Henry, a ideia mesma de pintura figurativa, de modo a deixar campo livre para a pulsação das cores e formas estéticas abstratas e puras, isto é, deixar livre o campo para a expansão da subjetividade e afetividade da vida, para o mundo da arte: o mundo interior e imanente dos furores dos afetos.

Sendo o objetivo da arte arrancar da dissolução objetivista, à qual tendem, as tonalidades afetivas que constituem o conteúdo interior e abstrato da vida, isolando-os e abstraíndo-os para trazê-los à tona na potência da sua retenção original, nesta primeira vinda a si dos afetos, então trata-se de uma tarefa inteiramente problemática, porque é uma lei da afetividade, tanto como da percepção, que jamais existam sensações ou afetos isolados. É essa a coexistência ilógica ou selvagem das qualidades nas coisas à qual Merleau-Ponty se referia, ao falar do mundo sensível onde o verde de um limão é azedo, como não o será o verde de uma árvore. Somente a reflexão teórica pode analisar cada elemento estético separadamente, quer seja na exterioridade da sua forma pictórica, quer na interioridade da sua vibração

³¹ Op. cit., p. 45.

subjetiva e afetiva. No contexto concreto da obra e da sua fruição, ao contrário, esse isolamento não existe, sua tonalidade particular não é diretamente acessível. Assim, o pintor se vê no dever de agir sobre o entorno do elemento visado para poder se acercar dele e de sua tonalidade própria. Se, por exemplo, consideramos um ponto central à tela, será apenas deslocando esse ponto para um dos lados que perceberemos sua ressonância própria e a ressonância latente no Plano original, até então mal-conhecidos. Através desse deslocamento nós sentimos a mudança na percepção do Plano e da significação afetiva do ponto nele deslocado.

Mas as dificuldades por nós apontadas aqui, relativas à apreensão das tonalidades afetivas dos elementos isolados, constituem os princípios próprios à composição, conforme o sentido emprestado por Kandinsky a esse conceito. Basta multiplicar os elementos estéticos e as relações possíveis entre eles para abrir um campo infinito para a invenção plástica abstrata e para a profusão dos afetos. Conforme a análise de Kandinsky, os elementos estéticos pictóricos são três: forma, cor e objeto. Cada um desses elementos exerce uma ação diferente sobre nós, determinada pelo seu valor subjetivo, sendo importante que o artista, situando-se no lugar da natureza, suscite a atuação dos três combinando seus efeitos, ou seja, o conjunto dos afetos que eles suscitam em nós, construindo, assim, um obra dotada de necessidade interior própria. Michel Henry denomina “composição original” a experiência patética suscitada pela obra na vida e sua tonalidade afetiva própria. A composição original é, ao mesmo tempo, causa e resultado da composição plástica. Partindo deste estado, isto é, das tonalidades subjetivas suscitadas pelos elementos objetivos da composição plástica, o artista abstrato os dispõe segundo princípios, critérios e direções que nada mais são, ao final das contas, do que uma sabedoria oriunda das pulsões mais profundas da sua alma e do seu desejo.

A significação da obra de arte consiste em expressar essa alma que é, ao mesmo tempo, de cada um de nós e do universo inteiro, se é verdade, pelo menos, conforme a tese principal da ontologia fenomenológica de Michel Henry, que a cada determinação objetiva do horizonte do mundo corresponde uma determinação patética da vida, de modo que o mundo é a totalidade dessas tonalidades subjetivas pelas quais ele existe realmente em nós. Por isso, Kandinsky pode afirmar, no mesmo momento em que define a arte como “ressonância interior”, que o próprio mundo é “cheio de ressonâncias”. Por essa via, o mundo é visto como um cosmos de seres exercendo uma ação espiritual de constituição. A matéria morta de que o mundo é feito, justamente em seu anonimato, é interiormente constituída por uma multiplicidade monadológica de espíritos vivos: na ipseidade de cada vida nasce a todo instante – tal é o mistério do ser – um mundo, como isso que percebo em mim através do sentimento de esforço inerente essencialmente a todo agir.

Assim, a tarefa da arte consiste em reavivar, por uma espécie de reanimação e intensificação, a presença desse espírito constituinte da manifestação do mundo em nós; em expressar, através da obra e da

sua fruição, os princípios subjetivos e afetivos da vida que, longe de serem cegos, conduzem à invenção e objetivação de formas sensíveis, permitindo ao artista, enfim, rivalizar com a natureza e o mundo e, à vida, reencontrar-se no gozo de si, da sua essência patética, com a força dos seus poderes de constituição, presentes na projeção de um mundo, sob o furor dos nossos afetos invisíveis. Toda arte é, por isso, provocação da vida.

Referências bibliográficas

HENRY, M. *De l'art et du politique*. Paris: PUF, 2006, vol. III.

_____. *Généalogie de la physicanálise*. Paris: PUF, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

SARTRE, J-P. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.

HEIDEGGER, M. *Lo ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de cultura económica, 1987.

KANT, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

OSTROWER, F. *Universos da arte*. Rio: Campus, 1986.