

José Luiz Furtado

ENSAIOS

DE FENOMENOLOGIA



Ontologia e Estética

ENSAIOS DE FENOMENOLOGIA:
ONTOLOGIA E ESTÉTICA



Reitor

Marcone Jamilson Freitas Souza

Vice-Reitora

Célia Maria Fernandes Nunes

Diretor

Prof. Frederico de Mello Brandão Tavares

Coordenação Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Assessor da Editora

Alvimar Ambrósio

Diretoria

Francisco José Daher Júnior (Coord. de Comunicação Institucional)

Frederico de Mello Brandão Tavares (PROPP)

Ida Berenice Heuser do Prado (PROEX)

José Rubens Lima Jardimino (Presidente do Conselho Editorial)

Marcílio Sousa da Rocha Freitas (PROGRAD)

Conselho Editorial

Profa. Dra. Debora Cristina Lopez

Profa. Dra. Elisângela Martins Leal

Prof. Dr. José Luiz Vila Real Gonçalves

Prof. Dr. José Rubens Lima Jardimino

Prof. Dr. Paulo de Tarso Amorim Castro

Prof. Dr. Servio Pontes Ribeiro

ENSAIOS DE FENOMENOLOGIA: ONTOLOGIA E ESTÉTICA

JOSÉ LUIZ FURTADO

Ouro Preto
2015



© EDUFOP

Coordenação Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Projeto Gráfico e Capa

Joyce Mendes

Revisão

Magda Salmen

Revisão Técnica

Organizadores

Ficha Catalográfica

F984e Furtado, José Luiz.

Ensaios de fenomenologia: ontologia e estética / José Luiz Furtado. –
Ouro Preto: Editora UFOP, 2015.

128f.:

ISBN: 978-85-288-0342-6

1. Filosofia. 2. Fenomenologia e arte. 3. Ontologia. 4. Estética. II. Título.

CDU: 111:7.01

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br

Reprodução proibida Art. 184 do Código Penal e Lei 9.610 de fevereiro de 1998.
Todos os direitos reservados à

Editora UFOP

www.editora.ufop.br | *E-mail:* editora@ufop.br | *Tel.:* 31 3559-1463

Centro de Comunicação, 2º andar | *Campus* Morro do Cruzeiro

35400-000 | Ouro Preto | MG

Le savoir philosophique manque son but lorsqu'il s'interroge sur lui-même. Ou bien il faut qu'il pousse cette interrogation assez loin pour qu'elle soit identiquement une interrogation sur l'essence de tout savoir comme tel. Ce n'est pas le savoir philosophique qui importe. La philosophie vient toujours trop tard car ce qu'elle dit était au commencement.

Michel Henry

Sumário

A CRÍTICA FENOMENOLÓGICA DA FENOMENOLOGIA	17
A ORIGEM DA OBRA DE ARTE	37
A ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO E A REALIZAÇÃO DA ARTE	51
MERLEAU-PONTY E O MUSEU.....	69
NIETZSCHE E A HISTÓRIA.....	79
A ESSÊNCIA DA VIDA NA FILOSOFIA DA ARTE DE "O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA"	95
FENOMENOLOGIA E CRISE DA ARQUITETURA.....	113

PREFÁCIO

O sentido ontológico da estética na fenomenologia

O dogmatismo, longe de caracterizar certos momentos da história da filosofia, decorre de uma tendência interna ao próprio pensamento, de ordem ontológica. De fato, o ato de pensar implica transcender, de qualquer forma, a natureza própria ao conteúdo originariamente apreendido e conceituado, substituindo-o por uma representação que tende a usurpar o lugar da sua referência originária, tornando-se autônoma. Dito de outra forma, as verdades, uma vez constituídas, desmembram-se, por um impulso próprio, do movimento originário da consciência de onde foram engendradas a partir de evidências efetivamente vividas¹.

Nesse sentido, o “princípio dos princípios” da fenomenologia, a saber, o imperativo de “voltar às coisas mesmas”, surge como reação radical contra essa tendência dogmática, inscrita no âmago do pensamento filosófico. Convém, afirma Husserl, que a reflexão parta das coisas e dos problemas, e não das teorias e conceitos já constituídos, a fim de retomá-los à luz da experiência vivida e originária da coisa mesma a que se referem. A fidelidade ininterrupta ao dado intuitivo torna-se assim a própria definição da razão e do movimento intencional da consciência para a verdade. O dado intuitivo é o que se propõe a nós lá adiante, no horizonte de visibilidade do mundo como fenômeno, no espaço e no tempo, se for um dado sensível, no tempo, se for puramente intelectual. Enfim, a racionalidade compreendida em sentido fenomenológico nos prescreve ver antes de conceituar e a rever constantemente nossas representações, a partir da luminosidade da doação imediata, em “carne e osso”, dos fenômenos por elas representados, contrariando assim a tendência à abstração dogmática na qual os conceitos tendem a se encerrar. Desse modo, torna-se necessário efetuar o movimento inverso: “Toda espécie de objetos”, escreve Husserl, “que pode ser objeto de um discurso racional, de um conhecimento, portanto, na própria consciência e de acordo com o sentido de todo conhecimento, há de poder transformar-se em dado”².

¹ Cf. TRAN-DUC-THAO. *Fenomenología y materialismo dialéctico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

² La Filosofía como Ciencia Estricta. In: *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Buenos Aires: Nova, trad. Elsa Tabernig, 1973, p. 59. Grifo nosso.

A rejeição de pressupostos dogmáticos implica, em Husserl, consequência do imperativo de frequentar os fenômenos originários em que as coisas se dão a nós, imediatamente, a rejeição da crítica histórica dos conceitos filosóficos. Segundo Lauer³, para Husserl “a essência do pensamento e do ser não exigia uma história para se revelar”. Ao final de “A filosofia como ciência rigorosa”, Husserl afirma que o “impulso da investigação filosófica” tem necessidade de partir, “não dos filósofos” e das filosofias, e sim “das coisas e dos problemas”. Por isso, Husserl, numa passagem celebrada das *Idées*, crê poder atribuir à fenomenologia o estatuto do verdadeiro positivismo. Depois de afirmar que os empiristas, ao reivindicarem para si o título de campeões na luta contra os preconceitos e dogmas, partem de concepções frequentemente confusas e sem fundamento, e acrescenta que o ponto de partida da fenomenologia repousa exatamente “sobre isto que é anterior a todo ponto de vista, a saber, todo o campo dos dados intuitivos anteriores inclusive a todo pensamento que elabora teoricamente esses dados que podem ser vistos e apreendidos imediatamente”⁴. A doação intuitiva originária assume, assim, a forma de um começo e de um princípio absolutos do pensamento e do conhecimento.

Ora, se esse contramovimento dogmático da fenomenologia, prescrevendo o retorno ao ser originário e à análise das suas condições transcendentais de possibilidade, é retorno a uma esfera de doação primitiva, então ele é essencialmente um movimento de ordem estética, pois a recepção, pelo pensamento, do que se lhe oferece como fenômeno é, primeiramente, intuitiva. Por isso, Husserl pode estender o conceito de intuição a toda sorte de apreensões imediatas de que a consciência intencional é capaz e falar da possibilidade de uma “percepção intelectual das essências”.

Com isso, todo edifício da razão, do conhecimento e das significações, em geral, passa a se assentar numa estética, se por esse conceito entendemos, primeiramente, a *captação intuitiva de tudo aquilo que se constitui como um dado imediato e a análise das condições transcendentais de possibilidade das intuições*. Teoria dos fenômenos, a fenomenologia tornar-se-á, pois, fundamentalmente, uma filosofia estética no sentido de uma teoria da receptividade do ser, da maneira como as coisas primeiramente nos afetam, e a percepção deveria assumir, na reflexão fenomenológica, como aconteceu, de fato, a primazia ontológica⁵.

Após as obras de Heidegger e Gadamer, a hermenêutica sofreu uma transformação radical. Até então designando uma disciplina filosófica particular destinada a estudar os princípios da interpretação de textos, originalmente religiosos e

³ LAUER, Q. *Phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF, 1955, p. 5.

⁴ *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. Paul Ricouer. Paris: Gallimard, 1950, § 20, p. 69. Citado “Ideias”(???) VER COM O AUTOR!!!

⁵ “O mundo percebido seria o fundo sempre pressuposto por toda racionalidade, todo valor e toda existência”. MERLEAU-PONTY, M. *O primado da percepção*. Rio: Papyrus, 2005, p. 42.

jurídicos, passa a designar um procedimento comum à existência cotidiana que é, todo o tempo, interpretação e compreensão dos entes mundanos, dos outros, de nós mesmos e do mundo. O homem é, por sua própria existência, um ser hermenêutico⁶. Da mesma forma, a fenomenologia nos convida a repensar a estética não mais como fundamento de uma teoria da arte, ou teoria da sensibilidade e da percepção sensível, mas da *receptividade* como dimensão fundamental da existência. Pois não há, de fato, uma explicação puramente fisiológica da percepção. O homem “pode ter um corpo, em sentido transcendental, quer dizer, metafísico, só pelo fato de a transcendência ser, como tal, sensível *a priori*”⁷. E porque a percepção é pensada a partir da transcendência do mundo em sentido ontológico, do fazer em face de um horizonte previamente aberto, a receptividade da sensibilidade se impõe como um dado *a priori*. O homem é sensível como ser-no-mundo, jamais a partir da imanência do pensamento ou da afecção empírica dos sentidos. De fato, se o mundo não é constituído pela subjetividade finita, se ela se refere, necessariamente, pela intencionalidade ou pela natureza do entendimento dos fenômenos, estes têm necessariamente que poder ser dados. O racionalismo, ao desprezar o momento sensível do conhecimento, e o empirismo, ao reduzir a sensibilidade à constituição psicológica do homem, foram incapazes de pensá-la em sua verdadeira significação ontológica. Mas as condições da receptividade (espaço e tempo) não se reduzem – e não explicam – às condições da própria doação do que por meio delas vem à presença⁸. Por esse motivo, Kant deixa indeterminada, *a priori*, com a noção de “coisa em si”, a possibilidade da concordância entre os fenômenos da natureza e os juízos sintéticos; e Husserl afastará da estrutura intencional os “dados hiléticos” da consciência, nela, entretanto, “realmente” contidos. O que se oferece a nós, no horizonte da consciência intencional e do mundo, não é interior e originariamente constituído por sua própria estrutura ontológica comum, isto é, pela transcendência. Tanto a coisa em si kantiana – que somos obrigados a admitir especulativamente como origem das nossas afecções – como as sensações husserlianas – tomadas antes que o distanciamento alienante de um olhar recaia sobre elas – testemunham a exterioridade das condições

⁶ “A interpretação cotidiana do modo de ser do ente”, escreve Heidegger, “fundamenta-se, essencialmente, numa **posição prévia, visão prévia e concepção prévia**”. Dessa forma, o sentido é, originalmente, “o que se articula como tal na interpretação e que, na compreensão, já se predelineou como *possibilidade de articulação*”, no contexto instrumental da existência cotidiana. Cf. *Lo ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, § 33, p. 211.

⁷ HEIDEGGER, M. *Kant y el problema de la metafísica*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura, 1986, p. 22. Ver também: L’interprétation de l’essence de la phénoménalité à l’intérieur des pré-suppositions fondamentales du monismo et le problème de la réceptivité. In: Henry, M. *L’essence de la manifestation*. Paris: PUF, 1990, p. 206-256.

⁸ “A percepção começa antes da experimentação sensível, e essa transcendência prévia trabalha a sensibilidade interiormente até torná-la oposta ao que ela seria se fosse um começo inaugural”. CHAMBON, R. *Le monde comme perception e réalité*. Paris: Vrin, 1974, p. 186.

originárias da representação em relação ao campo transcendental da manifestação que elas tornam, em última instância, possível.

Por essa via, se homem é um ser sensível e finito, será porque há a necessidade de que algo lhe seja dado sob a forma de fenômeno para que possa pensar e conhecer⁹, e isso o situa na dependência da abertura prévia de um puro horizonte de presença e visibilidade, cujo processo de constituição deve ser o tema de uma análise fenomenológica primeira.

O que permite a manifestação de todo ser como “fenômeno” é o meio de visibilidade em que ele pode surgir a título de uma presença efetiva. A projeção ou abertura de um tal meio, na condição de *horizonte transcendental de todo ser em geral*, é uma obra do próprio ser considerado como tal. E justamente porque trata-se de um fundamento de origem ontológica, de um campo de visibilidade já previamente aberto, o conhecimento humano como apreensão do ser verdadeiro, deverá ser necessariamente sensível, isto é, receptivo e intuitivo. Ele deverá ser capaz de receber o que se nos oferece a partir do horizonte do mundo. Por isso, a consideração desse horizonte, em sua forma purificada, a elucidação da sua gênese, não difere em nada da ontologia, isto é, do pensamento do ser mesmo como tal¹⁰.

Por essa razão, a fenomenologia quis pensar a existência (em Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty, principalmente) perpassada pela exterioridade, projetada sobre um dado que ela capta, mas com a condição de se alienar inteiramente nele; toda consciência nascendo projetada sobre um ser que ela própria não é e com o qual nunca pode coincidir. Em si mesma, a consciência seria, então, puro nada. Essa alienação fundamental da consciência atinge a totalidade da existência humana. “Sou para mim mesmo sendo no mundo”, escreve Merleau-Ponty¹¹. O homem não é o que é senão sendo fora de si mesmo lançado numa exterioridade radical e originária em relação a si, com a condição de ser outro para si mesmo e ser,

⁹ “O ser racional é finito enquanto tem que encontrar fora de si o ente que ele deve, por esta razão, receber (em si, JLF), e isto de maneira tal que é somente na receptividade que a essência se realiza, ou como afirma Kant, que a razão advém a um conhecimento”. HENRY, M. *Lessence de la manifestation*, § 14, p. 130. Citado M.

¹⁰ *Idem*, § 3, p. 24.

¹¹ MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 466. Assim o ser no mundo, e a alienação do sujeito que ele implica, antecede o ser-para-si da consciência a título de sua condição transcendental de possibilidade.

assim, afetado pelo que ele não é¹²

Por essa via, no mesmo momento em que Husserl é saudado por Sartre pela profunda renovação da filosofia promovida pela fenomenologia, por tornar possível um novo tratado das paixões, por nos situar novamente em contato com a substância afetiva do mundo, por haver nos restituído o mundo dos artistas e dos poetas; nesse mesmo momento e com um mesmo golpe, ele insere a afetividade na estrutura da consciência intencional, como o correlato noemático de uma *noesis*. “Husserl”, escreve Sartre, “reinstalou o horror e charme *nas coisas*”¹³, ele abriu de novo o espaço para o pensamento “desta verdade profunda, mas desconhecida mesmo pelo espírito refinado dos filósofos: se amamos uma mulher é porque ela é amável”¹⁴. Por essa via, o amor não está em nós, na interioridade de uma consciência porventura afetiva, mas no seu objeto intencional ou, mais exatamente, na própria correlação intencional. Sendo a intencionalidade a essência da consciência, ela contamina todas as experiências vividas da consciência, inclusive os afetos, os sentimentos.

Mas nós não constituímos o outro¹⁵. Todo processo de constituição é um processo de instauração de objetividades mediante a antecipação da concordância do sentido de ser da coisa visada – por exemplo, na percepção – com as perspectivas futuras e o outro é um *outro eu*. No amor, o outro nos é dado como um absoluto: você e mais ninguém.

Por essa via, a compreensão fenomenológica da dimensão essencialmente estética da existência, isto é, receptiva e finita, se apoia totalmente sobre as estruturas ontológicas da consciência intencional que em nada diferem das estruturas características da existência, ou seja, do *Dasein* heideggeriano. A consciência intencional explicita a mesma estrutura ontológica do ser que se representa na exterioridade da transcendência desenhando, assim, o horizonte do mundo. “O sentido da palavra ser em *Bewuzt-Sein* e *Das-Sein* é o mesmo, designando a fenomenalidade enquanto tal”¹⁶.

¹² Tanto mais essas teses acerca da negatividade da existência são comuns na fenomenologia, mais ressalta seu caráter paradoxal, como nas formulações exacerbadas do intérprete de Heidegger, Michel Haar: *O Dasein “produz vazio em si”, “desfazendo-se de si ao projetar fora de si a subjetividade”*. HAAR, M. *Michel Henry entre phénoménologie et métaphysique*. Paris: Philosophie, n. 15, 1987, p. 893. Mas como o que produz vazio em si, o que se desfaz de si mesmo e lança fora de si justamente a essência de todo poder, de fazer ou produzir qualquer coisa, isto é, a subjetividade, não se aniquila a si mesmo tornando-se justamente incapaz de agir, principalmente contra o si de um si mesmo que já não é. A partir da influência dogmática de Heidegger, essas teses se tornaram lugar comum na filosofia francesa contemporânea, e seu caráter absurdo já não é mais capaz de despertar nenhuma suspeita.

¹³ *Situations I*. Paris: Gallimard, 1943, p. 34.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *L'être et l'être néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 307.

¹⁶ HENRY, M. *Phénoménologie hylétique*. Paris: PUF, 1999, p. 109.

Assim, afinal, “não há diferença entre a filosofia da consciência e a filosofia do ser”¹⁷. Esses dois antagonistas aparentes traem seu parentesco, segundo Tilliete, por “descreverem o ser nos entes, sob o fundo da transcendência e no elemento da exterioridade e da representação”¹⁸.

A descoberta da afetividade em Michel Henry não se faz sob a égide das estruturas ontológicas da consciência intencional, notadamente a transcendência. Acreditando apreender a essência da afetividade por meio da intencionalidade, a fenomenologia nada mais fez do que perder de vista, definitivamente, sua essência originária. Longe de determinar a totalidade dos fenômenos, inclusive os fenômenos ditos afetivos, é o contrário que é verdadeiro: a afetividade é o fundamento universal de todos os fenômenos e os determina originária e essencialmente como afetivos¹⁹. Ora, a afetividade se reduz inteiramente à pura imanência da autoafecção (*auto-afecção*) que constitui a essência da ipseidade da vida, isto é, da vida egológica, da vida de um ser que é um eu. A afetividade então não será mais definida pela intencionalidade, constituindo, ao contrário, a sua essência imanente, a doação originária dos afetos e suas tonalidades, em e por si, antes que a visada intencional venha constituir com eles um objeto. Assim, a afetividade não designa nenhum estado psíquico interior à consciência. Ela possui um sentido estritamente ontológico, constitutivo da ipseidade que nos permite ser um eu. O *um* do ser é sua contração monádica em si, sua realidade e sua vida. A afetividade será, portanto,

¹⁷ EM, p. 118, grifo nosso. Assim, para citar um exemplo, o representado, em Merleau-Ponty, é “*en soi non rapporté à ce qui seul lui donne sens: la distance, l'écarte, la transcendance, la chair*”. (*Le visible et l'invisible. Op. cit.*, p. 306). Sobre essa “certeza”, que confere “realidade” absoluta ao dado ôntico da representação, voltaremos mais adiante. É notável, no problema da representação, em geral, que o representado pode, em sua significação como signo, ser também representante do que ele significa. “*Dans la représentation symbolique par signe... nous avons l'intuition ... d'une chose* (o representante, JLF) *avec la conscience qu'elle dépeint ou indique par signe une autre chose*” (HUSSERL, *Idées, op. cit.*, § 43, p. 79). De fato, como escreve Foucault, a representação é “em sua essência própria... ao mesmo tempo indicação e aparecer; relação a um objeto e manifestação de si” (*Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 79). Como tal, a representação é simplesmente o fenômeno, uma vez que toda presença sensível implica o aparecimento de um objeto e os elementos sensíveis que constituem sua aparência. “O representante, escreve Jean Wahl, essas linhas, essas cores, é inteiramente transparente, não tem outro conteúdo senão o representado (essa face); e, entretanto, ele tem alguma coisa que só pertence a ele, que, bem que não seja um conteúdo, especifica-o como representante de um outro: nele deve-se manifestar seu poder representativo” (*Estruturalismo e filosofia, op. cit.*, p. 56-57). Evidencia-se aqui a confusão na qual a problemática se instala sempre que se quer elucidar a representação a partir do conteúdo transcendente da aparência que ela exhibe, pois o que não é “conteúdo” da representação e se manifesta no representante da representação como seu próprio poder representativo é justamente seu modo de aparecer como tal. Linhas, cores, etc. não podem representar um rosto ou qualquer coisa que seja, senão se são, eles mesmos, aparência. É inútil situar na estrutura do signo e no seu poder de representar “a relação que o liga ao que ele significa” (FOUCAULT, *op. cit.*, p. 78), ou seja, no fato de, em geral, o representante representar que ele representa o representado, a estrutura ontológica suscetível de exibir a essência da representação. O representado é sempre qualquer coisa de ôntico.

¹⁸ TILLIETE, X. *Une nouvelle monadologie, op. cit.*, p. 640.

¹⁹ *L'essence de la manifestation*. Paris: PUF, 193, p. 608.

em Michel Henry, revelação do ser tal como ele se revela a si próprio em sua passividade original em relação a si, em sua paixão²⁰.

Essa radical recusa e refutação da transcendência (da existência ou da consciência intencional), pelo menos do seu caráter absoluto e autônomo, oriunda da filosofia de Michel Henry, inspira a totalidade dos trabalhos reunidos neste livro dedicados, em sua maioria, à reflexão estética e fenomenológica sobre a arte.

O sentido originariamente estético da existência humana não provém do fato de existirem artistas e obras de arte que nos importam, ou porque, afinal, existe a história da arte. O homem é um ser estético porque é finito, porque necessita que as coisas lhe sejam primeiramente dadas sob a forma de fenômenos, no horizonte de visibilidade aberto do mundo. Por isso, Heidegger pode dizer que o homem é um ser sensível *a priori*, que a sensibilidade repousa sobre uma dimensão ontológica. Mas para ele e para toda fenomenologia, a essência da sensibilidade constitui-se a partir da intencionalidade e sua transcendência: a exterioridade, o distanciamento e a alienação da visão.

Pretendemos contribuir para o aprofundamento do debate sobre a essência da arte trazendo à luz essa fenomenologia ainda pouco difundida entre nós, da imanência e da paixão, da afetividade e da vida, que é a obra de Michel Henry. Porque a visão não é, justamente, e paradoxalmente, a essência da arte: a arte faz ver o invisível.²¹

²⁰ *Idem*, p. 586.

²¹ *Voir le invisible*. Paris: François Bourin, 1998, p. 45.

A CRÍTICA FENOMENOLÓGICA DA FENOMENOLOGIA

I

Michel Henry denomina sua filosofia, a partir do final dos anos 1970, “fenomenologia material”. Esse conceito de materialidade fenomenológica irá caracterizar a singularidade e a radicalidade do seu pensamento no seio da fenomenologia contemporânea, ou seja, o projeto de *aprofundar a elucidação do sentido do campo transcendental compreendido como essência da manifestação pura: o fenômeno menos o ente que por meio dele se manifesta*. Se a fenomenologia é ciência da essência dos fenômenos e não meramente descrição dos fenômenos, seria necessário, a fim de evitar uma incoerência tamanha que a invalidaria metodologicamente, que a própria essência da manifestação fosse, por sua vez, revelação de si. Que ela fosse também, afinal, fenômeno ou dispusesse pelo menos de uma outra forma de revelação. Mas, notadamente após Heidegger, sabemos que o fenômeno manifesta o ente, não o ser, sendo esse considerado, no entanto, a essência da fenomenalidade. O ser se retira para o nada à medida que se abre no ente. Como a luz – metáfora por excelência da compreensão ocidental da fenomenalidade – ele é o desejo do ente em que se reflete para, assim, iluminando outra coisa, cumprir seu destino essencial. Essa estrutura ontológica, segundo Henry, caracteriza toda a metafísica desde os gregos até a própria fenomenologia, e é por ele denominada “monismo ontológico”. Trata-se de explorar e definir, segundo essa perspectiva dominante, uma só dimensão de manifestação fundamentada na exterioridade do horizonte de visibilidade constituído, em última instância, pelo “mundo”, heideggerianamente compreendido. Nessa compreensão da questão do sentido do ser, que aprofunda

e esclarece os pressupostos que moveram desde sempre e exclusivamente a filosofia ocidental – segundo Michel Henry –, o ser tem necessidade de uma mediação qualquer para vir a ser no ente, que a ele se opõe, o que ele é em si mesmo, isto é, o meio onde se forma sua ipseidade absolutamente originária.

Creio ser desnecessário demonstrar essa tese familiar aos leitores das obras de Heidegger, Merleau-Ponty e Sartre. Cada um dos filósofos mencionados tentou, a seu modo, desvencilhar-se da ideia de que a essência dos fenômenos apoiaria-se sobre um fundamento absolutamente transparente a si mesmo por meio da construção de conceitos tais como “ser-no-mundo”, “carnalidade” ou “cogito pré-reflexivo”. A exterioridade ontológica e a obscuridade fenomenológica da essência dos fenômenos são dois temas que instigaram esses trabalhos situados entre os mais marcantes da fenomenologia nos últimos sessenta anos.²² Segundo as críticas endereçadas quase em uníssono a Husserl pelos autores citados, a afirmação do primado da consciência intuitiva, que pretende viver sempre na plenitude da presença originária do objeto por ela visado, conduziria à identificação entre visibilidade máxima e posse absoluta, permanecendo por isso tributária da arrogância da visão, desejosa de a tudo abarcar na transparência a si da sua própria origem.²³ Por essa via, a redução fenomenológica deixaria de lado a obscuridade do “irrefletido”, do “invisível” ou da “não verdade”, conforme o ponto de vista adotado, que constituiriam determinações intrínsecas da essência da fenomenalidade pura. Segundo o “monismo”, o invisível se aloja no seio mesmo e na raiz da visibilidade, não longe ou fora dela. Nesse sentido, afirma Sartre, “a presença é uma degradação imediata da coincidência, porque pressupõe a separação”.²⁴ E continua: “A presença do ser a si” é a essência da presença, esta implicando, como sua condição de possibilidade, “um descolamento do ser em relação a si”.²⁵ Assim, o ser começa por se distanciar de si. O fenômeno resulta da degradação ontológica da coincidência da essência da aparência consigo mesma equivalente à sua projeção como horizonte fenomenológico universal. A distância original é, na verdade, não o resultado de um processo ontológico, mas um poder de expansão em ato para fora de si, um naturante e não um naturado, uma constituição, não um constituído. Ser distancia. Se “é um fato que o ser se conhece através do homem ou por não importa qual consciência, é necessário que o ser seja à distância de si”.²⁶ A transcendência, afirma ainda

²² CHAMBON, Roger. *Le monde comme perception et réalité*. Paris: Vrin, 1974, p. 295.

²³ “Il importe de rester fidèle au principes des principes, à savoir que la clarté parfaite est la mesure de toute vérité et que les énoncés qui confèrent à leurs donnés une expression fidèle n’ont pas à se soucier d’arguments aussi raffinés qu’on voudra.” HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménologie*; introduction générale a la phénoménologie pure. Paris: Gallimard, 1950, p. 257.

²⁴ SARTRE, Jean-Paul. *L’être et le néant*. Paris: Gallimard, 1982, 120.

²⁵ *Ibidem*. p. 119.

²⁶ I. MALVERNE, La condition de l’être. In: *Rev. Mét. Mor.*, janv. 1949, p. 42. cit. in EM, 74. Grifo nosso.

Sartre, radicalizando a noção de intencionalidade como referência da consciência a qualquer coisa que ela própria não é, “é a estrutura constitutiva da consciência; isto é, a consciência nasce transportada sobre um ser que ela não é”²⁷ e com o qual jamais poderá coincidir, ela é pura abertura ao ser-outro, ao ente. Então a consciência não possui nenhuma interioridade que possa negar e assim sair de si mesma ou, ao contrário, nela se encerrar. Desse modo, não há nenhum motivo para pensar a exterioridade ontológica, de fato, como uma dimensão da subjetividade humana e Heidegger pode afirmar que

a consciência... nem é a primeira a criar a abertura do ente, nem a primeira que dá ao homem o estar aberto para o ente. Pois, qual seria a meta, o lugar de origem e a dimensão livre para o movimento da intencionalidade da consciência se o homem já não tivesse sua essência na in-sistência?²⁸

Em outra obra, no mesmo sentido, afirma o filósofo que “o mundo há de estar aberto já “ek-staticamente” para que se possam confrontar entes desde dentro dele.”²⁹ Há, portanto, por assim dizer, o entrecruzamento de duas aberturas: a do horizonte do mundo e a do Dasein para a abertura do horizonte do mundo.

Assim, a exterioridade deve ser pensada em sua pureza ao contrário de encerrá-la na subjetividade humana da qual ela seria – paradoxalmente – a estrutura interior. Deve ser pensada antes que sejamos lá. Por isso, afirma Michel Henry, não há, rigorosamente falando, diferença entre as filosofias da consciência e do ser³⁰, entre a experiência transcendental e a experiência do mundo se, por meio da intencionalidade ou da transcendência, trata-se de explorar a mesma dimensão ontológica da fenomenalidade em que o conteúdo revelado se constitui pela alienação de si da essência que o revela e que vem a ser o objeto da elucidação fenomenológica.

A promoção de uma nova esfera de ser e de existência caracterizada pela imanência absoluta do ego a si mesmo irá permitir à fenomenologia de Michel Henry ultrapassar o monismo ontológico revelando, criticamente, sua principal deficiência: a impossibilidade de justificar a referência fundamental da problemática à subjetividade humana, seja como ego puro, seja Dasein, se – para evitar o psicologismo ou a entificação – o ego é identificado a uma pura essência ou possibilidade, e o Dasein ao “lugar tenente do nada”³¹.

No que tange a Husserl, as estruturas transcendentais descritas depois da

²⁷ Sartre, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ HEIDEGGER, M. *Introdução à metafísica*. Trad. Carneiro Leão, Rio: Tempo Brasileiro, 1969, p. 72.

²⁹ HEIDEGGER, M. *Lo ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p.395.

³⁰ *L'essence de la manifestation*. Paris: PUF, 1986, § 09.

³¹ HEIDEGGER, M. *Sobre o problema do ser*. Trad. Ernildo Stein, São Paulo: Duas Cidades, 1969, p. 54.

redução fenomenológica não são as desse ente intramundano chamado homem. Trata-se, ao contrário, de uma consciência “sem homem” como afirma Derrida, de um puro eidos, uma pura possibilidade implicada pela análise eidética do conhecimento racional, um simples “vestígio”, enfim, sem nenhuma efetividade.³²

Então a crítica de Husserl a Heidegger se explica justamente em função dessa compreensão eidética da subjetividade transcendental como pura possibilidade para a qual nenhuma facticidade mundana importa. De fato, Husserl viu no Dasein heideggeriano um desvio antropologista e no ser-no-mundo uma mundanização, apesar de Heidegger insistir, ao longo de quase todas as suas obras, que toda investigação acerca da essência do homem pressupõe sempre, ao longo de história da filosofia, uma certa interpretação do ente, sem investigar anteriormente a verdade do ser considerada em sua forma purificada.

Toda a determinação da essência do homem que pressupõe já, quer ela o saiba, quer não, a interpretação do ente sem colocar a questão relativa à verdade do ser é metafísica, o Dasein não permanecendo jamais exterior à essencialidade do ser no ente. A abertura do mundo só se completa se o Dasein está, por sua vez, e a partir da sua própria existência, para ela aberto. O ser do homem “participa em si mesmo da constituição do ser”³³, ele é a essência do próprio fato de algo ser (Das-sein). O homem, diz ainda Heidegger, à medida que sua existência não pode ser definida ao modo das coisas, “mantém livre o lugar para o totalmente outro do ente, de tal modo que, em sua abertura, se possa dar algo assim como pre-sença (ser)”³⁴. E, em outra obra, afirma, no mesmo sentido, “a essência do homem é essencial para a verdade do ser”³⁵.

Mas, se a fenomenalidade da “ek-sistência” é idêntica à da abertura do ser, então por que a segunda não se esclarece senão por meio do homem? A introdução do Dasein humano aqui mascara, segundo M. Henry, o verdadeiro problema. A abertura prévia pressuposta pelo que é aberto não é a abertura da «ek-sistência», mas do aberto em si mesmo: «não a abertura que ele torna possível, mas a que o torna possível», ou seja, «o processo transcendental que projeta diante de, que projeta o Aberto ele próprio».³⁶ Característica dessa maneira oblíqua de inserir o homem na problemática da determinação interna da abertura do ser é a passagem – citada a seguir – da “Introdução à metafísica”, em que Heidegger afirma ser a possibilidade de questionamento do ente, ou seja, a “investigabilidade” do seu ser, experimentada por nós, não como modo da reflexão sobre o fenômeno pondo-o em

³² DERRIDA, J. *A voz e o fenômeno*. Rio: Zahar, 1978, p. 95

³³ *Sobre o problema do ser*. Trad. Ernildo Stein, São Paulo: Duas Cidades, 1969, p. 40

³⁴ *Idem*, p. 54-55.

³⁵ *Lettre sur l’humanisme*. Trad. R. Munier. In: *Question III*. Paris: Gallimard, 1966, p. 124.

³⁶ *Généalogie de la psychanalyse*. Le commencement perdu. Paris: PUF, 1985, p. 115.

questão pela dúvida, mas como uma determinação ontológica da presença que se realiza manifestando-se no próprio ente. “A investigação abre apenas o espaço para o ente poder revelar-se nessa sua investigabilidade”, propriamente falando, previamente constituída. A atividade humana de investigação, vista a partir do seu fundamento ontológico, se reduz à “abertura para o poder não ser o que é e tal como é”³⁷, que pertence à essência da fenomenalidade como tal.

A ultrapassagem do campo ontológico monista exigirá, pois, a prática de uma redução bem mais radical do que a husserliana e heideggeriana, e cujo precursor Michel Henry encontrará, surpreendentemente, em Descartes. Segundo nosso autor, faz incidir sobre toda essa constelação unitária formada pela luz pura da ratio, do intueri, e o conjunto dos seres que ele permite conhecer, mesmo com evidência, o golpe de uma redução radical.³⁸ Essa redução não seria possível se a compreensão cartesiana do horizonte ontológico do conhecimento não se fizesse fenomenológica em um sentido mais radical do que as fenomenologias de Husserl e Heidegger, a análise partindo justamente da indiferença da pura luz em relação a tudo o que ela esclarece, isto é, a todo ente, e o ver da “ratio” (o “intueri” do “intellectus”) como, precisamente, “ver-que-se-lança-na-luz”.³⁹

Trilhando esse caminho aberto pela redução transcendental, da visão racional às suas condições ontológicas de possibilidade, “o evidente”, isto é, “o ser aparente tal como aparece, tomado precisamente em sua pura aparência e reduzido a ela”, é falso. E isso porque a própria evidência, e toda visão efetuada a partir da visibilidade do mundo, sensível ou, ao contrário, puramente intelectual, é falsa. Afastando pela dúvida metódica a certeza de tudo o que se propõe como objeto, Descartes afasta do campo da investigação, com um só golpe, o horizonte de visibilidade aberto do mundo e o princípio da sua projeção. Por essa via, a própria luz resulta, em si mesma, falaciosa, à medida que não se esclarece por si mesma, em que não revela o essencial: o princípio da manifestação da essência da manifestação do horizonte fenomenológico do mundo. Assim resulta, para Michel Henry, que “a edificação interior da cogitatio”, reconhecida por Descartes graças à dúvida radical

³⁷ Introdução à metafísica, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ Na “Regra I”, Descartes diz da luminosidade transcendental da “*Sapientia universalis*”, que “ela permanece sempre uma e sempre a mesma, por mais diferentes que sejam os objetos aos quais ela se aplica, e não recebe nenhuma mudança desses objetos, assim como a luz do sol não varia conforme a variedade das coisas que ela ilumina”. (*Regras para a direção do espírito*. Trad. Artur Mourão. Porto: Edições 70, 1989, p. 12) Ver também, sobre o significado transcendental da luz em Descartes: FOUCAULT, M. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado, Rio, Forense-Universitária, 1977, p. XII. “A luz, anterior a todo olhar, era o elemento da idealidade, o indeterminável lugar de origem em que as coisas eram adequadas à sua essência e a forma segundo a qual estas a ela se reuniam através da geometria dos corpos; atingida sua perfeição, o ato de ver se reabsorvia na figura sem curva, nem duração, da luz”.

³⁹ Descartes et la question de la technique. In: *Le discours et sa méthode*, N. Grimaldi et J.-L. Marion (Org.), Paris: PUF, 1987, p. 291; 285-302.

que supera qualquer evidência, “desqualifica a visão pura da qual fala Husserl”⁴⁰, fazendo surgir a vida egológica em sua realidade e anterioridade a toda reflexão a ela referida, tal como constituída interiormente pela afetividade. Sem nos aprofundarmos, por hora, no sentido dessa interpretação *sui generis* do cogito, que nos desviaria do essencial, façamos notar tão somente que o pensamento visado pelo cogito como fundamento absoluto da verdade não é o pensamento pensado e projetado diante da visão objetivante de um pensamento pensante que já é nesse distanciamento temporal da retenção. Era para Husserl, segundo o qual “o tipo de ser próprio do vivido implica que o olhar de uma percepção intuitiva pode se dirigir sobre todo vivido real e atual (*vivant*) enquanto presença originária”⁴¹.

Mas essa apreensão intuitiva não é, nem pode ser, originária e efetiva. Ela é impotente para constituir e determinar a realidade (eu posso) da vida egológica como ipseidade e imanência à medida que depende da projeção distanciante da transcendência temporal. É o que mostrava, segundo Henry, “este mais belo livro de todos os tempos”, a saber, as “Lições sobre a consciência imante do tempo”⁴². Nessa obra, assistimos ao desesperado esforço do filósofo para se acercar, a partir da fenomenalidade aberta por “este meio universal que porta em si todos os vividos, mesmo os que não se caracterizam como intencionais”⁴³, de uma esfera ontológica original cuja revelação se recusa obstinadamente a se deixar reduzir aos princípios internos da visão intencional.

O ego é bem essa experiência de si reclamada e ocultamente visada pela problemática da elucidação fenomenológica da essência da manifestação. Mas ela não depende da intencionalidade ou de qualquer tipo de visão, como Descartes teria demonstrado. Uma revelação imanente sendo necessariamente presença a si, não poderia ser senão invisível, pois nenhuma presença visível no horizonte do mundo ou da consciência pode ser presença de si a si: ver é ver à distância de si. Uma revelação imanente, como afirmará Henry, sendo uma experiência interna, revestirá necessariamente uma forma monádica. “É na estrutura eidética da verdade originária”, pensada em seu fundamento ontológico como revelação imanente e interior de si, constituída pela afetividade, “que se enraíza a ipseidade do ego”⁴⁴. O ser do “eu sou” é uma experiência interna ao próprio ser da vida.

É então o sentido da imanência que deveremos precisar daqui por diante, especificando primeiramente que se trata, ao mesmo tempo, de uma dimensão ontológica e fenomenológica. A imanência não é uma dimensão oposta à trans-

⁴⁰ *Phénoménologie matérielle*. Paris: PUF, 1990, p. 66. Grifo nosso.

⁴¹ *Idées*, *op. cit.*, § 45.

⁴² *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Trad. Dussort. Paris: Gallimard, 1964.

⁴³ *Idées*, *op. cit.*, p. 287, grifo nosso.

⁴⁴ *L'essence de la manifestation*, *op. cit.*, § 7.

condência característica do horizonte aberto do ser, como pensa Sartre, afirmando estar a essência dos fenômenos situada além da fenomenalidade. Ela seria, nesse sentido, “transfenomenal”⁴⁵. Ao contrário, Michel Henry afirma a existência de uma outra dimensão efetiva da fenomenalidade que comporia, juntamente com a dimensão ek-stática do mundo, a totalidade ontologicamente compreendida da manifestação. A essência dos fenômenos não se opõe à fenomenalidade que ela torna possível, não está além ou aquém da manifestação que é sua obra. Ela se manifesta em outro lugar, de uma outra forma, de forma imanente, por meio da afetividade da vida, que iremos expor em seguida, examinando, em particular, as relações entre a fenomenologia de Henry e a de Husserl; pois, há, conforme o radicalismo fenomenológico da filosofia de Michel Henry, uma manifestação determinada da essência da manifestação do mundo e dos fenômenos: “por detrás ou além desses dois tipos de manifestações essenciais, não resta nada”⁴⁶. A essência do ser não é para Michel Henry, ao contrário de Heidegger, a “não verdade”: “a essência do ser é a manifestação de si”⁴⁷.

II

Os esforços filosóficos para fazer coincidir a constituição do sujeito com as manifestações da sua vida no fluxo interior da consciência são conhecidos desde Descartes. A genialidade de Husserl, segundo Michel Henry, consistiu em ter tido “mais que todo outro filósofo, a consciência das dificuldades internas do seu pensamento”⁴⁸. Prova disso é o reconhecimento, por Husserl, do absurdo da tese que afirma a inconsciência da fase inicial do fluxo temporal das vivências.⁴⁹ Para ele, os momentos da temporalidade originária da consciência constituem um contínuo homogêneo unificado sob a forma permanente de uma consciência atual. “A consciência é, necessariamente, ser-consciente em cada uma das suas fases”⁵⁰. Mas Husserl descarta também a afirmação de que a consciência, “desde a sua origem e em sua constituição mais íntima”, seja, não simplesmente, “consciência representativa dos conteúdos passados” que a afetam interiormente (solução kantiana da apercepção), mas, além disso, consciência “no passado”⁵¹. Husserl presentiu que isso

⁴⁵ “Como o ser dos fenômenos pode ser transfenomênico?”, escreve Sartre, afirmando ser essa a principal pergunta a que o “Ser e o nada” pretendia dar uma resposta. *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ *Philosophie et phénoménologie du corps, op. cit.*, p. 164.

⁴⁷ *L'essence de la manifestation, op. cit.*, p. 173.

⁴⁸ *Phénoménologie matérielle, op. cit.*, p. 52.

⁴⁹ As vivências não podem ser o eco interior das coisas porque senão recairíamos no psicologismo e no empirismo, e a consciência não poderia exercer sua função transcendental de constituição.

⁵⁰ *Idées, op. cit.*, § 24, p. 78.

⁵¹ CHAMBON, *op. cit.*, p. 98.

equivaleria, diz M. Henry, a “mettre toute notre vie au passe”⁵². Mas, apesar dessa dificuldade, permaneceu estabelecendo a primazia ontológica da doação extática da percepção intuitiva das vivências, ainda que essa pressuponha, rigorosamente, a impressão originária e sua doação imanente.⁵³ Para Husserl, a percepção imanente (no sentido que o conceito de imanência opera em Husserl) da vivência se faz a partir de uma evidência apodítica, cujo conteúdo revelado coincide com o ser próprio da subjetividade efetiva.

É, pois, na atualidade da vida⁵⁴, no presente vivo, que devemos encontrar o ser da consciência, atualidade que não pode ser senão presença imanente a si anteriormente a toda projeção da vivência no horizonte retencional aberto temporalmente da consciência. Entretanto, em que pese suas intuições mais sutis, Husserl não vê que, enquanto o fluxo das vivências é um elemento do processo transcendental de constituição, ele requer, justamente porque esse processo deve ser fenomenologicamente elucidado, a possibilidade da sua doação originária, intuitiva, em pessoa. Por isso, Husserl afirma que “o tipo de ser do vivido” requer que ele seja “perceptível, em princípio, sob o modo da reflexão”⁵⁵ tal como ele já era antes desse olhar retroativo. Sem isso, a redução nos conduziria a um nada de ser, a um fluxo caótico. Por esse motivo, Husserl acrescenta que a apreensão do vivido retido pela vivência atual não provoca nenhuma alteração essencial no primeiro. O vivido permanece “tal como ele era já de modo irrefletido”⁵⁶. Mas como se pode saber em que consistia a vivência antes que o olhar intencional recaísse sobre ela se o que se situa fora da intencionalidade não se manifesta e, afinal, nada é? Para Sartre, que pretende eliminar do pensamento de Husserl toda forma de referência possível a uma dimensão não intencional da subjetividade, mesmo sob o modo de um pressentimento, é a própria “consciência quem recusa” esse “ser híbrido” da “hylé husserliana” que não “saberia fazer parte do mundo”⁵⁷, nem como conteúdo ôntico – nós não percebemos sensações mas coisas – nem como matéria transcen-

⁵² *Phénoménologie matérielle*, op. cit. p. 52.

⁵³ A propósito da crítica de Michel Henry a Husserl, ver Daniel Giovannangeli. *La passion de l'origine*. Paris: Galilée, 2002.

⁵⁴ Em minhas recentes pesquisas sobre o amor, encontrei uma referência ao problema da atualização da vida em nós – fluxo contínuo dos vividos e vivências – que me sugeriu muitas ideias e desenvolvimentos que não poderiam ser feitos aqui, no momento em que faço as últimas revisões deste texto para publicação neste livro. Trata-se da seguinte passagem do livro de Jean Guittou intitulado *Essai sur l'amour* (Paris: Aubier, 1957, p. 181): “Todo presente da consciência é evidentemente inédito: mesmo se ignoro ou esqueço a semelhança de um estado de alma que eu experimento com aquele que já experienciei, minha ilusão é suficiente para me renovar. A mais medíocre entre todas as consciências humanas está, desta forma, ao abrigo da banalidade e da redução... Cada uma das pulsações da consciência experimenta em si sua própria novidade: ela sabe que o aparecer a e o ser desta novidade são, nela, idênticos”.

⁵⁵ *Idées*, op. cit., p.147.

⁵⁶ *Idem*, 146.

⁵⁷ Sartre, op. cit., p.28.

dental dos seus atos. Mas, por que uma questão de princípios estabeleceria que um passo dado fora da esfera da intencionalidade nos conduziria fora do aparecer e do ser? De fato, é “a própria consciência”, e não uma decisão filosófica qualquer – mesmo metodológica – que recusa dar abrigo a alguma coisa como uma impressão puramente imanente, já que consciência quer dizer distanciamento e alienação de si, de modo que ela não poderia exibir em seu horizonte aberto nada que se caracterizasse por uma interioridade radical. Inclusive porque esse ser impressional imanente se propõe, na fenomenologia de Husserl, como a componente “real” da consciência e como seu último fundamento, como o resíduo irrecusável da última redução transcendental. Mas a consciência que recusa a imanência da doação originária dos dados impressionais é a consciência concebida a partir dos princípios do monismo fenomenológico, isto é, uma vez a subjetividade tendo sido reduzida à pura transcendência da sua essência intencional. Não é então, propriamente falando, na consciência como tal, mas na consciência fenomenologicamente concebida, que se encontra o fundamento da recusa em conferir uma consistência ontológica autônoma aos dados materiais do fluxo subjetivo das vivências.

Partindo da concepção, de origem cartesiana, que identifica o ego à efetividade de um pensamento que apreende a si mesmo na efetuação imanente do seu agora, Derrida encontrará em Husserl a refutação mais radical da “metafísica dogmática”. À medida que o olhar intencional só pode captar o que ele projeta à distância de si mesmo, o em si que ele arranca da obscura imanência do agora para retomá-lo no distanciamento projetado pela retenção, do seu já-ter-sido, essa sua própria dinâmica exige que o ego, cuja essência é a ipseidade, seja suprimido da problemática como uma miragem fenomenológica: o ego não pode ser dado à distância de si. Ou essa miragem não será o resíduo inapreensível de uma redução que, visando apreender uma esfera de ser absoluta⁵⁸, diante da evidência de uma intuição apodítica, falha em sua empreitada justamente porque esse absoluto se subtrai eternamente à luminosidade do mundo cuja essência é, justamente, a exterioridade a si do ser?

O absoluto, o que não pode mais ser atingido pelo golpe de nenhuma redução, por mais radical que ela seja, o dado absoluto, quando já foram excluídos todos os modos da percepção, mesmo a percepção mais evidente, isto é, a intuição imanente (imanência tomada aqui no sentido que lhe empresta Husserl) das vivências, é o conteúdo impressional puro, a sensação, ou melhor, seu modo de surgir e vir a si originariamente em e por si mesma no fluxo temporal, seu vir-a-ser no

⁵⁸ “Fundar absolutamente o conhecimento não é possível senão na ciência universal da subjetividade transcendental enquanto único ser existente de maneira absoluta”. *Logique formelle et transcendantale*. Trad. Suzanne Bachelard, Paris: PUF, 1965, § 103, p. 361.

agora. Mas essa fenomenologia do presente vivo, da presença não intencional, que suspendeu, portanto, a possibilidade mesma da percepção, permanece prisioneira dos seus próprios pressupostos metodológicos, permanece, todavia, uma fenomenologia da percepção.⁵⁹

Por essa via, considerados por eles mesmos esses “dados absolutos”, esses “componentes reais” da consciência como um todo, mas não intencionalmente incluídos na noesis, essas impressões sem as quais “a consciência nada seria”⁶⁰, e que constituem a consciência em sentido originário, qual é o modo originário da sua manifestação? Cedendo a palavra a Michel Henry em Husserl:

Não é enquanto impressional (*impressionnelle*) que a impressão é dada, não é enquanto sentida, em seu auto-sentir e por ele, que o sentir é dado. É enquanto se encontram presentes em uma consciência do agora, uma consciência do presente batizada “consciência originária”, percepção originária, percepção interna, percepção imanente, sentir originário, consciência interna do tempo, etc.⁶¹

A questão é absolutamente crucial. Se a consciência é o fundamento absoluto ao qual retornamos seguindo os preceitos metodológicos da redução que nos aprofunda na esfera das doações imanentes (no sentido de Husserl), e dos dados absolutos, deveria ser possível conferir a ela o mesmo tratamento fenomenológico emprestado às sensações. Mais precisamente, a redução **transforma** em dado absoluto a vida mesma do ego puro tomado em sua ipseidade. O desenvolvimento da problemática nos conduz à apreensão da possibilidade da existência de uma consciência afetada por si mesma sem a mediação, portanto, de nenhum ato objetivante, da projeção de nenhum horizonte ou distância, numa perfeita imanência a si. Numa palavra: uma essência ou dimensão não intencional da consciência. Ora essa doação imanente existe e caracteriza eideticamente a manifestação originária do sentimento, o que o próprio Husserl foi o primeiro a pressentir, malgrado os pressupostos monistas do seu pensamento e a decisão de tudo reduzir à estrutura fenomenológica da consciência intencional, por ele considerada universal, como vimos. “Nas investigações lógicas”, apontando para a possibilidade da existência de sensações puramente afetivas, Husserl afirma que

prazer e dor podem persistir mesmo quando os caracteres de atos edificados sobre eles já desapareceram... em lugar de figurar como representante de uma qualidade do objeto *a excitação é simplesmente relacionada ao sujeito que a sente*.⁶²

⁵⁹ Ver GRANDEL, G. *Le sens du temp et de la perception chez Husserl*. Paris: Gallilé, 1968, p. 94.

⁶⁰ *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris: PUF, 1964, p. 125.

⁶¹ *Phénoménologie matérielle*, *op. cit.*, p. 35.

⁶² *Recherches Logiques*. T. 2: *Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*. Paris: PUF, 1962, p. 395.

Mas isso significa dizer que o prazer não advém senão em e por si mesmo, que ele não foi gerado por nenhum fato.

Por essa via, Husserl reconhece a autonomia da revelação do sentimento diante da revelação do que se supõe ser sua motivação noemática, numa percepção ou intuição. O objeto em presença do qual o sentimento se produz nada tem a ver com a determinação ontológica da revelação do sentimento em e por si mesmo, como a independência do sentimento em relação ao estado de coisas revela muito bem. Para uma fenomenologia da imanência, tal objeto é desprovido de importância porque nada esclarece da essência do sentimento que dá a sentir o que ele compreende – a saber, seu conteúdo imanente – na e pela afetividade. Essa revelação talvez permaneça por ser esclarecida. Mas, à medida que se apoia sobre a intencionalidade, depende inteiramente da revelação imanente do sentimento a si, dependência que se constitui a partir de uma anterioridade ontológica radical. Porque o sentimento de prazer não nos é jamais dado pela coisa prazerosa considerada em si mesma, como qualidade objetiva, isto é, em seu caráter noemático, do mesmo modo como nenhuma cor jamais existiria nas coisas, na ausência desta “vibração interior” que constitui, para Kandinsky, a sua verdadeira e efetiva essência: “deve haver vibração interior da alma. Sem isso, não existe, não pode haver obra de arte”⁶³.

Quando Kant, na “Crítica do juízo”, faz o sentimento de prazer provocado pela experiência da beleza depender da percepção da forma do objeto e do “livre jogo” das faculdades em nós – imaginação e entendimento – expressa exatamente um pressentimento desse tipo sobre a essência das sensações em geral. É necessário ser livre diante do objeto para poder julgar esteticamente e essa liberdade figura a autonomia ontológica de um prazer que surge a partir de si mesmo. A estrutura eidética do sentimento faz dele qualquer coisa que não tem nem pode ter nenhuma relação com qualquer objeto, à medida que sua essência reside no fato de sentir-se a si mesmo.

A concepção do sentimento como “estado psíquico” causado pela presença de um ente no nosso campo sensível é ingênua e pré-crítica, porque o ente não pode nos afetar senão enquanto se fenomenaliza, no horizonte aberto do mundo, como objeto, justamente, sensível. “É o objeto, não o ente”, afirma Michel Henry, “que nos afeta”. Mas objeto, quer dizer, “isto na direção de que a existência se ultrapassa e é por ela constituído”⁶⁴ de tal maneira que o sentimento por ela experimentado em presença desse objeto pertence ao processo imanente, à realidade

⁶³ La peinture em tant qu’art pure. In: *Regards sur le passé*. Paris: Hermann, 1974, p. 196. Ver, a propósito, Michel Henry, *Voir l’invisible: sur Kandinsky*. Paris: François Bourin, 1988.

⁶⁴ L’essence de la manifestation, § 55, p. 610.

interna própria do ato de constituição das condições transcendentais da sua vinda na luminosidade do mundo. Assistimos assim a uma completa inversão dos dados das teorias clássicas da sensibilidade (notadamente a de Kant), inversão cujo caráter paradoxal não passou despercebido a Michel Henry⁶⁵: “Não é o que chega que determina a afetividade e sim a afetividade que torna possível a vinda do que advém”⁶⁶ – isto é, o ente na condição de fenômeno – e, como tal, determina afetivamente sua manifestação.

Essa determinação afetiva constitui o fundamento de uma estrutura universal e apriorica que atinge tudo o que é suscetível de nos afetar, de nos tocar, de qualquer forma, de, numa palavra, ser recebido numa intuição como objeto. Trata-se da “determinação ontológica estrutural da afecção pela afetividade”⁶⁷, isto é, do fato de que a afecção pelo ente não é possível se não à medida que o ato de transcendência que projeta o horizonte da sua receptividade afeta-se a si mesmo na imanência do seu *pathos* originário. Nenhum ser possível poderia nos fazer sentir o que quer que seja se o conteúdo afetivo desse sentimento tivesse que nos ser aportado do exterior, como efeito de uma causa ou mesmo como significação constituída. Nos dois casos, quer a significação tomada como noema na correlação intencional originária noético-noemática, quer o próprio “efeito psicológico”, ambos pressupõem a afecção pura, ou seja, “o ser dado ele próprio considerado em sua possibilidade intrínseca e em sua realidade própria”⁶⁸.

Certamente, os sentimentos nos são dados duas vezes e, por isso, se distinguem dos outros atos intencionais⁶⁹, ao relacionarem-se ao mesmo tempo a um objeto e a uma tonalidade afetiva do sujeito e, conforme a pesquisa se encaminha para uma dessas vias, pode desembocar na análise da constituição da percepção afetiva ou remeter ao encontro interior do sujeito consigo próprio, com a imanência do fluxo da sua vida afetiva. Essa última via é a seguida por Husserl quando afirma, despojando-se das suas intuições iniciais sobre o caráter imanente dos dados hiléticos, que “o prazer ou desprazer se dirigem sobre o objeto representado e, sem dúvida, sem esta orientação”, que é justamente a intencionalidade, “não poderiam absolutamente existir”⁷⁰.

Michel Henry refuta radicalmente essa tese conforme a qual o sentimento

⁶⁵ “Sensibilidade e Afetividade (em maiúscula no original) entretém entre si uma relação paradoxal, ao mesmo tempo antinômica e fundadora... a Afetividade fundamenta a sensibilidade” (Incarnation, *op. cit.*, p. 329) ao mesmo tempo que a exclui.

⁶⁶ L'essence de la manifestation, § 55, p. 611.

⁶⁷ *Idem*, p. 611.

⁶⁸ L'essence de la manifestation, § 17, p. 638.

⁶⁹ Pode ocorrer que a excitação vivida do prazer provocado em nós pela experiência de um fato alegre qualquer seja tomada por um olhar que se volta sobre ela e a “modifica” (*Idées, op. cit.*, § 77).

⁷⁰ Recherche Logique, *op. cit.*, § 15a.

visa a, se dirige para ou é provocado por qualquer coisa, por mais que essa afirmação esteja enraizada no senso comum. Segundo o autor, “quanto mais um pensamento é superficial e inverso à ordem verdadeira das coisas, mais extensa é a audiência que lhe será assegurada”⁷¹. Assim, se é verdade que “ninguém jamais viu um sentimento”⁷², não é menos verdadeiro que o “sentimento jamais fez ver nada”⁷³. O ser do sentimento no seu original aparecer a si é, de fato, “absolutamente cego”⁷⁴, nem visível nem vidente. Mas, de fato, introduzida dessa forma, a elucidação henriana da essência do sentimento pode parecer infundada porque associamos comumente afetividade e sensibilidade. Conforme uma expressão concisa de “L’essence de la manifestation”, a afetividade nos doa o que “se sente sem ser por intermédio de um sentido”⁷⁵. Por isso “nenhum sentimento pode ser sentido”, porque não pode ser o objeto de um ato sensível, como a rugosidade da madeira ou o calor do fogo são sentidos pelo tato. O sentimento não pode ser sentido à medida que não pode ser a revelação de um conteúdo transcendente, em que é, e só pode ser compreendido como revelação de si, do seu próprio conteúdo afetivo, quer esse conteúdo seja atribuído, projetado ou incorporado na estrutura objetiva de uma experiência sensível ou não. Porque sujeito dessa experiência se enraíza na vida egológica.

Mas, mais do que uma diferença, afetividade e sensibilidade guardam entre si uma relação de fundamentação. Há uma “fundamentação imanente da sensibilidade na afetividade” de tal modo que, por exemplo, o olhar que não pode ver a si mesmo vendo, porque mesmo sua mais perfeita imagem especular não vê, se sente vendo e nesse sentir a si mesmo se constitui propriamente como ato efetivo, reunindo-se ao poder do egológico que o efetua. *Sentimus videre*, afirma Descartes citado por Henry.⁷⁶ O impossível ver que se vê vendo se afeta e, por via dessa afetividade, se conhece interiormente como ato de um eu que vê.

Então o sentimento eideticamente concebido não pode absolutamente entreter nenhuma relação com qualquer objeto e defini-lo como sentimento não

⁷¹ L’essence de la manifestation, *op. cit.*, § 55.

⁷² A expressão da dor, por mais que convoque nossa simpatia e solidariedade, não é a própria dor e sim sua representação por meio da alienação da distância do mundo de onde o outro nos vem ao encontro como um objeto. Em todo caso, essa dor presente, a título de significação das expressões faciais em que se encarna, pelo menos, na minha percepção do outro, é, em princípio, dubitável, enquanto a dor efetivamente sentida é absolutamente inquestionável. Um sentimento vivido na imanência da sua afetividade, ao contrário de uma ideia, da visão de uma paisagem ou da verdade um juízo, não pode ser, absolutamente, compartilhado. Se pudesse sentir o que um outro sente, eu seria o outro e o outro seria eu. O sentimento se ergue no ser a partir da partição insondável da vida monádica em diferentes ipseidades.

⁷³ L’essence de la manifestation, *op. cit.*, p. 680.

⁷⁴ L’essence de la manifestation, p. 726.

⁷⁵ *Idem*, § 52, p. 659.

⁷⁶ Généalogie de physicanalyse, *op. cit.*, p. 56 e ss.

intencional, tal como procede Husserl a propósito dos dados hiléticos da consciência, não tem sentido. Se admitirmos, juntamente com o fundador da fenomenologia, a existência de sentimentos intencionais e não intencionais, então a essência do sentimento deveria ser indiferente à própria forma da intencionalidade. Para Henry, ao contrário, a distinção entre o sentimento “vivido”, mas não percebido, isto é, a vivência no momento em que se efetua, e esse mesmo sentimento percebido, o sentimento como matéria impressional da noesis, no primeiro caso, e do noema, no segundo caso, é ontológica. A visada da consciência não produz uma modificação precisamente intencional no sentimento à medida que é tematizado. Ela não pode justamente introduzir nenhuma modificação no ser original do sentimento, em sua tonalidade afetiva própria, por exemplo, porque nenhuma tonalidade afetiva é capaz de se manifestar como tal, em sua efetividade, diante do olhar objetivante da própria consciência. A consciência da dor, por mais adequada e verdadeira que seja, por mais rigorosamente construída, não é jamais dolorosa. Um abismo ontológico separa a doação imanente do sentimento a si por meio da autoafecção da sua essência na vida e sua representação objetivante. Se um conteúdo representativo pode se propor a nós a partir do mundo como representação, por exemplo da dor, isso se deve ao fato da doação prévia da dor a si mesma na essência da sua afetividade. Só pela estrutura monádica da vida constituída pela afetividade alguma coisa como um Si pode existir, só por meio dela qualquer coisa como uma ipseidade pode surgir, porque o conteúdo afetante e o afetado na autoafecção são rigorosamente o mesmo.

Assim quer a consciência reflexiva modifique ou não os sentimentos sobre os quais se volta, e independentemente da consideração dessa modificação potencial, ela é, por uma razão de princípios, incapaz de exibi-los como tais.⁷⁷ A suposta exibição do sentimento modificado não é, precisamente, revelação da modificação na estrutura interna do sentimento, em sua tonalidade afetiva, tal como ela se revela na imanência do seu afetar-se a si mesma, mas exibição da impossibilidade, para o pensamento, de apreender o sentimento qualquer que ele seja, em seu ser próprio, apenas referindo-se ao simulacro vazio por ele posto no lugar do que não pode, em princípio, objetivar-se jamais. O sentimento não é nem pode ser modificado durante o processo da sua objetivação porque esse processo é de constituição, uma síntese ativa, e o sentimento é essencialmente pathos. Se pudéssemos transformar a tonalidade afetiva dos nossos sentimentos mediante qualquer forma de consciência dirigida sobre eles, por uma vontade ou reflexão, por exemplo, se não fôssemos absolutamente impotentes frente a eles, seríamos verdadeiros deu-

⁷⁷ *L'essence de la manifestation, op. cit.*, p. 684.

ses, senhores das nossas próprias vidas. A afetividade constitui nosso campo permanente de contato com o ser absoluto da vida e sua ipseidade.

A esse propósito, a intervenção perspicaz da fenomenologia material permite dissipar todo contrassenso relativo ao estatuto antológico da reflexão que se volta para a sensação vivida, fazendo dela o objeto de uma intuição: o olhar objetivante é responsável pela modificação da alegria e, em geral, de todas as tonalidades afetivas, não enquanto ele as faz aparecerem como sensações modificadas na objetividade que ele suscita e onde as projeta. Ao contrário, a reflexão modifica a vivência afetiva originária justamente porque, quer seja originária, quer modificada, ela será, em princípio, incapaz de se manifestar “no meio ontológico da objetividade”. Assim a reflexão não altera a vivência originária. O que surge como seu resultado, se ela pretende apreender a vivência “em carne e osso” em pessoa, é a determinação afetiva interior de um ato malogrado, de uma intencionalidade não preenchida, exprimindo o problema do conhecimento e sua angústia à medida que não pode se acercar do seu objeto, em que a afetividade lhe escapa definitivamente como tal.⁷⁸ A modificação introduzida na dor, se reflito sobre ela, se a recuso de qualquer forma ou não compreendo seu sentido, consiste justamente no sentimento de impotência em que me encontro quando o olhar intencional sobre ela se volta.

Entretanto, o sentimento não possui autonomia ontológica. Sua essência é afetividade e afetividade quer dizer em Michel Henry autoafecção em que afetante e conteúdo afetado são a mesma coisa. É então o ser si mesmo, ou seja, a ipseidade da vida egológica que abre o espaço onde a afetividade se constitui precisamente a partir da ipseidade, como unidade imanente do ser, de modo que nossos sentimentos, mesmo na eterna passagem de uma de suas tonalidades a outra, em seu fluir incessante, do sofrimento à alegria e vice-versa, não rompe a unidade interior da vida neles. Daí a necessidade de pensar uma “temporalidade patética”, isto é, onde a afetividade da vida do ego que se transforma não acarreta a separação de si como, segundo Michel Henry, Maitre Eckhart entreviu. “O que passou há quinze mil anos não está mais distante de nós do que o acontecido ontem”⁷⁹, afirma. Conforme Henry, essa constatação de Eckhart significa a impossibilidade de encontrar qualquer referência para medir o afastamento do tempo, isto é, a distensão temporal da existência, e mostra que não há relação entre a vida egológica, em sua posse e proximidade absolutas em relação a si, e o eterno escoamento do fluxo temporal. Difícil de ser compreendida, essa afirmação significa que a vida não passa, que ela é sendo sempre a mesma, em uma eterna presença a si.

⁷⁸ *L'essence de la manifestation, op. cit.*, p. 685.

⁷⁹ *Idem*, p. 478.

Filosofia da imanência absoluta, que situa na ipseidade do ego a revelação de si do fundamento absoluto que é vida, a vida individual concebida como afetividade invisível e incognoscível, a fenomenologia material não seria uma nova forma de solipsismo? Como explicar a relação que um tal sujeito concebido a partir da insularidade da sua vida afetiva poderia entreter como o mundo? Como a imanência a si do sujeito pode entrar em relação com a realidade exterior do mundo? Tais indagações pressupõem que o sujeito deve necessariamente entrar em relação com o mundo, ou melhor, que os dois modos da manifestação, a manifestação na transcendência e na imanência devem poder se relacionar e, que na imanência da sua vida, o sujeito não poderia encontrar nenhuma certeza e, principalmente, a certeza do ser exterior. Nesse ponto, estamos diante do que talvez venha a ser o que há de mais inusitado e mesmo surpreendente na filosofia de Henry, porque o ser da realidade exterior não deve mais ser demonstrado, como na famosa refutação kantiana do Idealismo, denominada por Heidegger o “escândalo da filosofia”. O ser da realidade exterior se experimenta e se revela a partir da prova que eu faço dele sob a mesma modalidade da autoafecção que caracteriza o exercício de cada um dos poderes da minha vida, inclusive o tocar e o movimento. Por meio do sentimento de esforço implicado essencialmente na corporalidade e em todas as formas de movimento, por mínimos que sejam tal como piscar os olhos ou respirar, o mundo se revela a nós como “contínuo resistente”. Assim como Husserl pretendia demonstrar que a certeza do exercício do ato de pensar pelo ego implicava, não apenas a sua existência, mas, inclusive, a certeza do objeto pensado como seu correlato intencional, da mesma forma, Henry pretende, ao modo de um curto-circuito ontológico, transferir o ser-no-mundo heideggeriano para o interior da experiência autoafetante do corpo próprio, pois a exterioridade do mundo não pode determinar, a partir da transcendência da sua estrutura ontológica, nenhuma verdadeira realidade. O sentido último da epoké husserliana repousava inteiramente, não sobre uma decisão metodológica e livre do fenomenólogo, mas, antes disso, sobre a estrutura prévia do próprio mundo à medida que a suspensão dos juízos de existência não acarreta nenhuma modificação no mundo reduzido à sua condição fenomenal, e nem mesmo é uma pressuposição para pensá-lo em sua condição de possibilidade. “O único ser existente de uma maneira absoluta”, afirma Husserl, “é a consciência”⁸⁰. Assim, a rejeição do conceito de mundo é, na verdade, a de um absoluto transcendente, exterior à vida, a rejeição da exterioridade, não por um sujeito encerrado em si mesmo, mas por causa da sua incapacidade em determinar a essência da realidade. A efetividade fenomenológica pertence, portanto, a toda

⁸⁰ *Logique formelle et transcendante*. Trad. Suzanne Bachelard, Paris: PUF, 1965, § 103, p. 361.

vida individual e ao fundamento pelo qual o indivíduo é dado a si mesmo como ipseidade de maneira originária. “Fazendo a prova de si mesmo, o indivíduo é posse de si mesmo (que é sua vida)”⁸¹.

Para terminar com a certeza de não ter tido oportunidade de explorar toda a riqueza do pensamento de Michel Henry, pensamento que representa, seguramente, a vanguarda da fenomenologia contemporânea – tal a dimensão fundamental desse continente quase intacto, teoricamente falando, descoberto pela fenomenologia material – digamos que o transcendental henrinese não pode ser um objeto, conceito ou mesmo ideia, se ele é a raiz da atividade constituinte exercida por um ego, como sabemos após o cartesianismo. Todo o problema consiste em estabelecer as condições nas quais se dá a solidariedade pressentida por quase todo pensamento clássico, entre o homem e o ser, se o pensamento, a razão, a consciência, não são a realidade. A vida, afirmou Marx na Ideologia Alemã, segundo uma célebre formulação, “determina a consciência”. O que um homem é coincide com o modo como vive sua vida, não com o modo que ela a representa ou interpreta na sua consciência⁸².

E a vida se essencializa a cada vez, em cada indivíduo, como a ipseidade própria do ser. A presença do ego a si no *cogito*, originariamente compreendido como uma fenomenologia material, antes que tal originalidade fosse definitivamente sepultada pelo monismo ontológico, não é a presença a si do pensamento senão enquanto esta presença se faz por meio da presença da vida no pensamento como poder que se autoafeta, e assim já sempre adveio a si mesmo. A essência do pensar é o *eu penso, não porque me penso pensante no pensamento pensado, ao modo de uma reflexão, mas porque eu sou*. O ser do ego, sua vida interior, é a essência do pensamento. “*Eu sou* explicita simplesmente a condição ontológica de possibilidade do *eu penso*”⁸³, condição, evidentemente, prévia. “Um pensamento que (se) pensa deve”, nesse ato e para poder efetuar-lo, “já ser” antes da reflexão.⁸⁴

Por meio dessa interpretação do cogito, refeita à luz dos conceitos desenvolvidos pela fenomenologia material, fica claro que a diferença entre esta e a fenomenologia clássica, está em assumir radicalmente a diferença entre a vida e o pensamento. O pensamento pensante, ou mais exatamente o lugar de onde ele

⁸¹ *Incarnation: une philosophie de la chair*. Paris: Seuil, 1998, p. 261.

⁸² O que vale também para a história. Por isso Marx, criticando os historiadores das “ideias”, isto é, aqueles que pretendem investigar uma época histórica se apoiando no que ela pensa de si mesma, ao invés de investigar o modo como os homens daquela época viveram e que explica o conteúdo e forma do seu pensamento, da sua “consciência”, afirma que inclusive os “comerciantes sabem que não se deve compreender um homem por aquilo que ele diz de si mesmo”. Ideologia Alemã. Porto: Editorial Presença, 1978.

⁸³ PRIENTE, Jean-Claud, Problèmes logiques du cogito. In: Le Discours et sa méthode, *op. cit.*, p. 266

⁸⁴ MARION, J.-L. Jean-luc Marion, La situation métaphysique du “Discours”. In: Le Discours, *op. cit.*, p. 386.

vem ao ser, onde ele é em ato, em ato vivo e atuante, não é acessível ao próprio pensamento. Esse lugar onde o pensamento prova a si mesmo e se afeta de tal maneira que o conteúdo afetante e afetado são uma só e mesma coisa, apenas a fenomenologia material reconhece como o que lhe escapa irredutivelmente, como o que não é e não será jamais acessível ao método fenomenológico. Pode ser que repouse aí um convite para que a fenomenologia volte a problematizar a si mesma e a ser de novo inquietação e desconforto. Mas a verdade do pensamento não consiste, em sua expressão mais fundamental, em pensar contra si mesmo? Em pensar a partir desse retorno impossível ao que sempre estava lá desde o início antes que o olhar objetivante da consciência intencional recaísse sobre ele.

REFERÊNCIAS

- CHAMBON, Roger. *Le monde comme perception et réalité*. Paris: Vrin, 1974.
- DERRIDA, J. *A voz e o fenômeno*. Trad. Lucy Magalhães. Rio: Zahar, 1994.
- GRANEL, G. *Le sens du temps et de la perception chez Husserl*. Paris: Gallilé, 1968.
- GIOVANNANGELI, D. *La passion de l'origine; recherches sur l'eshétique transcendante e la phénoménologie*. Paris: Galilée, 2002.
- HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoméologie; introduction générale a la phénoménologie pure*. Paris: Gallimard, 1950.
- _____. *Recherches logique*. Paris: PUF, 1969.
- _____. *Logique formelle et transcendante*. Trad. Suzanne Bachelard. Paris: PUF, 1965.
- HENRY, M. *L'essence de la manifestation*. 1.ed. Paris: PUF, 1990.
- _____. *Incarnation: une philosophie de la chair*. Paris: Seuil, 1998.
- _____. *Philosophie et phénoménologie du corps*. Essai sur l'ontologie bi-rienne. Paris: PUF, 1965. 308p.
- _____. *Généalogie de la psychanalyse*. Le commencement perdu. Paris: PUF, 1985. 398p.
- _____. Descartes et la question de la technique. In: *Le discours et sa méthode*, N. Grimaldi et J.-L. Marion (Org.), Paris: PUF, 1987, p. 285-302.
- _____. *Voir l'invisible: sur Kandinsky*. Paris: François Bourin, 1988.
- _____. *Phénoménologie matérielle*. Paris: PUF, 1990.
- HEIDEGGER, M. *Lo ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. *Lettre sur l'humanisme*. Trad. R. Munier. In: Question III. Paris: Gallimard, 1966.
- LAOUREUX, S. *L'immanence à la limite; recherches sur la phénoménologie de Michel Henry*. Paris: CERF, 2005.
- LAUER, Q. *Phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF, 1955.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- _____. *Résumés de cours (1952-1960)*, Paris: Gallimard, 1968.
- _____. *Le visible et le invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1982.

A ORIGEM DA OBRA DE ARTE

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?

Abert-Biot

Conforme 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, ou 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, poética, 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 uma forma, conceito ou ideia no mundo. Importa, nessa perspectiva, analisar propriamente a pura aparição da coisa em um campo de visão e, mais exatamente, a constituição prévia desse campo fenomenal, ou seja, 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 purifi-

cada 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 poder ser, então, projetado anteriormente ao aparecer do ente, e essa é a razão por que uma análise da essência do conhecimento deve necessariamente começar com uma “estética transcendental”, isto é, com uma analítica das formas puras da sensibilidade.

Ao longo do desenvolvimento da filosofia da arte, esses dois modos de pensar e de analisar a genealogia das coisas, embora seguissem caminhos distintos, confundiram-se frequentemente, dificultando, quando não tornava impossível, a compreensão da essência da arte como fenômeno propriamente estético. De fato, 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, pelo emprego das categorias aristotélicas da *poiesis*, apesar de se distinguirem das coisas pelo fato de serem, em geral, impróprias para o uso.⁸⁵ Nesse sentido, não é casual que, na “Metafísica”, Aristóteles tenha exemplificado sua teoria causalista pelo processo da construção de uma estátua. Estão lá presentes, como em qualquer outra obra, como componentes e momentos essenciais da sua criação, a matéria, a causa eficiente (a habilidade do artista), formal e final. E, acima de tudo, está ali, diante do nosso olhar uma coisa perceptível – visível, tangível. Tal caminho de acesso 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 ambiguidades e as 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. 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.⁸⁶

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.⁸⁷ Se assim é, então a tarefa inadiável da

⁸⁵ Cf. HEIDEGGER, M. A Origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1977.

⁸⁶ 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 e da percepção global do quadro.

⁸⁷ KANT, I. Crítica del juicio. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa- Calpe, 1990.

estética consiste 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, do culturalismo, que veem 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?

Toda coisa, e principalmente as obras de arte, nos são dadas duas vezes. Uma vez lá, diante de nós, no horizonte exterior do mundo, como objeto de uma visão e como ser dotado de qualidades objetivas. Sendo assim, a análise filosófica deverá 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”⁸⁸. Mas as coisas e as obras de arte suscitam em nós, para além das manifestações fenomênicas do seu ser, sentimentos de prazer ou dor sendo assim dada uma segunda vez sob a forma de uma tonalidade afetiva determinada. Começemos por analisar a primeira forma de doação, que denominaremos “doação *ek-stática*”.

A natureza *ek-stática* dessa abertura ontológica do mundo 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 como estar-diante-de.⁸⁹

Assim o olhar não se vê vendo, o ato de ouvir não percebe a si mesmo ouvindo e o pensar não se pensa a si mesmo como pensamento em ato, isto é, pensante.⁹⁰ A fenomenologia capta essa estrutura essencial da subjetividade – que se pretende universal – pela noção de intencionalidade. Toda consciência, em qual-

⁸⁸ *Lo ser y lo tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1988, § 45.

⁸⁹ Resumindo e radicalizando a significação metafísica desta “fenomenologia” da consciência, MALVERNE afirma que “É necessário que o ser seja à distância de si”. I. MALVERNE, *La condition de l'être*, in: *Rev. Mét., Mor.*, janv. 1949, 42.

⁹⁰ 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.

quer um dos modos possíveis do seu exercício, é intencional.⁹¹ 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, jamais 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, a visibilidade é exterior a si mesma. Por essa razão, a visão não pode repousar sobre outro modo de ser distinto da imanência a si onde se constitui numa interioridade radicalmente exterior ao que a torna possível.

No espelho, em que 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, o olhar que o constitui.

Mas a subjetividade humana não poderia viver jamais nesse abandono, nessa alienação absoluta de si, nessa completa falta de si mesma, nessa total desposseção de si própria. “Quando se trata do advir presentificante (*l’avenir au présent*), esse presente é um pontual sob seu olhar, de tal modo que ele não é jamais o que nós somos e sim isso de que a distância da exterioridade nos separa eternamente”⁹². O olhar que não se vê vendo, sente-se, entretanto, vendo. *Sentimus nos videre*, afirma Descartes.⁹³ 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.

Uma segunda vez, o objeto é apreendido afetivamente a partir da tonalidade interior à efetuação do olhar que se sente vendo-o. *Porque meu prazer ou repulsa de ver pertence à constituição interior do ato de ver considerado em sua efetuação imanente*. Ver não é apenas perceber alguma coisa, debruçar-se sobre um conteúdo estranho, sobre qualidades objetivas e fenômenos exteriores. Toda percepção está imersa numa totalidade 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

⁹¹ “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.

⁹² HENRY, M. *Phénoménologie hylétique*. Paris: PUF, 1999, p. 56.

⁹³ Citado por Michel Henry in *Généalogie de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1987, p. 89.

pode dizer que uma certa disposição de humor acompanha constante e 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”⁹⁴. 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, pela 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.⁹⁵ Não podemos ver o que sentimos e, por isso, Kandinsky afirmava 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 falando, 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 pelo qual a pintura nos fala.⁹⁶ 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.⁹⁷

⁹⁴ HENRY, M. *L'essence de la manifestation*. Paris: PUF, 1978, § 85.

⁹⁵ 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 et du politique*. Paris: PUF, 2004.

⁹⁶ “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.

⁹⁷ “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*, p. 290, III.

De fato, sendo toda intencionalidade, a consciência não pode senão viver a alienação de si da coisa visada como objeto. Nessa 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 exemplo, senão por meio 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 vê, das propriedades das cores e das linhas 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”⁹⁸.

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 galileniana – não há nenhuma explicação para as tonalidades emotivas que habitam a experiência vivida das cores, estas diferindo apenas, quantitativamente, quanto ao comprimento da onda que se supõe provocar as sensações correspondentes em nós.

Este *sentido* – aqui visado como significação e ao mesmo como conteúdo do sentimento – enraizado nos elementos pictóricos, não pode ser atribuído a um ato de constituição da consciência assim como os objetos da percepção, constituídos por meio da intencionalidade que capta e antecipa, pelo 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. Mas perceber um objeto é visá-lo e apreendê-lo assim, por uma das infinitas faces por meio das quais se faz sua doação sensível no horizonte do mundo. Ver é perceber uma coisa como tal por 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

⁹⁸ BACHELARD, G. A poética do espaço. Rio: Martins Fontes, 1998, p. 155.

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”⁹⁹.

Vemos então que a qualidade sensível da coisa real, enquanto propriedade noemática, nada mais é do que a projeção na exterioridade, pela 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 si na imanência do seu autoafetar-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 hylé, ou das sensações, é o mesmo sobre o qual debruçava-se Cézanne defronte a montanha Saint 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”¹⁰⁰ 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 essa doação das sensações, anteriormente à sua incorporação na coisa como elementos sensíveis da sua percepção, chamaremos “arqui-doação”¹⁰¹. Nessa arquidoação, 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 autoafecção, como “vibração interior”.

II

A exterioridade constitui a visibilidade do horizonte do mundo e de tudo o que se apresenta a partir dela deve ser apreendida em sua forma purificada. As coisas visíveis são exteriores *a priori*, de tal modo que nenhuma forma ôptica de aproximação – por exemplo a aproximação física da coisa em relação aos nossos

⁹⁹ *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricouer, Paris, Gallimard, 1950, p. 343. Grifado por nós.

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril, 1988, p. 89.

¹⁰¹ HENRY, M. *Phénoménologie hylétique*. Paris: PUF, 1999, p. 29.

olhos – pode superar o distanciamento no qual se fixa todo objeto possível, como já vimos. **Trata-se de uma exterioridade e distância obtidas pela análise eidética da objetividade.** À experiência dessa 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 da vida? Como vimos, Kandinsky afirma ser a cor, e por extensão a obra de arte, uma “vibração interior”, isto é, ela se doa por meio 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, por 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.

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 Saint 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 essa essência invisível presente no âmago do visível, a alma viva das coisas, e a cor não poderia “vibrar” interiormente na matéria extensa.

Essa 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. Essa invisibilidade é ainda uma dimensão da objetividade e da exterioridade, que pertence à mesma região ontológica do visível como um elemento inseparável da sua estrutura, isto é, pertence à finitude do horizonte do mundo. 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 do objeto poder tornar-se 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*¹⁰², 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 vivida 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 por meio 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 nos incitando e conduzindo a experimentá-la como essa “vibração interior” de que falava Kandinsky. “Deve haver vibração interior da alma. Se isso não existe, não pode haver obra de arte”¹⁰³. **Assim o que arte nos dá a conhecer, o que ela nos ensina e revela, ela o faz conduzindo-nos a 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 essa dimensão nada mais é do que a essência da sensibilidade sobre a qual a arte age necessariamente. Porém, dessa 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 extrapartes”, 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 desse primeiro plano de luminosidade no e pelo qual os objetos nos são dados como fenômenos antes que sejam concebidos pelo pensamento? Ora, a essência da sensibilidade não se

¹⁰² CÉZANNE, J. G. Citado por Merleau-Ponty. In: O olho e o espírito. São Paulo: Abril, *Os pensadores*, 1987, p. 275.

¹⁰³ La peinture em tant qu’art purè. In: *Regards sur le passé*. Paris: Hermann, 1974, p. 196.

esgota nessa 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 um *ek-stasis*, a exterioridade pura. Mas, uma atenta observação revela que nenhum olhar dá-se como 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 intencionalmente sobre ele, 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 das atividades exclusivamente práticas. 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, seja à contemplação, a pintura 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": isso 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.

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. Essa 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 isso, Kandinsky, a quem mais uma vez damos a palavra, pode 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”¹⁰⁴.

Nesse 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.¹⁰⁵

As obras de arte autênticas buscam intensificar a existência por meio do seu *pathos* (e é por isso que muitos artistas pretenderam transformar a própria vida em obra de arte). Essa 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: a arte pela arte. 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”¹⁰⁶. Por essa 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 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, essa 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. Nesse mundo, ao mesmo tempo estranho e mágico,

104 Conférence de Cologne, 1914.

105 RILKE citado em BACHELARD, *op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁶ *O culto da emoção*. Rio: José Olímpio, 2006, p. 151.

em que se desenrola a vida dos homens, só a arte pode penetrar e sobre ele nos lançar. E como a imaginação estética nos conduz ao *pathos* da existência. Ele 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 de morrer, 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. Goya substitui a luminosidade do horizonte do mundo por outra de natureza simbólica que revela justamente enquanto nos cega.

A visão de Goya, em “O fuzilamento” consiste na percepção do pertencimento da existência a um outro plano distinto da banalidade onde se desenrola a vida cotidiana, mesmo quando atravessada tragicamente pela violência criminosa e a mais espetacular injustiça. Nesse tempo de relativismo cético e, na arte, de experimentalismo inconsequente, a filosofia de Michel Henry assim como a obra teórica de Kandinsky mostram 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, por meio 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. Esse é seu mistério, e sua angústia.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio: Martins Fontes, 1998.
- 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.
- KANDISKY, H. *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.
- HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménology*. Trad. Paul Ricouer, Paris: Gallimard, 1950.
- LACROIX, J. *O culto da emoção*. Rio: José Olímpio, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne; o olho e o espírito*. São Paulo: Abril, *Os pensadores*, 1987.

A ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO E A REALIZAÇÃO DA ARTE

É insensato querer fazer poesia da vida.
Diderot

*Estou convencido de que a verdadeira filosofia – ciência da vida
– é melhor praticada na poesia.*
Coleridge

I

A problemática referente à estetização do cotidiano concerne à possibilidade de realizar a arte ou a beleza diretamente como formas de vida, ultrapassando a existência separada e objetiva da obra – simples objeto de contemplação e gozo desinteressados. A questão se propõe a partir da modernidade quando a arte perde sua antiga função social, ocorrendo essa verdadeira revolução que foi a “arte pela arte”. Paradoxalmente, a arte desfuncionalizada quanto ao papel social da obra irá propor, nos diversos manifestos e discursos que produz a fim de se justificar, revolucionar o cotidiano. Por isso trata-se de uma problemática datada, circunscrita ao período que vem desde meados do século passado até nós, ainda que a interrogação acerca da inserção social da arte remonte a Platão e Aristóteles: estabelecer para a arte um sentido diante das exigências da razão na formação da conduta virtuosa. Mas, nesse caso, a arte é meio e não fim. A estetização do cotidiano pretende, ao contrário, que a arte seja, em si mesma, uma finalidade, contendo o esboço de formas de vida possíveis e superiores em relação à existência mediana

e massificada característica da atualidade.¹⁰⁷

Como já afirmamos, justamente quando a arte perde a função social no sentido hegeliano da sua superação como momento expressivo da religiosidade, apresentando-se na qualidade de simples objeto da contemplação desinteressada, torna-se, paradoxalmente, crítica insaciável de si mesma e do mundo onde habita, como as diversas vanguardas modernas. A arte moderna já nasce, na verdade, pós-moderna. Trazendo para o interior da função estética a reflexão auto superadora (Adorno), somente considera autêntica a obra que se apresenta como superação e negação de um problema estético, forma ou estilo que tanto podem ser anteriores como contemporâneos. A obra de arte moderna só perdura como tal imersa num processo incansável de ultrapassagem do qual se torna, ela própria, um momento. Ela não contesta apenas a tradição artística, mas, inclusive, a própria fundamentação da experiência estética no prazer da beleza. Tudo se passa como se o novo só pudesse se afirmar ao modo de negação do contemporâneo - e nunca como simples expressão renovada, por exemplo, de uma mesma tarefa infinita, ou expressão da tradição recalcada. "O moderno é o único que se faz velho", afirma Oscar Wilde,¹⁰⁸ como se só mediante a negação constante fosse possível expressar seu pertencimento à própria época que a arte crê agonizante. "O dadaísta luta contra os estertores e delírios mortais do seu tempo", escreve Boccioni em 1918.¹⁰⁹ Assim, mediante a negação de si próprias, as vanguardas tentam impedir o processo de institucionalização da obra, o que corresponderia à sua inserção na estrutura da sociedade tradicional cuja agonia pretendem anunciar. É preciso, pois, que a arte morra antes de ser contagiada pela doença de uma época que se perpetua, e só pode fazê-lo, agonizante.

¹⁰⁷ Certamente Platão e Aristóteles se referem à beleza da vida virtuosa oferecida para ser imitada e admirada em sua perfeição individual. Mas, não decorrendo da adaptação a um modelo prévio ou a regras universais de conduta, o desejo e a convicção que conduziram alguém a realizar tal modo virtuoso de vida é que deverá ser imitado - e não tanto a maneira de viver considerada em si mesma. "A crença na bondade ou sacralidade de uma coisa precedeu o gozo da beleza", como afirmou Horkeimer (*Éclipse de la raison*, p. 45). E isso que vale imediatamente para a própria vida. Porém não se trata absolutamente de considerar a beleza da obra de arte, de forma imediata pelo menos, um exemplo inspirador da vida boa - apesar do efeito catártico atribuído por Aristóteles à tragédia: forma de compreender a tragicidade da vida transfigurada em espetáculo para ser contemplada. Mas ainda aqui a arte é meio e não fim.

¹⁰⁸ *Decadência de la mentira. México: Monoes, 1958*, p. 39. "O simples fato de haver dado à luz um volume de sonetos de segunda mão torna um homem completamente irresistível. Os vates menores vivem essa poesia que não sabem assentar na página branca" (*Ibidem*, p. 160). Com Oscar Wilde a poesia inferior torna-se paradoxalmente exemplo revelador da insuficiência da grande arte que, à custa de buscar a perfeição formal tornou-se inútil para a vida. A incapacidade de fazer belos versos junto à ousadia de perpetrá-los e propagandear-los torna-se aptidão para usufruir os benefícios da sedução poética e, afinal, gozar a vida. A genialidade que não empregam os vates menores transforma-se em astúcia de sedução. A poesia útil à vida não se assenta na perfeição formal.

¹⁰⁹ BOCCIONI, Manifesto técnico da pintura futurista. Citado por STANGOS, N. *Conceitos de arte moderna*. Rio: Zahar, 1993, p. 72.

Assim a arte propriamente moderna não rompe simplesmente com o passado. Ela rejeita o próprio presente, ou melhor, sua pretensão em resgatar a humanidade dos erros e pecados do passado, em retirar definitivamente o véu de obscuridade lançado sobre o mundo e a vida pela superstição, ignorância e dogmatismo das instituições. A modernidade não rompe com o passado porque ele não teria construído uma cultura à altura de substituí-lo, uma herança adequada às utopias modernas. Na ótica modernista, nosso passado histórico simplesmente tornou impossível resgatar qualquer tradição que permitisse responder coerentemente aos impasses sob os quais ela mesma nos situa. Este é o delírio mortal da modernidade: uma época terminal que se crê a consumação da razão, do progresso, do bem-estar. “Ao fim e a cabo, o passado é o que o homem não deveria ter sido, o presente o que não tem que ser. O futuro é o que são os artistas”¹¹⁰.

Há, de fato, qualquer coisa na própria vida dos gênios criadores a pré-figurar uma liberdade e intensidade excepcionais da existência, não facultada aos homens comuns, o que está na base da admiração e mesmo da consagração devotada por nossa época aos artistas “modernos”. Mas essa identificação com a subjetividade do artista, esta inversão da prioridade que, passando da obra para o autor,¹¹¹ substitui a representação do mundo pela expressão da subjetividade, chega, no limite, à desqualificação da obra e mesmo a sua abolição, num mesmo ato de barbárie que inflaciona a subjetividade cega através da qual “o sujeito, entregue a si mesmo, já não faz mundo, mas i-mundo”¹¹².

III

Era de se esperar desse diálogo crítico consigo mesma, com a tradição e com seu próprio tempo¹¹³, que a arte moderna fosse instada a dizer, afinal, como deve-ser a transfiguração artística da vida, como devemos transformá-la ou reinventá-la (Rimbaud).

A questão se impõe à medida que, em seu movimento de marginalização social, de ruptura com os padrões sociais de gosto, a arte moderna carregou consigo também um bom número dos seus próprios autores. Rimbaud, Verlaine, Bataille, Maiakóvsk, Gauguin, dentre outros, não só propusera mas viveram efetivamente, cada um à sua maneira, a rejeição dos valores da civilização europeia e a consequente celebração de uma existência alternativa, de forte colorido emo-

¹¹⁰ WILDE, O. *El alma del hombre bajo el socialismo; socialismo e individualismo*. México: Fondo de cultura, 1989, p. 65.

¹¹¹ MOULIN, R. *L'artiste, de l'oeuvre à la signature*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1990.

¹¹² MATTÉI, J.-F. *A barbárie interior*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 31.

¹¹³ BALL, H. *Fluct aus Zeit, Munique: 1927. In: STANGOS, p. 82.*

cional, fazendo da arte a bandeira da revolta contra o cotidiano nas suas próprias vidas individuais. Da mesma forma como as obras de arte revelam novos aspectos despercebidos da vida e do mundo, embelezando-os, há também esses homens tentadores cujas vidas convidam a deslizar para outros destinos, que “inventam novos vícios” (Breton) e experimentam “artes de viver inéditas”¹¹⁴. Tudo se passa como se a genialidade só pudesse se enraizar na individualidade problemática, na subjetividade desgarrada das normas e padrões da existência mediana, no comportamento *gauche*. Nascem dessa postura essas grandes figuras da modernidade que são o intelectual de esquerda, a boemia poética e o artista desvairado a prefigurarem os movimentos contestatários posteriores da contracultura. Como se a metodologia da pesquisa estética não se restringisse ao atelier ou aos experimentos com o próprio fazer artístico da obra, dependendo da postura global do artista contra a ordem social, histórica e cultural existente. Melhor, a vida do artista é, ela própria, uma obra: “Um pintor deve pintar uma única obra prima: ele mesmo, constantemente”¹¹⁵.

Mas, em que pesem as aparências, o “gauchismo” na arte moderna nada tem a ver com as supostas idiosincrasias características da personalidade dos grandes gênios criadores. **Ao contrário, ele nasce e só pode ser compreendido a partir da ideia de superar a arte como atitude extraordinária, anulando a separação entre a arte e a vida, para que a experiência estética pudesse ser efetivamente provada por todo homem.** “Sempre que a arte aparece, a vida desaparece”, brandidam os surrealistas, atribuindo à arte tradicional uma função semelhante à que Marx atribuía à religião, afirmando ser ela “o perfume de um mundo sem aroma”, o sucedâneo das misérias da vida real.¹¹⁶ E tal como a religião projeta a realização das verdadeiras aspirações de gozo e felicidade da humanidade numa vida separada da existência efetiva, também a arte tradicional teria atribuído à criação e à beleza caráter excepcional. “A forma estética (da arte tradicional, JLF) responde à angústia do indivíduo burguês isolado celebrando a humanidade universal, à privação física exaltando a beleza da alma, à servidão externa elevando o valor da liberdade interior”, escreve Marcuse.¹¹⁷ Se a arte clássica resultava sublimada e consoladora do isolamento, degradação da corporalidade e servidão social dos indivíduos na

¹¹⁴ BRUCKENER, *op. cit.*, p. 138.

¹¹⁵ Yves Klein, *Quelques extraits de mon journal* em 1957. Paris: Centre Pompidou, 1983, p. 178. Até a Primeira Guerra mundial, a emancipação sexual foi principalmente obra de artistas e intelectuais. O alto prestígio da arte assegurava a aceitação da beleza física e do prazer. O artista exercia uma ação terapêutica, catártica, e suas descrições foram uma antecipação promissora. Ver USSEL, J. V. *Histoire de la répression sexuelle*. Paris: Robert Laffont, 1972, p. 284.

¹¹⁶ PICABIA, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁷ MARCUSE, H. *Contra-revolução e revolta*. Rio: Zahar, 1978, p.93. p. 93.

sociedade burguesa, a arte moderna corresponde ao momento da elevação dessa função consoladora – e adaptativa – à consciência de si. Quando o ser social do indivíduo e a essência universal do homem coincidirem, quando a atividade física não mais significar, como no trabalho capitalista, a degradação do homem a apêndice da máquina, quando, por fim, as liberdades não mais se excluírem e limitarem mutuamente, como ocorre na sociedade civil burguesa, a arte deveria então mudar radicalmente de função, quando não, desaparecer. “A arte, afirma Mondrian, é apenas um substituto enquanto a beleza da vida ainda for deficiente. Desaparecerá proporcionalmente, à medida que a vida adquirir equilíbrio”¹¹⁸

Para o esteticismo moderno o inferno é a platitude do cotidiano burguês, o paraíso a plenitude da vida prometida pela verdadeira arte que se destrói como obra afirmando-se como forma de existência revolucionária. Em sua “Carta aos reitores das universidades europeias”, Artaud proclama a necessidade de “evasão total dos grilhões da existência banal”, afirmando que “o menor ato de criação espontânea é um mundo bem mais complexo e **revelador** do que qualquer metafísica”¹¹⁹. Assim a criação estética é já um meio de escapar da banalização da existência na sociedade burguesa porque a arte tem uma potencialidade reveladora das possibilidades mais próprias da existência, reprimidas pela cotidianidade capitalizada, que ultrapassa a própria capacidade crítica da filosofia em geral.

A afirmação da não superioridade do artista, como criador, em relação aos outros homens, reiterada constantemente pelo movimento surrealista, tinha em vista justamente tornar plausível a extensão da experiência estética a todo homem e, principalmente, à **totalidade cotidiana da vida**. O dadaísmo eleva os objetos mais vulgares e banais à dignidade de obras de arte, como o urinol de Duchamp, e, ao mesmo tempo, rebaixando a obra à condição de objetos comuns; o surrealismo repousa a criação poética sobre a escrita automática, longe de qualquer estado de inspiração genial, pretendendo torná-la acessível a qualquer um.¹²⁰

Ao lado da transformação da própria forma e, por assim dizer, do método da arte, que visava torná-la acessível a todo homem e presente na totalidade das dimensões da existência (se um urinol pode ser elevado à categoria de objeto estético também o ato de evacuar pode, desde que visto de uma perspectiva artística,

¹¹⁸ Citado em STANGOS, p. 103.

¹¹⁹ ARTAUD, A. La révolution surréaliste, n. 3, abril de 1925. Citado em STANGOS, p. 90.

¹²⁰ O dadaísmo e o surrealismo pretenderam popularizar a arte sem, no entanto, reconhecer os padrões estéticos massificados como critérios de universalização. A escrita automática é uma espécie de experiência de criação estética sem conceitos.

De qualquer modo, podemos aplicar ao dadaísmo a mesma análise feita por Léo Strauss da filosofia política moderna. Segundo o autor, Maquiavel, Hobbes e Rousseau rebaixaram os ideais clássicos da política para torná-los efetivamente realizáveis, extinguindo a transcendência constituinte da condição essencial para a permanência da política como ciência verdadeiramente filosófica.

revelar-se maravilhoso, de modo que a vida cotidiana não é necessariamente banal, tudo dependendo do ponto de vista lançado sobre ela) encontra-se também a exaltação do “potencial político das artes” como instrumento da “**transformação total** da cultura tradicional”, para além “das necessidades materiais”¹²¹. A busca da arte “elementar” destinava-se a salvar a espécie humana da loucura desses tempos, afirmava Arp.¹²² O programa de ação traçado por Hausmann e Huelsenbeck na Alemanha, às vésperas da revolução de 1917, prescrevia que o dadaísmo deveria apoiar a “união revolucionária internacional de todos os homens e mulheres criativos e intelectuais com base no comunismo radical”¹²³.

Mas o esquerdismo da arte moderna, antes de ser uma opção ideológica, resulta do projeto de estetização do cotidiano e não pode ser compreendido sem a elevação dos valores estéticos ao estatuto de sumo bem da existência, e da sensibilidade a um nível que supera sua imediata passividade, superando tanto o conceito quanto as ideias da razão em termos de determinação da práxis libertadora. “Atualmente na revolta contra a sociedade de consumo a sensibilidade esforça-se por tornar-se prática, por ser o veículo da reconstrução radical, de novos modos de vida”, afirma Marcuse.¹²⁴ A arte “recorre a uma experiência e compreensão pré-conceituais que ressurgem em (e contra) o contexto do funcionamento social da experiência e da compreensão – contra a razão e a sensibilidade instrumentalistas”¹²⁵.

Em contraposição à ética puritanista do trabalho, à ética utilitarista do interesse comercial, de um lado, e ao iluminismo cooptado pela racionalidade instrumental das diversas tecnologias e ciências, o esteticismo moderno afirma a criatividade infinita, o gozo desinteressado, a errância insaciável do desejo como valores que atestam a condição autenticamente humana. A imaginação criativa da arte seria capaz de traduzir as possibilidades libertadoras da existência por meio da sensualidade da experiência da beleza.

III

Mas o que é, afinal, o fundamento disso que até agora denominamos “experiência estética”? O projeto de estender a experiência estética para a totalidade da vida cotidiana retirando-lhe o caráter excepcional que assume hoje, ao contrário de simples tendência de época, não estaria enraizado numa compreensão ontológica da estrutura profunda da existência humana?

¹²¹ MARCUSE, H. *Contra-revolução e revolta*. Rio: Zahar, 1978, p. 81. Grifo nosso.

¹²² ARP, *Dadaland On My Way*, NY, 1948, p. 39.

¹²³ *Op. cit.* p. 89.

¹²⁴ MARCUSE, *op. cit.* p. 76.

¹²⁵ *Idem*, p. 99.

A experiência estética, ou, conforme a terminologia kantiana, o juízo de gosto, caracteriza-se, acima de tudo, como gozo desinteressado. Desinteresse que também definia a atitude metafísica do sábio diante do *cosmos* conforme a filosofia grega clássica, mas que, diferentemente da primeira, não incluía necessariamente o prazer sensual. Ao contrário a experiência estética inclui necessariamente a imaginação sensível do objeto que, no caso da atitude metafísica, referia-se à intuição intelectual das essências ou substâncias eternas.¹²⁶

Definida dessa forma, a experiência estética parece contrastar decisivamente com o teor da vida cotidiana em sua totalidade. Como Heidegger mostrou de forma rigorosa em *Ser e Tempo*, a cotidianidade mediana caracteriza-se pela constante preocupação com as coisas apreendidas como utensílios destinados a permitir as tarefas do dia a dia. Somente para um filósofo um cinzeiro é um objeto sensível, exemplar de uma categoria de fenômenos intencionais. Na experiência imediata e comum ele jamais se apresenta como ente diante do olhar que o contempla e sim como recipiente útil para o fumante preocupado em depositar as cinzas do cigarro. No cotidiano nossos interesses definem as coisas lhes conferindo o estatuto ontológico da utilidade enraizada no *ser-para* cujo fundamento reside, como bem viu ainda Heidegger, na estrutura essencialmente negativa da existência que é cuidado de ser.

Deixarei propositalmente de lado os desenvolvimentos que a temática da negatividade receberá mais tarde, por exemplo, num Sartre, ao definir o homem como um ser que apenas é o que é à medida que não pode identificar o ser da sua existência ao modo de ser do que seus atos se tornaram.¹²⁷ Aqui me interessa apenas ressaltar como a perspectiva do ser-para é também a da esfera do trabalho em geral que Marx denominava “reino da necessidade”, contrapondo-o ao “reino da liberdade” ou da necessidade socialmente dominada, identificado por ele à sociedade comunista, consequência racional do desenvolvimento tecnológico – contraditório – das forças produtivas capitalistas.¹²⁸ A partir daí poderemos elucidar o esquivamento do movimento de estetização do cotidiano promovido pela arte moderna.

De fato, a atitude estética opõe-se ao comportamento laborativo em geral, heteronicamente orientado à medida que trata da produção objetiva de um efei-

¹²⁶ Poderíamos mesmo dizer que a filosofia procurava realizar mediante a atitude metafísica a mesma coisa que a estetização do cotidiano, a saber, uma vida ociosa orientada para o gozo em todas suas manifestações, identificada à “quase” existência divina.

¹²⁷ “O homem só é o que é não sendo aquilo que é”, afirmava Sartre em “O ser e o nada”.

¹²⁸ A mesma ideia já aparece nos Manuscritos de 1844, sob um vocabulário hegeliano, mas diretamente ligada ao desenvolvimento da sensibilidade estética. “Somente através da riqueza objetivamente desenvolvida do ser essencial do homem é a riqueza da sensibilidade humana subjetiva (um ouvido musical, uma visão para a beleza da forma – em resumo sentidos capazes de gratificação humana, que se afirmam como poderes essenciais do homem) cultivada ou criada”. *Op. cit.* MARCUSE, p. 68.

to no mundo, de um produto adequado à satisfação das necessidades humanas em geral. Nesse caso, a ação poética se encontra inteiramente subordinada ao seu resultado objetivo, o produto determinando a maior ou menor perfeição da ação. Mas não é somente a subordinação da ação ao seu resultado objetivo que determina a heteronomia do trabalho.¹²⁹ Como veremos, também a sua determinação pela necessidade solapa qualquer pretensão do trabalho à autonomia capaz de encarnar, exclusivamente, a essencial liberdade do homem.

IV

O trabalho, tal como definido por Marx em “O capital”, consiste essencialmente em um processo transformador da natureza tendo em vista a produção de um objeto útil, isto é, capaz de satisfazer determinada necessidade humana. Dele participam elementos objetivos, tais como matérias-primas e ferramentas (capital constante) e um elemento subjetivo: a força viva do trabalho individual (capital variável). O processo produtivo e o consumo que a ele se associa essencialmente, constituem as condições meta-históricas da história cuja elucidação recebeu na ideologia alemã um tratamento sistemático. Qualquer que seja o modo de produzir e consumir, e mesmo que alguns produzam para que todos consumam, sem produção e consumo não há história humana possível.

Mas essa íntima conexão entre produção e trabalho, persistente ao longo de toda história ocidental, será originalmente rompida pelo modo de desenvolvimento das forças produtivas impulsionado pelo capital, que implica cada vez mais a penetração de máquinas e artefatos tecnológicos em geral no interior do processo, tendendo a minimizar a importância técnica da força viva de trabalho e, no limite, a torná-la supérflua. Essa desubjetivação da produção cria pela primeira vez na história a possibilidade de uma imensa liberação de ócio, de tempo livre, liberação que não mais precisa se efetuar às custas da escravidão de outros, como bem anteviu Aristóteles. É então o horizonte generoso do reino da liberdade que surge como possibilidade efetiva diante da produção tecnologicamente efetuada e da necessidade dominada.¹³⁰ A desubje-

¹²⁹ Kant define a heteronomia como o agir no qual “a vontade não dá ... a lei para si mesma” Ao contrário, “busca esta lei na qualidade de alguns dos seus objetos ... por efeito das suas relações com ela”. Fundamentação da metafísica dos costumes, p. 68. Citado por Norberto BOBBIO em *Direito e Estado no pensamento de Kant*. São Paulo: Mandarim, 2001, p. 102.

¹³⁰ Segundo Anderson, a perda do contato dinâmico com a prática da classe operária conduziu a teoria marxista, concomitante à profissionalização ou acadêmização da pesquisa filosófica, à reinterpretação do próprio marxismo a partir dos seus supostos antepassados filosóficos. Essa situação conduziu à preponderância do trabalho epistemológico com ênfase nas questões de método – o método como impotência – método que foi aplicado, preferencialmente às questões estéticas e às superestruturas culturais em geral – a arte como consolação. Por fim, o pessimismo como sossego. (ANDERSON, P. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Porto: Afrontamento, 1976, p. 121).

tivação das forças produtivas criaria, finalmente, a possibilidade de libertar a vida da obrigação de produzir, de uma vida perfeitamente autônoma, podendo cada indivíduo dedicar-se às atividades espirituais e superiores da existência tais como o conhecimento, a festa, o amor e o gozo estético em geral.¹³¹

Por outro lado, a arte é produção, mas de um modo diferente que afasta-se da lógica da produção técnica e heterônoma, rompendo com a lei econômica suprema da eficácia, da eficiência da produção que limita os dispêndios de energia, de tempo, de matéria, ao mínimo possível a fim de maximizar o lucro. Ao contrário, o artista busca “produzir de modo tão custoso quanto necessário, a forma mais simples para evidenciá-la em sua relação com o sentido mais pleno”.¹³² O valor estético nada tem a ver com o tempo de trabalho e sua medida em horas ou com a maior ou menor complexidade da atividade produtiva do artista.

V

Ora, o desinteresse da contemplação estética resulta justamente, e primeiramente, da autonomia da arte em relação ao restante das atividades cotidianas. A arte não é regida pelo ser-para do trabalho, isto é, pela transcendência do horizonte onde se desenrola a objetividade do mundo em geral.¹³³ E se a estetização do cotidiano tem um sentido filosófico, vale dizer ontológico, é à medida que, para além das acusações lançadas contra a mediocridade da vida e da cultura capitalista (quando não a denúncia da própria mediocridade da vida cotidiana como tal), é contra a objetivação em geral e todas as leis que dela emanando pretendem guiar e corrigir a existência, que se ergue a fúria da grande arte moderna, como já diz por si mesmo o título da obra teórica de Kandinsky: *Do espiritual na arte*.

A arte é o reino da espiritualidade e da autonomia, da ação que se desenrola a partir da subjetividade afetiva da vida, sendo totalmente guiada por ela, tal como os gestos do dançarino ou do pintor, autonomia que somente poderia tornar-se

¹³¹ “O tempo livre, o tempo disponível é a verdadeira riqueza – quer para fruir o produto do trabalho, quer para a atividade livre, atividade que não é determinada, como o trabalho, **pela coerção de um objetivo externo que é mister atingir e cuja realização é necessidade natural ou dever social, como se queira**” (*Teorias da mais-valia*. Trad. Reginaldo Sant’Anna. São Paulo: 1980, v. III, p. 1306).

Que seja indiferente a Marx o caráter da coação externa, social ou natural, isto significa que o importante, e o que faz dela justamente uma coação estranha, é sua exterioridade em relação às determinações subjetivas e imanentes da vida.

¹³² GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 58.

¹³³ “Ao tornarem-se componentes da forma estética, as palavras, sons, formas e cores estão isolados contra o seu uso e função familiares e correntes; assim, estão livres para uma nova dimensão da existência”. Enfim a arte, submetendo a realidade a uma outra ordem, sujeita-a às leis da beleza (MARCUSE, *op. cit.*, p. 99). Mas é preciso ainda determinar o fundamento das leis da beleza, o qual só pode ser radicalmente subjetivo, isto é, afetivo.

determinante do sentido da existência como um todo na sociedade liberta do trabalho. Segundo Marx, a “completa emancipação de todos os sentidos e qualidades humanos” é uma característica da superação da propriedade privada e do trabalho alienado, possibilidade que só a sociedade comunista poderia realizar.¹³⁴

Essa é a razão secreta do esquerdismo da arte moderna. Uma só e mesma compreensão profunda e espiritualizada da condição humana faz confluir a arte moderna e o comunismo (tal como definido e pensado a partir dos textos de Marx), irmanando Artaud e Marx, *Do espiritual na arte* e *O capital*. A ideia de uma vida enfim espiritualizada, dedicada ao livre jogo e desenvolvimento de todas as suas potencialidades subjetivas, desenvolvimento que colocado à disposição de cada indivíduo eliminaria o caráter excepcional da experiência estética (mas não o caráter “ex-traordinário” da arte), restrita a poucos privilegiados, como os que dispõem de ociosidade, ou a alguns iluminados como os gênios. Ao contrário, o comunismo realizaria como possibilidade de todo homem a autonomia que, na arte, se faz pontualmente, ainda que ela continue guardando seu essencial distanciamento da realidade imediata. É assim que o esquerdismo estético termina confundindo o comunismo com a realização da arte, pois trata-se de realizar no indivíduo considerado como totalidade, as potencialidades que as filosofias do universal atribuíram ao gênero humano ou, como em Hegel, ao seu representante político na história: o Estado.¹³⁵

¹³⁴ .MARX, K. *The economic and philosophical papers of 1844*. NY: International Publishers, 1964, p. 139. *Op.cit.* MARCUSE, p. 139.

¹³⁵ Sintomática a esse respeito é a obra da mais iminente discipula de Lukács, Agnes Heller. Em “O cotidiano e a história” (Rio: Paz e Terra, 1985), a autora afirma que quanto mais intensa é a motivação moral da ação mais o homem se afasta da cotidianidade, pois rompe o liame da particularidade elevando-se ao humano-genérico (p. 24). Ora, a função da arte é justamente a de elevar a particularidade individual ao genericamente humano, de modo que ética e estética assemelham-se. Ainda segundo a autora “em nenhuma esfera humana seria possível” separar rigidamente comportamento cotidiano e não cotidiano, mesmo em se tratando das grandes paixões, ou no caso da moral: as paixões são passageiras, as normas morais transformam-se historicamente. “As formas de elevação acima da vida cotidiana que produzem objetivações duradouras são a arte e a ciência”(p. 26). Mas mesmo assim ambas não estão “rigidamente separadas”.

Se a intuição profunda da essência espiritual da vida, contra a civilização do trabalho, guia, ainda que confusamente, o esquerdismo da arte moderna¹³⁶, é também a mesma intuição que lhe insufla ânimo crítico para voltar-se contra o socialismo real quando trai as esperanças libertárias nele depositadas. Quando se mostra incapaz de implantar o verdadeiro reino da liberdade onde medraria a nova experiência da arte como modo de vida, ainda extraordinário, mas estendido a todo homem. Conforme a expressão de Vaneguín, a experiência estética desvela a possibilidade efetiva de “viver a vida sem tempos mortos e gozar sem entraves”.

De fato, as revoluções comunistas restringiram-se, onde quer que tenham ocorrido, a introduzir modificações mais gerais no planejamento econômico, social e político, sem alterar significativamente a vida cotidiana, a jornada de trabalho e sua organização, os costumes, lazeres, valores, etc., que permaneceram praticamente idênticos ao mundo capitalista. Desse ponto de vista, somente o horizonte de experiências suscitado pela arte seria capaz de insuflar um novo ânimo revolucionário, extraído da vida cotidiana as potencialidades mais verdadeiras, à medida que suscitaria “necessidades radicais”¹³⁷ que não podem ser satisfeitas sem a transformação revolucionária – e não simplesmente reformista – da sociedade capitalista como um todo, e que também não foram realizadas, qualquer que tenha sido o motivo, pelo socialismo real.

De acordo com a sabedoria estética moderna, a arte e a beleza oferecem um horizonte de universalidade possível para além das evidências em torno das quais se traça o consenso teórico das ciências, ou das tradições regionais que sonham impor-se, pela pregação ou pela força, a toda humanidade. É, por fim, a experiência estética que abriria a via para a comunhão dos homens transcendendo os valores globalizantes do consumismo. A arte exemplificaria antecipadamente o gozo pro-

¹³⁶ Marcuse não vê na obra de Marx os fundamentos de uma verdadeira emancipação humana, ou seja, da dessublimação não repressiva. Segundo o autor de *Eros e civilização*, Marx teria elevado a produção e o trabalho ao estatuto de dimensão fundamental da existência negligenciando as esferas estética e erótica da vida. Por esta via o herói mitológico favorito de Marx, Prometeu, é identificado à produção, ao esforço sempre penoso da satisfação das necessidades materiais: “herói arquetípico do princípio da performance” (*Eros and civilization*. New York: Vintage, 1962, p. 146). Contra o espírito prometéico performático ergue-se o canto alegre de Orfeu celebrando o fim do esforço de conquista e domínio da natureza, a “redenção do prazer, o libertar-se do tempo, para unir o homem a deus e à natureza.” Mas como mostra BERMAN, M. (Tudo que é sólido desmancha no ar. Rio: Companhia das letras, 1987, p. 123) o ideal ético de Marx centra-se na noção de livre desenvolvimento das potencialidades subjetivas da vida liberta do trabalho.

Mas Berman pretende fazer o reino da liberdade repousar sobre o da necessidade ou do trabalho. “Somente sobre o pano de fundo do trabalho prometéico o esforço órfico adquire valor moral ou psíquico”, de modo que a existência não teria sentido sem o trabalho, quando, na verdade, Marx pensa o comunismo a partir da completa desubjetivação da produção, ou seja, da extinção da função produtiva da atividade humana sob a forma heterônoma de trabalho.

¹³⁷ Cf. HELLER, A. Teoria de las necesidades em Marx.

metido, nas entrelinhas da história, da felicidade total: “a arte prefigura a totalidade negativa do universo trágico inerente à existência humana e da sempre renovada busca de redenção secular: a promessa de libertação”¹³⁸.

VI

O gozo sem entraves e a felicidade eufórica

A autonomia adquirida pela práxis no interior da produção dessubjetivada explica, em parte, o esquerdismo do projeto de estetização do cotidiano, a identificação entre a organização e o trabalho das vanguardas com os movimentos sociais revolucionários. Mas a erradicação da cotidianidade implica, além de viver sem “tempos mortos”, isto é, livre – principalmente – do trabalho submetido aos imperativos da mecanização da produção e da extração da mais-valia, o imperativo categórico de “gozar sem entraves”, vivendo em estado permanente de gozo e criatividade, de felicidade perpétua e plena, como sonham os adolescentes. A vanguarda estética, escreve Pascal Bruckner, manifesta contra o cotidiano, considerado a forma imperfeita da existência, “a mesma animosidade que o cristianismo de outrora pela condição humana”¹³⁹. Desse ponto de vista, não basta apenas revolucionar a sociedade. É preciso reinventar a vida.

Assim iremos examinar brevemente, para concluir, a possibilidade de a estetização do cotidiano significar a realização da promessa de felicidade contida na experiência da beleza no sentido da vida sem “tempos mortos”, ou seja, a possibilidade de viver sem o mal ou sem males, e de gozar sem “entraves”.

A modernidade transforma a promessa de felicidade que, segundo Stendhal, está contida na arte, em geral, em dever imposto a toda humanidade a partir da recusa de viver a beleza como experiência estética separada da vida cotidiana e objetivada sob a forma de obras destinadas à contemplação – quando não à veneração em museus. Ela aponta para a extinção da divisão entre artistas criadores e fluidores ativos e o público passivo, meramente receptivo; o fim de toda estética como recepção de conteúdos exteriores, como dimensões do mesmo horizonte ético orientador da arte.¹⁴⁰ Contra o cristianismo e seu ressentimento nietzschiano, ergue-se a reivindicação da felicidade aqui e agora, em seu grau máximo e ao alcance de todos, de acordo com a exigência de democratizar as possibilidades da existência, de intensificar a vida, de fazer a cotidianidade render. A ideia moderna de felicidade

¹³⁸ MARCUSE, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁹ *L'euphorie perpétuelle*, Paris: Grasset, 1999, p. 141.

¹⁴⁰ “O belo como uma espécie de fetiche, desvinculado de qualquer conexão histórico-existencial efetiva” (p.120) tem no museu a sua instituição por excelência. Ele “reúne tudo o que é esteticamente válido” no sentido da “contemplabilidade” imediata (VATTIMO, G. *O fim da modernidade*).

triumfa, pois, exatamente a partir do declínio das temáticas da salvação e da busca de grandeza pessoal, caras à religião e ao heroísmo feudais. Nós, modernos, queremos ser felizes e não sublimes ou salvos. Contra o consolo do além, erguemos a bandeira da transformação desse mundo a partir das luzes do saber, da indústria liberta da servidão ao capital e da razão, conciliando virtude e prazer, natureza e moral. A descoberta de novas formas estéticas deveria antecipar a harmonia entre a matéria e o espírito tal qual o jogo estético schilleriano, revelando “as possibilidades de uma transformação libertadora do meio técnico e natural”¹⁴¹, porém “de acordo com a sensibilidade (e racionalidade) emancipada do homem”¹⁴².

Por isso, a estetização do cotidiano se insurge contra o ascetismo da cotidianidade burguesa. Ao contrário da acumulação de tempo de *survie*, de anos suplementares ganhos contra o desgaste da idade por meio da adequada administração do corpo e da saúde, afirma-se a intensificação da existência liberta das tarefas servis e rotineiras do cotidiano colonizado pela exigência de produção e consumo de mercadorias.

Assim, tudo se resume, afinal, em saber se esse inflacionismo da felicidade, estendida a todo mundo, a todos os espaços e tempos da vida cotidiana, a todas as idades da existência, teria mesmo sentido como utopia existencial.

Sabemos que as utopias funcionam à maneira de ideais práticos e reguladores. Muito mais do que predefinir os resultados da ação efetiva, como um plano ou uma estratégia, a ideia – de Platão a Kant – orienta a práxis constituindo seu alcance do ponto de vista dos interesses da razão. As ideias não se destinam a ser realizadas. Orientam, como é o caso do Estado ideal em Platão, o comportamento virtuoso do cidadão no interior da república real, ou impulsionam a pesquisa e a exploração científica da natureza, como em Kant, para além dos limites teóricos ou tecnológicos em que se encontra a ciência em seu estágio atual. De qualquer modo os ideais, mesmo irrealizáveis em princípio, devem poder orientar o comportamento efetivo. Eles têm a função de abrir novos horizontes de possibilidade para a existência que os adota como valores, como objetos de desejo. O ideal revela a independência e “a autonomia do espírito frente à sociedade, a promessa da liberdade, sendo tão social quanto o é a própria unidade de ambas”, escreve Adorno.¹⁴³ No mesmo sentido, Kant afirma que “qualquer que seja o grau mais elevado em que humanidade deverá parar, a grandeza do intervalo que necessariamente separa a ideia da sua realização é o que ninguém pode nem deve determinar, precisamente porque se trata de liberdade, esta pode exceder todo

¹⁴¹ MARCUSE, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴² *Idem*, p. 107.

¹⁴³ ADORNO, T. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1986, p. 199.

o limite que se queira atribuir”¹⁴⁴.

Mas a ideia de uma vida fluindo em estado de criatividade durante todo o seu tempo, de um gozo sem entraves ou limites, de uma euforia perpétua, não representa, na verdade, a libertação do cotidiano. Pretendendo extinguir a cotidianidade, a ditadura estética da euforia permanente esquece que a transformação subjetiva das tonalidades afetivas da vida é essencial à riqueza da existência humana.

Há males que são suportáveis porque são caminhos elegidos em vista de um destino ou tarefa superiores. Há outros imprevisíveis, que podem e devem ser vividos como ocasião de obtenção de maior sabedoria. Mas há outros que não seria humano suportar, dores às quais não se pode conferir nenhum sentido: ocasiões em que “descemos tão profundamente no abismo que a tristeza e as lágrimas tornam-se um luxo inútil”¹⁴⁵. Não há, pois, como congregar todas as formas de sofrimento subsumindo-as sob um mesmo conceito contrário à ideia de felicidade. Há, de fato, condições necessárias à felicidade de qualquer pessoa, mas não existem condições universais *suficientes* para garantir a felicidade de todos os homens.¹⁴⁶ Por isso, embora as políticas de bem-estar social sejam plausíveis, não faria sentido planejar a felicidade dos povos. O mal é constitutivo da condição humana e querer extirpá-lo é comportar-se como o pássaro evocado por Kant no prefácio da “Crítica da razão pura” que, sentindo a resistência do ar, desejou voar no vácuo.

Na arte moderna, a revolta contra o sofrimento humano projetou-se sobre a possibilidade de transformação revolucionária da existência capaz de erradicar, não só os males da sociedade dividida em classes e da produção capitalista fundamentada na extração da mais-valia e seu desenvolvimento econômico contraditório, mas também de erradicar os infortúnios da condição humana, execrando a consciência milenar, presente tanto na mitologia como na arte em geral, de que o sofrimento é essencial à vida, de que a possibilidade do mal é essencial à existência.¹⁴⁷

De fato, a arte moderna alimenta-se dessa grande impaciência que há no mundo de hoje diante do infortúnio, porque os progressos realizados tornam odiosa a imensidade do que ainda resta a fazer.

¹⁴⁴ *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Kalouste Golbekian, B374, p. 311.

¹⁴⁵ BRUCKNER, *op. cit.* p. 257.

¹⁴⁶ POLIN, R. *Le Bonheur considéré comme l'un des beaux-arts*. Paris: PUF, 1965.

¹⁴⁷ “Se é sensato evitar o sofrimento, existe uma dificuldade mínima inerente à nossa condição, uma dose de perigo e de dureza irremediáveis sem as quais uma existência não poderia desbrochar”. BRUCKNER, P. *A tentação da inocência*. Rio: Rocco, 1997, p. 141.

Não somos felizes senão apesar de...¹⁴⁸ O horror, a abominação, a miséria e a violência nos rodeiam, mas seguimos vivendo e temos razão em “fazer ouvidos de mercador”, porque a insensibilidade é indispensável ao equilíbrio cotidiano da vida que não pode se desvincular absolutamente do mal. Os meios de comunicação, ao nos confrontarem com a imensidade de horrores do mundo, transbordam nossa capacidade de comisseração e piedade, estendendo a totalidade dos males por sobre um território apenas contemplável, pois ultrapassa todo alcance dos nossos atos efetivos. A overdose dos dramas cotidianos ingeridos pela mídia bloqueia o sentimento da revolta, ao banalizá-los, e paralisa a capacidade de discernimento e reflexão por sua quantidade, variedade e ritmo de sucessão.¹⁴⁹

Nesse sentido, estetizar o cotidiano situando-o sobre a égide da intuição artística não significa tanto realizar a arte, vivendo como se a existência cotidiana se confundisse com a própria experiência estética. Ao contrário, significa saturar a vida de expectativas de beleza de tal modo que verdadeiras possibilidades de gozo e satisfação possam ser encontradas, para além do imediatismo, na esfera extraordinária da arte. Como os grandes ideais da razão, a arte não é para ser realizada porque só no domínio do impraticável, do “extra-ordinário”; ela revela a medida do verdadeiramente humano. Por isso, o esquerdismo da modernidade consiste, efetivamente, em tomar a arte presente na vida cotidiana como horizonte de negatividade infinita e absoluta, quando as forças da administração total parecem não mais encontrar nenhuma prática política capaz de se lhe opor. Ela não mais nos remete a uma utopia a ser realizada, cuja verdade anteciparia sob a forma de gozo estético. **Inseriu-se na cotidianidade que ela não pôde transformar, reinventar ou superar, como um momento privilegiado, como momento de instauração de gozo e celebração do “extra-ordinário”. Renunciando à tarefa heroica de reinventar o futuro ou a vida, a arte torna possível o gozo extensivo a todo presente da vida imaginável.**

Contra a tirania vanguardista do gozo sem entraves, seria preciso afirmar que a vida tem necessariamente suas aspas, suas pontuações e momentos de retardo. Respeitar a diversidade dos seus ritmos cotidianos; reabilitar, tomando de em-

¹⁴⁸ Entre todos os males que atormentam a modernidade, a morte se apresenta como o maior desafio ao poder dominador da racionalidade moderna: “Em um mundo fundamentado na promessa de liberdade para os poderes criativos humanos, a inevitabilidade da morte biológica era a mais obstinada e sinistra das ameaças que pairava sobre a credibilidade dessa promessa e, assim, sobre o fundamento desse mundo” (BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio: Zahar, 2000, p. 194). Assim como a morte também o receio da doença avança com os progressos da medicina. Aos males dominados vêm se acrescentar os males imaginários.

¹⁴⁹ “A informação, exigindo de cada um de nós, potencialmente, viver toda história atual como um drama que nos afete pessoalmente”, excede a possibilidade de cada um “absorver os fatos”. (BRUCKNER, 1997, p. 235).

préstimo talvez às artes gráficas a ideia de margem estendida aos “espaços neutros, aos dias vazios, aos tempos mortos, aos encontros inúteis”, tais como “as franjas de uma jornada, os dias seguintes de festa, os finais de vida”. É preciso, afirma ainda Galard, “jornadas nulas na vida, preservar a todo custo as densidades desiguais da existência”¹⁵⁰ porque a verdadeira vida “não é ausente e sim, intermitente”. Texto que termina citando Cerroli: “vida, eu te amo, mas não todos os dias”¹⁵¹.

Transformar em hábitos rotineiros as tarefas inevitavelmente repetitivas do cotidiano é uma forma de distinguir, na temporalidade da existência, o que deve ser vivido intensamente e investido de toda carga afetiva e concentração de pensamento, por sua importância e excepcionalidade, daquilo que deve ser banalizado. A rotina é uma deferência que a vida cotidiana presta ao essencial, abrindo-lhe, por contraste, esse espaço de excepcionalidade que são a arte, os amores, a aventura do conhecimento e dos jogos.

O problema não consiste, pois, em negar o cotidiano como o cristianismo a vida sobre a terra, e, sim, em discernir entre o que deve ser incluído na rotina e o que deve dela ser preservado, o que deve cair nas malhas do hábito, para nos livrar do trabalho de deliberar sobre trivialidades todos os dias, e o que merece considerações continuadas, como o amor e a beleza. Se Henri Lefbvre podia denunciar, 30 anos atrás, a “colonização do cotidiano” pelas forças do capital, e a tendência de transformar em mercadorias ou consumo de mercadorias os instantes da nossa existência, hoje, quando o processo de mercantilização já é um fato, o problema mais urgente refere-se à banalização do amor, do sexo, da morte e da arte. A redução da vida cotidiana à platitude da organização eficiente, as intervenções dos especialistas, a pretendida erradicação dos riscos de existir, enfim, todas essas novas estratégias da banalização e da barbárie reforçam a exigência de que a arte permaneça essa irrecusável surpresa sem a qual não seria sublime.

Assim a arte não é um petardo atirado contra o cotidiano, mas seu momento mais delicado: o privilégio concedido pelo ócio ao gozo da beleza. Ela não consola o sofrimento ou o amargor da esperança perdida na utopia, nem substitui as alegrias fortuitas e triviais. Não revela verdades insubstituíveis, não profetiza futuros estonteantes. Não faz a vida nem mais nem menos suportável, agudizando, por exemplo, nessa última hipótese, o sofrimento de não viver o possível por ela desvelado. A arte abre uma dimensão cujo gozo não carece da transformação revolucionária da sociedade – ainda que esteja comprometida com ela – nem da vida cotidiana, não contribuindo para isso. Ao contrário, o desenvolvimento histórico das forças produtivas, e não maior ou menor intensidade e ousadia da criatividade-

¹⁵⁰ GALARD, *op. cit.* p. 96.

¹⁵¹ BRUKCNER, *op. cit.*, p. 100.

de estética, é o que propriamente impulsiona o homem a se apropriar das novas formas de vida abertas pelo capitalismo, não só são possíveis, mas inevitáveis, do pondo de vista da razão.

Se a arte apresenta-se hoje, mesmo aos olhos dos seus próprios criadores, como absurda¹⁵², é somente porque se buscou para ela um sentido transcendente no engajamento hegeliano com o destino histórico, social ou político da humanidade. A arte que nunca carece de morrer, a arte possível hoje, alia-se ao homem ao longo de todas as infinitas possibilidades inauditas – mesmo as mais obscuras e inesperadas da sua existência – como um Deus infinitamente bom. Não se recusa a habitar nenhuma das “moradas do homem”¹⁵³, porque é ela própria, como sempre, um dos seus mais essenciais abrigos.

¹⁵² Ver a esse respeito, CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.

¹⁵³ Ver a esse respeito, CORREA, José de Anchieta. A arte, feliz morada do homem. In: *Marina Nazareth*. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio: Zahar, 2000.
- BRUCKNER, P. *L'euphorie perpétuelle*, Paris: Grasset, 1999.
- GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MARCUSE, H. *Contra-revolução e revolta*. Rio: Zahar, 1978.
- POLIN, R. *Le bonheur considéré comme l'un des beaux-arts*. Paris: PUF, 1965.
- STANGOS, N. *Conceitos de arte moderna*. Rio: Zahar, 1993.
- VANEIGEIN, R. *L'art de savoir vivre pour les jeunesse generations*. Paris: Vrin, 1980.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Rio: Martins Fontes, 2000.
- WILDE, O. *Decadência de la mentira*. México: Monoes, 1958.

MERLEAU-PONTY E O MUSEU

I

Separando a arte das culturas e civilizações que lhe deram origem, os museus emprestam-lhes o caráter de obras para serem simplesmente contempladas, fundando assim a consciência propriamente histórica da arte. “O belo como uma espécie de fetiche, desvinculado de qualquer conexão histórico-existencial efetiva”, escreve Gianni Vattimo, tem no museu a sua instituição por excelência. Ele “reúne tudo o que é esteticamente válido” no sentido e na medida da sua “contemplabilidade” imediata.¹⁵⁴

Não se trata simplesmente da exclusão do entorno histórico que abrigava originariamente as obras, a estátua, por exemplo, retirada do templo antigo onde habitava e era objeto de culto. Para além dessa separação, o museu opera uma outra, bem mais importante. Reunindo as obras como exemplares dos diversos estilos por elas corporificados, os museus as apresentam como se fossem meras objetivações de regras produtivas preexistentes, obnubilando, assim, o esforço inventivo de expressão que cada uma delas representou para o artista no momento de sua criação. De fato, no museu, o estilo se apresenta como sendo o conjunto das características que teriam funcionado ao modo de regras previamente determinantes da obra. Por essa via, a exposição museológica dificulta a compreensão da verdadeira essência da arte como esforço expressivo do trabalho da percepção. Para isso será necessário retornar à verdadeira experiência da arte, nos “situando no pintor”¹⁵⁵ e reconstituindo a expressão em vias de se fazer, enquanto ainda é esforço tateante. Segundo Merleau-Ponty, é preciso captar o sentido estético na sua “gênese”¹⁵⁶. Ao contrário, o museu substitui o esforço da expressão nascen-

¹⁵⁴ VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Rio: Martins Fontes, 2000, p. 120.

¹⁵⁵ MERLEAU-PONTY, M. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1971, 120. Citado PM.

¹⁵⁶ PM, p. 129.

te que abre um horizonte novo, pela tradição ou ordem já feita da arte encarada como obra do passado, representante de um estilo, como já dissemos, quando não a reduz à função de documentário de determinada época cuja estrutura histórica ela limitar-se-ia a relatar.

Assim, a redução museológica, se podemos chamá-la assim, opera em duas direções: dificulta a compreensão da arte como esforço na direção da expressão de uma significação nascente, de um lado, e rebaixa seu estatuto propriamente estético ao grau de simples documentário de épocas passadas. Vamos examinar, primeiramente, a concepção merleau-pontyana da arte como esforço de expressão criativa.

II

Arte e expressão

Como a fenomenologia de Husserl, também para Merleau-Ponty explicar um fenômeno consiste em compreender sua origem remontando ao processo vivido de constituição de onde brota, isto é, às estruturas da subjetividade transcendental. Mas em oposição à análise eidética, característica da primeira filosofia de Husserl, Merleau-Ponty irá privilegiar a “fenomenologia da gênese”¹⁵⁷, pretendendo resgatar o próprio movimento de constituição, por detrás da apreensão do *eidós* ou da estrutura invariante dos fenômenos. Na verdade, outro não é, afinal, o sentido das “reduções” husserlianas. Primeiramente, são reduzidos os objetos mundanos, juntamente com o descarte dos problemas relativos à sua realidade (suspensão dos juízos de existência). O conhecimento será então reduzido à correlação intencional sujeito/objeto (fenômeno). Em seguida, o próprio objeto é reduzido à consciência imanente, ou seja, ao conjunto das vivências pelas quais é intencionalmente visado e constituído como tal. Por fim, a **redução propriamente fenomenológica** revela as vivências intencionais como **fenômenos puros de um ego puro e absoluto, cuja vida é a fonte originária última de todos os fenômenos imagináveis, da percepção e da linguagem, até a história e as ciências em geral**. Mas o ego husserliano é, no entanto, pura ideia, pura possibilidade, desprovida de verdadeira, porque efetivamente vivida, realidade humana.¹⁵⁸ A significação das coisas dá-se originariamente de maneira prática pela manipulação guiada pelas nossas preocupações cotidianas, ou seja, pelo seu modo de ser “à mão” do

¹⁵⁷ *Fenomenologia e ciências do homem*, Rio: Zahar, 1980, p. 42. Citado FCH.

¹⁵⁸ Cf. FCH, p. 50. Sobre o caráter ideal do ego em Husserl, ver MURALT, A. *L'idée de la phénoménologie*. Paris: PUF, 1976, p. 313.

qual o “ser à vista” é derivado.¹⁵⁹

Assim, repensando a tese da precedência da percepção efetiva em relação aos atos de idealização que conduzem à intuição eidética em Husserl, Merleau-Ponty afirma: “a visão da essência é uma retomada intelectual, uma elucidação ou explicitação daquilo que foi concretamente experimentado”. No caso em questão, a análise deve elucidar a arte retomando o que o pintor vive no momento em que exerce seu ofício.¹⁶⁰ O “contato direto com a coisa mesma”, em “carne e osso”, o retorno ao fenômeno originário, não significa, pois, a simples contemplação da obra concluída, como pressupõe a intuição eidética, exigindo a retomada da “percepção concreta da experiência”, ou seja, da percepção em ato do artista. A redução nos transporta para o lugar onde a essência da pintura é experimentada, não como algo fixo ou simplesmente dado, e sim como o que cada trabalho pictórico autêntico deve, a cada vez, refazer, retomando-o por sua conta e risco, se é verdade que a arte é uma atividade produtiva de natureza não conceitual. Assim a diferença fundamental entre o fenomenólogo refletindo sobre a arte, e o crítico ou filósofo que parte das obras existentes, acabadas, ou seja, do trabalho objetivado, e, portanto, “morto” do artista, reside no fato de que o primeiro tenta retomar a consciência do que vem a ser o esforço próprio do sujeito quando se decide a pintar um quadro, compor uma sinfonia ou escrever um poema. “O sentido do quadro permanece cativo para quem não se comunica com o mundo mediante a pintura”¹⁶¹, ou seja, para quem não é pintor. Pois a arte, afirma ainda Merleau-Ponty, é uma “realização do eu encarnado”, não uma operação intelectual.¹⁶² E assim como possuímos nosso corpo sem fazer dele objeto ou representação, também o artista se apossaria da sua obra imediatamente.

Ora, antes de mais nada, a arte se assemelha à linguagem e à fala à medida que esta é essencialmente esforço expressivo, intenção significante. De fato, “expressão” não quer dizer a busca da substituição de uma percepção ou pensamento por um sinal convencional que o anuncia no mundo. A linguagem não se reduz à “massa de relações dos signos estabelecidos com as significações disponíveis”¹⁶³, à transposição adequada de um pensamento já feito alhures para um sistema expressivo pré-estruturado. Não há pensamento propriamente falando anteriormente aos signos que irão enunciá-lo, mas apenas uma intenção tateante de pensamento que busca realizar-se como expressão. Há, enfim, afirma Merleau-Ponty, uma “linguagem

¹⁵⁹ Cf. HEIDEGGER, M. *O ser e o tempo*. Rio: Vozes, 1996, especialmente o § 16.

¹⁶⁰ *Fenomenologia e ciências humanas*, p. 44.

¹⁶¹ PM, p. 102.

¹⁶² PM, p. 30.

¹⁶³ PM, p. 38.

falante e uma linguagem falada¹⁶⁴, uma linguagem que é esforço de expressão e outra que é sentido já consumado, e seria preciso partir da primeira experiência se quisermos compreender corretamente a essência da segunda.

Ora, a arte apresenta-se como caso privilegiado para a elucidação da essência da expressão porque o pintor é sempre falante de uma língua por ele nunca completamente dominada. Ele quer expressar-se por essas múltiplas formas de manifestações da substância líquida que o próprio mar é, pintando-o. Se privilegia uma delas, o mar imóvel da calma ou encrespado pela agitação das ondas ao vento, o faz porque, na primeira manifestação, a calma adere à substância aquosa assim como, na segunda, a alegria, ou, dependendo do grau de agitação, um certo temor ou angústia diante das forças naturais. Assim como o elemento expressivo (o azul do mar, o movimento das ondas) o conteúdo expressado vem aderir ao quadro como se este lhe oferecesse uma outra substância já por ele secretamente reclamada, a fim de atingir a plenitude da sua manifestação sensível. Tudo se passa como se o pintor transferisse a calma do mar para a tela na tentativa de compreender a possibilidade de as significações aderirem às próprias coisas.

Na verdade, sempre percebemos o mar “agitado”, “calmo” ou “raivoso”. O sentido que emprestamos ao fenômeno “mar” é sempre, de certa maneira, “deformante” em relação ao que poderia ser uma percepção afetivamente neutra. Mesmo os elementos mais elementares da pintura, linhas, pontos, planos, cores isoladas, são já expressivos, impregnados de sentido. As linhas horizontais são calmas e lentas, as verticais rápidas, o azul é triste, o vermelho dramático, etc. Mas não se trata de deduzir daí que o pintor nada mais faça do que apropriar-se de um sentido preexistente, limitando-se a recolher o que na natureza já se mostraria constituído sob a forma da sua aparência sensível. A pintura transfigura o que recolhe, ainda que torne a reconverter em aparência sensível o que sua investigação encontra, porque possui uma coerência interior, própria. Ela é “um sistema de equivalências e de significações¹⁶⁵ a serviço do sentido total ao qual se subordinam os elementos pictóricos primários, não possuindo nenhum modelo exterior ou instrumento de expressão pré-constituído fora da própria pintura em obra. De fato, o trabalho do pintor, desde que *visto por ele mesmo*, é obscuro, nada apresentando da claridade diamantina da obra completada, como acontece para o espectador na sala do museu.

Mas esse trabalho de desvelamento, esse esforço de expressão, embora obscuros, não são cegos. O pintor caminha por uma trilha já esboçada antes dele, tanto por meio da natureza quanto das obras já existentes e conservadas como esse te-

¹⁶⁴ PM, 35.

¹⁶⁵ PM, p. 104.

souro histórico que abrigam os museus. O círculo hermenêutico, o fato de que o falante tem necessariamente que usar os esquemas já adquiridos pela prática da linguagem na qual se encontram as expressões que deverá interpretar, torna-se ainda mais evidente no caso da arte. De fato, cada artista é a obra de um diálogo, por assim dizer, “dis-sensual”, uma vez que a arte não se insere na tradição senão para retomá-la. A tradição, como afirmou Husserl citado por Merleau-Ponty, constitui-se como esse “esquecimento das origens”, ao qual podemos responder de dois modos distintos. Primeiramente, assegurando as condições da sobrevivência do passado, conservando-o como nos museus, o que, entretanto, não passa de outra “forma hipócrita de esquecimento”. Ou, ao contrário, podemos retomar a fecundidade das operações que lhe deram origem, “a eficácia da repetição... forma mais nobre da memória”¹⁶⁶ e que consiste em “recobrar a vida de cada criador que reanima”¹⁶⁷. Por essa via, a verdadeira história da pintura não se encontra no acúmulo e na conservação das obras do passado, nem na sua sucessão cronológica ou ordenação estilística. A historicidade da pintura, o que convém à filosofia pensar, reside em seu inacabamento, se entendemos por história um tempo impossível de se fechar sobre si mesmo, o horizonte de uma tarefa sempre aberta e retomada. A verdadeira história da arte habita a vida, “habita os artistas”, afirma Merleau-Ponty.¹⁶⁸ E a essência do ser histórico consiste em jamais se deixar resolver em saber de si mesmo.¹⁶⁹

Vem daí o suporte para a compreensão do sentido ontológico da tolerância emprestada pela arte moderna às obras ditas inacabadas, ao dissociar a validade estética da completude e do acabamento. De fato, o inacabamento da obra prolonga e exprime a essência da própria percepção. Ele é o estilo e o destino de toda experiência sensível: o de nunca possuir-se por inteiro nem alojar-se, por isso, numa deficiência definitiva, visando sempre, para além da sua efetuação atualizada, a um futuro aberto, que tanto pode confirmar como solicitar a retificação do sentido adquirido. Assim a percepção antecipa a coisa como objeto. Expressando o que vejo não descrevo uma perspectiva ou perfil limitados de uma coisa jamais completamente vista. Digo ver uma mesa quando apenas um dos seus lados se presentifica, ou um homem onde há só um perfil. Nós vemos as coisas mesmas sempre pelas perspectivas vividas que as revelam saltando, por assim dizer, do horizonte onde repousam os outros infinitos modos virtuais da sua manifestação. A percepção constitui o sentido da coisa percebida antecipando a concordância – e, de certa forma, realizando-a – das perspectivas futuras como o que a experiência atual revela.

¹⁶⁶ PM, p. 111.

¹⁶⁷ PM, p. 116.

¹⁶⁸ PM, 118.

¹⁶⁹ GADAMER, H-G. *Vérité et méthode*. Trad. Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976, p. 134.

Por esse caminho, é comum caracterizar a pintura moderna por seu individualismo ou subjetivismo, atribuindo o seu inacabamento ao próprio caráter fluido das vivências da vida egológica. Ela seria a “expressão pura da vida interior”¹⁷⁰, o desabrochar da personalidade e do eu, a expressão de uma individualidade distinta da “massa” e original, correspondente a uma verdadeira experiência de “subjetivação da verdade”¹⁷¹. A arte tradicional, centrada nas exigências da própria obra, será sacrificada em prol dos caprichos do sujeito cuja própria vida será elevada ao estatuto de obra.¹⁷² Mas, vista de perto, a arte moderna é tão pouco individualista quanto o classicismo, pois, em ambos os casos, trata-se de invenção, ou seja, “expressão criativa”¹⁷³.

Assim a perspectiva, na pintura clássica, não se limita a ser uma técnica refinada e progressiva de representação da natureza e do homem tal como são vistos, buscando atingir o espectador por meio da apresentação de um espetáculo fundamentado sobre a evidência com a qual percebemos o mundo e exprimindo o funcionamento natural dos nossos sentidos. Também os clássicos, pelo menos se nos situamos do lado da experiência do pintor, concebiam a pintura como invenção. “A perspectiva, por exemplo, é muito mais do que uma técnica para representar uma realidade oferecida a todos da mesma forma: é realização e invenção de um mundo dominado”¹⁷⁴ pela luminosidade, pelas proporções, pela clareza matemática. Do mesmo modo, o retrato clássico é invenção do homem como individualidade dada por um caráter imediata e claramente identificável, quando, na vida cotidiana, toda presença humana é ambígua, a personalidade não sendo nada mais do que um sentido a ser decifrado a partir do estilo dos gestos, da fisionomia e dos atos. Os retratos clássicos são expressões da personalidade do modelo, a percepção do outro é a presença de um enigma a ser decifrado.

Assim, a abstração significa, na arte moderna, afirma Merleau-Ponty, primeiramente, que sentido estético visado “não se refere a um objeto já dado e sim que o constitui” e mesmo “inaugura”¹⁷⁵. De outro lado, essa tarefa inaugural requer o empenho de toda capacidade expressiva do pintor. Mais do que isso, o pintor

¹⁷⁰ KANDINSKY. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris, Dnoël, 1969, p. 43.

¹⁷¹ Cf. FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1984, p. 309.

¹⁷² Ver MATTEI, J.-F. *A barbárie interior*; ensaio sobre o i-mundo moderno. São Paulo: Unesp, 2002. “Para que Monet pudesse pintar o retrato de Clemenceau teve que decidir-se ser tudo e Clemenceau quase nada”. *Malraux, A. Les voix du silence*. Paris: N.R.K.P, 1951, p. 99.

¹⁷³ PM, p. 88.

¹⁷⁴ PM, p. 91. “A mente do pintor”, escreve Da Vinci, por obra do conhecimento das razões da natureza, “se transforma em uma semelhança da mente divina”, quer dizer, numa criação por meio do conhecimento. DA VINCI, L. “Tratado de la pintura”, p. 10. Citado em: Mondoldo, R. *Três figuras da renascença*. Rio: Mestre Jou, 1978, p. 19.

¹⁷⁵ PM, p. 95.

presente que precisa ir mais além, não no sentido de uma outra realidade, e sim em busca da superação de suas “faculdade ordinárias”¹⁷⁶, além de si mesmo. Uma pintura que se limitasse a acionar as idiossincrasias individuais do autor, nada mais seria do que uma arte prosaica.

Assim, se queremos compreender a arte em geral, qualquer que seja seu estilo ou época, é preciso compreender a origem da significação, e a criação artística é justamente o momento de uma experiência reveladora privilegiada. “Se quisermos compreender deveras a origem da significação... será necessário prescindir de qualquer significação já instituída, retornando à situação inicial de um mundo não significativo tal e como é sempre o do criador”.¹⁷⁷ O retorno ao fenômeno originário do sentido é, ao mesmo tempo, a retomada da experiência vivida que o constitui. Ora, a experiência constituinte privilegiada de uma significação nascente caracteriza justamente aquela do pintor, porque a percepção ordinária é sempre espontânea, gratuita e generosa em demasia. Somente o artista se encontra perante o dilema de só poder captar o sentido latente das coisas e do mundo, com a condição de retomá-lo por meios expressivos que ele mesmo terá que inventar. O mundo percebido é o “emblema da nossa relação última com o ser”, à medida que se trata de uma relação intencional de constituição – no sentido em que a fenomenologia define a relação ontológica fundamental da existência. Mas esse “por fazer” será mais bem definido como atividade de explicitação, ou seja, um por fazer e ao mesmo tempo herança histórica de um sentido, por toda parte, já sedimentado.

III

Arte e acontecimento

Do mesmo modo como a arte jamais se dá como uma aquisição definitiva, também não é um documento de época, pois o pintor só capta seu mundo expressando-se por meio dele. Há significação, afirma Merleau-Ponty, quando submetemos o mundo dado a uma deformação coerente. Assim, o estilo, por exemplo, jamais é um objeto para o pintor, uma finalidade proposta – mesmo histórica ou socialmente – à sua pintura, sendo a expressão um simples meio de realizá-lo esteticamente. Em uma palavra, o estilo não é um instrumento ou técnica de representar, realizando-se, antes de mais nada, no modo de perceber o mundo e as coisas a partir de uma deformação que visa exibir o que nele há de essencial: relação ao ser do seio de uma relação a si e ao mundo.¹⁷⁸ É justamente essa “deformação” que

¹⁷⁶ PM, p. 97.

¹⁷⁷ PM, 98.

¹⁷⁸ PM, 99.

impede a arte de ser reduzida ao estatuto de simples índice dos modos de uma época.

Analisemos, a título de exemplo demonstrativo, a pintura “Batalha de San Romano”, de Paolo Uccello (1397-1475). Essa monumental tríade que ornamentava originariamente o palácio dos Médici, em Florença, foi desmembrada. Duas das telas podem ser vistas no museu Uffizzi, em Florença, e a terceira na National Gallery, em Londres.

Como afirma Ostrower, a propósito, o tema, isto é, o acontecimento histórico concreto “batalha de San Romano”, na qual os florentinos venceram os sienenses, torna-se um simples pretexto. Desde que a percepção estética, propriamente falando, da obra, depura-se cada vez mais, vemos que a batalha tem a aparência de um corso, depois que esse divertimento em que ela foi transformada é, na verdade, a ocasião de um estudo sobre as diversas perspectivas em que os cavalos podem ser pintados. Finalmente, compreendemos que até os cavalos “figurados como uma espécie de robôs em fantástica colisão” são transformados, ou transfigurados, em volumes de todo o tipo, cujas múltiplas faces e nítidos perfis “compõem uma sinfonia magistralmente orquestrada de cubos, pirâmides, cilindros, esferas”. E conclui que são “as incontáveis” essenciais e atemporais “posições e figuras de volumes num espaço de profundidade o tema que fascinava o artista”¹⁷⁹.

Na verdade, a arte não é um documento de época porque não há arte estritamente figurativa. A abstração não pertence a um determinado período histórico da pintura; ela é a essência da arte, de toda arte, se por isso entendemos a redução das coisas, das palavras, das imagens, dos sons e dos movimentos às suas dimensões essenciais e às relações interiores, imanentes, que essas dimensões mantêm entre si, de tal modo que o quadro de Uccello nada nos esclarece do fato histórico “batalha de San Romano”, nem o conhecimento minucioso da batalha nada acrescentaria à *compreensão estética, em sentido estrito, ou seja, à percepção da obra como tal*.¹⁸⁰ A obra “desrealiza” tudo o que não se refere às suas leis interiores, o que não é determinado pela forma requerida pela significação visada. Os volumes, as superfícies, os pontos, as cores e as linhas (tais são, em sua pobreza, os elementos de que são feitos todos os quadros), elementos sempre apreendidos em termos de formas pertencentes ao horizonte visível do mundo, sendo determinados por ele e suas leis e encontrando nele seu campo e ser verdadeiros, serão, por meio da arte, subtraídos de toda dimensão objetiva, de tal forma que essa dimensão cessará de

¹⁷⁹ OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio: Campus, 1983, p.90.

¹⁸⁰ Esse é o motivo por que a pintura clássica trabalhava sobre um número repetido de temas. “A pintura, escreve Merleau-Ponty, é um sistema de equivalências e significações que resulta mais convincente fazer aflorar sobre um objeto familiar, ou pintado com frequência, do que sobre um objeto desconhecido, no qual correria o risco de negar-se” (PM, p. 104).

ser o princípio da sua organização e significação, distribuição e papel na superfície do quadro.¹⁸¹ Por isso, a pintura figurativa jamais pode evitar seu completo naufrágio estético senão truncando constantemente a figuração¹⁸², isto é, deformando coerentemente o mundo.¹⁸³ Somente o princípio regente dessa coerência não reside na referência à cultura que marca o ambiente dos museus e que pretende tornar compreensíveis as obras de arte. A pintura é uma arte popular, se por isso entendemos o fato de ela ser acessível a qualquer homem, independentemente do seu grau de “cultura”, porque se refere diretamente à capacidade essencial que todo mundo tem de sentir, sofrer, alegrar-se e, enfim, gozar. A pintura, em geral, e não apenas a abstrata (se bem que esse fato nela se patenteia com maior clareza) “elimina a mediação das referências objetivas e de tudo que repousa sobre ela, a saber, a linguagem, a representação e, notadamente, o pensamento”¹⁸⁴, ou seja, põe fora de cena o que denominamos “cultura”. A comunicação que se estabelece entre o público e a obra dá-se, pois, por meio da sensibilidade, verdadeiro contexto estético em que ocorre a comunicação original da obra com os homens, por aquilo que as cores, os volumes, as linhas e as superfícies falam diretamente com suas tonalidades e formas. Na arte abstrata, toda comunicação verdadeira, fazendo economia das mediações objetivas da cultura, é patológica. A exposição nos museus neutraliza justamente este *pathos* que desapossa a obra, por assim dizer, da sua dimensão imediatamente sensível em proveito do que ela indica, ao lado de outras obras: a cultura, as peculiaridades de uma época histórica, a genialidade do autor, o estilo, etc. Ao contrário, o que a pintura é, é por si mesma e não por aquilo que frequentemente a ela se associa, como sua significação ideológica, religiosa, histórica, social, etc.

Enfim, não aprendemos o que é a pintura no “silêncio de necrotério” dos museus. Se é verdadeiro que o sentido de um quadro permanece oculto para aqueles que não se comunicam com o mundo pela pintura, o recurso à reflexão estética, quando efetuada pelos próprios artistas sobre seus trabalhos, é irrecusável.

¹⁸¹ HENRY, Michel. *Voir le invisible*. Paris: François Burin, 1988, p. 46.

¹⁸² PM, p. 166.

¹⁸³ Em relação à pintura sacra medieval, seria preciso notar que não se trata de fatos históricos. Ninguém jamais viu a adoração dos reis magos, por exemplo. A grande pintura clássica é ilustração de temas bíblicos, ou seja, adaptação de uma estrutura definida pela tradição, quando não das exigências arquitetônicas do lugar para onde a obra se destina. São essas exigências que guiam e determinam a imaginação do artista. No museu, a obra se liberta dos constrangimentos iniciais que presidiram sua criação.

¹⁸⁴ HENRY, Michel. *op. cit.*, p. 128.

REFERÊNCIAS

- FERRY, L. *Homo aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1984.
- GADAMER, H-G. *Vérité et méthode*. Trad. Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976, p. 134.
- HENRY, M. *Voir le invisible*. Paris: François Burin, 1988.
- KANDISK. *Du esprituel dans l'art et dans la peinture em particulier*. Paris: Dnoël, 1969.
- MATTEI, Jean-François. *A barbárie interior; ensaio sobre o i-mundo moderno*. São Paulo: Unesp, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1976.
- _____. *Fenomenologia e ciências do homem*. Rio: Saraiva, 1978.
- _____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: PUF, 1978.
- OSTROWER, F. *Universos da arte*. Rio: Campus, 1983.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Rio: Martins Fontes, 2000.

NIETZSCHE E A HISTÓRIA

I

Em sua “Introdução à filosofia do direito”, Hegel define a modernidade a partir da exigência de legitimidade política imposta ao Estado. A autoridade, antes repousando sobre as verdades e valores incontestes da tradição – religiosa ou não – passa a ser atribuída aos processos democráticos de legitimação fundamentados na argumentação e na opinião da maioria. Desse ponto de vista, o principal postulado das democracias modernas é o de que as leis e normas sociais, em geral, podem e devem ser publicamente discutidas e justificadas por meio de procedimentos racionais, públicos e de argumentação.

A essa necessidade de justificativa e explicação dos valores, instituições e normas da vida social, característica do espírito democrático moderno, Nietzsche contraporá o aristocratismo heroico da Grécia homérica. O herói age ousadamente sem saber explicar os motivos das suas ações¹⁸⁵, no sentido de justificativa racionalmente elaborada a partir do conhecimento universal do bem – conhecimento que, como sabemos, é um dos princípios da ética socrático/platônica, ao lado da não menos importante predominância da razão sobre as paixões que a torna guia e diretora da existência autêntica.

Por essa via, a moralidade socrático/platônica fundamenta-se em forças que Nietzsche denomina “reativas”. O desejo do bem é atrelado ao conhecimento da verdade, isto é, à vontade de verdade. Nesse caso, as forças postas em jogo pela razão definem-se essencialmente pela oposição às forças pulsionais, patológicas e, para usar a terminologia nietzschiana, instintivas, da alma, limitadas pelas primeiras. Ao contrário, Nietzsche julga não haver nenhum princípio “apriórico” suscetível de desqualificar definitivamente qualquer tonalidade patológica da existência, vendo, em todas elas,

¹⁸⁵ Além do bem e do mal, § 191.

formas de expressão da essência afetiva da vida. Nem o ódio, nem a inveja, nem mesmo a vontade de oprimir os outros ou de se considerar superior aos demais podem ser tomadas como atitudes más ou imorais do ponto de vista absoluto da vida. De um lado, certos valores desqualificados moralmente podem pertencer à essência da vida, isto é, à vontade de potência. A exploração, por exemplo, que o código moderno de ética condena, sob todas as suas formas, é considerada por Nietzsche, ao contrário de característica de “uma sociedade corrompida, imperfeita ou primitiva”, uma relação “inerente à própria natureza da vida”¹⁸⁶. Mas não por causa da relatividade dos valores morais devida à diversidade dos pontos de vista ou das interpretações. A razão é que a moralidade só se estabelece, sob todas as formas por ela assumidas ao longo da história ocidental, em relação à imoralidade, ou seja, distinguindo entre as diversas paixões motivadoras da existência humana quais são aceitáveis e quais devem ser exercidas como más, tendo em vista a normatividade de um dado projeto social e cultural. Distinção que, se fazendo por critérios “aprióricos” e universais, nas filosofias racionalistas, submete as pulsões da vida ao julgamento crítico do olhar desinteressado, isto é, puramente teórico e, por isso, descontextualizado. Desse modo, o que é digno de ser pensado verdadeiramente como um bem se reduz simplesmente ao que pode ser representado como objeto da vontade sem contradição – como é o caso exemplar da moral kantiana. Ao contrário, para Nietzsche todas as atitudes humanas, morais ou não, assumidas a partir da vontade de potência podem e devem ser consideradas boas e justificadas se confirmam a expansão dessas forças vitais superiores ou “aristocráticas”, se confirmam, em sua afetividade, a essência da vida, em oposição à visão teórica sob a qual, na condição de objeto, as pulsões da existência se recolhem sob um véu de escuridão intransponível.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Além do bem e do mal, § 242.

¹⁸⁷ A relação do conceito nietzschiano de heroísmo com a guerra mostra-se extremamente complexa. De um lado, ele a exalta como um meio heroico de insuflar energias novas em um povo cansado e decadente, de outro, pode ser a porta aberta para o caos. Nada parece mais distante, por isso, de Nietzsche, do que a ideia kantiana de uma paz perpétua ditada pela razão. A paz nem sempre é, enfim, um bem. Se um povo deseja a paz para usufruir melhor o conforto de uma existência acomodada; será um povo decadente, cujo amor pela vida, cuja vontade de potência, já definharam. Pois a verdadeira vida é aquela que estamos dispostos a sacrificar. “Quanto mais vivemos com amplidão e superioridade, mais rapidamente estaremos dispostos a arriscar nossas vidas por um só sentimento agradável que seja”. E conclui: “um povo que vive e sente assim não tem necessidade de guerras”. (O viajante e sua sombra, § 187). Portanto a genealogia do conceito de heroísmo em Nietzsche não é de origem militar, remontando, ao contrário, a uma profunda compreensão ontológica da vida como vontade de potência. Nada mais contrário às doutrinas militares da “paz armada” do que o pensamento de Nietzsche, a ponto de ele exaltar como uma das mais valorosas condutas humanas o desarmamento unilateral de um povo, heroico o suficiente, sem a exigência de quaisquer condições. E isso não por fraqueza e sim por elevação do caráter e do sentimento. Pode ser que um dia ainda virá ... quando um povo grandioso, distinguido na guerra e na vitória, provido do mais alto desenvolvimento da disciplina e da inteligência militares, habituado a fazer os mais árduos sacrifícios na guerra, brandará livremente: “Nós depomos as armas!” – destruindo assim toda sua organização militar, inclusive em seus fundamentos. Tornar-se inofensivo, admiravelmente, guiado pela elevação do sentimento”. (O viajante e sua sombra. § 284).

Comentando o ponto de vista nietzschiano acerca da filosofia de Sócrates, Michel Henry afirma que aquele será criticado por pretender julgar o saber primordial da vida à sombra do saber secundário do conhecimento. Assim procedendo, Sócrates não compreendia, desde logo, a capacidade da ação exercer-se mesmo na ausência de todo conhecimento e luminosidade conceitual, não vendo nessa perfeição imediata das ações efetivas senão o sinal da ignorância e do absurdo.¹⁸⁸ Assim desqualificava a cultura que, antes dele, Sócrates, e antes da filosofia, se fez. Cultura de homens instruídos pela imaginação mitológica e pelas manifestações artísticas, que souberam dar-se uma existência feliz a ponto de sua religião celebrar orgiasticamente a vida: bem ao contrário do cristianismo posterior, racionalista e sóbrio, que fazia da vida efetiva um calvário de sofrimentos e da verdadeira vida a morte, exaltando a dor, o sofrimento, a pobreza, a submissão, como fundamentos da virtude.¹⁸⁹

Na verdade Nietzsche retoma contra a filosofia, em todos os seus contornos, uma crítica bem mais antiga. O julgamento e a consequente condenação de Sócrates evidenciam claramente a desconfiança com que a filosofia foi recebida na pólis grega onde a poesia, a retórica sofística e o mito permeavam todo o processo de formação cultural e justificativa ideológica das instituições e costumes. Segundo Jaeger, os oradores áticos citavam, na Grécia clássica, as leis do Estado, juntamente com as máximas da tradição poética, como princípios de verdade no campo da ação política. A devoção para com a sabedoria e a verdade teve por objeto, muito antes da filosofia, os poetas. Os grandes épicos da Grécia proporcionavam mais que simples deleite estético desinteressado. A *Iliada* e a *Odisséia* tinham tanta importância na vida dos gregos quanto mais tarde a Bíblia para os cristãos. Os mitos eram matéria-prima de ensino popular. É justamente por causa da eficácia moralizadora da arte, cuja força formativa e persuasiva não estava ligada a nenhuma forma de saber absoluto e sim à incontestável tradição, que Platão criticará a arte. Para ele a apreensão verdadeira dos princípios morais deveria preceder e dominar a criação estética submetida, por esse caminho, à filosofia:

Foi contra essa combinação de mito e poesia que formava uma antiga e reverenciada perspectiva da vida e de interpretação da natureza das coisas em geral, que os filósofos da civilização grega, tanto os cosmológicos quanto os sofistas, tiveram que afirmar suas pretensões. Deste modo a poesia apareceu no horizonte da filosofia, não como tema de investigação e sim como rival.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Henry, M. *Vie et affectivité d'après Nietzsche (249-342)*. In: *Généalogie de la physicalyse*, Paris: PUF, 1987, p. 111.

¹⁸⁹ Retomo aqui um trecho do meu artigo "A filosofia da arte de Nietzsche", publicado em "Assim falou Nietzsche", Rio: Sette Letras, 1999.

¹⁹⁰ GILBERT, K. E. & KUNH, H. *Historia de la estética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1948, p. 16.

Assim a posição de Nietzsche diante das estratégias modernas de legitimação política por processos racionais de argumentação recupera o mesmo amargor da suspeita com que o povo grego recebia a pretensão filosófica de orientar e corrigir a práxis pelo conhecimento teórico. Aos olhos da multidão, a filosofia nada mais era do que uma erística, o rigor dos seus raciocínios não passando de maneiras sofisticadas de enganar.

Ao homem de senso comum saudável parece-lhe que o conhecimento infalível do valor apregoado (pelos filósofos) como ponto do seu ensino transcende a medida do humanamente possível. Homero, fino conhecedor das fronteiras que separam o humano do divino, reservava, e com razão, esta visão exclusivamente aos deuses. Que mortal seria capaz de se aventurar a prometer iniciar os seus discípulos no conhecimento do que devem fazer e deixar de fazer e por meio desse conhecimento conduzi-los à felicidade?¹⁹¹

Mas, apesar das aparências, a ética nietzschiana não é hedonista, a despeito de condenar com vigor a ideia de uma ciência do bem viver e celebrar o gosto de existir. Antes de mais nada, ela se apoia na tradição heroica. Heroísmo que consiste justamente na atitude de quem supera, simultaneamente, o conforto da felicidade mediana – feita de resignação e conformismo à moral e aos costumes dominantes – e a obrigação de sucesso final e de eficácia impostos à ação. De acordo com esse ideal, a “luta” e o risco importam mais, sendo ela própria identificada à “salvação”. **O sofrimento heroico é o signo da importância elevada do combate travado contra as condições normais da existência, isto é, signo da afirmação livre dos valores em conformidade com a essência da vida pensada como vontade de potência.** Enquanto na perspectiva da moral cristã o sofrimento é visto como um meio para atingir a felicidade eterna para além desta vida, na ótica dionisíaca de Nietzsche a experiência vivida será vista como plena e rica o suficiente para justificar e mesmo nos fazer desejar o sofrimento.¹⁹²

Um texto de De Maistre exemplifica com clareza o ideal nietzschiano da ação heroica. Os verdadeiros legisladores, afirma o autor, que “falam e são obedecidos” sem que se possa explicar essa *puissance indéfinissable*, são “reis” ou membros da nobreza, sem exceção. Tais homens não podem ser denominados “sábios”, em sentido clássico, porque nunca escreveram nada, não produziram nenhuma teoria. “Agiram por instinto e impulsão, mais que por raciocínio” não tendo outro modo de agir senão assim, por meio dessa “força moral” que dobra suas próprias vontades tal como “o vento dobra um trigo!”¹⁹³. São eles portadores de uma verdade pulsio-

¹⁹¹ JAEGER, W. *Paideia*. Rio: Martins Fontes, 1979, p. 1011.

¹⁹² Cf. ARALDI, C. O pessimismo em “O nascimento da tragédia”, in: *Dissertatio*, n. 07, UFPel, p. 88. Grifo nosso.

¹⁹³ MAISTRE, J. *Considérations sur la France* (1797), Tours: Cattier, 1877, p. 96-105, citado por DUPUY, R.-J. *La pensée politique*. Paris: PUF, 1969, p. 329-30.

nal não só incorporada na vida, como também oriunda originariamente da vida: efetuadores de atitudes que obrigam a conceber um pensamento subterrâneo ou selvagem que nos atravessa de maneira invisível, nos lançando diretamente em contato com o ser – como na arte – e que faz a história.

Todo o problema consiste em explicar como o sofrimento de que fala Nietzsche constantemente poderia ser justificado diante da celebração dionisíaca da essência da vida, da constante glorificação de si da vida e sua plenitude presente na maioria das descrições nietzschianas do espírito aristocrático. Sofrimento tanto mais enigmático quanto mais compreendemos a radical plenitude pela qual Nietzsche define a essência da vida à medida que, ao contrário da consciência e seus graus variáveis de certeza e clareza, a vida *está* sempre advindo a si, em e por si mesma, sempre presente a si, de tal maneira que ninguém poderia desejar mais ou menos vida do que tem. A vida é fonte absoluta de valorização de modo que ela própria não possui em si nenhum valor. Para justificar a vida seria preciso recuar até uma esfera transcendente, o que seria retirar-lhe o caráter de ser absoluto. Nesse sentido, são essenciais essas linhas de *Assim falou Zaratustra*:

Por certo não encontrou a verdade aquele que falava do querer-viver. Este não existe. Pois o que não pode querer – e como é que o que vive poderia ainda desejar a vida? Onde se encontra a vida somente aí se encontrará o querer.

Assim, o pensamento de Nietzsche, afirma Michel Henry, “é um pensamento da plenitude”, da plenitude da vida. Porém, adverte o autor na continuidade do texto, a plenitude não significa de modo nenhum um processo de acabamento e perfeição como a entelúquia aristotélica. Ela se define, antes de mais nada, como o advir do que não cessa de advir em si e, desse modo, de ser o que ele é. Ser o que ele é, o ser nietzschiano não o é jamais tautologicamente e sim no vir-a-ser como vir-a-ser de si, o qual coincide com o eterno advir em si da presentificação da vida.¹⁹⁴

O sofrimento, então, significa o caráter absoluto da vida e a impotência da consciência diante da sua fluidez patética, cessando de designar uma totalidade afetiva particular. Cessando de designar uma tonalidade afetiva particular, o sofrimento confunde-se com a própria constituição fenomenológica do gozo à medida que pertence à possibilidade, em geral, da efetuação de todos os afetos, a autoafecção e, portanto, a possibilidade de afetar a si mesmo, a fim de advir em si mesmo aquilo que ele é, em contraposição ao modo de ser dos afetos representados pela consciência na condição de objeto.¹⁹⁵ O sofrimento não é, portanto, primeiramente, uma entre as tonalidades afetivas possíveis de uma experiência vivida, como

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 299.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 292.

a alegria, a indiferença, etc. O sofrimento descreve a essência da afetividade em geral. Todo sentimento, considerado em seu caráter patético, é um sofrimento à medida que se dá por meio de uma passividade originária.

A exterioridade da consciência em relação à vida recobre exatamente a exterioridade ontológica da afetividade diante da representação: a dor não é dolorida, isto é, real e efetiva, na condição de objeto representado pela consciência. É por esse motivo que, por exemplo, o prazer do ato de perceber distingue-se da dor percebida no rosto de uma pessoa retratada em um quadro, que a tonalidade afetiva do ato intencional pode não corresponder à significação do objeto visado. Como a tonalidade afetiva que atravessa a vida não pode ser dominada pela consciência, será então do lado do objeto, em sua negação, que ela irá buscar a ultrapassagem do sofrimento, originando-se aí a significação ontológica da temática bem conhecida do ressentimento em Nietzsche, porque o objeto é justamente o *outro*.

II

Feitas essas considerações sobre o tradicionalismo da cultura grega clássica, veremos que Nietzsche repetirá contra a modernidade a mesma crítica que já havia endereçado a Sócrates e à filosofia em geral.¹⁹⁶ Em um como em outro dos casos, a interrogação, a dúvida e a incerteza vêm substituir a autoridade evanescente da tradição surgindo então a necessidade incômoda de “justificar”. A recusa da tradição como fonte dos princípios orientadores da existência segue paralela à irrupção dos valores da subjetividade autônoma, (**autonomia** que, como veremos, é para Nietzsche um sintoma de enfraquecimento e doença) fundamentada na ideia da submissão imperativa e categórica (Kant) da vontade a uma lei externa, provinda da razão pura, para realizar efetiva e verdadeiramente sua liberdade de querer. Por essa via, todas as motivações oriundas da vida – as paixões e “inclinações sensíveis” – e seu contato imanente com o mundo deveriam ser, “reativamente”, eliminadas.

Ao contrário, segundo Nietzsche, a tradição encontrava-se de tal modo incorporada na vida dos helenos, espontânea e harmoniosamente, que assegurava o livre fluxo dos instintos, pacificados, mas sem deixarem de ser vigorosos, criativos, afirmativos – sem serem sacrificados à autonomia da vontade pura. Uma vez rompido esse íntimo liame entre a cultura e o indivíduo, os instintos desgarram-se, a subjetividade se instalando na anarquia das forças do seio das quais a vontade

¹⁹⁶ Cf. Henry, *op.cit.* p.331. Segundo Nietzsche, “o que surpreendia (Sócrates) era constatar que as celebridades (da Grécia clássica, JLF) possuíam um discernimento correto e seguro quanto à sua própria profissão e que a exerciam somente por instinto...; onde quer que o socratismo coloque seu olhar inquisidor, ele vê a falta de discernimento e a potência da ilusão, e conclui dessa falta pelo caráter profundamente absurdo e condenável e tudo o que é”.

se exilou. Daí o sentido da opção ética elaborada pela filosofia, que consiste em sobrepor às forças anárquicas das paixões autonomizadas o ascetismo redentor da razão, que põe ordem na casa submetendo-as à vontade determinada por normas universais, isto é, submetendo o comportamento ao conhecimento do bem.¹⁹⁷ Mas, segundo Nietzsche, o bem não sendo conhecível, devemos então poder agir sem justificativas absolutas, respondendo aos apelos urgentes da vida cotidiana com os exemplos históricos da coragem e da liberdade heroicas do passado, sem esperar que talvez um dia a investigação científico/filosófica da essência da existência, finalmente conduzida a bom termo, nos diga o que devemos ser e o que fazer para tornarmo-nos bons e felizes.

O que conta para Nietzsche é a capacidade de mobilizar todas as forças, todas as paixões intensificadas da vida numa bela “totalidade ética”, sem mutilar o espírito, entregando os instintos à tirania da verdade, o que só poderia redundar nessa espécie de tensão interna reativa cuja ausência constitui justamente o mérito e a beleza do aristocrata grego e seu caráter de “totalidade e simplicidade”¹⁹⁸.

Contra a alternativa moralista, Nietzsche não propõe resgatar o que poderia ser o análogo das tradições perdidas. Condenando o reativismo ascético da posição socrática que nega as pulsões, propõe, de acordo com uma bela formulação, “assenhorear-se do seu próprio caos interior, dar-lhe forma, tornarmo-nos lógicos, matemáticos, sem equívocos, fazer-se lei”¹⁹⁹. Ou seja, não propõe nenhuma forma de reprimir os instintos, quer dominando-os ou transformando-os, como na teoria psicanalítica da sublimação. Ao contrário, trata-se de *habitá-los*, de instalar-se no meio deles desfrutando das forças caóticas por eles liberadas, afirmando como suas essas forças, reconhecendo-se nelas. Como se dá, entretanto, essa possessão ou domínio das forças antagônicas da vida – interior ou exteriormente –, a teoria estética de “O nascimento da tragédia” nos explicará.

III

A compreensão nietzschiana do sentido ao mesmo tempo oculto e profundo da arte grega não se apoia sobre conceitos e sim sobre alegorias extraídas da tradição poético/mitológica que associava às artes duas divindades, a saber, Apolo (artes plásticas) e Dionísio (artes informais, como a música), expressando por meio delas a consciência do antagonismo fundamental dos instintos impulsivos da vida.

¹⁹⁷ É digno de nota que o bem não é, na doutrina de Kant, objeto de conhecimento. O sumo bem é uma simples ideia, que alimenta a esperança de que a felicidade possa decorrer da moralidade da vontade no mundo eterno.

¹⁹⁸ *O livro do filósofo* § 190.

¹⁹⁹ *A vontade de potência*, IV, § 450.

No início, os elementos dionisíacos e apolíneos desenvolvem-se em “guerra aberta”, perpetuando o conflito antagonico que a denominação comum “arte”, atribuída às artes plásticas e à música, nada mais faz do que escamotear. Isso ocorre até que, “por um milagre metafísico da vontade helênica”, pelo nascimento da tragédia atíca, eles se encontrarão reunidos. Ao contrário de segregarem, julgando o dionisíaco do ponto de vista do apolíneo (opção que foi a da moral filosófica) ou vice-versa, ao teatro grego nada despreza da natureza humana recompondo numa totalidade esteticamente reconciliada – ainda que tragicamente – os elementos que a mitologia contrapunha.

Assim a tragédia grega realiza esteticamente, por meio da “Katharsis”, o equilíbrio das dimensões pulsionais e racionais da existência que a filosofia, pelo ascetismo moral, realiza “reativamente” impondo o domínio da razão sobre as paixões. Mas se as forças reativas não podem ser desenvolvidas sem negarem outras forças, então a crítica da ética socrático/platônica, por mais justificada que seja, não pode levar a uma pura e simples eliminação da racionalidade, atitude que seria, por definição, ela também, reativa.²⁰⁰

Diante disso, cumpre perguntar a Nietzsche qual é, afinal, a saída para o impasse teórico sob o qual nos situamos.

O parágrafo 109 da *Gaia Ciência* fornece uma indicação. Na Grécia de Sócrates, mundo desdivinizado, mas também destradicionalizado – o fim do universo teológico e cosmológico – perde a capacidade de justificar qualquer ordenamento necessário, devendo ser pensado como “caos”, ou seja, como a matéria subjetiva informe sobre a qual se debruça o risco absolutamente fundamental da liberdade.²⁰¹

De fato, o processo de destradicionalização ocorrido na Grécia, a perda de influência da mitologia e da religião, fez com que o presente aparecesse surpreendente e o futuro angustiante. O mundo moderno “aberto e infinito, posto, mas ainda não dominado, nem mesmo conhecido, tende a aparecer como caos”.²⁰² Ora, é esse resultado do desencantamento do mundo que a própria modernidade tende a recusar. “A descoberta da relatividade do homem na ordem cósmica leva à reiteração hiperbólica da necessidade e não a assumir a contingência”.²⁰³ Daí a metafísica do “princípio da razão suficiente” que faz da lógica a substância do mundo, vindo ocupar o lugar deixado em aberto pela expulsão da vontade e da inteligência divinas

²⁰⁰ FERRY, L. *Homo aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 259.

²⁰¹ Nessa época, quando ousamos falar de “qualidade total”, ouçamos a advertência intempestiva do filósofo: “estamos tão longe quanto possível da perfeição do ser, do querer e do fazer”. *Vontade de potência*, III, § 126.

²⁰² LEOPOLDO E SILVA, Franklin. A história na teoria crítica, in: *Figuras do racionalismo*. São Paulo: Anpof, 1999, p. 94.

²⁰³ *Ibidem*, p. 95.

para fora da natureza. A necessidade racional expressa de pressupor a existência de vínculos determinísticos dentre todos os fenômenos naturais mostra, por exemplo, na concepção kantiana dos ideais reguladores da razão, como o “desejo de emancipação”, levando a razão a negar a força legitimadora da tradição e a capacidade desveladora da iluminação divina, culmina na “submissão à necessidade”²⁰⁴.

A tradição lançava sobre o mundo que ela pacificava o véu da ordem, a metafísica pensa a ordem como um princípio racional interno à realidade e vê a desordem, o caos, o imprevisível apenas como momentos relativos dos quais a ignorância humana ainda não soube libertar-se por um adequado progresso da ciência. O mundo seria intrinsecamente racional desse ponto de vista. Mas se no campo da ciência cada sucesso alcançado no domínio teórico e técnico das forças naturais significa um progresso, se uma meta alcançada significa a confirmação da objetividade do seu conhecimento, no campo da história ocorre algo totalmente diferente, pois nela é a liberdade que deve ser afirmada.

Nietzsche pensa a liberdade como vontade desvinculada da hegemonia da razão e seus fins e compreendida como pura força criativa e soberana, instauradora de valores, submetida apenas à sua própria necessidade de intensificação como poder e vontade de potência. Porém a afirmação da vontade ocorre geralmente – e mais particularmente em Schopenhauer – no tempo interpretado a partir do ser-presente e predominantemente como passagem do futuro, isto é, do que ainda não é presente, ao nunca mais presente, passagem que irá definir a determinação essencial da vontade como sofrimento. Nessa perspectiva, a vontade corresponde à experiência de uma falta destinada a ser suprimida no futuro. Ela é o índice de uma deficiência inscrita no âmago da existência e, por essa via, compreende-se como o estoicismo pode pensar sua supressão como realização máxima da atitude ética e da felicidade. Impotente quanto ao futuro da sua realização e também quanto ao passado que não pode ser mudado, a vontade se torna fonte de ressentimento contra o tempo.

Assim, a vontade será sofrimento porque o tempo ergue contra ela a inalterabilidade absoluta, cristalizada, eterna, do passado. O passado é o legado próprio e essencial da temporalidade, o seu resultado efetivamente verdadeiro, o lugar do não ser onde todas as coisas e atitudes do homem são depositadas – pelo menos desde que compreendido genealogicamente em sua significação vivida, isto é, exemplar. Mas não mais o passado que se limita a fornecer à historiografia uma fonte de erudição gratuita, (como herança do passado) também futuro, sob a forma de história-promessa, será recusado. Trata-se, nesse último caso, de uma ante-

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 95.

cipação profética do porvir eivada de otimismo iluminista, quando a questão não consiste em sondar o futuro, mas em afrontá-lo.

Essa petrificação do passar do tempo no ser definitivo e objetivo do passado conspira contra a soberania da vontade que, sofredora, volta contra ele seu ressentimento tornando-se vontade de vingança. Vingativa, a vontade passa a perseguir e a denunciar tudo aquilo que pertence ao fluir do tempo, sem perceber que se torna, por essa via, cada vez mais dependente da força negativa que a limita.

A solução não irá consistir na supressão da vontade, como queria Schopenhauer, nem na abolição do tempo – dimensão essencial da vida. Ao contrário, ela torna-se soberana quando faz do passado o objeto da vontade de eterno retorno. **“Que tudo o que já foi regresse novamente”**²⁰⁵ faz-se lema da vontade que se ergue contra a finitude do tempo para afirmar sua soberania ontológica absoluta. O passado já não assume então o estatuto de norma fixadora à maneira dos rituais mitológicos. A norma é o futuro no qual a vontade projeta o passado fazendo dele um ser ainda não solidificado, à medida que deve confirmar-se como verdadeiro passado vindo a tornar-se presente numa repetição que atesta seu vigor contra a fúria negativa do devir. O fato de “ter sido” e não ser mais não absorve, pois, toda a dimensão do passado pensado por Nietzsche na perspectiva do vir-a-ser, ainda ou novamente, o mesmo, no vir a ser eterno pelo qual a vida se presentifica em si mesma e por si mesma se autoafetando.

Desse modo, para superar o ressentimento a vontade encontra-se obrigada a ceder seu lugar de origem absoluta dos valores ao projeto de intensificação de si mesma como vontade de potência e potência soberana, aliando-se ao tempo que, aparentemente, a negaria. Em lugar de encarcerar-se num dever-ser inatingível, que jamais se recolheria ao não ser do passado porque não é realizável, como os ideais kantianos da razão, a filosofia de Nietzsche prefere afrontar o tempo do seu interior. Trata-se de conferir aos valores, ideias e instituições do passado o poder que o tempo lhes retirou, a vida que eles perderam, pelo simples fato de afirmá-los como objeto de uma vontade viva. Outro não é o sentido do *amor fati* e de toda teoria nietzschiana da história.

IV

As teses nietzschianas mais importantes sobre a essência da história estão contidas nas “Considerações inatuais”²⁰⁶, dizendo respeito ao valor e ao sentido da historiografia, ao “perigo de um excesso de estudos históricos”, e à questão da história exemplar ou monumental, que examinaremos a seguir.

²⁰⁵ Aforismo 617 de “A vontade de potência”.

²⁰⁶ *Considérations inactuelles*, tome I. Trad. Henri Albert, Paris:Mercure de France, 1977, p. 193-195.

O texto das “Considerações inatuais” começa citando de Goethe uma passagem em que se resume o que será toda a temática central do livro. “Eu detesto”, escreve o autor do Fausto, “tudo o que apenas me instrui sem aumentar minha atividade ou animá-la diretamente, todo saber que não encerre qualquer significação para vida, que não passa de um ornamento erudito da consciência e do espírito”.

Para combater esse caráter “ornamental” que o conhecimento historiográfico pode vir a adquirir, Nietzsche começa por radicalizar o percurso cartesiano do *cogito* tomando-o como emblema da modernidade que pretende fazer *tabula rasa* da tradição e do passado, condenando-se, por via do seu historicismo, paradoxalmente a tudo extrair da razão autofundamentadora e dos princípios “aprióricos” e lógicos do pensamento.

A exigência kantiana de fundamentação “metafísica” dos costumes, por exemplo, exprime a indigência do espírito moderno que já não pode encontrar nas experiências históricas da humanidade efetiva nenhum exemplo para si mesmo, refugiando-se no puro e abstrato dever ser. Quando a universalidade das normas éticas torna-se um princípio puro da razão, é porque elas cessaram de ser efetivamente a expressão de uma comunhão efetiva entre os homens, a comunidade ética adquirindo por isso o estatuto noumenal de uma ideia.

Desse ponto de vista, a filosofia nietzschiana da história busca reencontrar a comunhão perdida pelo tipo de conhecimento da história que nos une ao passado em oposição ao conhecimento historicista que isola o passado de nós, submetendo-o “à observação de um olhar estrangeiro” e distanciado.²⁰⁷

De fato, o historicismo caracteriza-se por relativizar os valores e a cultura, considerando-os a expressão do espírito de um povo particular em determinada época (*volksgeist*). Sendo assim, a compreensão historiográfica do passado fica na dependência da possibilidade do historiador transpor-se para dentro do espírito da época em questão, o que exige, em contrapartida, o desprendimento dos valores e da cultura da sua própria época, que distorceriam sua visão, impedindo a compreensão verdadeiramente objetiva do passado. Além do relativismo e objetivismo que lhe são peculiares, o historicismo implica, sobretudo, a descaracterização do exemplarismo do passado. Não tanto porque a experiência vivida dos povos dotados de uma conformação espiritual distinta não poderia nos servir, mas principalmente porque o conhecimento produzido por um olhar teórico, desinteressado, objetivo – supondo-se que ele seja possível – descortinaria necessariamente uma história indiferente que nada teria a nos dizer. Finalmente, a modernidade somente considera o passado como etapa inferior do progresso sob o qual viveríamos. Pas-

²⁰⁷ DUPUY, R.-J. *Politique de Nietzsche*. Paris: Armand Colin, 1969, p. 119.

sado cuja palavra é, segundo Nietzsche, oracular: “Vós não entenderéis (o passado) senão sendo construtores do futuro e intérpretes do presente”²⁰⁸. *Porque o passado é justamente o passado dos povos que, na época em vista, construíram o futuro e compreenderam seu presente histórico.* O que há no passado para ser revivido será justamente a pulsação vital do presente da existência dos povos que um dia ele foi.

Mas para recuperar a verdade modelar do passado é preciso superar ainda a despersonalização da história preponderante em todas as filosofias do século XIX que substituem o heroísmo e seus atos, pela análise superficial da diversidade das “épocas”. Situação tributária, segundo Nietzsche, de um momento da história ao qual faltaria força criadora própria, que é, na verdade, epílogo, mas que pretende ser o remate ou o epílogo da história. “Penetrando a vida dos grandes homens”, afirma Nietzsche, “encontraremos neles a impulsão superior de aspirar à criação”, buscando a inspiração nas biografias que, ao contrário de poderem se intitular “fulano e seu tempo”, o que implica a ideia de conformidade e adequação, tivessem o título “lutadores que combateram sua época”²⁰⁹. Esse combate e essa luta são justamente a expressão da interpretação que esses homens exemplares fazem do seu tempo e do modo como, em seu afrontamento do presente, preparam o futuro.

Assim, para Nietzsche a história não tem nenhum valor distinto de revelar as grandes vidas e gestos exemplares àqueles que, no presente, são verdadeiramente dignos e capazes de fazer a história. “Elevai em torno de vós o baluarte de uma esperança sublime e vasta, de uma aspiração plena de esperança. Formai uma imagem à qual o porvir deve corresponder e esqueçais de crer que vós sois epílogo, o que é uma superstição”²¹⁰.

No texto que iremos citar integralmente, Nietzsche expõe com clareza exemplar sua ideia de apropriação criativa da tradição histórica.

Devemos, escreve Nietzsche, ter o direito, pelo menos uma vez, de situar gradualmente nossa meta mais longe e mais alto; em qualquer época, devemos poder nos atribuir o mérito de haver recriado, em nós próprios, o espírito da cultura romano-alexandrina – também em nossa história universal – de um modo tão fecundo e grandioso que nossa mais nobre recompensa será a de nos impor o objetivo mais gigantesco ainda de aspirar para além desse mundo alexandrino, procurando nossos modelos, com um olhar corajoso, no mundo primitivo, sublime, natural e humano, da Grécia clássica.²¹¹

Essa transposição da história para além do período alexandrino e romano-cristão é guiada, segundo Habermas, pela necessidade de antepor ao racionalismo

²⁰⁸ *Considerations, op. cit.*, p. 120.

²⁰⁹ *Idem*, 195.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Idem*, p. 216.

iluminista, não só uma sabedoria de formas de vida, mas, principalmente, uma sabedoria outra, outra que a razão, que Nietzsche buscará na tradição mitológico/poética da Grécia clássica e seus deuses e heróis, no espírito trágico da cultura Ática e na simbiose harmoniosa – e mesmo racionalmente incompreensível – dos elementos dionisíaco e apolíneo.

Essa mitologia renovada ou reapropriada teria a função de superar as cisões da modernidade que separaram o cidadão do indivíduo e, ambos, do homem; a vida política e pública da vida privada e, ambas, do desenvolvimento autêntico da essência humana.²¹² Portanto, a nova mitologia significa o tornar-se sensível da razão sob a forma de estetização das ideias que, só assim, pela força da beleza, logriam vincular-se aos interesses de todo mundo e, ao mesmo tempo, ao outro da razão, segundo a terminologia nietzschiana, o “caos originário”. Isso porque as imagens religiosas das civilizações anteriores à modernidade, mas posteriores à Grécia arcaica, já se encontravam contaminadas pela metafísica, sendo, portanto, demasiadamente racionais para se oporem radicalmente à racionalidade iluminista.²¹³ A história convertida em espetáculo de dissecação e análise científicas e submetida à apropriação erudita e privada de uma classe que não nutre o menor entusiasmo em fazer a história seria superada pela “festa religiosa convertida em obra de arte” a desenrolar-se em um “espaço público culturalmente renovado”²¹⁴.

Por fim, conclui Habermas:

Com Nietzsche a crítica da modernidade renuncia pela primeira vez a manter seu conteúdo emancipatório (que era o programa da Ilustração, JLF). A razão centrada no sujeito vê-se agora confrontada com o absolutamente outro da razão. E como contra-instância da razão Nietzsche apela para as experiências de uma subjetividade liberada de todas as limitações do conhecimento e da atividade racional teleológica, de todos os imperativos da utilidade e da moral.²¹⁵

Por vezes, o essencial do pensamento de um filósofo, como o passado retomado na perspectiva de um presente que se projeta na direção da sua própria superação vindoura, faz-se mais visível tornando-se matéria-prima de outras grandes obras que nele vieram se inspirar. As diversas interpretações não apenas contribuem para fixar os problemas mais recorrentes de uma obra, mas também os mais relevantes. Menos frequentes, porém mais essenciais, são as interpretações que conduzem a termo o que numa filosofia encontrava-se apenas esboçado ou

²¹² A Antígona seria uma tragédia típica a esse respeito pois nela estão reunidos, ainda que mediante uma tensa conciliação, os elementos religiosos, políticos e uma verdadeira reflexão sobre o sentido da existência humana como tal.

²¹³ HABERMAS, J. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989, p. 122.

²¹⁴ *Idem*, p. 114.

²¹⁵ *Idem*, p. 122.

formulado de maneira ainda confusa pelo autor, muitas vezes ansioso para comunicar pensamentos dos quais antecipa a originalidade, mas sem ainda poder lhes conferir uma expressão adequada.

Heidegger meditou longamente sobre a obra de Nietzsche de 1935 a 1945, reflexão documentada nos dois tomos da sua obra publicados em 1961 com o título de “Nietzsche”. Segundo Habermas, a ideia de “história do ser” nasce dessas reflexões. Sem querer detalhar a querela, o que escapa dos objetivos desse trabalho, se a leitura de Nietzsche inspirou o conceito de ser histórico elaborado por Heidegger, então ela se deu anteriormente a “Ser e tempo”.

De fato, o parágrafo sexto da obra citada já aponta para a estrutura ontológica da existência, segundo a qual “em cada um dos seus modos de ser e, conseqüentemente, também em sua compreensão do ser, o *Dasein* já sempre nasceu e cresceu no interior de uma interpretação de si mesmo herdada da tradição”.

Ora, o processo de tradicionalização ou historicização da existência se faz à maneira de um legado sub-repticiamente presente em nós como horizonte trivial, comum, de crenças e conceitos tidos como óbvios em que se dá nossa compreensão de nós mesmos e do mundo em geral. Paradoxalmente, as fontes históricas das determinações que condicionam nossa compreensão do mundo escapam, principalmente, ao “interesse histórico e filológico rigorosos, que têm por meta o enriquecimento erudito do conhecimento histórico e as interpretações objetivas”²¹⁶.

Se é assim, se a pesquisa filosófico/hermenêutica tem por tarefa a reapropriação produtiva do passado tendo em vista a análise crítica da historicidade do horizonte que rege as operações de compreensão e interpretação do mundo no presente, então estamos muito próximos de Nietzsche. De fato, o erudito é essa espécie de intelectual que acumula grande quantidade de informações conceituais sem poder se reconhecer em nenhuma delas; de conhecimentos “*qui ne saurait devenir de la vie*”²¹⁷. Nele se acirra o conflito entre o que ele sabe – “seu ser íntimo” – e o mundo exterior.²¹⁸ Ele ama a história espetáculo. Abandona a história à qual pertence para se perder na diversidade das culturas, costumes e valores que se estendem diante da sua erudição. Como os romanos, protótipos da modernidade, “degenera em meio ao carnaval cosmopolita das divindades”²¹⁹, no bazar das civilizações sem saber mais a que aderir. Ora, essa é justamente a consequência do historicismo quando exige, para que uma apreciação objetiva da história se cumpra, que nos despojemos dos nossos valores próprios – e da nossa própria

²¹⁶ REIS, R. R. A ontologia hermenêutica de ser e tempo. In: REIS, R. R. & ROCHA, R. P. (Org.) *Filosofia hermenêutica*. Santa Maria: UFSM, 2000, p. 150-51.

²¹⁷ *Considerations*, p. 124.

²¹⁸ *Idem*, p. 171.

²¹⁹ *Idem*, p. 172.

“personalidade histórica”, diria Nietzsche – sem ver que, com isso, perdemos toda capacidade de valoração. Vem daí o ceticismo quando não o cinismo tão bem expresso pelas afirmações do senso comum, segundo as quais todas as religiões devem ser igualmente respeitadas, e de que todo valor é legítimo desde que tenha sido livremente escolhido e seja socialmente aceito.

O que a hermenêutica histórica de Nietzsche então nos propõe é a questão da nossa situação diante dos outros, da alteridade que o cosmopolitismo da nossa época, longe de nos redimir, multiplica. Se toda diversidade cultural tem sua razão (histórica) de ser não estariam todos os crimes justificados desde que inseridos numa outra tradição? Como seria, hoje, nossa postura diante dos horrores praticados pelo governo do Afeganistão, se ali se trata apenas de mais um espetáculo oferecido a nós no balcão do grande bazar universal da história? A pergunta não é tanto “o que é a humanidade diante de nós?”, mas se a hermenêutica nietzschiana foi bem compreendida: “a partir de que tradição afrontar a humanidade que nos tornamos e para a qual a ideia de universalidade dissolveu-se no abismo da indiferença frente à pluralidade injustificável das culturas reduzidas a meros costumes?”

A ESSÊNCIA DA VIDA NA FILOSOFIA DA ARTE DE “O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA”

I

A vida é o conceito central da obra de Nietzsche. Segundo a interpretação de Nietzsche por Michel Henry, por meio da elaboração desse conceito, o filósofo visa à elucidação do próprio conceito de ser. A vida é o ser absoluto, isto é, o ser compreendido a partir da sua manifestação originária como vontade de potência. “Mesmo que Nietzsche fosse complacente com as imagens de captura, de posse e nadificação, a vontade de potência, tal como ele a compreende, – afirma Rene-Jean Dupuy – recobre os imperativos singularmente mais complexos. Ela é a essência do ser”. E cita o próprio Nietzsche em seguida: “Por toda parte onde encontrei qualquer coisa viva, encontrei a vontade de potência”.

Formando eco com a interpretação de Dupuy, que confere um caráter ontológico à vontade de potência da vida, Michel Henry cita Nietzsche (“a vontade de potência é a essência mais íntima do ser”) para afirmar em seguida que “a análise da vontade de potência (tem por) tarefa revelar a essência do ser”.

Nesse sentido, para elucidar o ser (do ente) é preciso que o próprio pensamento se deixe guiar por essa manifestação na qual o ser se revela como tal. Nietzsche opõe a essência ontológica da vida, como essência da manifestação do ser, a toda forma de conhecimento objetivo, de um lado e, de outro, a toda destinação moral. O pensamento que tematiza a vida, constituindo-a como objeto de um ver, cessa de se deixar guiar pela elucidação originária na qual ela se manifesta pelo seu *pathos*. De outro lado, a essência patética da vida, em que se revela o

“querer viver” que a guia, originariamente, não é uma simples vontade no sentido de escolha entre objetivos projetados ou uma deliberação sobre alternativas, mas uma “arquivontade”, uma expansão da vida direcionada para o seu acréscimo possibilitado, por sua vez, pelo gozo das suas próprias potencialidades subjetivas imanentes. Paradoxalmente, a vontade em Nietzsche é vontade de intensificação da vida definida, no entanto, como plenitude.

Exercitando a crítica do conhecimento em busca do seu fundamento metafísico, a filosofia de Nietzsche reenvia à essência da vida, condição transcendental de possibilidade do conhecimento em oposição ao campo ontológico, consubstancial à teoria, constituído pela “representação”. A essência do verdadeiro conhecimento não reside na objetividade do olhar teórico, nas representações da consciência, mas na vontade de poder.

Nesse sentido, o motivo da condenação da “serenidade do homem teórico” que “crê que o saber seja capaz de corrigir o mundo e a ciência de guiar a vida”²²⁰, não reside apenas na precedência da vida em relação ao saber que sempre chega tarde demais, quando, de alguma forma, já se viveu. Não se trata das urgências da vida cotidiana, que nos constroem a agir mesmo sem ter exatamente os meios de prever os resultados da ação ou de se assegurar da correção dos seus princípios norteadores. De fato, a intenção de “corrigir” a vida não significa apenas mudar os objetivos e rumos da existência, tal como quando se diz que alguém “mudou de vida”. Ao contrário, a correção que o “sábio” pretende impor à vida visa modificá-la em sua realidade essencial, em sua afetividade própria e será contra essa pretensão que Nietzsche investirá o melhor das suas forças críticas.

Mas, então, como o conhecimento, isto é, no caso, a filosofia, pretende modificar essencialmente a vida? Por meio, primeiramente, do “grau de verdade” do conhecimento. Assim, para Nietzsche o “grau” de verdade do conhecimento, segundo a tradição filosófica clássica, é idêntico à «força» que ele pretende empregar para «corrigir» a vida, grau que variaria em função direta da objetividade e da coerência interna do conhecimento. Ora, ao contrário, se o conhecimento tem alguma “força”, esta advém da maneira como se encontra já incorporado à vida²²¹. Quanto maior o grau da verdade, quanto mais objetividade, mais o conhecimento se afasta da vida, se enfraquecendo na mesma proporção. **Assim, a força e o valor do conhecimento não se deixam medir por sua maior ou menor adequação ao objeto, e sim por sua submissão às determinações essenciais da vida.** Ao pensamento racional, instrumento do qual dispõe a consciência para viver na verdade

²²⁰ *Genealogia da moral e outros textos escolhidos*. 2.ed. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 301 p. 200 (Os pensadores, 9).

²²¹ Gaia Ciência, Os pensadores, *op. cit.*, p. 200.

e numa proximidade sempre maior com as coisas, Nietzsche opõe a ideia de um saber visceral, consubstancial à vida e seu *pathos*, cuja possibilidade não mais se identifica àquela do “ob-jeto”, que não mais se desenvolve a partir da exterioridade do mundo e da representação, mas na imanência e na interioridade da afetividade. **Para o homem conhecer a verdade é (preciso), segundo Nietzsche, vivê-la**, e a experiência vivida da verdade está situada, em sua dimensão essencial, para além do verdadeiro e do falso, do mesmo modo como não podemos afirmar que um sentimento ou uma obra de arte sejam falsos ou verdadeiros.²²² Uma verdade efetiva, na perspectiva nietzschiana, é algo que acima de tudo nos convém.

O essencial aqui é que a arte, em geral, e a literatura, em particular, como afirma Camus, “triumfa no concreto”, triunfo preparado por um pensamento no qual “todos os pensamentos abstratos foram humilhados”. Dessa forma, “ilustrando as implicações das ideias e os conceitos numa vida de homem, ao contrário de se contentar em examiná-las simplesmente”²²³, tal qual o pensamento teórico, a arte nos permite conhecer a verdade de acordo com a maneira como se encontra implicada na trama singular da existência vivida ou na experiência histórica de um povo. A tragédia grega, por exemplo, colhe os elementos históricos, relatados pela tradição sob a forma de mito ou de fábula, a fim de transfigurá-los, retomando-os do interior de uma narrativa na qual eles se tornam reveladores da estrutura universal da alma humana e dos problemas relativos à situação da vida sobre a terra.

Dessa forma, a crítica de Nietzsche ao “sacrílego” Eurípedes em “O nascimento da tragédia”²²⁴, por este ter pretendido submeter o mito a serviço do pensamento, baseia-se no fato de que somente a forma carregada de afetividade da expressão mitológica seria capaz de dizer “o fundo dionisíaco da vida”, e que é morto, juntamente com a música, no exato momento em que o pensamento se deixa conduzir pela objetividade da razão. A passagem do mito à metafísica, da teodiceia ao *logos*, implica a alienação da sabedoria espontânea e livre, expressa na imaginação religiosa, mitológica, poética e ética dos gregos. A filosofia é filha do enfraquecimento dessa espontaneidade criativa, da perda da força da imaginação, de uma imaginação prodigiosa que não conhecia os freios e limites da virtude e da moral, que deixava fluir livremente as pulsões vitais de toda sorte. Como, pois, poderia

²²² O poeta... é sempre um mestre de uma verdade assertórica que veicula o que se encontra depositado na sua memória e que é seu “dom de vidência” (DETIENNE, M. Os mestres da verdade, Rio: Zahar, p. 23). Essa primeira forma de verdade não se opunha ao falso e ao erro ou ainda à ilusão, mas ao esquecimento das coisas humanas. Falso, nesse sentido, é o que não mereceu ser lembrado. Mas a poesia não se limita apenas a veicular a verdade subtraída da força destruidora do tempo. Ela se confunde com o próprio movimento de uma *memória que julga e preserva* ao invés de limitar-se a ser depositária do que resiste, por si mesmo, à dissolução do tempo. Ela já é a memória de um conhecimento e de uma vontade.

²²³ CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942, p. 157 e 147.

²²⁴ Ver parágrafo 32.

essa imaginação entorpecida pretender “guiar e corrigir” o movimento da tradição viva de onde emana e que, afinal de contas, a fundamentava?

Sócrates pretendia julgar o saber primordial da vida à sombra do saber secundário do conhecimento. Ele não compreendia, desde logo, a perfeição da ação mesmo na ausência de todo conhecimento, não vendo nessa perfeição da vida senão o sinal da ignorância e do absurdo²²⁵.

Assim desqualificava a cultura que, antes dele, Sócrates, e antes da filosofia, se fez. Uma cultura de homens que, mesmo instruídos pela imaginação mitológica e pelas manifestações artísticas, souberam dar-se uma existência feliz a ponto de sua religião celebrar orgiasticamente a vida: bem ao contrário do cristianismo posterior, racionalista e sóbrio, que fazia da vida efetiva um calvário de sofrimentos e da verdadeira, a morte, exaltando a dor, o sofrimento, a pobreza, como fundamentos da virtude²²⁶.

A condenação de Sócrates evidencia claramente a desconfiança com que a filosofia foi recebida numa sociedade em que a poesia, a retórica sofística e o mito permeavam todo o processo de formação cultural e de justificativa ideológica das instituições e costumes. Coulanges nos mostra que, embora novas leis seguissem sendo feitas pelas assembleias democráticas atenienses, ou seja, novas “leis de Estado”, as antigas continuavam subsistindo ao lado das primeiras na polis “por mais antagonismo que houvesse entre elas”²²⁷. Ora, essas leis antigas, quando ainda não escritas, eram “cantadas” (*idem*, p.293).

A devoção para com a sabedoria e a verdade teve por objeto, muito antes da filosofia, os poetas. Os grandes épicos da Grécia proporcionavam algo mais que simples deleite estético. A *Ilíada* e a *Odisseia*, por exemplo, tinham tanta importância na vida dos gregos quanto mais tarde a Bíblia para os cristãos. Os mitos eram matéria-prima de ensino popular.

Assim, a posição de Nietzsche diante da filosofia recupera o mesmo amargor da suspeita com que o povo grego recebia a pretensão filosófica de corrigir a práxis por meio do conhecimento teórico. Aos olhos da multidão, com a qual Sócrates preferia entrar em desacordo a contradizer a si mesmo, a filosofia nada mais era do que uma simples erística, seus raciocínios rigorosos não passando de

²²⁵ Henry, M. *Vie et affectivité d'après Nietzsche (249-342)*. In: *Généalogie de la physicalyse*. Paris: PUF, 1987, p. 111.

²²⁶ “Enquanto na perspectiva da moral cristã o sofrimento é visto como um meio para atingir a felicidade eterna para além deste mundo, na consideração dionisiaca o mundo é visto como pleno e rico o suficiente para justificar e desejar o sofrimento” (ARALDI, C. O pessimismo em “O nascimento da tragédia”, in: *Dissertatio*, n. 07, UFPel, p. 88). Ou seja, Nietzsche não critica o sofrimento em si, mas o objetivo para o qual se encontra voltado no cristianismo.

maneiras sofisticadas de enganar.

Ao homem de senso comum saudável parece-lhe que o conhecimento infalível do valor apreendido (pelos filósofos) como ponto do seu ensino, transcende a medida do humanamente possível. Homero, fino conhecedor das fronteiras que separam o humano do divino, reservava, e com razão, esta visão exclusivamente aos deuses. Que mortal seria capaz de se aventurar a prometer iniciar os seus discípulos no conhecimento do que devem fazer e deixar de fazer e por meio desse conhecimento conduzi-los à felicidade?²²⁷.

II

Sócrates comporta-se em relação aos valores tradicionais e às leis positivas da pólis do mesmo modo como os iluministas olharão para o passado: reivindicando o direito soberano de usar o potencial crítico da razão publicamente. Por essa via entendemos a posição oscilante que assume a figura do mestre de Platão no decorrer da elaboração da obra de Nietzsche, ora aparecendo como um modelo a ser exaltado, ora como exemplo de um crápula intelectual, porque, diante dos valores cristalizados pela tradição, Sócrates atua como um verdadeiro iconoclasta: contestador, crítico e, de certa maneira, revolucionário. Assim procedendo, Sócrates nada mais faz do que reafirmar a condição de criador de valores do homem, e não se vê porque Nietzsche deveria criticá-lo por isso que constitui, ao contrário, a principal ideia da “Genealogia da moral”.

Ao criticar os notáveis – magistrados, generais, poetas, sacerdotes – e as instituições da pólis, Sócrates não fere apenas o orgulho de cada um. Nem mesmo se pode dizer que contesta o *ethos* depositado pelos poetas na memória cultural dos gregos, sob a forma de uma sabedoria tradicional contraposta à sabedoria adquirida com o emprego do método racional de examinar os problemas. Isso explica por que Sócrates foi julgado criminoso pelos tribunais de Atenas, mais não por que Nietzsche o condena. Este condena Sócrates por pretender basear sua crítica da tradição, na qual os valores históricos vêm se sedimentar – mas que são, de qualquer forma, valores criados pelos homens – na antevisão de uma ordem objetiva suscetível de funcionar como modelo universal e eterno para a organização da sociedade e a determinação dos princípios éticos da conduta. Diante da ciência, a tradição tem pelo menos a vantagem de não prometer a durabilidade de um fundamento para além da história e da revelação dos tempos, exprimindo a confiança em valores que já foram efetivamente vividos contra ideais que não foram incorporados ao movimento da existência. Sendo a obra de

²²⁷ JAEGER, W. *Paideia*. Rio: Martins Fontes, 1979, p. 1011.

uma reflexão teórica, não puderam demonstrar o seu valor para a vida.²²⁸

Contra o espírito iluminista e moderno *avant la lettre* do socratismo, Nietzsche aponta para a força criativa inerente às pulsões involuntárias e irrefletidas da vida que atuam e se revelam, preferencialmente, na arte.

Não se trata, pois, de garantir a tradição contra esse espírito “discutidor” que a tudo pensa poder questionar, que de tudo duvida. Nesse ponto, Nietzsche e Sócrates se alinham de acordo com o mesmo objetivo de contraporem-se à democracia. Mas Sócrates pensa encontrar na estrutura objetiva da natureza uma ordem exemplar: fundamento universal e necessário de todos os valores – ainda que essa natureza seja dada *ao* homem e não *no* homem, e dada ao homem pelo homem por meio da ciência filosófica. Ao contrário, Nietzsche considera a natureza como instinto no sentido de força criadora e afirmativa da vontade de viver da vida mais do que um esquema de conduta previamente disposto nos indivíduos, ou como uma ordem objetiva de caráter exemplar e cosmológica. Para Nietzsche, nenhum valor é, na verdade, dado, nenhuma ordem é prefixada. A vida é essencialmente força instintiva a criar a ordem, os valores e demais condições de existência que lhe convém, independentemente de e à margem do saber filosófico e racional.

Por essa via, o que Nietzsche denomina “aristocracia” é justamente o fato de agir sem procurar justificativas absolutas. Os valores não preexistem aos atos que os encarnam no mundo e na vida e, por isso, não podem justificá-los. A nobreza do caráter aristocrático está na coragem de agir, de produzir belos feitos e ações heroicas na ausência de um conhecimento capaz de justificá-las por sua adequação a normas objetivas. Ele encontra sua justificativa e sua inspiração na repetição da forma dos grandes atos heroicos do passado. O aristocrata não deixa que a necessidade de uma reflexão de tipo socrática, por exemplo, que visa à definição prévia da essência relativa ao tipo de ação que se vai praticar, venha lhe paralisar a inspiração do gesto. Lá onde a consciência pensa a necessidade de refletir sobre os princípios, o homem aristocrático experimenta a força da vontade que resolve agir e age sem hesitar. Há, portanto, bondade na ação espontaneamente efetuada, baseada numa *physis* previamente existente em relação ao *nomos* e a cultura, em geral, pensada, por Nietzsche, sob o conceito de “instinto”.

O instinto é, pois, *physis* no sentido de força espontânea por meio da qual a

²²⁸ De fato, a compreensão que Nietzsche tem do conhecimento científico é vulgar. A missão da ciência consiste em tornar a vida mais confortável e menos perigosa, desenvolvendo os meios de nos tornar dominadores da natureza. A propósito da Inglaterra da sua época, mais precisamente do seu desenvolvimento científico e tecnológico notável, Nietzsche não vê traço de “pureza” na pesquisa científica, “munida de auréolas”, nem qualquer relação entre o progresso da ciência e o aumento da quantidade de felicidade humana no mundo. No seu fundo vital, o impulso científico nada mais é do que “afirmação da potência da vida”, do que um “suplemento de força” (Humano, demasiado humano, §477).

vida avalia por si mesma, ou seja, por sua própria vontade de viver e de expandir ao máximo suas potencialidades subjetivas, o que lhe convém. Mas as avaliações, por força da repetição e do hábito, tornam-se evidentes. Porém, a evidência com que um valor se apresenta, em Nietzsche, não é o signo da sua verdade. Um valor torna-se evidente libertando-se da sua origem na força decisória de quem o pratica, ou seja, quando se impõe por si mesmo, quando se torna norma incontestada. Assim, a evidência com a qual os valores socialmente aceitos se doam a nós é já um sintoma da sua degenerescência, pois não realça mais para o sujeito que o adota o fundamento de liberdade e a alegria criadora de quem sabe que só a decisão de agir em seu nome faz do valor o que ele é. Não há, assim, propriamente falando, valores, e sim apenas belos atos e atitudes.

Desse ponto de vista, a filosofia começa por onde termina a história genealógica do valor, a saber, pela evidência que funda a objetividade dos princípios morais. Ao contrário, para Nietzsche os valores, considerados em sua natureza essencial como processo efetivo de valorização, jamais são objetivos e, portanto, jamais evidentes. Por trás dessa posição, encontra-se a tese ontológica do caráter inobjetivável da potência criadora da vida instintiva que possibilitará a Nietzsche elaborar a sua filosofia da arte, contida em “O nascimento da tragédia”.

III

Resumindo o que analisamos até agora, vemos que não se pode encarregar o conhecimento racional de guiar e muito menos transformar essa vida definida por Nietzsche como miséria, dor e sofrimento.

Assim, para compreender a interpretação nietzschiana da arte é preciso partir do pessimismo que caracteriza a visão grega da condição humana, bem ilustrado pelos textos da fase “platônica” de Aristóteles. De acordo com o primeiro Aristóteles,

é vedado ao homem participar da natureza do melhor porque a melhor coisa para todos os homens seria não terem nascido (ingressado no devir). O bem preferível para os homens, depois deste, e o primeiro entre os alcançáveis aos homens, que é, porém, o segundo (na ordem total) uma vez que nasceram, está no poder morrer o mais breve possível ²²⁹.

Porém, Nietzsche não fundamenta seu pessimismo em uma avaliação da existência humana como tal e sua condição no mundo. Seu pessimismo calca-se em uma visão da própria essência do ser como tal, isto é, da vida. Para ele há já na

²²⁹ Eudemo, fr. 6.

essência do mundo um fundo de dor e desespero que constitui o sofrimento primordial de onde emana a vida do homem. Viver é essencialmente trágico.

Um texto de 1886 nos diz que a arte deve ser enfocada “sob a ótica da vida”²³⁰, mas “O nascimento da tragédia” não nos ensina que a arte consiste em uma forma de objetivar o insuportável da vida transfigurando-a numa aparência deleitável, isto é, numa representação? Não é na objetivação estética que “o verdadeiro sujeito celebra sua redenção na aparência”²³¹? Não é também verdade que a vida só expande a si mesma na arte, “apolineamente”, ou seja, por meio da “alienação”, “representação”, “ilusão” e “imagem”²³²? Não é a «visão extática» da vida²³³, da qual a arte, como contemplação estética, é uma realização exemplar, a única suportável, a única capaz de colocar fora de nós “esse fundo de horror do desejo e da dor”²³⁴ e de, assim, contornar a “maldição de Silebo”?

Depois de afirmar que “toda vida se assenta na aparência, arte, engano, ótica, necessidade de perspectivismo e erro”²³⁵, Nietzsche acrescenta que “o grego sabia dos terrores e espantos da existência” de modo que, “para poder suportar a vida, se via obrigado a colocar diante de si o esplendoroso sonho das divindades olímpicas”²³⁶. Mas não é somente o mito o único encarregado de tornar suportável a revelação da essência da vida. A arte tomará para si também essa missão, como mostram as passagens a seguir de “O nascimento da tragédia”: “Só como fenômeno estético se justificam eternamente a existência e o mundo”, de modo que “a arte salva a vida para si mesma”. E continua Nietzsche:

Somente a arte sabe tornar essas reflexões asquerosas sobre o horrendo ou absurdo da existência em representações que tornam possível viver: a do sublime, como dominação artística do horrendo, e a do cômico, como descarga artística que libera do asco determinado pelo absurdo.

Por fim, “se concebemos a encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? –, essa dissonância, para poder viver, terá necessidade de uma magnífica ilusão que cubra sua essência com um véu de beleza”.

Assim a vida, como afirma Nietzsche, é “eterno sofrimento” e “eterna contradição”. Eterno sofrimento porque viver significa estar todo o tempo sob o regime pulsional das tensões patológicas de toda espécie, que nos assolam inapelavelmente, segundo o modelo de um caos interior de oposições e conflitos. De um lado, a

²³⁰ Ensayo de autocrítica, in: *Obras completas de Friedrich Nietzsche*, v. I. Trad. Pablo Simon, Buenos Aires: Poseidon, 1949, p. 194.

²³¹ El origen de la tragedia, *op. cit.*, § 05.

²³² MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Rocco, 1989, p. 32.

²³³ El origen de la tragedia, *op. cit.*, § 03.

²³⁴ HENRY, M. *Op. cit.*, p. 120

²³⁵ El origen, *op. cit.*, p. 37.

²³⁶ *Idem*, p. 55.

vida é excitação – tal como as pulsões freudianas –; de outro, toda excitação tende a aplacar-se, conduzindo não só à supressão do próprio estado subjetivo de excitação, mas, sobretudo, à extinção da própria excitabilidade, exatamente como a vontade schopenhauriana, é conduzida a querer a supressão de si mesma por uma “necessidade íntima”²³⁷. De acordo com Nietzsche, e seguindo Schopenhauer, a vontade é essencialmente desejo de autossupressão. Não como simples desejo de realizar seu objetivo ao querer isto ou aquilo, mas desejo de suprimir a falta que faz com que possamos querer isto ou aquilo, ou a excitação patológica que nos faz almejar qualquer satisfação de uma tendência pulsional.

Do ponto de vista de uma analítica transcendental, o mecanismo próprio de transformação por meio do qual as pulsões da vida tendem a suprimir-se é a objetivação. Para suportar a vida é preciso objetivar seu fundo dionisíaco e contraditório por sua projeção no regime de “aparência”, definido pelo “fenômeno estético” como um “situar diante de si”, como se para suportar a “dor” tivéssemos que concebê-la de algum modo – ainda que não sob a forma de conceito – situando-a na representação da consciência como objeto de um “ver”. Essa operação que, justamente, permitirá cobri-la com um “véu de beleza”, porque a dor considerada em si, em sua “dolorosidade”, não poderia ser jamais, “embelezada”. Somente o objeto da representação da dor pode sê-lo. A tragédia é, pois, ao mesmo tempo, filha da diacosmese dionisíaca e o principal elemento da sua superação, uma vez que a atitude dionisíaca, ao mesmo tempo em que permite atribuir à contradição o estatuto de principal categoria de uma visão universal da natureza essencial da vida, não ousava, entretanto, explicá-la. Nem era capaz de transfigurar, como a arte trágica, a virulência insuportável dessa visão. O dionisíaco se limita a provocar aqueles sentimentos absurdos de quem se encontra diante dos insolúveis problemas da fatalidade, representada por uma espécie de vontade inconsciente da existência a conduzir a vida humana para um sofrimento indesejado.

²³⁷ *El origen...*, *op. cit.*, § 04. Mas a crítica de Nietzsche a Schopenhauer não é menos importante do que sua admiração por ele. Comentando *O nascimento da tragédia*, Michel mostra como a concepção da arte como objetivação da vontade implica um processo de “transsubstanciação real” que possui duas funções. A primeira, dionisíaca, consistiria em nos libertar convenientemente “desse fundo de horror do desejo e da dor”. A segunda função da objetivação, isto é, da representação na contemplação estética do que somente existe originariamente em nós, no fundo indevassável de nossas vidas – consiste em transformar quase “magicamente”, “o horrível no belo”. HENRY, M. *A morte dos deuses*. Rio: Zahar, 1981, p.121. Em Nietzsche, essa verdadeira “descarga” das pulsões vitais propiciadas pela representação estética, não mais implicará qualquer processo de transsubstanciação, no sentido de uma objetivação real, ainda que efetiva. A intenção da arte consiste em “empreender a projeção fora de si do que se sentem de excessivamente pesado em si”, em exteriorizar o caos dionisíaco interior aos impulsos vitais, no horizonte do mundo apolíneo. Mas agora a objetivação descarregada de qualquer peso ontológico é reduzida a um processo de simples representação encarregada de “pro-duzir o seu conteúdo na exterioridade (do mundo, JLF) mas sob a forma de imagem irreal”, incapaz de operar qualquer transsubstanciação no conteúdo representado por ela. (HENRY, M. *A morte dos deuses*, *opus cit.* p. 124). Ver adiante p.109.

Para Schopenhauer – considerado por Nietzsche um “mestre”²³⁸ – a vontade é “o *âmbito* ativo do ser” e da existência, o “*princípio dinâmico* de expansão”, que, mais uma vez faz lembrar a pulsão freudiana que põe em funcionamento o aparelho psíquico. Mesmo porque ela existe, em princípio, “cegamente”, encerrada em si e depois “como um esforço para se manifestar”, de forma representativa²³⁹, **para ser, por essa via aberta pela objetividade, “plenamente senhora de si nesta onixibição de si mesma”**²⁴⁰. Assim a vontade é uma excitação subjetiva, imanente e interior e, por esse motivo, “cega”, que, para se acercar do seu próprio ser deve sair de si, projetando-se na luz do mundo sob a forma de objeto, de tal modo que, apoderando-se dele a vontade, não apenas conheceria a si mesma como querer *desse* objeto, mas também dominaria a si própria, realizando-se no e pelo objeto. Mas, contrapõe Nietzsche, “a vontade não comporta representação alguma, e a representação, por sua parte, nenhuma vontade”²⁴¹. Essa exterioridade radical da essência da vontade em relação ao campo da representação da consciência determina, por fim, o fracasso da própria vontade schopenhaueriana e do seu esforço para reencontrar na representação uma projeção adequada da sua própria essência. Fracasso que não redundava na rejeição da representação e do seu meio ontológico, mas na renúncia de si mesma²⁴². Afinal “Vontade e representação” designa, segundo Nietzsche, um título para a odisséia percorrida pela vontade quando pretende “libertar-se da vontade por meio da representação”²⁴³. O resultado será finalmente a liberação do horizonte puro constituído pela exterioridade da representação, sua emancipação da vontade que, finalmente, se aniquilou diante da finitude que lhe devolve aquele horizonte prescrito pela problemática como meio ontológico único da sua existência como tal.

Por essa via, ao contrário de Schopenhauer, **a objetivação nietzschiana não é uma objetivação real**, uma transfiguração da vida na e pela representação e esse é o motivo pelo qual, com o mesmo golpe, Nietzsche pode rejeitar o conceito de arte kantiano e schopenhaueriano, fundamentados na ideia de uma contemplação estética desinteressada e centrada na atitude de um espectador impassível, fazendo, ao mesmo tempo, o elogio da “visão extática” da arte. Daí o carácter ilusório

²³⁸ “Meu ilustre mestre Schopenhauer”, diz Nietzsche. *Genealogia da moral*, Abril, *op. cit.*, Prefácio, p. 12

²³⁹ BANNOUR, Wanda. Schopenhauer. In: Chatélet, F. (Org.). *História da filosofia*, Rio: Zahar, 1984, v. VI, p. 202.

²⁴⁰ HENRY, M. *Op.cit.*, p. 167.

²⁴¹ *Idem*, p. 118.

²⁴² BANNOUR, Wanda. Schopenhauer. *Op. cit.*, p. 202. Veja-se esta passagem do “Mundo como vontade e representação”: “A vontade sem inteligência, desejo cego, irresistível ... graças ao mundo representado que vem se oferecer a ela e que se desenvolve para servi-la, chega ao saber do que ela quer, ao saber do que é o que ela quer ...” (*Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris: Alcan, 1945, I, p. 287.

²⁴³ *Genealogia da moral*, Os pensadores, *op. cit.*, p. 103.

da arte. Se ela nos redime do sofrimento e da dor de “conhecer”, ou, o que dá no mesmo, de “viver” o que há de “terrível e problemático” na existência “verdadeira”, é somente porque é ilusão e, bem mais do que isso, a própria vontade de ilusão²⁴⁴. A arte “põe em obra as aparências”, cobrindo de imagens “o que não tem razão”²⁴⁵. Se os gregos edificaram seus teatros de forma isolada da cidade, separados dela por altos muros, foi porque tinham a intenção deliberada de demarcar o espaço específico da experiência estética em relação a tudo que provém da vida cotidiana e das tarefas que nos absorvem no dia a dia, impedindo a reflexão sobre o sentido, de resto trágico, da existência.

Esses indivíduos empíricos que acreditamos ver e conhecer, tudo isso que nos propõe seu aspecto ou seu rosto no “ek-stasis” deve ser afastado e ignorado, se necessário coberto com uma máscara, se quisermos a vinda em si da vida sob a única forma concebível do seu sofrimento²⁴⁶.

*Portanto, é somente como não verdade de si, que a vida pode se mostrar verdadeiramente no horizonte do mundo cuja exterioridade ontológica em relação à essência jamais lhe permitiria constituir o meio fenomenológico da sua revelação a si e em si. A dor objetivada, a angústia encenada, a miséria representada só podem exercer sua função catártica se não são mais oferecidas ao espectador a partir do *pathos* da sua própria vida, se não são mais sentimentos vividos em sua imanência à afetividade viva e atual de cada existência individual, quer dizer, vividos em sua verdade e efetividade, mas experiência, também vivida e atual, de uma angústia possível. Porém, o essencial do conceito nietzschiano de ilusão é que ele pensa sua possibilidade, a partir da representação estética, como se fosse uma tragédia abatendo-se sobre indivíduos indefesos diante do destino, ou seja, a partir da trama objetiva, ainda que invisível e incompreensível, do mundo. A ilusão permite dominar o horrendo, permite descarregar o asco provocado pelo absurdo e, finalmente, vivenciar a angústia ao contrário de vivê-la ou simplesmente pensá-la. Assim o véu ilusório da beleza consiste em apresentar a trama do mundo em detrimento da vida imanente e da sua vontade de viver como origem e objetivo da arte, ao contrário de uma vida cuja dor não pode ser extirpada, compreendida ou simplesmente suportada. A arte, todavia, não extirpa nem faz compreender melhor a verdade da dor – posto*

²⁴⁴ *A vontade de potência*, Os pensadores, *op. cit.*, §853. Na magnífica introdução da sua tradução – não menos genial – da “Poética” de Aristóteles, Eudoro de Souza escreve que “Platão e Sólon repelem a mentira e a ilusão trágicas por indignas da pedagogia política, mas acolhem-na Górgias e Aristóteles, porque pressentem, um na ilusão, outro na imitação, o palpitar de uma verdade que transcende os desígnios da pólis” (p. 62), isto é, da vida política e cotidiana do mundo prosaico.

²⁴⁵ CAMUS, A. *op. cit.*, p. 135.

²⁴⁶ MICHEL HENRY. *op. cit.*, p. 105.

que é ilusão. Ela exaure, faz fluir o que tende a paralisar, multiplica sob mil formas e máscaras o que tende a aniquilar a vontade de viver.

A ilusão na arte não é, pois, uma representação oposta, simplesmente, à representação científica e à realidade em geral. A ilusão designa a modalidade por meio da qual a representação se aproxima da essência da vida pela imaginação posta a serviço do desejo da vida de se acercar de uma realidade contraditória e impossível, que é a sua. Essa imaginação se afasta, pois, do conhecimento objetivo – ao contrário da imaginação na “Crítica da razão pura” – para criar as imagens transfiguradas nas quais a vida pode se espelhar e se reconhecer transfigurada – e não transformada! – numa objetivação, não só suportável, mas deleitável.

A ilusão estética opera, pois, uma transformação também na representação do mundo 247. Na arte, notadamente na arte trágica e nos mitos gregos, a visão do mundo é internamente constituída pela vontade de viver. O mundo só se torna plenamente justificado como mundo das aparências como cenário da representação ilusória pela qual a vida se dá uma representação objetiva da sua essência e das tonalidades afetivas que lhe são imanentes. A vida faz pensar, na arte, um fundo trágico do mundo de onde derivariam as causas da sua dor e da sua angústia. Daí esta tensão duplamente articulada. De um lado, oposição ao mundo: a relação ao mundo é fonte de dor, daí a necessidade de recolher-se sobre si mesma voltando ao gozo e fluíção interiores de si (o “dionisíaco”). De outro lado, o “saber” do que há de insuportável na vida quando encerrada em seu próprio *pathos* e que faz amar a representação, o reino das luzes e da objetividade (o “apolíneo”).

De fato, o apolíneo designa em Nietzsche a representação, o horizonte fenomenológico de visibilidade do mundo que torna possível o conhecimento, a consciência, a objetividade, o reino da aparência, numa palavra: *a visão do ser pressuposta pelo horizonte do mundo*. O dionisíaco, ao contrário, designa essa dimensão invisível e interior do ser onde a vida se faz sentir, onde ela se afeta, onde ela, propriamente, é. A atitude apolínea brota, dessa forma, da consideração do que se mostra lá, diante de nós, na e pela distância de um horizonte de visibilidade, de um mundo, enquanto a atitude dionisíaca – sonho, embriaguez, paixão – consiste em se deixar conduzir pelas tonalidades inefáveis da afetividade interior da “carne”. Porém, quem experimenta esta “ruptura com o *principium individuationis*” que “em vez de autoconsciência significa uma desintegração do eu, que é superficial, e uma emoção que abole a subjetividade até o total esquecimento de si”²⁴⁷, experimenta uma impossibilidade. Só a tragédia “possibilita uma experiência... da essência do mundo”, porque essa experiência efetiva é já “trágica”,

²⁴⁷ MACHADO, R. Nietzsche e a verdade, *op. cit.*, p. 25.

ou seja, é a experiência de um mundo trágico em consonância com a dor da vida que não pode conter-se dentro dos seus próprios limites originários nem reconhecer-se na estrutura objetiva do mundo representado pelo pensamento racional. Desse modo, a arte grega é a unidade ainda que “conflituosa”²⁴⁸ do dionisíaco e do apolíneo, da vida e do mundo, da afetividade e da representação²⁴⁹.

Há, pois, como mostra a teoria dos elementos apolíneo e dionisíaco e a filosofia nietzschiana da arte, uma “dissonância” entre a vida afetivamente vivida e o horizonte do mundo das aparências. O aniquilamento do mundo visível das aparências, sua desqualificação ontológica promovida pela ciência e pela metafísica, corresponderia a encerrar a vida no sofrimento de si lhe retirando toda exterioridade na qual pudesse encontrar repouso e consolo; e, finalmente, a redução das atividades do homem à prática da ciência e da filosofia corresponderia à sua redução à mais completa impotência diante da verdade de uma existência insuportável sob sua forma imediata, da qual, nada tendo a dizer, nem a ciência nem a filosofia saberiam nos proteger.

A partir desse caráter insuportável da excitação proveniente das pulsões da vida em nós, Freud elaborará, um pouco mais tarde, na “Interpretação dos sonhos”, a sua primeira definição do desejo. Conforme esse texto, o desejo consiste numa “percepção alucinatória” elaborada a partir dos traços mnemônicos deixados pela percepção do primeiro objeto ligado à sensação de satisfação da excitação pulsional. Quando o mal-estar trazido pela excitação se repete, a criança será levada a tentar reefetuar a mesma percepção na ausência do objeto real, de forma ilusória e alucinatória como, por exemplo, o seio da mãe. Assim, o desejo humano sempre antecipa imaginariamente uma satisfação possível, de modo que entre a satisfação efetiva e imaginada medra esse hiato, essa defasagem que confere à vida o gosto constante – e às vezes angustiante – de um processo em si mesmo – e essencialmente – deficitário. A filosofia nietzschiana da arte preenche exatamente essa função antecipatória que, em Freud, está ligada ao desejo. A obra de arte é a representação ilusória, elaborada na ausência da vida, de uma imagem da vida tal

²⁴⁸ Cf. *Idem*, p. 30.

²⁴⁹ A teoria da origem da tragédia traçada por Nietzsche em «O nascimento da tragédia» é claramente de inspiração fenomenológica, em contraposição ao tratamento morfológico ou filológico clássico. De acordo com Eudoro de Souza (Prefácio à tradução, do mesmo autor, da “Poética” de Aristóteles), o problema filológico pode ser formulado como se segue: “que transformações haverá sofrido o poema trágico, desde o estágio inicial em que somente o coro dramatizava até o estágio definitivo no qual, uma vez reduzidas as proporções e a função do coro, foi possível realizar a magestosa síntese de ritmo, harmonia e discurso da tragédia madura?” (p. 32).

A essa problematização centrada na questão da evolução de uma forma de expressão se contrapõe o problema fenomenológico de elucidar o sentido da experiência trágica. Por essa via, “historiáveis são apenas a estrutura do poema e as circunstâncias do espetáculo, e de que, considerada na sua origem e na sua essência, o fenômeno trágico é trans-histórico” (p. 44), dizendo respeito à condição universal do próprio homem.

como ela deveria ser, a fim de ser suportada em sua verdade. Ilusão cujo traço característico não é tanto a idealização e sim a *transfiguração*, do mesmo modo como a mitologia grega, ao contrário de idealizar a vida humana, sacraliza o cotidiano, elevando-o a um grau de transfiguração em que pode ser narrado, contemplado e apreendido. (Joyce, a nota desta página desapareceu: FREUD, S. *Obras completas*. Rio: Imago, 1969, v. XV.)

Assim o que importa à questão da verdade, quer se trate da filosofia, quer da arte ou dos mitos e religiões, não é tanto a consistência lógica – ou sua ausência – ou, ainda, a profundidade metafísica do seu conteúdo revelador, nem mesmo o grau de adequação das representações à realidade. Trata-se, acima de tudo, e essencialmente, do modo como a representação mobiliza o espírito, permitindo ao homem existir dominando as contradições e a dor da vida. Tal necessidade de mobilização estética é o índice simultâneo da proximidade em relação à essência da vida em que vive o espírito trágico dos gregos e do caráter doloroso e contraditório dessa mesma essência, pois somente quem resolve firmemente existir na maior proximidade e intimidade possível com a vida tem necessidade do véu ilusório da beleza que, longe de vedar o acesso ao que cobre, permite compreendê-la.

IV

A filosofia da arte de “O nascimento da tragédia” apoia-se sobre a crítica ontológica da representação em geral. De acordo com essa crítica, o conceito de representação designa as condições que tornam possível a manifestação do ente sob a forma de fenômeno. Em termos kantianos, o fenômeno é a primeira condição da constituição do ente como alguma coisa suscetível de ser pensada como objeto de um juízo. A representação é a “intuição pensante” ou o “pensamento intuitivo”. O pensamento, que é essencialmente ativo, constituinte, sintetizante, não pode ser um conhecimento efetivo na ausência da receptividade originária que caracteriza a abertura da intuição pura para o ente sob a forma de fenômeno espaço/temporal.²⁵⁰ Entretanto, qual é a essência da representação? O conceito fenomenológico de intencionalidade é o que melhor define a transcendência – característica essencial da representação – como abertura da consciência que torna possível surgir o horizonte do mundo de onde os entes nos vêm à presença. De acordo com a fórmula fenomenológica, a consciência é sempre a apresentação do objeto que ela própria não é, e é justamente esse “não-ser” a manifestação de si e da sua própria essência que faz da consciência o fundamento da representação do ente sob a for-

²⁵⁰ Cf. *Crítica da razão pura*, p. 354, A 375.

ma de objeto na correlação intencional. O objeto é precisamente isso na direção de que a consciência se transcende, de modo que a objetividade é a transcendência de si, a alienação e negação de si da consciência no sentido da negação radical de qualquer interioridade e imanência possíveis. O objeto é, pois, isso que se mostra a nós lá, na distância de um fora, na abertura de um “ek-stasis”, na exterioridade de um horizonte de visibilidade, horizonte que, segundo Nietzsche, constitui a essência da aparência sob todas as suas formas, quer se trate da representação apolínea – conceitual, teórica, abstrata - quer do aparecer dionisíaco – embriaguez, paixão, cegueira.

Mas a arte não é, mesmo que coberta com o véu da beleza, a representação da essência da vida? Se é assim, então a arte não cairia fora do domínio ontológico da afetividade em que a vida se manifesta, originariamente, como dor, sofrimento e gozo? A revelação afetiva, subjetiva, imanente da vida não se opõe à representação e à sua objetividade e transcendência?

Falando da música, Nietzsche nos diz que esta não tem por objetivo exprimir sentimentos, nem os sentimentos podem gerar música. Porém, os sentimentos incapazes de constituírem os fundamentos da musicalidade como fontes originárias ou material expressivo são, afirma Nietzsche explicitamente, aqueles «saturados de representações conscientes e inconscientes»²⁵¹. Ao contrário, a vontade concebida sob a forma de “manifestação primária”²⁵² é o objeto e a origem da música, propriamente falando. Ora, a manifestação primária da vontade é precisamente a essência do sentimento, a saber, a afetividade, à medida que manifesta a vontade a si própria, constituindo essa expressão “cega” da vida, porque o sentimento jamais nos faz “ver” e porque, antes de ser, o sentimento de qualquer coisa, todo sentimento é, interiormente, sentimento de si, que se revela a nós a tonalidade própria que constitui a determinação de cada sentimento considerado em sua atualidade vivida. A música celebra e canta a “dor originária”, revelando a passividade fundamental da vida em relação às tonalidades afetivas fundamentais que atravessam inelutavelmente sua efetuação. A ousadia de Nietzsche consistiu precisamente em denominar “vontade” à força imanente e inconsciente de onde brota a vida e sua “dor”. A vontade nietzschiana designa a força do que brota e vigora à revelia do “eu” e da “consciência”, imperando sobre a totalidade da vida sobre a forma de paixão.

Dessa forma, enquanto a tragédia ainda tem qualquer coisa de essencial para nos dizer, o elemento dionisíaco da musicalidade e da dança – atividades que são, mais do que qualquer outra, independentes da representação consciente de conceitos, categorias ou ideias – predominam em relação à fala, essencialmente

²⁵¹ Sobre la musica e la palabra, in: *op. cit.*, p. 198.

²⁵² *Idem*, p. 197.

conceitual ou apolínea, porque pautada pela “submissão à regra” da língua ou da retórica. As leis que comandam o desenvolvimento da tragédia são assim prescritas aos gestos do corpo que dança ou à melodia da voz, não pela intervenção de uma consciência legisladora, que se impõe pela representação de uma norma. A visão do movimento ou a representação de um conceito nada poderiam fazer em relação, respectivamente, à dança e à música, corrigir os gestos ou ritmos que brotam do saber afetivo do corpo e da vida. Há, assim, uma certa cumplicidade “ético-metafísica” da palavra e do olhar operada por sob a redução ontológica da essência da manifestação ao puro e único espaço da representação. É a vida que dança e ressoa melodiosamente, é ela que se sabe afetivamente e que nesse saber e por ele determina toda a estrutura da arte essencial. A metafísica clássica é incapaz de compreender precisamente esta “perfeição da ação imediata na ausência de todo conhecimento”²⁵³ porque, definindo o olhar pela visão do objeto, ou seja pela representação, pela exterioridade em relação a si da consciência, “esquece” que toda ação – incluindo-se aí o ato de ver – se possui interiormente e se sabe a partir do seu *pathos* e que, sem essa “cegueira” fundamental, que, ao contrário de deficiência é plenitude, nenhuma ação jamais seria possível. “O que faz agir, afirma Nietzsche, não é a necessidade mas a plenitude”²⁵⁴, ou seja, a origem da ação não se encontra na representação de um objeto de carecimento, e sim nessa posse total de si da vida que se faz na e pela afetividade profunda da sua existência. Antes de *querer fazer* isto ou aquilo, há o *poder fazer* cuja essência reside no princípio imanente da unidade da ação ao poder de agir, princípio constituído pela afetividade que se revela fundamentalmente, na ação, como sentimento de esforço de um ego.

Assim, a representação artística é, ao mesmo tempo, subjetiva e objetiva. É objetiva como aparência na cena do mundo, mas subjetiva no que tange ao que ela visa representar: a essência da vida. A representação objetiva manifesta o ente, a representação artística manifesta a essência obscura e dolorosa da vida e, por isso, deve transfigurá-la, a fim de que possamos suportar a sua visão, visão do que não é originariamente para ser visto – como as coisas. Desse modo, o caráter ilusório da arte advém da absoluta impropriedade com que ela representa, na condição de objeto, a essência patética e imanente da vida. A dor de um Édipo, de Antígona ou Prometeu, encarna-se nos atos e nas falas dos atores, entra na cena do mundo sob o véu trágico da beleza, transfigurada pela genialidade do artista que combina a embriaguez cega do destino e a dor insuportável de viver uma vida cuja vontade mais atravessa a existência do que é constituída por ela, com a forma apolínea da encenação que a dispõe no lá de um fora. A beleza é índice de que a representação

²⁵³ MICHEL, Henry, *op. cit.*, p. 111.

²⁵⁴ Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*, setembro-outubro de 1888, 22 [20], citado por MACHADO, R. p. 71.

ilusória da arte é adequada ao desejo da vida de suportar a si mesma e sua dor inelutável, tal como a verdade resulta da adequação do conceito ao seu objeto que, no entanto, ao contrário de transfigurar, apresenta em sua realidade própria de ser exterior à vida. Por fim, a filosofia da arte de “O nascimento da tragédia” mostra que a vida é justamente o que jamais pode ser concebido tal como é em si, posto que ela já é em si o que ela é anteriormente a toda representação da consciência. Ao contrário, o objeto não é nada em si mesmo, quer dizer, não há, para ele, outra forma de existência que não seja o horizonte da manifestação que lhe oferece a representação da consciência. Somente a vida dispõe para si destas duas formas de manifestar-se, a saber, a imanência do seu *pathos* e a transcendência da cena do mundo. O véu estético que a arte lança sobre a representação da vida é justamente a tentativa de suplantar o paradoxo da objetivação que constitui a essência do espírito trágico elucidado por Nietzsche, de forma absolutamente original, na obra que analisamos.

FENOMENOLOGIA E CRISE DA ARQUITETURA

I

A crise da arquitetura

A questão das relações entre fenomenologia e arquitetura nos situa, primeiramente, diante de problemas mais gerais característicos das relações entre a filosofia e as diversas ciências práticas. Em qualquer perspectiva em que se pense essa relação, salta aos olhos o caráter, acima de tudo, teórico da reflexão filosófica em oposição à ciência. Já na sua “Lógica formal”, Husserl distingue entre o interesse técnico que anima a prática das diversas ciências e o filosófico²⁵⁵. O primeiro, visando à produção de efeitos no mundo, apoia-se na eficácia das teorias para definir o critério da verdade. Tal posição permite ao cientista e ao técnico operar com teorias cujos pressupostos e conceitos de base ainda não estão suficientemente esclarecidos quanto ao seu sentido pleno e suas condições de validade, porque esse tipo de aprofundamento esclarecedor não interfere, frequentemente, no resultado da sua aplicação técnica. As matemáticas, por exemplo, funcionaram muito bem mesmo sem uma definição satisfatória do próprio número ou do que fosse, propriamente falando, o estatuto das relações e leis da lógica por ela empregadas.

No entanto, nos momentos de crise da pesquisa científica, esses pressupostos e conceitos não esclarecidos guiam a investigação conduzindo-a a retomar seu sentido autêntico, uma vez que atuam ao modo de horizonte, já direcionando o olhar do sábio antes que sua própria ciência se constituísse como tal. De fato, a distinção entre fenômenos físicos e biológicos antecede a existência da física propriamente dita, dela partindo o cientista para levantar seus problemas. Do mesmo

²⁵⁵ HUSSERL, E. *Logique formale et logique transcendentale*. Trad. Suzanne Bachelard. Paris: PUF, 1965, p. 228.

modo, para o caso que nos interessa aqui, o habitar é uma experiência fundamental do homem a anteceder toda ciência, no sentido exatamente idêntico em que Merleau-Ponty dizia ser o mundo “mais velho do que todo pensamento”, e a paisagem anterior à geografia. É então a essa experiência fundamentalmente não conceitual da moradia, designadora de uma das formas originárias de estar no mundo, que a arquitetura deve retornar sempre que experimentar uma crise em seus fundamentos, retomando o enraizamento sensível sustentador do sentido autêntico do seu fazer, contra as construções especulativas de toda ordem.

Ora o termo grego *krísis* define uma região de fronteira, uma situação limite, numa palavra, as *conjunturas perigosas*, e, por isso mesmo, decisivas. Outra não é a situação da arquitetura ao fazer-se no espaço limítrofe entre a engenharia e a arte, enfrentando simultaneamente problemas estéticos e técnicos, deparando-se com a beleza e, ao mesmo tempo, com a questão da funcionalidade. Essa precariedade da arquitetura é, concomitantemente, riqueza que a torna tarefa sempre inacabada, ciência tecida no diálogo constante com dois valores e fazeres tradicionalmente antagônicos, numa distensão, portanto, que a alimenta de vida.

Mais do que isso, o fazer arquitetônico esposa, quiçá, a principal contradição da nossa época, a saber, a existente entre a fluência desinteressada e prazerosa da beleza e a racionalidade instrumental, serva do cálculo, da exatidão, da eficácia. Na história da arquitetura, essa contradição interiorizada irá opor, por exemplo, um Corbusier e a corrente fenomenológica; o primeiro a falar de necessidades humanas calculáveis, a segunda a buscar na cidade, em seus monumentos, casas, edifícios, uma ordem orgânica e espontânea dos lugares inspirada pela potência criadora e irrefletida da vida. Porém, ambos buscam enraizar a arquitetura em fundamentos exteriores aos seus próprios conceitos, numa espontaneidade criadora subjacente à vida urbana ou nos diversos saberes sobre o homem, que equacionam as necessidades universais às quais a arquitetura deveria responder.

Essas considerações preliminares conduzem-nos de volta ao cerne da questão. Dissemos que a reflexão fenomenológica incide sobre o fundamento pré-reflexivo da arquitetura, a saber, sobre a experiência do habitar que constitui o campo ontológico particular ou “regional” de onde parte a ciência/arte aqui posta em questão. Afirmamos também que, nos momentos de crise, as ciências costumam retornar aos seus fundamentos irrefletidos a fim de esclarecerem seus respectivos ideais reguladores. Ora, a crise da arquitetura consiste nessa dupla conexão que a divide entre a estética e a técnica. O retorno à experiência fenomenológica e existencial do habitar permitirá precisar o sentido do fazer arquitetônico ao prescindir dessa dicotomia e retornar ao momento vivido, no qual funcionalidade e fluência da

beleza se apresentam unidas.

Sendo um modo de *estar-em* primitivo e familiar, não carregado de conceituações filosóficas, o habitar permite compreender de outra forma as relações vividas entre a alma e o corpo, o pensamento e a linguagem, o sentido e a fala, o espaço e o tempo, dentre tantas outras dicotomias conceituais irreconciliáveis de que se fez o pensamento do homem ao longo da tradição metafísica ocidental. A experiência de habitar – para a qual Merleau-Ponty tantas vezes chamava a atenção – define uma modalidade de relação em que dois termos essencialmente se imbricam, se entrelaçam, formando um amálgama do qual só se distinguem por abstração. Assim, a impossibilidade de pensar o homem fora do seu enraizamento originário no espaço/tempo do mundo baliza a reflexão fenomenológica sobre as relações entre sujeito e objeto.

II

O habitar

Como já afirmamos, habitar é algo cujo sentido todos nós sabemos de um modo não conceitual, ou, se queremos, prático, pois trata-se de uma dimensão fundamental da existência. O homem habita o mundo desde que nasce, mas a casa é seguramente o âmbito mais patente onde ocorre o fenômeno da visão-prática ou circunvisão definidoras das categorias principais da pragmática de “Ser e tempo”, de Heidegger. *O mundo da vida cotidiana é o horizonte onde se desdobram as tarefas da existência e o conjunto das referências que se articulam entre as coisas a partir daquelas. Ser-no-mundo significa, nesse sentido, afirma Heidegger, “o empenho não temático, guiado pela circunvisão, nas referências constitutivas da manualidade de um conjunto instrumental”*²⁵⁶. Assim o âmbito da circunvisão, da ocupação, fixa a distância originária das coisas, determinando também a **direção** de acesso a elas, porque se encontra sempre já previamente orientada pelas tarefas atualmente realizadas por nós. Em função disso, os objetos recebem uma determinada **orientação**, ou melhor, certa **disposição orientada**. O livro de Heidegger está aberto à minha direita porque sou destro e trabalho com ele agora. Mas a orientação efetiva, em sentido ontológico, que o utensílio recebe na existência diz respeito, principalmente, ao seu *sentido* de ser. Próximo é aquilo na direção de que a existência se distende, para o que ela se encontra “voltada” e direcionada. “Todos os onde”, escreve Heidegger, “são descobertos e interpretados na circunvisão, através das passagens e caminhos do modo de lidar cotidiano, e não constatados e enume-

²⁵⁶ *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1984, § 16, p. 119.

rados numa leitura e medições do espaço²⁵⁷. O lugar é, originariamente, o sítio de onde uma coisa nos vem ao encontro, aberto pela preocupação. Antes de ser habitado, o espaço da moradia é já *pré-ocupado*. O olhar de quem a habita tem a forma pré-determinante de um *ver-em-torno-em-busca-de*, orientado praticamente pela preocupação de realizar uma tarefa.

Era esse tipo de saber experimentado, vivido, ao qual Santo Agostinho se referia nas “Confissões”, quando afirmava saber o que era o tempo sem poder defini-lo ou conceituá-lo, caso lhe pedissem que o fizesse. Pois bem, sendo assim, podemos inicialmente prescindir da arquitetura, de todo conhecimento técnico, de toda engenharia adquirida e mesmo de toda experiência histórica não sedimentada imediatamente no dado visado pela consciência, quando interrogamos a **experiência de habitar**. Segundo Henry Lefebvre, essa experiência foi frequentemente substituída pela investigação acerca do **lugar da habitação**. De acordo com o filósofo francês,

O habitar, prática milenar expressada incorretamente, inadequadamente na linguagem e no conceito, mais ou menos viva ou decadente, mas que seguia sendo concreta (...) desapareceu do pensamento e deteriorou-se consideravelmente na prática no reinado do lugar da habitação *tendo sido necessária* a mediação filosófica de Nietzsche e Heidegger para tentar recuperar o sentido do habitar.²⁵⁸

Por essa via, a arquitetura em crise deveria, retomando a experiência da moradia, rever seus conceitos mais fundamentais e originários. Para falar como Husserl, seria preciso pôr entre parênteses toda afirmação e juízo não originalmente fundamentados sobre a intuição da coisa visada, em pessoa, no caso o próprio ato vivido de habitar. Evidentemente, a fenomenologia não poderia dar conta das infinitas práticas empíricas, sociais e históricas da habitação. O habitar sobre o qual nos debruçamos é, primeiramente, simples possibilidade eidética obtida por variação imaginária a partir da experiência fenomenologicamente compreendida de habitar, isto é, de uma experiência *própria*, da qual afastamos toda significação à qual não corresponda uma doação intuitiva imediata.

Então torna-se visível, antes de mais nada, e com evidência, a transitividade do habitar: *habitar é apropriar-se de um lugar do espaço do mundo ocupando-o em movimento* (não há existência sem movimento). A ocupação de um espaço de tal modo que haja um tomar posse se assentando e um “pro-jetar” das preocupações próprias ali faz dele justamente um *lugar*, isto é, espaço existencialmente determinado, com seus altos e baixos, seus lados, limites, proximidades e distâncias, luz e sombra e, por fim, seu teor afetivo (temeroso, confortável, etc.). Ele se torna, dentro da sua “pré-visibilidade” existencial, um horizonte desdobrado também no tempo;

²⁵⁷ HEIDEGGER, 1984, § 22, p. 151.

²⁵⁸ LEFEBVRE, 1978, p. 88.

espaço com seu passado (com a marca dos meus passos, arranjos, etc.) e futuro, *onde* eu espero que algo venha acontecer e onde algo acontece efetivamente agora. Se o homem é “ser-no-mundo”, jamais está “sem lugar”. Existência, corporalidade e mundo formam uma só e indiscernível estrutura com a tríade “*ek-stática*” da temporalidade (passado, presente e futuro).

Mas essas determinações do lugar habitado, a saber, o aqui, o agora e a tonalidade afetiva, só têm sentido em relação, evidentemente, à corporalidade. Por meio do seu poder de abstração, universalização e idealização, o pensamento nos abre para todos os mundos possíveis, para todos e nenhum dos lugares. Só o corpo enraíza. Portanto, **o habitar designa essencialmente a apropriação do espaço que o determina, em referência à corporalidade vivida, como sítio ou lugar.** O espaço geométrico, com seus pontos rigorosamente precisos, coordenadas absolutas e distâncias mensuráveis, pura construção do pensamento, não é habitável, ainda que se faça frequentemente uso de diversas ciências exatas na construção de casas, bairros, ruas e cidades, cujos conceitos de espaço são determinados a partir da geometria e, portanto, com frequência inumanos.²⁵⁹

No sentido já definido, fica claro que primeiramente habitamos o próprio mundo. O homem é ser-no-mundo (*Sein-in-der-Welt*). Aqui não podemos destrinçar todas as implicações desse conceito fundamental da fenomenologia. Apenas nos interessa ressaltar suas relações com a moradia. Nesse sentido, ser-no-mundo significa para o homem habitar o mundo de forma essencial e não contingente. De fato, a existência não poderia efetuar-se como tal, dando-se a si mesma a partir da sua própria experiência de ser, senão como modo de existir sendo no mundo: nessa abertura por meio da qual, inclusive, o homem é para si mesmo.

Mas esse “mundo” que habitamos de maneira originária não deve ser concebido como espaço a conter todas as coisas à maneira de um recipiente, ou continente, universal. O mundo é, sobretudo, horizonte de presença, de manifestação e visibilidade, de modo que ser no mundo é estar aberto para esse horizonte de onde coisas e homens nos vêm ao encontro, e não encerrado em si mesmo, preso às verdades, certezas e ideias que se reencontrariam com as coisas de que elas são representações, mediante um acordo interno misterioso do pensamento – ou consciência – com o ser, garantido por Deus.

Criticando o *cogito*, Husserl observa que a consciência – tida de maneira ingênua como a marca interior do eu, a “consciência interior” – é intencionalidade, ou seja, sempre a consciência (de) alguma coisa que ela mesma não é. Sartre

²⁵⁹ Haja vista a desobediência com que os transeuntes costumam brindar os projetistas de caminhos de traçados geométricos, abrindo trilhos no interior de canteiros, nos parques, desrespeitando passarelas e faixas, etc.

chega mesmo a dizer que a consciência não possui nenhuma interioridade, nascendo “transportada sobre um ser que não é ela”²⁶⁰. “Sou para mim mesmo sendo no mundo”, escreve Merleau-Ponty²⁶¹, porque o ser para si é antes retomada da existência irrefletida que eu já sou e, como tal, em relação ao mundo.

A abertura da consciência, isto é, de um primeiro plano de exterioridade, é, pois, o campo fenomenológico onde se desenrola o ser do ego e da vida subjetiva. Trata-se da exterioridade radical em relação a si da própria essência da consciência que jamais pode revelar “para si” o “si” que a constitui originariamente. Vem daí a identificação do ser do homem ao nada, em Sartre e Heidegger, quando o primeiro identifica o nada à própria “realidade humana (considerada) em si mesma”²⁶², ou quando o segundo afirma que “a própria essência do homem pertence à essência do niilismo”²⁶³. O homem se faz, pois, a partir da sua liberdade, na abertura e na exterioridade do horizonte do seu mundo. Viver é, antes de mais nada, tomar posse de um mundo *de onde* eu me encontro.

A esse mesmo modo de ser da consciência pertence o corpo próprio, se a ele estendemos idêntica noção de intencionalidade. Nesse caso, a corporalidade não mais poderia ser definida pela experiência confusa das sensações sinestésicas. Meu corpo está aberto ao horizonte do mundo e às coisas que me saltam ao encontro a partir dele, de modo que, se acato a experiência da corporalidade, tal como me é dada, vejo que se trata sempre de determinada *atitude*, ou seja, de uma relação ao mundo e aos outros. Assim, quer se trate da consciência ou do corpo, sempre os surpreendemos visando a algo, segundo determinada tonalidade afetiva, no primeiro caso, ou atitude para com o mundo em geral, no segundo. A existência, por isso, sempre compreende alguma coisa.

De fato as determinações da existência são todas modalidades de relações com os outros e o mundo que dependem, por sua vez, de determinações históricas e sociais que nós não escolhemos (classe social, família, o país de origem, etc.). A isso Sartre chamava facticidade, que não deve ser pensada à maneira de obstáculo ou limite à liberdade e sim a partir da ideia de tarefa implícita na possessão que nos conduz também à questão do reconhecimento. Se habitar o mundo significa primeiramente apossar-se da existência própria já sempre sendo, então um tal habitar é também tarefa que tanto pode ser levada a bom termo (a “*adaptação*” à situação de fato)²⁶⁴ como pode falir. É o que acontece, por exemplo, na loucura, no suicídio ou na revolta.

²⁶⁰ SARTRE, J-P. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1956, p. 128.

²⁶¹ *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 466.

²⁶² SARTRE, 1956, p. 230.

²⁶³ *Sobre o problema do ser*. Trad. Ernildo Stein, São Paulo: Duas Cidades, 1969, p. 54.

²⁶⁴ No sentido que o utilizamos aqui, o termo adaptação não exclui evidentemente a possibilidade de distanciamento crítico e de engajamento transformador da situação da existência em geral.

Precisando melhor o conceito, digamos que o habitar implica certa circunscrição ou delimitação do mundo à maneira da percepção que sempre distingue figura e fundo, por fixação da figura que aparece como se fosse um relevo em relação ao fundo. Assim também o espaço habitado surge como espécie de ancoragem da existência no horizonte do mundo – abrigo, refúgio, moradia, esconderijo – que se faz necessária justamente devido à determinação do mundo como horizonte.

Mas o termo horizonte não significa simplesmente um limite para a existência. O horizonte designa o limite do espaço que o homem não pode alcançar jamais porque é, simultaneamente, o que, sempre retrocedendo, nos seduz para as distâncias e futuros. Ele é o campo dos desdobramentos onde a existência se projeta pelo desejo. É limite inalcançável e espaço de abertura e, nessa medida, o que permite ao homem encontrar-se no mundo tal como em sua casa, à medida que engloba o espaço, determinando-o como *mundo circundante finito alcançado pela visão*.²⁶⁵

Ora, a perspectiva é inseparável da experiência do horizonte; ela define o enraizamento do homem em sua abertura, o “ponto” a partir do qual as coisas se ordenam em relação às preocupações e projetos da existência. Mas esse sentido do conceito nada tem a ver com os problemas da representação pictórica e, particularmente, com a perspectiva arquitetônica, porque uma determinada tonalidade afetiva é também perspectiva – como qualquer modalidade de visão (intelectual, prática, estética, etc.). Assim a perspectiva não corresponde à limitação da visão em relação a um ponto dado, limite que seria preciso ultrapassar rumo a uma apreensão totalizadora tal como pode ser obtida pela ideia ou pelo conceito. Assim procedendo, imitaríamos o pássaro ao qual Kant se refere na “Introdução” da “Crítica da razão pura” que, sentindo a resistência do ar, imaginava voar mais facilmente no vácuo. Ao contrário, perceber é ver em perspectiva. A visão é finita porque a perspectiva é a determinação ontológica do horizonte para o qual ela se encontra originariamente aberta.

Assim, o conceito de perspectiva remete a um sentido da experiência do mundo em que se entrelaçam de modo indissolúvel o espaço “físico” e da existência, uma vez que ver é lançar o olhar sobre as coisas a partir do horizonte do mundo, de um lugar do espaço, mas, sobretudo, segundo uma certa compreensão prévia que alguns preferem chamar de *pré-conceito*. Esse termo dá margens a equívocos, uma vez que apresenta a compreensão prévia do horizonte mundano como algo antecedente à visão conceitual, destinando-se, por assim dizer, a superar a familiaridade do nosso comércio vivido com ele. Ao contrário, a “pré-compreensão” é o espa-

²⁶⁵ Cf. BOLLNOW, F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969, p. 73 e seguintes.

ção originário onde se desdobra a própria existência, anteriormente a toda reflexão, a toda consciência tética ou construção do pensamento e mesmo anteriormente à linguagem. Trata-se dessa compreensão no sentido de capacidade manipuladora que nos permite entendermo-nos com as coisas e o mundo. A compreensão ou o entender de algo significa menos um modo de conhecimento do que um situar-se ou achar-se no mundo. Vivemos tão intensamente nesse entendimento cotidiano, nessa “pré-compreensão interpretante elementar das coisas do meio, ao nível do *Dasein*”, que ele permanece quase sempre inexpresso, como modo de ser, e atemático para si mesmo, “não obstante todas as coisas e acontecimentos, com os quais lidamos em nosso mundo vital, são pré-interpretados a partir desta compreensão precedente, como objetos para esta ou aquela utilidade”²⁶⁶.

Frequentemente encontramos na arquitetura esse mesmo movimento re-reativo na direção de um fundamento não conceitual do seu próprio fazer, que seria capaz de fornecer-lhe o apoio para uma reforma radical de si mesma, sob a forma de busca da ideia primitiva de habitação, de onde surgiria a compreensão, enfim, genuína das formas arquiteturais.

Sem dúvida, quase todo mundo concorda com uma coisa. Se é necessária a renovação da arquitetura, se é preciso reinterpretar sua função autêntica após anos de descaso, o retorno ao estado pré-consciente da edificação, ou alternativamente, à origem da consciência, irá tornar manifesto aquelas ideias primárias de onde surge uma genuína compreensão daquelas formas arquitetônicas.²⁶⁷

Essa ideia de retornar às origens, que constituiu, principalmente no séc. XVIII, a condição prévia ao exercício de todo pensamento sistemático, irá situar a arquitetura, primeiramente, na dependência do conhecimento da *casa arquetípica*. As especulações sobre a essência da construção reenviam à ideia da cabana primitiva, reveladora da relação adequada entre o homem e o mundo. Essa edificação “perfeita” apresenta-se também como objeto para sempre perdido, enraizando-se, por esse caminho, na via religiosa que pensa a existência humana como degradação a partir de um estado de graça originário e paradisíaco.²⁶⁸ Como todas as técnicas e artes humanas, a arquitetura também resultaria do estado de carência ao qual a humanidade teria sido condenada por sua arrogância prometeica ou pecado. Seria, pois, necessário resgatar a casa de Adão no paraíso: habitação exemplar.

Tal atitude supõe que o conceito de casa deve necessariamente encarnar um modelo originário, um exemplar arquetípico. Não insistiremos aqui no caráter

²⁶⁶ GRONDIN, J. *Introdução à hermenêutica*. São Leopoldo: Unisinos, 1999, p. 161.

²⁶⁷ RYKWERT, J. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p. 34.

²⁶⁸ RYKWERT, 1974, p. 56.

equivocado desse procedimento. Apenas queremos mostrar como a fenomenologia nos propõe retornar à questão dos fundamentos do pensamento arquitetônico, seguindo a via aberta da experiência vivida do habitar. Não se trata de recuperar a forma exemplar de uma impossível moradia paradisíaca, mas de prestar atenção aos modos diversos do homem estar presente ao mundo e a sua casa.

III

A casa adâmica

Quando não se trata da casa original, a fundamentação da arquitetura busca frequentemente equacionar as diversas dimensões da existência num sistema de necessidades mais ou menos universais às quais o artefato arquitetônico deveria adaptar-se. A casa, como queria Corbusier, é um sistema de lugares funcionais adaptados às necessidades decorrentes das atividades básicas da vida que ali se desenrolam. O arquiteto deverá, pois, buscar apoio na competência dos diversos saberes que equacionam as necessidades universais da vida humana que a moradia deverá satisfazer.

Ora, desde Aristóteles, a questão da redução do sentido das atividades humanas à satisfação das necessidades já era radicalmente criticado. A pólis, morada onde convivem os “homens de bem”, escreve o estagirita, não é uma simples reunião de pessoas tendo em vista o comércio ou a proteção mútua. Os homens se reúnem para viver a melhor vida possível, isto é, a vida feliz e virtuosa. Por isso não se deve traduzir *zoon politikon* por “animal social”, uma vez que também os animais se associam e têm formas de vida social; ao contrário, só o homem é *animal político*.²⁶⁹ O estatuto econômico/jurídico da sociedade é, pois, superado pela dimensão ético/política que constitui a existência propriamente humana. Em outras palavras, o possível é mais vasto do que a necessidade e por isso o homem é livre, no sentido em que Marx dizia que o reino da liberdade começa onde termina o reino da necessidade. A cidade é o lugar onde os possíveis mais humanos podem se realizar e, por isso, o homem a habita.

Sem dúvida nenhuma, no momento em que tudo parece administrável, em que a planificação impõe-se como imperativo inultrapassável da racionalidade política, em que a “pré-visibilidade” aparece como o baluarte último da cientificidade, as necessidades surgem no âmbito da existência humana como salvação para a ambição do cálculo, pois elas e suas satisfações sempre perfazem equações unívocas. Se a existência se resolvesse em demandas objetivas de coisas materiais, a política

²⁶⁹ Sobre a tradução da expressão “*zoon politikon*” por “animal social” e de “*zoon logon ekhon*” por “animal racional” veja-se ARENDT, H. *A condição humana*, Rio: Forense, 1983, p. 30-36.

poderia ser, enfim, reduzida às atividades básicas destinadas a manter o barco em seu curso – para usar a metáfora da embarcação tantas vezes retomada por Platão e Aristóteles.²⁷⁰ Mas como determinar racionalmente o próprio curso da embarcação?

Na fenomenologia do espírito, Hegel mostra que o desejo propriamente humano antecipa imaginariamente sua própria satisfação, de modo a criar esse hiato fantástico a medrar sempre entre a realidade positiva e o possível, sobre o que se ergue a liberdade. Concepção que, *mutatis mutandis*, será a mesma de Freud quando, na “Interpretação dos sonhos”, define a origem do desejo a partir dos traços “mnemônicos” deixados pelas primeiras experiências infantis de satisfação.²⁷¹ Portanto, *as necessidades não podem constituir, como a casa de Adão, um fundamento legítimo ao qual a arquitetura possa recorrer a fim de constituir-se como verdadeira ciência da arké humana*. Como afirma Lefbvre,

se bem que seja verdadeira a existência de necessidades funcionalizáveis, existe também o desejo, ou os desejos, à margem e mais além das necessidades inscritas nas coisas e na linguagem. Ademais, as necessidades estão conservadas, recebidas, classificadas em função de imperativos econômicos, de normas e valores sociais. Portanto, a classificação e denominação das necessidades têm um caráter contingente, paradoxalmente, são instituições. Por cima das necessidades se alçam as instituições que as governam ou as classificam ao estruturá-las.²⁷²

É aí, portanto, onde as ciências se veem obrigadas a calar-se, perante o confuso, o desconcerto, a obscuridade, que a filosofia deve intervir. Por que não contrapor ao funcionalismo da teoria das necessidades, na constituição da arquitetônica da arquitetura, uma ontologia do desejo? Ontologia que necessitaria, por sua vez, de uma nova teoria fenomenológica da corporalidade, pois a casa não poderia ser concebida como lugar de realização de funções senão quando o corpo já foi reduzido à condição de organismo, ou seja, de um feixe de funções mais ou menos biológica e fisiologicamente definíveis.

Desde o início, seria preciso afastar a tendência a interpretar o modo de ser do corpo à maneira das coisas. Como afirmava Merleau-Ponty, o contorno do corpo próprio é uma fronteira que as relações comuns do espaço não ultrapassam. “Meu corpo não é um agregado de órgãos justapostos no espaço”, como o *mouse* do computador e o telefone. “Eu tenho dele uma posse indivisível.”²⁷³

A espacialidade do corpo corresponde muito mais à ideia de uma esquematização do ambiente circundante a começar da atitude própria do sujeito em

²⁷⁰ Cf. PLATÃO, *República*, IX, 4-5, 576-7, e ARISTÓTELES, *Política*, III, 5, 1 280.

²⁷¹ FREUD, S. *Obras completas*. Rio: Imago, 1969 (XXII v.), V, II, p. 602-03.

²⁷² LEFEBVRE, 1975, *op. cit.*, p. 76.

²⁷³ MERLEAU-PONTY, 1945, p. 151.

relação ao mundo, aos outros e às coisas, esquematização pela qual não se tem apenas a posse de um mundo, mas também e, essencialmente, do próprio corpo, do que à ideia de coordenadas geométricas.

Ora, assim como a ideia da casa funcional não pode ser separada do marco da sociedade industrial moderna da qual nasce, também a redução do conceito arquitetônico de espaço à geometria euclidiana está condicionada à rarefação do espaço por sua crescente urbanização. É assim que economistas, planejadores e políticos referem-se à casa como simples espaço construído, definido quantitativamente pela área ocupada. Assim procedendo, concebem a moradia tal como o senso comum e a ciência concebem o corpo: não como centro de espacialização e sim como coisa no espaço físico. Ora, como já vimos, a casa não é um simples espaço construído, mas espaço habitado cujos elementos qualificativos não dependem necessariamente das definições dimensionais das relações espaciais.

Somos assim remetidos pela problemática ao tipo de investigação que Bachelard chamou de “topo-análise”, em oposição à investigação de cunho topográfico tal como seria praticada a começar das noções geométricas de espaço. Na sua “Poética do espaço”, Bachelard afirma que a análise fenomenológica do seu objeto, quando se trata de pensar a casa, não remete a uma arqueologia da cabana primitiva e arquetípica, nem a um sistema de necessidades definidas, mas às *imagens do espaço feliz*. Esse modo de investigar nos situa diante do valor do espaço, do espaço desejado, quer seja esse valor e esse desejo correlacionados a uma variável objetiva quer simplesmente imaginados. Examinada assim, a imagem da casa tornar-se-ia “a topografia do nosso ser íntimo”²⁷⁴.

É assim que os problemas empíricos relativos à descrição dos diversos tipos de moradia – a que já aludimos anteriormente – seriam superados na direção de uma fenomenologia do ato de habitar, ligado a todas as dialéticas da vida e, principalmente, “ao modo como nos enraizamos em algum canto do mundo”²⁷⁵. Trata-se, portanto, da casa arquetípica, oriunda da análise poética dos lugares íntimos, dos espaços ainda não colonizados pela lógica ou pela rigidez das rotinas ligadas ao trabalho diário, ao manuseio de coisas e consumo de mercadorias, ou mesmo à convivência formal com os outros. Mas em Bachelard, a casa surge como espaço excedente em relação ao âmbito das sujeições heterogêneas que colonizam a existência, a arquitetura definindo-se, a partir daí, como verdadeira atividade ética, à medida que a casa vai funcionar como *abrigo*. Mas, dessa feita, não mais contra a maldade dos homens, as intempéries naturais ou a ferocidade animal. Ao contrário, *a casa ofereceria proteção em relação ao espaço colonizado da vida cotidiana, espaço*

²⁷⁴ *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1957, p.19.

²⁷⁵ *Ibidem*.

das atividades destinadas a satisfazer um objetivo distinto delas próprias – como ocorre no trabalho, por exemplo – ao contrário das atividades artísticas, eróticas e intelectuais que constituem “em si”, e um dia constituirão “para si”, a consciência e o modo de vida autêntico de todo homem.

De fato, a concepção da casa como lugar feliz e simultaneamente abrigo de práticas antagônicas – em relação à cotidianidade colonizada pelas atividades heterônomas de consumo e produção, determinadas pelas necessidades de expansão e reprodução do capital – impõe um esclarecimento relativo ao que entendemos por felicidade e “atividades autônomas”.

Que nos seja permitido retomar uma última vez a ética de Aristóteles, segundo a qual a felicidade reside na forma vivida da atividade, mais exatamente, ao prazer ligado à perfeição do ato e sua fruição: *eupraxia*.²⁷⁶ Mas, as ações técnicas ou poéticas não podem pautar-se exclusivamente pelo “telos” do prazer da vida, uma vez que a forma de efetuar-las depende de prescrições objetivas de toda espécie. Para dar apenas um exemplo, derivado da *tekné*, as ações desse tipo têm como critério de racionalidade determinante a eficácia no trato com a coisa ser produzida, que define o êxito da ação. Evidentemente, a força viva do trabalho do artesão (damos esse exemplo porque evidentemente não se espera que a atividade do trabalhador fabril, condenado a apertar um simples parafuso oito horas por dia, pode ser dita prazerosa, a não ser por uma espécie de perversão) encontra-se carregada de habilidades, de tal modo que não é impossível pensar o seu esforço produtivo como algo capaz de dar lugar à expansão das potencialidades subjetivas imanentes da sua vida. Porém o trabalho deve efetuar-se de acordo com as condições objetivas oferecidas ao produtor pela sociedade em que vive. Vale lembrar que ninguém produz isoladamente.²⁷⁷ Além disso, o trabalho é atividade essencialmente heterônoma em que visa, acima de tudo, satisfazer as necessidades materiais da vida, satisfação, que, no nosso caso histórico, fica na dependência de todas as determinações econômicas da produção submetida ao valor de troca. Desse modo, a satisfação plena da vida não poderia advir senão daquelas atividades que possibilitassem a expansão ilimitada das potencialidades subjetivas dos indivíduos, tais

²⁷⁶ Remeto o leitor interessado em uma explanação mais extensa da minha interpretação de Aristóteles ao meu artigo na revista *Dissertatio* de Pelotas (RG), n. 07, p. 67-89. A propósito, Aristóteles define, a título de exemplo, a casa como “abrigo contra as destruições dos ventos, do calor e das chuvas” (Ética a Nicômaco, b 3-5). Certamente hoje as definições da casa apontariam mais para o lado da atividade (de consumo, de repouso, alimentação, etc.).

²⁷⁷ O conceito de trabalho que utilizamos aqui não designa as formas remuneradas de atividade existentes na sociedade, e sim a atividade efetivamente produtiva de uma coisa útil, a transformação material da natureza. Assim, um caixa de banco ou um estivador do cais do porto não trabalham. Ao contrário, um pescador amador, que não vende seu peixe, que se diverte e goza com sua atividade, trabalha, pois transforma a natureza – o peixe no rio – em algo útil – o peixe pescado.

como a arte, a ciência, o amor – sob todas as suas formas –, os jogos.

Nesse sentido, escreve o filósofo de “O capital”, “a condição fundamental (do) desenvolvimento humano é a redução da jornada de trabalho”²⁷⁸, o que só é possível mediante o aumento da produtividade do trabalho que pode se efetuar pela aceleração do ritmo do trabalho ou aperfeiçoando tecnológica e cientificamente o processo de produção. No primeiro caso, trata-se de uma forma irracional de agir, pois tem como limite o esgotamento das forças físicas e intelectuais dos trabalhadores, de tal modo que o tempo livre se resumirá em tempo de descanso, de preparação para nova jornada de trabalho, a vida se reduzindo à sobrevivência.

Assim só o aumento, proporcionado pela ciência, da produtividade do trabalho, da quantidade de valores de uso produzidos em determinado tempo, permitirá reduzir como um todo a jornada de trabalho sem comprometer a tarefa histórica principal do homem: construir e habitar o reino da liberdade.

Mas Marx adverte:

Este esforço situar-se-á sempre no reino da necessidade. Além dele começa o **desenvolvimento das forças humanas como um fim em si mesmo**, o reino genuíno da liberdade, o qual só pode florescer tendo por base o reino da necessidade. E a condição fundamental desse desenvolvimento é a redução da jornada de trabalho.²⁷⁹

Assim, o desenvolvimento das forças humanas, como fim em si mesmo, a que se destina, afinal, a casa poeticamente imaginária de Bachelard depende do desenvolvimento científico que propicia as condições para a redução da jornada de trabalho, conduzindo, no limite, à desobjetivação do processo produtivo. De fato, essas questões nos remeteriam de novo a uma espécie de análise político/fenomenológica da casa que não poderemos, evidentemente, fazer aqui, deixando-a apenas sugerida, porque o homem habita sua casa no tempo livre. Participar, pois, do movimento de conquista do tempo é a primeira tarefa da arquitetura que deseja edificar no espaço da liberdade a casa arquetípica dos homens felizes.

²⁷⁸ MARX, K. *O capital*. Trad. Reginaldo Sant’Anna. São Paulo: Difel, 6 v., 1985, Livro III, v. 06, p. 941.

²⁷⁹ *Idem*, III, O6, p. 942. Grifo nosso.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.
- BOLLNOW, F. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.
- CHALENDAR, J. *L'aménagement du temp*. Paris: Desclée de Brouwer, 1971.
- LEFBVRE, H. *La revolución urbana*. Madrid: Gredos, 1978.
- FRANÇOISE, C. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- HUSSERL, E. *Logique formale et logique transcendental*. Trad. Suzanne Bachelard. Paris: PUF, 1965.
- MARX, K. *O capital*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: Difel, 6 v., 1985.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- RYKWERT, J. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- SARTRE, J-P. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1956.



ISBN 978-85-288-0342-6



9 788528 803426