

# A origem da obra de arte

José Luiz Furtado\*

73

*E eis que me tornei um desenho de ornamento  
Volutas sentimentais  
Volta das espirais  
Superfícies organizadas em preto e branco  
E no entanto acabo de ouvir-me respirar  
É isso um desenho?  
Isso sou eu?*

Albert-Birot, *Poèmes à l'autre moi*

## I

Conforme a tradição filosófica há duas formas de pensar a genealogia das coisas. A primeira diz respeito à *poiesis*. A teoria aristotélica das quatro causas pretendeu elaborar justamente as condições de possibilidade do vir a ser da coisa, de um ente, no mundo como unidade de matéria e forma, perceptível, portanto, ao olhar dos homens, sensível ou intelectual. O segundo modo de tratar a origem é tardio. Remontando a Descartes, obteve seu coroamento com a primeira das críticas kantianas. Trata-se, a partir daí, não mais de elucidar a possibilidade de *materialização* da coisa (passagem da potência ao ato) e sim do processo da sua constituição como objeto da experiência *possível*, ou seja, como fenômeno. Não está mais em questão, a partir daí, a forma materializada na ponta de uma ação teleológica: objetivação de um conceito ou idéia no mundo. O que importa, nesta perspectiva, é analisar propriamente a pura aparição da coisa em um campo de visão e, mais exatamente, a constituição prévia deste campo, a sua abertura. Para diferenciar a primeira forma de análise da segunda, esta foi denominada “análise do processo de constituição *a priori*”, ou “análise da gênese transcendental” do ente na condição de objeto, culminando, por fim, na análise transcendental da genealogia daquela condição ela própria, em sua forma purificada ou reduzida, como, por exemplo, a espacialidade e a temporalidade da sensibilidade pura, em Kant. O aparecer do próprio mundo, considerado como horizonte universal de presença, deve ser projetado anteriormente ao aparecer do ente nele.

Ao longo do desenvolvimento da filosofia da arte, esses dois modos de pensar e analisar a genealogia das coisas, embora seguissem caminhos distintos, confundiram-se frequentemente, dificultando, quando não tornando impossível, a compreensão da essência da arte como fenômeno propriamente estético. Porque os quadros, esculturas e mesmo a música, a dança e a literatura produzem coisas

subsistentes materialmente no horizonte perceptível do mundo e podem muito bem ser analisadas como coisas, através do emprego das categorias aristotélicas da *poiesis*, apesar de se distinguirem das coisas pelo fato de serem impróprias para o uso<sup>1</sup>. Nesse sentido não é casual que, na “Metafísica”, Aristóteles tenha exemplificado sua teoria causalista através do processo da construção de uma estátua. Estão lá presentes, como em qualquer outra obra, como componentes e momentos essenciais da sua criação, a matéria e as causas eficientes (a habilidade do artista), formal e final. E, acima de tudo, está ali, diante do nosso olhar, uma coisa perceptível, visível, tangível. Tal caminho conduziu diversas estéticas ao viés psicologista da análise do processo de criação, ou da genialidade, da forma da obra, ou ainda do processo da sua percepção (gosto) da parte do seu público.

Sobre as ambigüidades e dificuldades de compreensão da essência da arte trazidas pela análise centrada na genealogia material, na produção, por exemplo, da tela, não poderemos nos alongar aqui. Trata-se de seguir a outra via aberta pela elucidação fenomenológica da genealogia da arte em sentido transcendental, isto é, de saber não tanto como a obra, objeto materialmente configurado no horizonte do mundo, surge das mãos do artista, suscitando nossa apreciação e fruição estéticas, e sim de elucidar o processo interno dessa fruição ela própria, sem o que não haveria gozo estético, nem beleza. Haveria, sem dúvida nenhuma, obra, coisa subsistente no tempo e no espaço, mas não arte<sup>2</sup>.

É uma aquisição definitiva da teoria filosófica da arte a afirmação kantiana de que o juízo de gosto fundamenta-se sobre o sentimento de prazer suscitado pela contemplação desinteressada da obra<sup>3</sup>. Se assim é, então a tarefa inadiável da estética consistiria em elucidar a essência do sentimento, de todo sentimento possível, e da beleza em particular, evitando as tantas e fáceis armadilhas do psicologismo, do historicismo e do culturalismo, que vêem a obra como índice de dimensões psíquicas, como documento de época ou exemplar característico de uma dada cultura. Mas, alguma vez na história da filosofia em geral e, em particular, na história da filosofia da arte, tal elucidação foi efetivamente levada a cabo? A dimensão ontológica do sentimento foi alguma vez pensada em sua essencialidade própria, oposta, como veremos, à dimensão da fenomenalidade em geral, caracterizada pela abertura de um mundo, ou seja, da projeção de um primeiro plano de exterioridade de onde algo assim como uma coisa pode nos saltar ao encontro do olhar?

Toda coisa, inclusive a obra de arte, nos é dada duas vezes. Uma vez lá, diante de nós, no horizonte exterior do mundo, como objeto de uma visão. Sendo assim, a análise filosófica deveria deter-se na elucidação da abertura – de natureza ontológica, e então apriórica – desse horizonte universal de visibilidade que, de fato, como afirmou Heidegger, “deve já estar aberto ek-staticamente para que possamos confrontar entes dentro dele”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cf. HEIDEGGER, M. A

<sup>2</sup> É preciso distinguir a unidade orgânica que as partes de um quadro formam entre si da totalidade plástica da composição estética. A disposição material, isto é, espacial, dos elementos na superfície do quadro é determinada a partir da sua função estética na percepção global do quadro.

<sup>3</sup> KANT, I. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

<sup>4</sup> *Lo ser y lo tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1988, § 45.

A natureza *ek-stática* desta abertura ontológica caracteriza essencialmente a totalidade dos nossos sentidos, isto é, a essência da própria sensibilidade humana como tal. O ente somente se apresenta a nós, na condição objetiva que é a dele, a partir de um certo distanciamento de si da essência que projeta a objetividade. Distanciamento essencial que nada tem a ver com a maior ou menor proximidade do objeto em relação ao olho que o vê, pois, por mais próximo que esteja do órgão físico, a distância permeará necessariamente sua presença como essência mesma do seu ser enquanto estar-diante-de<sup>5</sup>.

É assim que o olhar não se vê vendo, o ouvir não percebe a si mesmo ouvindo e o pensar não se pensa a si mesmo enquanto pensamento em ato, isto é, pensante<sup>6</sup>. A fenomenologia capta esta estrutura essencial da subjetividade – que se pretende universal – através da noção de intencionalidade. Toda consciência, em qualquer um dos modos possíveis do seu exercício, é intencional<sup>7</sup>. Para a consciência, ser intencional significa jamais se resolver em consciência de si, jamais sendo outra coisa distinta da consciência de alguma coisa que ela própria não é, nem poderia ser, porque fora da exterioridade fundamental desse lá, fora da distância de um mundo, na condição de objeto para onde ela se encontra projetada, olhar nenhum poderia ver o que quer que seja. O visível será sempre estranho à realidade do próprio ato de ver, isto é, ao processo originário da sua constituição interna, e, como tal, o visível é exterior a si mesmo. Por esta razão a visão não pode repousar sobre outro modo de ser distinto da sua imanência a si onde se constitui numa interioridade radical a exterioridade que a torna possível.

No espelho, onde pretendo captar o meu olhar, vejo apenas sua imagem morta: o olhar refletido no espelho nada vê, nada sente ou vive, não sendo, pois, absolutamente, olhar.

Mas a subjetividade humana não poderia viver jamais nesse abandono, nessa alienação absoluta de si, nessa completa falta de si mesma, nesta total desposseção de si própria. “Quando se trata do advir presentificante (l’avenir au présent), este presente é ‘um presente pontual sob seu olhar’, de tal modo que ele não é jamais o que nós somos e sim isto de que a distância da exterioridade nos separa eternamente.”<sup>8</sup> O olhar que não se vê vendo, sente-se, entretanto, vendo. “Sentimus nos videre”, afirma Descartes<sup>9</sup>. Por isso o objeto visível nos é dado duas vezes, ao contrário dos sentimentos. Na sua primeira forma de doação aparece como objeto, precisamente, disposto ao olhar lá diante na abertura do mundo. De tal maneira que, independentemente da distância física que o separa do meu olho, o objeto está sempre contraposto ao olhar, por um distanciamento ontológico inultrapassável alojado em todo ver.

Além dessa apreensão à distância, uma segunda vez o objeto é apreendido afetivamente a partir da tonalidade interior à efetuação do olhar que se sente vendo-o, agradável ou dolorosamente. Ver não é apenas perceber alguma coisa, debruçar-se sobre um conteúdo estranho. Toda percepção está imersa numa totalidade

<sup>5</sup> Resumindo e radicalizando a significação metafísica desta “fenomenologia” da consciência, MALVERNE afirma que: “É necessário que o ser seja à distância de si”. MALVERNE, I. *La condition de l'être*, in Rev. Mét., Mor., janv. 1949, 42.

<sup>6</sup> Segundo Jean-Luc Marion o *cogito* cartesiano, por exemplo, implica a estrutura de um **“pensamento pensado por um pensamento pensante que já é”**, independentemente do pensamento por ele pensado. MARION, J.-L. *Le Discours et sa méthode*. Paris: PUF, 1987, p. 45.

<sup>7</sup> “A consciência, diz Sartre, é consciência de qualquer coisa: isto significa que a transcendência é a estrutura constitutiva da consciência; isto é, que a consciência nasce transportada sobre um ser que ela não é”. L’Être et le néant. Paris: Gallimard, 1982, p. 28.

<sup>8</sup> HENRY, M. *Phénoménologie Hylétique*. Paris: PUF 1999, p. 56.

<sup>9</sup> Citado por Michel Henry in: *Généalogie de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1987, p. 89.

afetiva, implica um sentimento de ver, um esforço de olhar dotado de uma tonalidade afetiva própria, sentimento que não se confunde com nenhum elemento da fenomenalidade da própria coisa, com nenhuma sensação. Por isso toda percepção se faz, no seu fundo, imersa numa tonalidade afetiva, e Heidegger pode dizer que uma certa disposição de humor acompanha necessariamente todo o desenrolar da existência. Mas se tal é o caso teríamos de perguntar: por que não podemos viver sem sentir se podemos, por exemplo, cessar de pensar ou ver? Ou melhor, qual é o papel do sentimento de si nas diversas efetuações da consciência em geral, se a consciência é sempre a manifestação de qualquer coisa que ela própria não é?

Em “A essência da manifestação”, obra fundamental da fenomenologia contemporânea, embora ainda pouco lida e conhecida entre nós, afirma Michel Henry que “o sentimento jamais faz ver nada”<sup>10</sup>. Ele não porta nenhuma verdade, não leva a nenhum conhecimento. O sentimento, todo e qualquer sentimento, é, pois, cego. A dor nada mais revela do que seu próprio sofrimento, isto é, ela revela a si mesma, antes de reenviar, através da intencionalidade da consciência que ela motiva, a qualquer coisa diferente dela como uma significação ou uma causa. Seu ser interior e imanente repugna a objetividade da consciência de tal modo que, por exemplo, a consciência da dor jamais será dolorosa pois, na condição de correlato intencional, projetada fora dela própria pela retenção do fluxo das vivências, a dor visada não é mais ela mesma e não pode, pois, doer, fora dessa coincidência originária consigo própria que a faz ser a dor que ela é<sup>11</sup>. Não podemos ver o que sentimos e, por isso, Kandinsky pôde dizer que a cor, em sua essência mais própria, é “vibração interior”. Por isso também é falsa, em teoria da arte, a afirmação de que linhas, pontos e superfícies, sejam “elementos geométricos”. Geometricamente falando, linhas, pontos e superfícies não podem ser, absolutamente, visualizadas. Os pontos não ocupam lugar no espaço, as linhas não possuem largura e as superfícies não possuem qualquer profundidade. Por isso, também, a dar razão a Kandinsky, a afirmação de Husserl de que a extensão é a essência da cor é descabida. A cor extensa é a cor noemática, jamais os componentes hiléticos da sua “vibração interior”, que constitui o poder emotivo da cor através do qual a pintura nos fala<sup>12</sup>. Há um trabalho da consciência sobre as sensações que as transformam em momentos de uma estrutura objetiva. Uma projeção dos dados hiléticos imanentes à noesis na estrutura do noema, onde não mais está presente a sensação em seu vir a si antes que um ato intencional recaia sobre ela.<sup>13</sup>

De fato, sendo toda intencionalidade, a consciência não pode senão viver a alienação de si da coisa visada como objeto. Nesta condição toda significação propriamente estética – no sentido de uma estética fenomenológica material – dos elementos pictóricos – cores, volumes, linhas, superfícies – desapareceria (se uma tal consciência fosse possível), o azul não diferindo do vermelho, por

<sup>10</sup> HENRY, M. *L'Essence de la manifestation*. Paris: PUF, 1978, § 85.

<sup>11</sup> Deste “s'eprouver soi même” característico da afetividade da vida, Michel Henry afirma que ele possui um caráter “absolutamente radical e abissal, porque ele não se efetua senão no sofrimento e na alegria”, que constituem, segundo o autor, as tonalidades fundamentais de todo sentimento. Cf. *Phénoménologie de la vie*. Tome III, De l'art e du politique. Paris: PUF, 2004.

<sup>12</sup> “Ao diabo se duvidarem como, casando um verde matizado com um vermelho, entristece-se uma boca ou faz-se sorrir uma face”. CÉZANNE, citado por MERLEAU-PONTY em “A Dúvida de Cézanne”, p. 307.

<sup>13</sup> “Não há cores no mundo. A cor é uma sensação, e esta sensação é absolutamente subjetiva, originariamente invisível. No entanto elas são estendidas sobre as coisas (pela consciência, JLF) por um processo de projeção”. HENRY, M. *Phénoménologie de la vie*. Op. cit., p. 290, III.

exemplo, senão através das propriedades objetivas da sua manifestação, tais como o tipo de objeto, a sua extensão etc. Mas há um saber essencial a toda pintura e mesmo a todo aquele que vê, das propriedades das cores, linhas etc., que nada deve à objetividade da coisa e constitui definitivamente sua significação estética. As linhas horizontais são calmas e lentas, o azul acalma, interioriza, o vermelho excita. “Uma curva é quente”, uma linha, “rígida”, um ângulo é “frio”, e o ângulo muito agudo, “nos expulsa”<sup>14</sup>.

Nesse sentido a abstração é a essência da pintura justamente porque, primeiramente, libera os elementos sensíveis fundamentais da obrigação de participarem da figuração de uma coisa. Uma linha, por exemplo, será liberada do constrangimento de delimitar os contornos de um objeto. Assim procedendo a abstração permite a percepção da linha, em seus desvios e sinuosidade, ângulos e declinações e, por ela própria, o efeito de uma força vibratória que não existe senão em nossa interioridade afetivamente constituída. Do ponto de vista objetivo – que é o da ciência galileana – não há nenhuma explicação para as tonalidades emotivas que habitam a experiência vivida das cores, estas diferindo apenas quantitativamente, quanto ao comprimento de onda.

Este *sentido* – aqui visado como significação e ao mesmo tempo como conteúdo afetivo do sentimento –, enraizado nos elementos pictóricos, não pode ser atribuído a um ato de constituição da consciência, tal qual os objetos da percepção, constituídos pela intencionalidade que capta e antecipa, através do perfil atual da sua manifestação, os perfis virtuais, e realiza a concordância do sentido manifesto na vivência atual com o sentido esboçado virtualmente pelas vivências antecipadas. Quando dizemos ver uma “mesa” afirmamos de fato mais do que vemos, pois percebemos apenas um dos lados da mesa na visão efetiva. Mas perceber um objeto é visá-lo e apreendê-lo assim, por uma das infinitas faces através das quais se faz sua doação sensível no horizonte do mundo. Ver é perceber uma coisa como tal através de uma das suas perspectivas possíveis e, assim, a visão antecipa, no fenômeno do objeto por ela constituído, a concordância de sentido de todas as outras perspectivas possíveis. E o faz sem a projeção de nenhum conceito ou efetuação de juízos e raciocínios, tal é o “milagre” da percepção. Assim toda percepção efetua a “unidade sintética de uma multiplicidade dada”, seja esta a multiplicidade dos perfis virtuais sintetizada na vivência atual de uma consciência efetiva, seja a multiplicidade do que Husserl denominou, referindo-se às sensações, “dados hiléticos”. Na corrente intencional da consciência esta “multiplicidade de dados hiléticos... assume a função de esboçar de modo múltiplo uma só e mesma coisa objetiva”<sup>15</sup>.

Vemos então que a qualidade sensível da coisa real, enquanto propriedade noemática, nada mais é do que a projeção na exterioridade, através da intencionalidade da consciência perceptiva, de algo que já existe e é dado primeiramente em nós como impressão. Mais exatamente, trata-se dessa impressão originária que se retém junto a

<sup>14</sup> BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998, p. 155.

<sup>15</sup> *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. Paul Ricouer. Paris, Gallimard, 1950, p. 343. Grifado por mim.

si na imanência do seu auto-afetar-se, que ainda não sofreu o trabalho da retenção e da intencionalidade que irá fazer dela justamente o componente da visão de uma coisa objetivamente dada.

O dilema diante do qual Husserl se encontra postado quando se trata de elucidar a natureza da *Hilé*, ou das sensações, é o mesmo sobre o qual se debruçava Cézanne defronte da montanha Sainte-Victoire. Trata-se de reencontrar no amontoado de cores e tonalidades, na rugosidade das superfícies, na dança das linhas e volumes, uma pré-ordenação do olhar autônoma em relação ao poder de constituição intencional da consciência. Trata-se de surpreender a “ordem em estado nascente”<sup>16</sup> da montanha fenômeno. De surpreender os dados hiléticos antes do processo da sua apreensão e projeção noemáticas como elementos da estrutura objetiva de uma coisa, antes que uma intencionalidade venha debruçar-se sobre eles. A esta doação das sensações, anteriormente à sua incorporação na coisa como elementos sensíveis da sua percepção, chamaremos “arque-doação”<sup>17</sup>. Nesta arque-doação reside precisamente a genealogia da obra de arte, sua genealogia fenomenológica e material, a origem da estética e de toda estética possível: no vir a ser da doação originária na qual a sensação nasce e se manifesta em e para si mesma, como auto-afecção, como “vibração interior”.

## II

A exterioridade constitui a visibilidade do horizonte do mundo e de tudo o que se apresenta a partir dela, uma vez apreendida em sua forma purificada. As coisas visíveis são exteriores *a priori*, de tal modo que nenhuma forma ôntica de aproximação – por exemplo, a aproximação física da coisa em relação aos nossos olhos – pode superar o distanciamento no qual se fixa todo objeto possível, como já vimos. **Trata-se de uma exterioridade e distância obtidas através da análise eidética da objetividade.** À experiência desta Exterioridade originária assim compreendida se opõe a da *Interioridade*. Mas se a Exterioridade constitui essencialmente a visibilidade, qual seria o modo de manifestação e revelação dessa dimensão oposta, a saber, a Interioridade? Como vimos, Kandinsky afirma ser a cor, e por extensão a obra de arte, uma “vibração interior”, isto é, ela se doa através da impressão por ela provocada em nós, não menos que como aparência do objeto visível lá diante de nós no mundo. A cor possui, portanto, dois modos de apresentação possíveis: visível e invisível. O que ensina ao artista o ser essencial da cor não é a cor visível, e sim sua essência invisível, seu ser imperceptível, seu sentimento, através da sua tonalidade afetiva própria, numa palavra: a experiência metafísica da Arque-Impressão das sensações. Assim, a comunhão visada pelo artista entre o espírito e o mundo, entre a consciência e as coisas, é uma comunhão “por dentro”, uma comunicação de ressonâncias interiores à vida da subjetividade. A propósito da pintura de Delacroix, Baudelaire lança sobre a pintura figurativa deste pintor um olhar que antecipa a concepção estética de Kandinsky. “O que é esse mistério que Delacroix traduziu melhor do que qual-

<sup>16</sup> MERLEAU-PONTY, M. “A Dúvida de Cézanne”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1988, p. 89.

<sup>17</sup> HENRY, M. *Phénoménologie Hylétique*. Paris: PUF, 1999, p. 29.

quer outro (pintor)?”, pergunta Baudelaire. E responde: “é o invisível, é o impalpável, o sonho, os nervos, a alma; e o fez sem a utilização de outros meios diferentes do contorno e da cor.”<sup>18</sup>

Os maiores pintores conceberam sua arte como uma espécie de conhecimento metafísico da essência última das coisas, não só distanciada da percepção utilitarista, predominante na vida cotidiana, mas também das teorizações científicas. O que Cézanne procurava ao pintar mais de cem vezes a montanha Sainte-Victoire vai além da sua aparência sensível: é o segredo da constituição da manifestação do universo como tal. Ele pretende fazer ver o que não pode ser visto, o conteúdo interior expressado e os meios que permitem exprimir esta essência invisível presente no âmago do visível, a alma viva das coisas, e a cor não poderia “vibrar” interiormente na matéria extensa.

Esta invisibilidade visada aqui não é, no entanto, a que caracteriza a face oculta de todo objeto percebido, as perspectivas não atualmente presentes à percepção efetiva, a sombra que margeia toda coisa iluminada. Esta invisibilidade é ainda uma dimensão da objetividade e da exterioridade. Ela pertence à mesma região ontológica do visível como um elemento inseparável da sua estrutura. A prova da homogeneidade do visível e do invisível reside justamente no fato da sua reversibilidade, da figura poder tornar-se fundo, da face oculta poder vir a ser visível enquanto a face vista retorna para a obscuridade da primeira, mediante um giro do olhar ou uma modificação da atenção. Entretanto, o Invisível visado pela pintura situa-se na Interioridade viva da vida subjetiva, não na Exterioridade do horizonte do mundo. “O que tento traduzir-vos é mais misterioso, emaranha-se nas próprias raízes do ser, na *fonte impalpável das sensações*”<sup>19</sup>, afirma Cézanne. Assim as “raízes do ser” situam-se e revelam-se essencialmente no invisível metafísico das sensações, constituindo justamente o que o pintor pretende exprimir com sua arte. As sensações não são tangíveis, não são nem mesmo visíveis: são vividas plenamente, sem serem, no entanto, percebidas.

Mas a expressão implica a transmutação do conteúdo expressado. A expressão de um rosto colérico, por exemplo, pode ser captada numa fotografia, e ali, embora continue a ser a expressão colérica de um rosto humano, não há mais a presença viva do sentimento da cólera. A expressão, por mais adequada que seja, jamais se iguala à manifestação originária do que ela promove à dimensão da representação. O método através do qual Cézanne pretende nos introduzir nos mistérios metafísicos da vida e do ser consiste, diferentemente da expressão, em “traduzir”. Do latim *traducere*, traduzir significa, etimologicamente, “conduzir além” e, no nosso caso, além da objetividade, além da visão aberta sobre o horizonte do mundo e com ele confundida. A arte não somente nos põe em presença da realidade “impalpável” das sensações, promovendo-as à condição de objeto de um ver. Ela faz atuar essa realidade em nós, ela nos incita e nos conduz a experimentá-la como essa “vibração interior” de que falava Kandinsky: “Deve haver vibração interior da alma.

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1972, p. 615. Citado por DUFOUR-KOWALSKA, G. *L'Art et la sensibilité*. Paris: Vrin, 1986, p. 199.

<sup>19</sup> CÉZANNE, J. G. Citado por Merleau-Ponty in “O Olho e o espírito”. São Paulo: Abril, Os Pensadores, 1987, p. 275.

Se isto não existe, não pode haver obra de arte.”<sup>20</sup> **Assim, o que arte nos dá a conhecer, o que ela nos ensina e revela, ela o faz fazendo-nos vivê-lo. Porque ela brota da fonte impalpável das sensações, nos remete a ela.**

Toda arte vive e se origina da interiorização do mundo, do aprofundamento da experiência na afetividade da vida e do ser, lá onde, sem distanciamento nem exterioridade, no sentimento de si da vida, as impressões se transmutam incessantemente de sofrimento em gozo de si. Mas esta dimensão nada mais é do que a essência da sensibilidade sobre a qual toda arte age necessariamente. Porém, desta constatação aparentemente banal será preciso concluir, como o faz Kandinsky, que, agindo sobre a sensibilidade, a arte não pode senão atuar a partir dela e das leis por ela ditadas à obra. Mas as leis da sensibilidade não são as leis do mundo, isto é, justamente da exterioridade pura? Não são as leis do espaço e do tempo, de um conjunto de “partes extra partes”, no primeiro caso, e de instantes que se sucedem incessantemente, uns exteriores aos outros, no segundo? A “Estética transcendental” de Kant não é, precisamente, a ciência da abertura deste primeiro plano de luminosidade no e pelo qual os objetos nos são dados como fenômenos antes que sejam concebidos pelo pensamento em um juízo? Ora, a essência da sensibilidade não se esgota nesta pura relação a um mundo considerada em si mesma. O tempo não pode ser exclusivamente o sentido interno da sensibilidade, o meio da sua comunicação interior com o ser, se ele é uma “ek-stasis”, a exterioridade pura. Mas uma atenta observação revela que nenhum olhar é um simples ver do “objectum”, implicando, essencialmente, o sentimento das coisas derivado do fato de que, como já afirmamos, a visão que doa as coisas se sente a si mesma vendo (“sentimus nos videre”), experimentando e afetando a si mesma antes de ser afetada pelo mundo. Então repousa aí, neste saber absolutamente primitivo de si do olhar, antes de lançar-se sobre o mundo e as coisas, antes de abrir-se para o mundo, o conhecimento oriundo da sensibilidade sobre o qual se ergue e se edifica toda obra de arte. Saber calcado sobre as tonalidades interiores dos afetos esquecidos sob a alienação cotidiana da atividade exclusivamente prática. Assim, a arte não supera a alienação da vida cotidiana apenas suspendendo, de modo negativo, o caráter prático da percepção determinada pelo interesse, nos revelando, por esta via, a coisa em sua aparência pura. Ao olhar imerso no espetáculo do mundo, seja ele oferecido ao ver interessado da atividade prática, ou à contemplação, a arte opõe uma atenção outra, dirigida pela afetividade da vida interior, onde nenhum objeto mais se anuncia. Ao vermelho indicativo da passagem impedida ela não opõe o vermelho puramente percebido, sua pura aparência objetiva como tal, e sim a vibração interior suscitada em nós pela sua percepção, a tonalidade afetiva da sua “excitação”: isto que jamais pode ser reduzido à pura extensão, mesmo eideticamente tomada. O que foi revelado emocionalmente pela tonalidade afetiva da percepção da cor é o que motivará o artista: o modo e o porquê da sua intervenção na pintura.

<sup>20</sup> La peinture em tant qu'art pure, in: *Regards sur le passé*. Paris: Hermann, 1974, p. 196.

A arte não esposa outro objetivo distinto de traduzir as determinações subjetivas que constituem o fundo da nossa existência, e que se confundem, para o artista pelo menos, com as determinações metafísicas do próprio ser. Ela repousa sobre a alma primitiva, mais antiga que todo pensamento, conceito ou ciência (e é certamente por isso que os homens primitivos puderam pintar), das coisas e do universo, se é verdade que toda entidade, considerada em sua aparência objetiva, como fenômeno, possui uma ressonância interior, repousando inicialmente nela de modo fundamental. Esta dimensão imanente e afetiva da subjetividade constitui-se a partir do próprio ser e, por isto, ela é identicamente a essência do universo e o conteúdo abstrato que a arte pretende traduzir. Por isto Kandinsky, a quem mais uma vez damos a palavra, pôde afirmar que sua arte habitava as profundezas cósmicas, que coincidem e tocam, nos seus limites genealógicos, o ser interior da vida; que, por fim, a Gênese de uma obra de arte é de caráter “cósmico”<sup>21</sup>.

Neste sentido diz a poesia de Rilke, apontando para a dimensão que a arte pretende conquistar, deixando-se dominar por ela:

Se quiseres conquistar a existência de uma árvore,  
Reveste-a de espaço interno, esse espaço  
Que tem seu ser em ti.<sup>22</sup>

\*\*\*

As obras de arte autênticas buscam intensificar a existência através do seu *páthos* (por isso muitos artistas pretenderam transformar a própria vida em obra de arte). Esta definição parece condizer muito adequadamente com as artes de vanguarda. De fato, o critério do valor da vanguarda não parece mais ser a produção do belo como simples deleite e gozo, estético e contemplativo. É necessário, acima de tudo, chocar o público, inovar, surpreender, quebrar regras tradicionais. “O critério do seu valor, afirma Lacroix em obra recente, já não é a contribuição para o enriquecimento interior da sensibilidade, mas a reatividade do público, o qual, acima de tudo, é importante interpelar.”<sup>23</sup> Por esta via pareceria impróprio à filosofia da arte pretender refletir independentemente da história e da evolução da arte. Pretensão logo aparentada a uma forma de legislar *a priori* sobre a arte e a beleza. Mas o que sabemos sobre a pintura – levando em consideração que a abstração é sua essência, mesmo que se trate de arte figurativa – não aprendemos com os pintores, nem poderíamos fazê-lo, porque a pintura consiste, justamente, em por em ação um saber prévio, incrustado nas estruturas profundas da sensibilidade de todo homem ao qual ela fala com uma familiaridade de que nenhum pensamento conceitual jamais será capaz. Assim, a intensificação patológica da existência proposta pela arte nada tem a ver com as provocações e interpelações da arte moderna, com, enfim, a dimensão do espetáculo. Em “O Fuzilamento”, de Goya (Museu do Prado, Madrid), estamos diante de uma cena de morte. Mas a luminosidade lançada pelo amarelo, que envolve a

<sup>21</sup> Conférence de Cologne, 1914.

<sup>22</sup> Rilke, cit. in: BACHELARD, op. cit., p. 204.

<sup>23</sup> *O Culto da emoção*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006, p. 151.

figura da vítima no instante da sua morte iminente, interpela e faz vibrar o que há de mais vivo em nós. O que nenhuma violência irá jamais suprimir, esta ressonância interior de mundos noumenais, incluindo-se o do condenado que, com seus braços abertos – símbolo da mais perfeita doação –, banhado numa estranha e intensa luminosidade, as balas de fuzis não alcançarão. Neste mundo, ao mesmo tempo estranho e mágico, onde se desenrola a vida dos homens, só a arte pode penetrar e sobre ele nos lançar. A imaginação estética nos conduz ao *páthos* da existência. Ela o faz suscitando sua intensificação. A “vibração” despertada pelo amarelo da luz imaginária que envolve o homem fuzilado é o verdadeiro elemento trágico do quadro, totalmente indiferente ao que pode representar a cena propriamente falando, os abraços abertos da vítima, os corpos amontoados à espera da vez, os fuzis apontados. Mas se trata de uma vibração “interior” e, portanto, não dessa *cor-lá* na superfície do quadro. A cor em questão é uma tonalidade afetiva determinada, em sua afetividade, pela imanência da *Hylé* (sensações), para falar como Husserl, não pela transcendência da estrutura noético/noemática da intencionalidade.

A visão de Goya, em “O Fuzilamento”, é a percepção do pertencimento da existência a um outro plano distinto da banalidade onde se desenrola a vida cotidiana, mesmo quando atravessada tragicamente pela violência criminoso e a mais espetacular injustiça. Neste tempo de relativismo cético e, na arte, de experimentalismo inconseqüente, ousemos afirmar que a arte possui uma essência enraizada no saber de si da vida como sentimento e gozo intermináveis de si. Ela não faz simplesmente ver o que permanece invisível ao olhar prático ou desavisado do dia-a-dia dos homens. No desespero metafísico do seu desejo, ela salta, paradoxalmente, através da visão, sobre o que no seu fundo há de mais absolutamente invisível e, portanto, inefável, já que só se pode falar do que se pode ver. Ela quer trazer à luz do mundo o que jamais pertenceu nem penetrará na luminosidade do seu horizonte, a saber, a essência afetiva imperscrutável da vida. Este é seu grande milagre, e sua doce angústia.

## Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.
- DUFOUR-KOLWASKA, G. *L'Art et la sensibilité; de Kant à Michel Henry*. Paris: Vrin, 2002.
- HEIDEGGER, M. *Lo ser y lo tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1988.
- HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- HENRY, M. *Phénoménologie Hylétique*. Paris: PUF, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Généalogie de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1987.

- \_\_\_\_\_. *Voir l'invisible: sur Kandinsky*. Paris: François Bourin, 1988.
- HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. Paul Ricouer. Paris: Gallimard, 1950.
- KANDINSKY, W. Conférence de Cologne, 1914.
- KANDINSKY, W. La peinture em tant qu'art pure. In: *Regards sur le passé*. Paris: Hermann, 1974.
- KANT, I. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- LACROIX, J. *O Culto da emoção*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.
- MALVERNE, I. *La condition de l'être*, in Revue de Méthafisique et Morale. Louvain: UCL, jan. 1949.
- MARION, J.-L. *Le Discours et sa méthode*. Paris: PUF, 1987.
- MERLEAU-PONTY, M. A Dúvida de Cézanne; O Olho e o espírito. São Paulo: Abril, Os Pensadores, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Du spirituel dans l'art*. Paris: Denoel, 1989.
- SARTRE, J.-P. *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard, 1982.