

Revista Filosófica de Coimbra

VOL. 3 • N.º 6 • OUTUBRO 94

MIGUEL BAPTISTA PEREIRA - *Hermenêutica e Desconstrução*

AMÂNDIO AUGUSTO COXITO - *Luís A. Vernei e a Filosofia Europeia do seu tempo:
o Problema dos Universais*

ANTÓNIO MANUEL MARTINS - *Liberalismo Político e Consenso Constitucional*

EUNICE E. PINHO - *A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem*

JOAQUIM NEVES VICENTE - *Subsídios para uma Didáctica da Filosofia. A propósito
de algumas iniciativas recentes para a constituição de uma Didáctica
específica da Filosofia*

A ESTÉTICA DE DUFRENNE OU A PROCURA DA ORIGEM

EUNICE PINHO

Obra de arte e objecto estético: fenomenologia e percepção estética

A reflexão em torno da *experiência estética* empreendida por Mikel Dufrenne na sua obra *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) desenha-se em três momentos ou níveis diferenciados, cuja articulação permite uma compreensão do fenómeno estético.

O percurso, que é também um *programa*, apresentado na introdução da referida obra ¹ compreende uma etapa de *descrição* a que se segue a *análise transcendental* e a dilucidação do *significado metafísico*. Ao proceder previamente a um trabalho de descrição, Dufrenne pretende traçar a especificidade da experiência estética face a outros modos de relação do homem ao mundo. Relativamente aos dois últimos momentos, que designa por *crítica da experiência estética*, toda a sua obra posterior não deixará de a eles voltar e de os enriquecer com novos conteúdos ². Dir-se-ia que o remarcar daquilo que constitui a singularidade da experiência estética é indissociável da procura de um *fundo último* onde esta radica e que constitui a possibilidade, mas também o limite, para a pensar.

A filosofia de Dufrenne e, mais particularmente, a sua estética insere-se numa linha de pensamento que encontra a sua raiz na fenomenologia de inspiração husserliana, mas já modificada pela tradição francesa: "Não nos limitaremos a seguir a letra de Husserl. Entendemos fenomenologia no sentido em que Sartre e Merleau-Ponty aclimataram este termo em França: descrição que visa uma

¹ Cf. M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. I. Paris, P.U.F., 1953, I.

² Veja-se por exemplo:

M. DUFRENNE, *La notion d'A Priori*. Paris, P.U.F., 1959.

M. DUFRENNE, *Le Poétique*. Paris, P.U.F., 1963.

M. DUFRENNE, *L'inventaire des A Priori, Recherche de l'originare*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1981.

essência, esta mesma definida como significação imanente ao fenómeno e dada com ele”³.

Todo o intento de Dufrenne será pois o de apreender a *essência da experiência estética* e, neste sentido, a sua estética ergue-se sobre a base de uma *eidética*. Há que partir da realidade empírica das obras de arte, mais precisamente, há que partir do modo como estas se dão à percepção — o *fenómeno* — pois este é o lugar mesmo onde o sentido advém, (e Dufrenne é aqui fiel ao apelo de Husserl de *ida às coisas mesmas*) e apreender ai a especificidade da experiência estética, para além da diversidade de que as diferentes artes se revestem⁴.

A experiência em torno da qual Dufrenne se propõe reflectir, não será a do artista no momento da criação — em *Phénoménologie de l'expérience esthétique* não se trata de proceder a “um exame do fazer artístico”⁵ — mas a do espectador: “Pois se é verdade que a arte supõe a iniciativa do artista, é também verdade que espera a consagração de um público”⁶.

É com o espectador que a obra de arte acede ao seu verdadeiro ser (ser estético), isto é, é *pelo* espectador que a obra de arte deixa de ser *coisa entre coisas do mundo* para se metamorfosear em objecto estético, sendo este o correlato da percepção estética. Neste sentido, Dufrenne dirá mesmo que só a percepção estética (à exclusão da percepção mundana, sobre a qual se operou a redução fenomenológica) poderá fazer justiça à obra de arte.

A opção pelo estudo da experiência estética do espectador encerra em si não uma reivindicação de exclusividade, mas parece, em certa medida, constituir um gesto de demarcação face à ameaça do “psicologismo”. É que, não obstante constituir uma das vias de acesso à estética, a reflexão sobre a criação artística corre o risco de se ver assimilada a uma *psicologia da criação*: “O estudo do fazer [artístico] constitui uma boa introdução à estética: faz plenamente justiça à realidade da obra e coloca de imediato os problemas importantes relativos às relações da técnica e da arte. Contudo, não está isenta de perigo: por um lado, com efeito, não oferece uma garantia absoluta contra a cilada do psicologismo; pode perder-se na evocação da conjuntura histórica ou das circunstâncias psicológicas da criação. Por outro lado, atribuindo a experiência estética ao artista, tende a denunciar certos traços desta experiência e, por exemplo, a exaltar uma espécie de vontade de poder em detrimento do *recolhimento* que, pelo contrário, sugere a contemplação estética”⁷.

Seria contudo simplismo acreditar que a “rasura” do tema da criação evitaria por si só a edificação de uma estética subjectivista — também uma análise da experiência do espectador poderia conduzir a ver na obra de arte uma mera projecção ou exteriorização das vivências subjectivas daquele. Estaríamos assim face a uma “psicologia da recepção”.

³ *Ibid.*, 4-5, nota I.

⁴ Cf. *Ibid.*, 14.

⁵ Cf. *Ibid.*, 1.

⁶ *Ibid.*, 2.

⁷ *Ibid.*, 2 sublinhado nosso.

Por outro lado, Dufrenne não coloca totalmente de lado uma reflexão sobre o gesto criador, antes reconhece a necessidade de que um estudo exaustivo da experiência estética integre as duas abordagens. Tanto mais que, sendo experiências distintas, não deixam de ter pontos de contacto entre si. O artista é, frequentemente, o primeiro espectador da sua obra e o espectador, pela percepção estética, deve participar do gesto criador do artista, tornar-se como que um cocriador da obra — isto é, deverá consentir na sua manifestação. “O espectador não é somente a testemunha que consagra a obra é, a seu modo, o executante que a realiza; para aparecer, o objecto estético tem necessidade dele”⁸.

Em obras posteriores, como por exemplo em *Le poétique* (1963) dedicará algumas páginas ao problema da criação artística, centrando-se na temática da *inspiração*. Também aí Dufrenne continuará fiel ao seu intento de dessubjectivar a experiência estética, sublinhando que a vocação do poeta é a de co-responder a um apelo que lhe vem do *exterior*. A inspiração toma assim o carácter de um *dom* e é simultaneamente *apelo* da própria obra que há que fazer-se⁹.

O privilégio outorgado à experiência estética do espectador enraíza numa das teses mais originais da estética dufrenniana: a distinção entre *obra de arte* e *objecto estético*, constituindo esta o verdadeiro ponto de ancoragem que orienta toda a sua reflexão.

Esta distinção conduz-nos de imediato ao problema das relações sujeito-objecto que preside e marca o próprio estilo da estética dufrenniana. Teremos assim que perguntar pelas consequências de uma estética que permanece pensada a partir de uma concepção de experiência ainda gizada por um esquema dualista. Mas veremos que o próprio Dufrenne procurará exceder esse modo de pensar. A este tema voltaremos mais tarde.

A experiência estética encontra o seu correlato não na *obra de arte*, porquanto esta é identificada como “produto” da actividade do artista, mas no *objecto estético* — só este constitui de facto o polo de reciprocidade da experiência estética: “Será preciso definir o objecto estético pela experiência estética e a experiência estética pelo objecto estético”¹⁰. Há assim uma “estrutura de reenvio” a ligar ambos ou, melhor dizendo, há uma solidariedade entre sujeito e objecto, que será explicitada pela noção de intencionalidade. Este conceito, retomado da fenomenologia husserliana, e corrigido da sua interpretação de cariz mais idealista, permitirá pensar que sujeito e objecto são simultaneamente irreduzíveis e correlativos. Dufrenne falará mesmo de *afinidade* e de *pacto intencional*: “a relação entre sujeito e objecto que denota esta noção pressupõe não somente que o sujeito se abre ao objecto ou se transcende para este, mas ainda que qualquer coisa do objecto esteja presente no sujeito, antes de toda a experiência, e que, em contrapartida, qualquer coisa do sujeito pertença à

⁸ M. DUFRENNE, “Intentionnalité et esthétique” in *Esthétique et Philosophie*, vol. I. Paris, Editions Klincksieck, 1976, 56.

⁹ Cf. M. DUFRENNE, *Le Poétique*. Paris, P.U.F., 1973, 167-169.

¹⁰ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 4.

estrutura do objecto, anteriormente a todo o projecto do sujeito”¹¹. Assim, a experiência estética — leia-se a experiência estética do espectador — oferecer-se-à como o lugar privilegiado para repensar o sentido da intencionalidade. Dir-se-ia que o pacto entre o homem e o mundo se pronuncia aí de um modo inequívoco¹².

Mas atentemos na distinção, já atrás referida, que Dufrenne opera entre obra de arte e objecto estético.

Se o correlato da experiência estética é o objecto estético este, contudo, só se define a partir da obra de arte. A obra de arte, embora mantendo-se numa “exterioridade” relativamente à experiência estética, terá a função/força de a solicitar — como a estátua escondida de A. Giacometti: “Dei com a mais bela estátua de Giacometti — há três anos — sob a mesa, ao abaixar-me para apanhar uma beata. Cheia de pó, escondida, o pé de alguém poderia tê-la quebrado inadvertidamente...

(...) — se ela tiver força, acabará por mostrar-se, mesmo que a esconda”¹³.

São essencialmente duas as razões que Dufrenne aponta para interditar a identificação da obra de arte com o objecto estético: “Primeiramente, por uma razão de facto: a obra de arte não preenche todo o campo dos objectos estéticos; apenas define um sector privilegiado mas restrito. Mas também por uma razão de direito: o objecto estético não pode definir-se senão em referência, pelo menos implícita, à experiência estética, enquanto a obra de arte define-se fora desta experiência como o que a provoca”¹⁴.

Importa sublinhar que a diferença entre obra de arte e objecto estético não pode ser pensada/solucionada a partir de uma oposição do tipo real/ideal ou mesmo realidade/aparência. Dir-se-ia que se trata de uma exigência da própria ideia de intencionalidade, que se define como sendo o traço constitutivo da consciência.

A consciência não é nem uma interioridade, à maneira de um “reservatório”, nem uma superfície polida ou um espelho. Por conseguinte, o objecto estético não pode ser entendido como um mero conteúdo, nem como um reflexo ou imagem na consciência da obra de arte. “Os dois [objecto estético e obra de arte] são idênticos na medida em que a experiência estética visa e atinge precisamente o objecto que a provoca; e em nenhum caso se deve colocar entre eles a diferença de uma coisa ideal a uma coisa real, sob pena de regressar ao psicologismo recusado pela teoria da intencionalidade: o objecto estético está na consciência como não estando aí, e, inversamente, a obra de arte não está fora da consciência, coisa entre coisas, senão como referida ainda a uma consciência”¹⁵. Ambos são apreendidos pela consciência, a “matéria” intencional é a mesma — “Há contudo uma *nuance* que os separa (...): são noemas que têm o mesmo conteúdo, mas

¹¹ M. DUFRENNE, “Intentionnalité et esthétique 2 in *Esthétique et Philosophie*, vol.I. Paris, Éditions Klincksieck, 1976, 60.

¹² Cf. *Ibid.*, 53.

¹³ J. GENET, *O estudo de Alberto Giacometti*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, 42.

¹⁴ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 9.

¹⁵ *Ibid.*, 9.

que diferem pelo facto da noese ser diferente: a obra de arte, enquanto está aí no mundo pode ser apreendida numa percepção que negligencia a sua qualidade estética (...) O objecto estético é, pelo contrário, o objecto esteticamente percebido, quer dizer, percebido enquanto estético. E isto mede a diferença: o objecto estético é a obra de arte percebida enquanto obra de arte, a obra de arte que obtém a percepção que solicita e que merece, e que se realiza na consciência dócil do espectador, numa palavra, é a obra de arte enquanto percebida”¹⁶. Dir-se-ia que a obra de arte ao fazer emergir a percepção estética, que Dufrenne definirá noutro lugar como a *percepção régia* ou percepção por excelência¹⁷, é palco de uma verdadeira conversão: a obra de arte atinge assim a sua glória ou, segundo as palavras do autor, realiza a sua verdadeira vocação — a de se transcender para o objecto estético¹⁸.

A diferença entre obra de arte e objecto estético encontra o seu correlato na distância que separa a *percepção vulgar* da *percepção estética*. Na primeira há uma rasura ou desatenção à qualidade estética do objecto, é como se um espectador estivesse apenas supostamente a assistir a um espectáculo, o seu olhar vogaria pelas coisas em redor, distante ou indiferente aos movimentos da cena. Só a segunda saberá “ser sensível” ou fazer justiça a essa qualidade, cumprindo assim a *promessa* inscrita em toda a obra de arte — “A diferença entre obra de arte e objecto estético reside no facto de a obra de arte poder ser considerada como uma coisa vulgar, quer dizer, o objecto de uma percepção e de uma reflexão que a distingue das outras coisas, sem lhes atribuir um tratamento especial, mas, ao mesmo tempo, pode ser objecto de uma percepção estética, a única que lhe faz justiça”¹⁹.

Veremos assim que para se realizar a transmutação da obra de arte em objecto estético é necessário que se opere uma modificação ao nível da percepção — esta já não é a percepção vulgar ou mundana, que se ergue sobre a base de uma atitude posicional e movida por considerações utilitárias. Este tema será caro a Husserl que, em *Ideen I*, a partir do exemplo da gravura de Dürer “O Cavaleiro, a Morte e o Diabo”, mostrara que a atitude puramente estética implica sempre uma *neutralização do índice de existência*, quer, primeiramente, da gravura enquanto apreendida como um objecto entre outros, quer, em segundo lugar, daquilo que esta poderia representar, no sentido de se estabelecer uma correspondência com a realidade²⁰. Por outras palavras, a experiência estética pressupõe também em Dufrenne uma redução fenomenológica, só esta garante a emergência do objecto estético, que aqui é identificado com o fenómeno. E é também sob este mesmo clima da redução, isto é, pressupondo-a, que se poderá compreender a tese de Dufrenne de que o *sentido é imanente ao sensível* e ainda que a *percep-*

¹⁶ *Ibid.*, 9.

¹⁷ Cf. M. DUFRENNE, “Intentionnalité et esthétique” in *Esthétique et philosophie*, vol. I. Paris, Editions Klincksieck, 1976, 54.

¹⁸ Cf. M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 33.

¹⁹ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 26.

²⁰ Cf. E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Paris, Gallimard, 1985, 373-374.

ção estética é a própria exaltação e consagração do sensível: “o que é real, o que «me prende», é justamente o «fenómeno», que a redução fenomenológica pretende atingir: o objecto estético dado na presença e reduzido ao sensível, aqui a sonoridade do verbo combinada com os gestos dos actores e o encanto do *décor*, a que a atenção se entrega totalmente para preservar a pureza e a integridade, sem jamais evocar a dualidade do percebido e do real; o objecto estético é apreendido como real sem reenviar ao real, quer dizer, a uma causa do seu aparecer, ao quadro como tela, à música como barulho de instrumentos, ao corpo do bailarino como organismo: não é outra coisa senão o sensível na sua glória, cuja forma, que o constitui, manifesta a plenitude e a necessidade, que traz em si e dá de imediato o sentido que o anima”²¹.

Insistindo de novo no papel do espectador veremos que este se define justamente como aquele que, em face da obra de arte, realiza um acto de estetização, ou, se quisermos, adopta uma *atitude estética*. Dufrenne precisará o sentido deste termo, distinguindo-o quer do *estetismo*, quer da sua assimilação a um gesto soberano e arbitrário.

A estetização não é nem o privilégio de uma elite de pretensos possuidores de um gosto refinado, nem tão pouco se trata aqui de um sujeito que se assumiria como constituinte do objecto, numa atitude de idealismo exacerbado: “a percepção, estética ou não, não cria um objecto novo”²². O sujeito estetizante é, antes de mais, aquele mesmo que se mostra disponível para se deixar solicitar pelo estetizável — “A estetização não é o privilégio de conhecedores, é o acto de uma percepção que se alia ao aparecer do objecto e o aprecia como sensível”²³.

Em vez do clássico movimento de fuga ao sensível, como condição ou garante da inteligibilidade das coisas, encontramos aqui a afirmação de que o *sensível* é o lugar mesmo onde já o sentido cintila e se estreita a solidariedade com a *percepção* que o acolhe e de que a experiência estética é testemunha privilegiada: “Tangível, audível, visível, é sempre sob as espécies do sensível que o mundo me é presente. Jamais como um em-si intocável, jamais ainda como aquilo a que o saber o reduzirá: as qualidades primeiras não se dão senão através das qualidades segundas. Tudo começa com o sensível. Tanto pior para uma certa filosofia que se interdita de falar do começo!”²⁴. Por isso, a revalorização do sensível é solidária de um retorno à percepção, sendo esta entendida, à maneira de Merleau-Ponty, como a própria *âncora* do conhecimento — “A percepção não é uma ciência do mundo, não é um acto, uma tomada de posição deliberada, ela é o fundo sobre o qual todos os actos se destacam e é pressuposta por eles”²⁵.

O objecto estético tem, em Dufrenne, uma essência *percepcionável*: “o objecto estético é essencialmente percebido: para a sua epifania, a execução por vezes,

²¹ *Ibid.*, 55.

²² M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 6.

²³ M. DUFRENNE, “Le champ de l’esthétisable” in *Esthétique et philosophie*, vol. III. Paris, Editions Klincksieck, 1981, 86.

²⁴ M. DUFRENNE, *L’œil et l’oreille*. Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991, 70.

²⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, V.

a testemunha ou o público sempre, são necessários; ele manifesta o sensível na sua glória”²⁶.

Mas definir o objecto estético pelo seu carácter percepcionável levanta-nos um problema acerca do seu estatuto — se, por um lado, temos a afirmação de que o fenómeno (aqui o objecto estético) não comporta dimensões obscuras que se subtraíam à mostraçãõ, afirmar, por outro lado, a sua dependência face à percepção não será ressuscitar a velha fórmula berkeleyana de que *esse est percipi*? Não estaremos de imediato a reduzir o fenómeno ao ser subjectivo de uma representação?

Dufrenne responde a esta questão afirmando uma dualidade inscrita no próprio objecto estético: este é simultaneamente um *em si* e um *para nós*²⁷. Há no objecto estético uma espécie de força anímica, um *querer ser*, como que uma exigência dirigida a uma percepção e que constitui a prova mesma do seu ser e a sua irredutibilidade à consciência que o apreende: “O objecto estético não é exterior ou transcendente às suas aparições, pois não se realiza senão nelas, diferentemente do objecto vulgar para o qual é indiferente ser bem ou mal percebido (...); Não se deixa reduzir às suas aparências, pois pode, por si mesmo, denunciá-las, pois o próprio quadro nos adverte que a iluminação é deficiente ou a nossa percepção desfavorável, a música que o movimento está mal regulado ou que não estamos em forma para escutar e o próprio monumento que o meio circundante o trai ou que o tempo manchou a pedra (...). O objecto estético não é senão aparência, mas na aparência é mais do que aparência: seu ser é o de aparecer, mas algo se revela no aparecer que é a verdade e que obriga o espectador a prestar-se à revelação”²⁸. Esta verdade é o *mundo* singular que o objecto estético traz em si e para o qual nos remete incansavelmente — o que sugere a própria infinitude do “trabalho da percepção”.

O império da percepção

É no plano da *presença*, enquanto primeiro momento da percepção que a experiência estética celebra a vivência da *plenitude do sensível*, o mútuo envolvimento “daquele que sente” e do “sentido”, num estado em que a consciência faz corpo com o mundo, em que sujeito e objecto se encontrem entrelaçados sem vislumbre de cisão: “É nele [no sensível] que se faz a prova da presença, mas de uma presença ainda sem distância, onde o contacto é impellido à fusão (...). Este imediato não suporta nenhuma mediação, ou, se se preferir, nenhuma diferença. Situação-limite, porque, de facto, a separação do sujeito e do objecto está já sempre iniciada. Só a experiência estética (...) nos pode aproximar dela e talvez despertar a nostalgia”²⁹.

²⁶ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 286.

²⁷ Cf. *Ibid.*, 287 e “Intentionnalité et esthétique” in *Esthétique et philosophie*, vol. I. Paris, Editions Klincksieck, 1976, 56.

²⁸ *Ibid.*, 288-289.

²⁹ M. DUFRENNE, *L'oeil et l'oreille*. Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991, 71.

Dufrenne apela aqui para uma *zona originária* (anterior ao pensamento objectivante), à qual a experiência estética simultaneamente abre o acesso, mas também só a partir dela pode ser pensada. Por isso ela terá sempre o carácter de um *retorno ao originário*: “É é o que a estética vai meditar: considerando uma experiência originária, reconduz o pensamento e talvez a consciência à origem. Aí reside o seu principal contributo para a filosofia”³⁰.

Fundada, ela é também *fundante*, reconduzindo a esse “plano” onde se joga a relação mais íntima, mais profunda do homem com o mundo, anuncia e denuncia também aquilo mesmo sobre o qual se ergue, rasurando-o, o próprio pensamento conceptual, mormente a ciência.

Não se trata — e Dufrenne adverte-o — de propôr um “mergulho na noite dos tempos”, de fazer a apologia do irracional, antes da própria possibilidade de pensar a *emergência do sentido*. Este só parece ser pensável na sua radicalidade a partir daquela zona onde a razão não opera ainda soberanamente e que Merleau-Ponty define pelo conceito de *pré-reflexivo*: “É na experiência da coisa que se fundará o ideal reflexivo do pensamento tético. A reflexão não apreende ela mesma o seu sentido pleno senão na condição de mencionar o fundo irreflectido que pressupõe, a partir do qual se desenvolve e que constitui para ela como que um passado original, um passado que nunca foi presente”³¹. Toda a questão será a de saber como trazer à presença esse passado jamais presente, uma vez que a adesão primordial ao mundo está já sempre cindida — “Poderei eu ainda concebê-lo, pensar um sentir que não seja pensamento de sentir, pensar «a percepção como impercepção?»”³².

A marca do originário ficará para sempre *gravada* quer no sujeito, quer no objecto e, nessa medida, a co-naturalidade não terá sido nunca totalmente perdida... Certas experiências trazem consigo esse privilégio de manifestar o *lastro*, que as edifica.

A experiência perceptiva (e estamos ainda no plano da presença), ao permitir que, de imediato, um sentido possa ser captado, manifesta essa mesma convivência do corpo e do mundo, que retira a opacidade das coisas e as dota de transparência, pois “elas são da mesma raça que nós”³³. Dufrenne retoma aqui uma expressão cara a Merleau-Ponty: “O meu corpo é a textura comum de todos os objectos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral da minha «compreensão»”³⁴. O corpo é assim o lugar de cognoscibilidade das próprias coisas, é a ele que tudo se mostra e se oferece.

Trata-se, pois, a este nível de uma intelecção, que é ainda *corporal*, de um sentido que é sobretudo vivido, ou, se quisermos, trata-se de sublinhar a *raiz corpórea* do próprio sentido: “O sentido não é, primeiramente, qualquer coisa que penso com distanciamento, mas algo que me concerne e determina, que ecoa

³⁰ M. DUFRENNE, “L’apport de l’esthétique à la philosophie” in *Esthétique et philosophie*, vol. I, Paris, Editions Klincksieck, 1976, 9.

³¹ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, 279-280.

³² M. DUFRENNE, *L’oeil et l’oreille*. Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991, 71.

³³ Cf. M. DUFRENNE, *P.E.E.*, II, 423.

³⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, 272.

em mim e me comove; a significação que contemplo sem a ela aderir será antecipada sobre esta significação primitiva, que me convence porque me envolve, onde o sentido é uma somatização à qual respondo com o meu corpo”³⁵.

O trânsito do vivido, da presença, para um outro plano de inteligibilidade — designadamente o da *representação* — só será possível devolvendo ao corpo vivencial (não o corpo que é objecto do conhecimento científico) o carácter transcendental, que o intelectualismo atribui ao espírito³⁶.

A intenção de Dufrenne não é a de simplesmente operar uma inversão na hierarquia corpo/espírito, real/irreal que atravessa todo o pensamento ocidental, trata-se sim de mostrar a não pertinência deste pensamento de tipo dualizante. A propósito da metáfora obsidiana “visão das ideias” ou ainda “olhos do espírito”, que povoa o próprio discurso racionalista, sublinhará que “os olhos do espírito são os olhos de que o espírito tem necessidade para o seu advento, os olhos do corpo. Se a metaforização é uma sublimação, é no sentido em que a entende Adorno: uma sublimação que conserva o que ela ultrapassa. Mas se os olhos do espírito são ainda os olhos do corpo, em contrapartida, os olhos do corpo não são simplesmente máquinas registadoras, o corpo não é simplesmente uma coisa entre as coisas, ele é o órgão do pensamento. Dito de outro modo, quando se invoca o espírito e quando se lhe atribui qualquer operação, o corpo está sempre implicado. O que a filosofia contemporânea diz naturalmente da linguagem, que o pensamento a habita e permanece nela, é preciso dizê-lo, a partir de agora, do corpo, deste corpo que fala e que é também um corpo que vê e (...), um corpo que escuta”³⁷.

A experiência estética será o lugar de eleição, onde se manifesta essa proximidade/familiaridade do corpo com o objecto estético: é primeiramente ao corpo que o objecto estético se anuncia e oferece, exercendo sobre ele como que um poder de *sedução*³⁸. Tal como já ao nível da própria criação artística é preciso que o corpo se ofereça à obra de arte para que esta possa fazer a sua aparição: “Com efeito, não vemos como seria possível a um Espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”³⁹.

Por outro lado, será também pelo corpo que a unidade do objecto estético se realiza, em virtude dessa “operação concordante”, desse entrelaçamento na percepção, dos sentidos. Porque o corpo não é um somatório de órgãos e de funções justapostas, mas um sistema sinérgico em que os sentidos se intercomunicam, do mesmo modo que os dois olhos colaboram na visão⁴⁰ — “É pelo corpo que há uma unidade do objecto estético, e particularmente nas obras compósitas como a ópera ou o ballet, que fazem apelo a diversos sentidos ao mesmo tempo.

³⁵ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 422.

³⁶ Cf. *Ibid.*, 424.

³⁷ M. DUFRENNE, *L'oeil et l'oreille*. Paris, Editions Jean-Michel Place, 1991, 45-46.

³⁸ Cf. M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 426.

³⁹ M. MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964, 16.

⁴⁰ Cf. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, 270 e Romero, Sergio Rabade, *Experiencia, cuerpo y conocimiento*. Madrid, C.S.I.C., 1985, 276-282.

A unidade do objecto estético e que é (...) a unidade da sua expressão não poderá ser compreendida senão sob a condição de que a diversidade do sensível esteja primeiramente unida num *sensorium commune*: é o corpo que é o sistema sempre já formado de equivalências e transposições intersensoriais, é por ele que há uma unidade antes da diversidade”⁴¹.

Merleau-Ponty sublinhará mesmo que na percepção uma coisa nunca é dada a um único sentido — um vento violento é também aquele que se faz visível na desordem da paisagem. Neste sentido “Cézanne dizia que um quadro contém em si mesmo até o odor da paisagem. Queria dizer que o arranjo da cor sobre a coisa (...) significa por si mesmo todas as respostas que ela daria à interrogação dos outros sentidos, que uma coisa não teria esta cor se não tivesse também esta forma, estas propriedades tácteis, esta sonoridade, este odor e que a coisa é a plenitude absoluta, que a minha existência indivisa projecta face a si mesma”⁴².

Contudo, se, já o sabemos, é o corpo que primeiramente abre o acesso à intimidade do objecto estético, o sentido captado permanece um *sentido para o corpo*. Sem renunciar a este nível da *presença*, mas pressupondo-o enquanto fundante, será preciso considerar os outros planos da percepção — “Não podemos fazer permanecer toda a percepção sensível ao nível do pré-reflexivo. É preciso passar do vivido ao pensado, da presença à representação”⁴³.

Esta passagem revestirá, no entanto (e no caso especial da experiência estética) o carácter de uma *oscilação perpétua*, sem que se dê efectivamente o trânsito definitivo de um plano a outro, que abriria assim o lugar a uma instalação.

Situando-nos no plano da *representação*, já não é tanto ao corpo (enquanto poder de “ser-com”) que compete o papel de *transcendental*, mas este é agora outorgado à imaginação, entendida como *poder de ver*. A *imagem* fica assim situada a *meio termo* entre a presença bruta em que o objecto é experimentado e o pensamento onde se forma a ideia — o objecto está presente não já na sua carnalidade, embora a experiência desta, longe de a apagar, seja a *herança* que entretece a representação.

Dufrenne verá na *imaginação* a própria possibilidade de ligação entre o corpo e o espírito⁴⁴, cabendo-lhe assim o papel de *intermediário*, que, de resto, a tradição do pensamento ocidental maioritariamente lhe atribuiu. Esta posição será criticada por E. Casey, que denuncia a íntima conexão entre o privilégio da presença, isto é, a possibilidade do encontro/contacto directo e imediato do sujeito com o objecto, e a tentativa de camuflar a hierarquia das “operações psíquicas”, que procedem ou antecedem o momento do contacto: “esta hierarquia impõe-se se for preciso ir da sensação ao entendimento e vice-versa, logo, de uma evidência à outra: este momento deve passar por estados intermediários.

⁴¹ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 426.

⁴² M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1987, 368.

⁴³ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, 432.

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, 432.

Encontramos, na verdade estes intermediários, sob um ou outro disfarce, nas epistemologias ocidentais desde Platão”⁴⁵.

A concepção de imaginação defendida por Dufrenne está modelada pelo *primado da percepção*. É sempre seguindo o rastro das experiências anteriores, feitas pelo corpo, no plano da presença, que a imaginação opera, transmutando o *adquirido* em *representado*. Desse modo, apenas a imaginação na sua vertente transcendental assume um papel relevante na experiência estética, o seu lado empírico é recusado pela própria autosuficiência do objecto e percepção estéticos.

Ao nível da percepção estética (diferentemente da percepção vulgar) o papel da imaginação é menos enfatizado por Dufrenne. Apenas a imaginação na sua vertente transcendental é tida em consideração, enquanto o seu lado empírico é recusado pela própria *autosuficiência* do objecto e percepção estéticos.

Enquanto transcendental, a imaginação é requerida pelo seu poder de escavar uma distância em relação ao objecto estético: “O próprio objecto estético, ele sobretudo, deve ser percebido à distância do objecto e não simplesmente vivido na proximidade da presença”⁴⁶. — O objecto estético deverá pois ser para nós *espectáculo*.

Proximidade e distanciação, participação e reserva de si — eis a postura que o espectador deve ostentar. Dufrenne descrevê-la-à mesmo como ficando a meio termo entre o comportamento do crente e o comportamento do não crente perante uma cerimónia religiosa: “O espectador deve interessar-se o suficiente pelo espectáculo para o seguir, mas não em demasia para ser enganado; o suficiente para simpatizar com as personagens, mas não para se identificar com elas; o suficiente para ficar suspenso pela acção, mas não tanto de modo a intervir nele como se fosse real (...) a percepção estética requer um certo desprendimento que o corpo pode viver, de que a sensorialidade pode ser o órgão, mas cujo princípio está sem dúvida na imaginação, enquanto poder transcendental de tomar as suas distâncias”⁴⁷.

Quanto à imaginação empírica, o seu poder de vivificar e completar a percepção vulgar revela-se desnecessário na percepção estética — “o espectáculo dado pelo objecto estético é suficiente em si mesmo e não tem necessidade de ser reforçado; a imaginação pode suscitar a percepção, mas não tem que enriquecê-la”⁴⁸.

O objecto estético não remete para um sentido que existiria à distância, fora de si, nem tão pouco solicita da nossa parte qualquer acção, a que caberia à imaginação traçar direcções possíveis. Há nele como que uma «necessidade interior» que é a de ser um *puro aparecer* e, nesse mesmo aparecer, se joga/ acontece a sua realização.

Na percepção vulgar, para apreender um objecto é preciso atentar nos outros objectos por entre os quais circula, integrá-lo num contexto, quer dizer, apreendê-

⁴⁵ E. CASEY, “L’imagination comme intermédiaire” in Vários, *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges, Mikel Dufrenne*. Paris, U.G.E., 1975, 94.

⁴⁶ *Ibid.*, 447.

⁴⁷ *Ibid.*, 448.

⁴⁸ *Ibid.*, 448.

-lo aí mesmo, sob o pano de fundo que é o *mundo* a partir do qual emerge e ganha sentido. Há como que uma indigência neste objecto vulgar, um reenviar de coisa em coisa para assim poder significar ou ganhar sentido — numa palavra, há nele a falta congénita de uma luminosidade interior de que só o objecto estético será detentor⁴⁹. A sua opacidade de *coisa* é fracturada por uma luz que jorra a partir de si — por isso Dufrenne dirá que o ser do objecto estético, porque ele mesmo se exprime, é um “quase-sujeito”⁵⁰.

Por outro lado, mesmo na impossibilidade de um olhar abarcador da totalidade do objecto, mesmo pressupondo o carácter de novidade, sempre transbordante, oceânico, do objecto estético, não há quaisquer dimensões na sombra, escondidas, laterais a que caberia à imaginação suprir. Mesmo na parte, o que se dá é sempre o todo — o monumento é apreendido como imediata e totalmente dado em cada percepção⁵¹. E, nesse sentido, não há que interpretar as aparências, que nos são oferecidas, buscando um suposto objecto real, que estaria por detrás delas. “Se Cézanne coloca a garrafa obliquamente, não temos de a endireitar, se Renoir faz «desaparecer» os cabelos de uma mulher no fundo do quadro, a ponto de as fronteiras se tornarem indiscerníveis, não temos de as traçar, como se tivéssemos de pintar o retrato. (...) Toda a tarefa da imaginação é então de apreender este objecto na aparência, mas sem lhe substituir um objecto imaginário mais verdadeiro, de que seria o *analogon*”⁵².

Nesta recusa de uma participação mais “efectiva” da imaginação na percepção estética está imbricada a crítica a uma concepção de arte como representação ou mimética da realidade.

Em obras posteriores, designadamente em *Language and philosophy* e em *Le Poétique* vemos o tema da imaginação ressurgir. Mas trata-se aí de uma outra concepção de imaginação, pois esta já não é uma “faculdade” do espírito humano. Subtraído o seu carácter subjectivo, a imaginação torna-se pertença de uma natureza pensada em termos metafísicos de *Natureza naturante* que se revela ao poeta através das “grandes imagens”. A este assunto voltaremos mais à frente.

Em *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, de que temos procurado seguir o traçado, a imaginação conserva o lugar de “intermediário” na topologia do espírito humano. Tratada deste modo, a imaginação carece de um estatuto independente e de um papel relevante na experiência estética.

Vejamos agora como se opera a passagem do plano da representação para a reflexão.

O entendimento, ao disciplinar a imaginação e ao garantir o rigor e objectividade do dado, possibilita assim o avançar do conhecimento ou da percepção, permanecendo este marcado por uma finitude inexorável, que é a necessidade de mergulhar sempre na *experiência da presença*⁵³.

⁴⁹ Cf. *Ibid.* 1, 195-196.

⁵⁰ Cf. *Ibid.* 1, 197.

⁵¹ Cf. *Ibid.*, 454.

⁵² *Ibid.*, 458.

⁵³ Cf. *Ibid.*, 464.

Dufrenne retoma aqui a letra de Kant, mais especificamente o momento em que este, na *Crítica da Faculdade do Juízo* põe em cena os *juízos reflexivos*. Dir-se-ia que a sua consideração abre uma via para pensar a experiência estética: “Segundo o juízo reflexivo, estabeleço com o objecto uma relação mais íntima do que no juízo determinante: não me contento em ordenar as aparências ou em registar as significações que me são propostas pela imaginação, verifico este «acordo da natureza com a nossa faculdade de conhecer», que Kant exprime pelo princípio da finalidade. Esta afinidade, que se manifesta entre a natureza e o eu, não é somente compreendida por reflexão, é experienciada, particularmente na experiência estética, numa espécie de comunhão entre o objecto e eu”⁵⁴.

Esta relação profunda, esta consubstancialidade entre sujeito e objecto, de que o encontro com a obra de arte (objecto estético) será a testemunha privilegiada, conduz-nos directamente ao tema do *sentimento*, que é considerado o ponto de culminância da experiência estética.

A importância outorgada por Dufrenne ao sentimento não pode ser vista como uma cedência a uma estética subjectivista. Este não se define por um “estado de alma” ou um modo de ser do sujeito, que determinaria uma atitude de enimesmamento ou a clausura do sujeito na sua própria interioridade; tão pouco pode ser assimilado a uma mera reacção epidérmica. O sentimento é “um modo de ser do sujeito, que responde a um modo de ser do objecto, é em mim o correlato de uma certa qualidade do objecto, pelo qual o objecto manifesta a sua intimidade”⁵⁵. E não deixa de ser significativo que Dufrenne mostre, ainda que o faça entre parêntesis, uma certa desconfiança face ao termo “correlato” — pela sua conotação idealista — e o pretenda substituir por *ressonância*. É que a relação que se estabelece entre sujeito e objecto é algo diverso de uma relação de domínio do primeiro relativamente ao segundo; o sujeito da experiência estética não é o sujeito constituinte da fenomenologia na sua vertente idealista — “A linguagem da intencionalidade aplicada ao sentimento enfraquece talvez o que precisamente há nele de sofrido”⁵⁶.

Ora, colocada nestes termos, encontrando a sua realização no sentimento, a experiência estética parece ter algo em comum com o modo como Heidegger e Gadamer concebem a experiência em geral. Dir-se-ia existir nela um “*pathos*” constitutivo, ou seja, o estigma da própria finitude do conhecer. Repare-se que Dufrenne fala na existência de algo de *sofrido*, como que de um *submeter-se* ao nível do sentimento; estaremos aqui em face da fórmula, de Ésquilo, de que aprender é sofrer?

É já célebre o passo da primeira das três conferências, intituladas *Le déploiement de la parole*, em que Heidegger explica, de um modo belo mas algo dramático, o que entende por experiência: “Fazer uma experiência com o que quer que seja, uma coisa, um ser humano, um deus, isso quer dizer: o deixar vir até nós, deixar que nos atinja, nos sobrevenha, nos derrube e nos transforme. Nesta

⁵⁴ *Ibid.*, 468.

⁵⁵ *Ibid.*, 469.

⁵⁶ *Ibid.*, 470.

acepção «fazer» não significa precisamente que nós efectuamos por nós mesmos a experiência, *fazer* quer dizer aqui, (...), passar por, sofrer até ao extremo, suportar, acolher o que nos atinge, submetendo-nos”⁵⁷.

Por outro lado, também para Gadamer a marca da historicidade, incrustada em toda a experiência, o leva a afirmar que “a verdadeira experiência é aquela em que o homem se torna consciente da sua finitude. Nela encontram o seu limite o poder fazer e a autoconsciência de uma razão planificadora”⁵⁸.

O sentimento, longe de constituir, como atrás referimos, um estado subjectivo, implica da parte do sujeito uma disponibilidade e abertura àquilo que do ser advém e que estilhaça e excede qualquer tentativa de previsão e domínio. No sentimento, “o ser aparece como outro do que ele é, e inesgotável, não somente porque, como a imaginação advertiu, eu posso sempre substituir ou juntar uma representação a outra, mas porque qualquer coisa nele me é dada, que rejeita toda a representação e toda a acção”⁵⁹.

O sentimento, considerado deste modo, desvia a experiência estética do *primado do ter* e leva o sujeito a colocar-se a si mesmo em questão. Trata-se de saber, reflectindo, se se é ou não capaz de escutar essa *mensagem* de que o objecto estético é portador⁶⁰ e que escapa a toda a apropriação, porque a sua voz é a do *silêncio*.

Para Dufrenne, o sentimento é uma outra via na qual a percepção se pode comprometer, evitando “o campo das significações puramente objectivas que consagram o nosso poder e a nossa indiferença”⁶¹. Por outro lado, essa experiência gizada pela abertura do “fundo de nós mesmos” a uma realidade sobre a qual não temos jurisdição, reveste-se, para Dufrenne, de um carácter ontológico. Para uma melhor dilucidação daquilo em que consiste o sentimento será importante atender-se à distinção, que Dufrenne opera, entre *eu superficial* e *eu profundo* ou, o que se equivale, entre *emoção* e *sentimento*. Enquanto a emoção tem um carácter contingente e transitório, não exigindo de nós próprios um verdadeiro envolvimento/consentimento; o sentimento tem o carácter de uma *revelação* na qual o eu profundo se deve encontrar comprometido — “Assim a emoção do medo não é o sentimento do horrível: é uma certa forma de reagir ao horrível (...). Tal como a alegria não é o sentimento do cómico, mas a forma como penetramos no mundo do cómico e o usamos (...) Medo, alegria, piedade designam movimentos do sujeito, num sentido alargado de emoções, se entendermos por isso não somente desregulações mas, em primeiro lugar, empreendimentos, pontos de partida de acção, qualquer que seja o destino desta acção. Enquanto o sentimento é *conhecimento* (...) E este conhecimento, reciprocamente, é sentimento (...) porque supõe uma certa disponibilidade para acolher o afectivo”⁶².

⁵⁷ M. HEIDEGGER, *Achémement vers la parole*. Paris, Gallimard, 1990, 143.

⁵⁸ H.-G. GADAMER, *Verdad y Metodo*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984, 433.

⁵⁹ M. DUFRENNE, *P.E.E.* II, 470.

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, 470.

⁶¹ *Ibid.*, 471.

⁶² *Ibid.*, 471-472.

O traço decisivamente distintivo entre emoção e sentimento é-lhe conferido por aquilo que Dufrenne designa por *função noética do sentimento*: enquanto a emoção é apenas *comentadora* de um mundo já dado, o sentimento *revela* mundo⁶³. Não o mundo familiar, povoado de objectos e utensílios, no qual nos situamos segundo coordenadas espacio-temporais precisas. Não o mundo que seria o duplo, a cópia daquele que cada um de nós, o artista inclusivé, habita. Mas também não se trata ainda de uma simples moldura meramente imaginada e acrescentada à soma das coisas presentes⁶⁴.

O mundo, que a obra de arte institui, é um *mundo auroral*, inobjectivável, impossível de dimensionar, não susceptível de ser dito na linguagem comum, mas capaz de fazer despertar um sentimento — “indefinido [como] uma potência, que nenhuma actualização esgota. É possibilidade indefinida de objectos ligados, unidos por uma qualidade comum, como um som é pleno de harmonias, em rigor, inumeráveis. É por isso que tem as dimensões de um mundo, dimensões que desafiam a medida, não porque há sempre mais a medir, mas porque não se pode ainda medir: este mundo não está povoado de objectos, ele precede-os, é como a aurora onde eles se revelam e onde se revelam todos os que são sensíveis a esta luz, todos os que podem desabrochar nesta atmosfera”⁶⁵.

É, pois, pelo sentimento que se estabelece a *aliança* com o conteúdo *expressivo* da obra, com esse “rosto afectivo”, que o objecto estético estende para nós e que constitui uma “atmosfera de mundo”⁶⁶.

Aquilo que na obra se diz, não é *o já aí*, a dita realidade que se patenteia claramente aos nossos olhos, ao cruzar a esquina. O que a obra nos revela e que apreendemos pelo sentimento é aquilo que da realidade não é directamente visível — como o rumor suave das espigas de Van Gogh, a balançarem-se ao sabor da brisa⁶⁷. Por isso a arte dita figurativa é um logro. Representar será sempre *transfigurar*, recriar um sentido, porque a expressão detém a primazia: “O mundo exprimido é a alma do mundo representado. (...) Expressar é transcender-se para um sentido, e a luz deste sentido — a qualidade da atmosfera — faz surgir um rosto novo do objecto”⁶⁸.

O que a obra mostra, não é o mundo já dado, mas a emergência do real, não a aparência, mas o aparecer⁶⁹. A obra de arte é assim *paixão da origem*, desejo de a dizer e, contudo, mera *alusão*: “O que eu *tento* traduzir-vos, é mais misterioso, confunde-se com as raízes mesmas do ser, com a fonte impalpável das sensações”⁷⁰.

⁶³ Cf. *Ibid.*, 472.

⁶⁴ M. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1989, 35.

⁶⁵ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, I, 240.

⁶⁶ Cf. *Ibid.*, 235 e M. DUFRENNE, *Le poétique*. Paris, P.U.F., 1973, 92-93.

⁶⁷ V. GOGH, Carta a Gauguin cit. por Bonafoux, P., *Van Gogh a luz e a cor*. Lisboa, Livraria Civilização/Círculo de Leitores, 1991, 141.

⁶⁸ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, I, 247-248.

⁶⁹ Cf. M. DUFRENNE, “La profondeur comme dimension de l’objet esthétique” in *Esthétique et Philosophie*, III. Paris, Editions Klincksieck, 1981, 145.

⁷⁰ J. GASQUET, Cézanne cit. por M. MERLEAU-PONTY, *L’oeil et l’esprit*. Paris, Gallimard, 1964, 7, sublinhados nossos.

O que o sentimento, na sua função noética, apreende do objecto estético, está para além da aparência do mesmo — esse será o terreno, onde o entendimento opera para o interpretar. O sentimento é, antes de mais, *encontro com*, modo de responder à *expressão*, que da obra emana. Expressão, que, para Dufrenne é, simultaneamente, a condição e o modo originário de significação⁷¹. Não ainda as ideias depuradas, claras e distintas que o pensamento cartesiano valoriza, mas o sentido na sua emergência.

Há uma diferença essencial a separar a aparência da expressão. Enquanto a aparência nos dá acesso ao conhecimento de uma *coisa*, a expressão revela-nos um sujeito ou um *quase-sujeito*. Nesse sentido, o objecto estético, ao ter o poder de se expressar por si mesmo, assume-se como sendo um quase-sujeito⁷².

Entre o homem e o objecto estético há, pois, algo em comum: a capacidade de expressão — e que os torna irreductíveis às coisas.

A coisa é aquilo que é, sem segredos. Não comporta em si partes intencionalmente escondidas. Mesmo que o objecto se não exhiba na sua completude e a nossa visão seja sempre perspectivística, a sua opacidade está sempre fendida pelo anunciar dessa mesma zona de obscuridade. Dufrenne dirá mesmo que, se se pode falar em mistério, a propósito das coisas, esse mistério é ainda visível⁷³.

A coisa existe na sua pura exterioridade, sem emitir quaisquer sinais de um possível interior a pulsar dentro de si. Por isso, a coisa pode sempre ser objectivada. De aparência em aparência, o saber vai-se rectificando e progredindo.

Contudo, o que aqui está em jogo, é o tipo de relação que se instaura entre um sujeito e aquilo que o aparecer manifesta — o objecto a ser conhecido e que é o *correlato* de uma percepção: “a passagem da aparência ao objecto é certamente um acto meu, e o percebido é com certeza o correlato da minha percepção”⁷⁴ — E, no caso da estética, entre o sujeito e aquilo mesmo que se exprime e, nessa medida, se metamorfoseia em quase sujeito. Numa palavra, temos no primeiro caso, uma relação de tipo objectivante; no segundo, um diálogo entre um *eu* e um *tu*, um encontro de alteridades e que é, por isso mesmo, irreductível à tematização e ao conceito.

A linguagem, que entretece a relação com a coisa, é a linguagem na sua dimensão empobrecida, degradada; em que as palavras são meros instrumentos, que servem para designar as coisas — a palavra é a veste exterior, que reveste um real mudo, desnudado de linguagem⁷⁵. — “E é por isso que nomear não é mais, como na palavra originária, fazer eco do objecto e ser possuído por ele, é possui-lo. A palavra é o instrumento e o signo do domínio, ela confirma que detenho a chave da aparência”⁷⁶.

Pelo contrário, o sentimento, não assumindo para Dufrenne a acepção de uma disposição ou reacção subjectiva, surge como resposta ao apelo que pela expressi-

⁷¹ Cf. M. DUFRENNE, *Le poétique*. Paris, P.U.F., 1973, 87.

⁷² Cf. M. DUFRENNE, *P.E.E.*, II, 473.

⁷³ Cf. *Ibid.*, 473.

⁷⁴ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, II, 478.

⁷⁵ Cf. M. B. PEREIRA, “Compreensão e alteridade”. *Biblos*, LII, 1976, 91.

⁷⁶ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, II, 478.

vidade da obra advém. O sentimento é *leitura* da expressão: “Eu já não decifro mais uma aparência, já não reconstituo o que foi constituído pelo corpo, não exploro mais um capital. Sem dúvida, não posso ler senão na condição de que os signos sejam signos para mim, quer dizer, que eles despertem algum eco no meu corpo. (...) O que me aparece é o sentido mesmo ao qual acedo directamente por uma clarividência natural”⁷⁷. Pelo sentimento, há assim uma adesão imediata ao sentido, ou, se se quiser, ao mundo em direcção ao qual o objecto estético aponta, e que nenhum aparelho conceptual poderá traduzir ou dominar. Só a linguagem autêntica, a *linguagem poética*, porque mantém em si o eco das experiências primordiais⁷⁸, pode entretecer esta relação. O sentido não é mais aquilo que eu posso dominar, mas é algo que me chega sob o modo de uma *oferta* — “O mesmo veio de longe assim, tranquilo, com os seus gestos, a sua vida, para nos reencontrar”⁷⁹.

Dufrenne concebe a experiência estética como um encontro no qual a obra nos toca profundamente — porque a *profundidade* é uma dimensão essencial e comum ao objecto e ao sentimento estéticos.

Este carácter de *ser profundo* não pode ser identificado com qualquer particularidade do objecto estético, como, por exemplo, o seu exotismo ou antiguidade. Por outro lado, da parte do sujeito não indica qualquer marca de um passado remoto ou de uma instância desconhecida ou mesmo o inconsciente a operar nele⁸⁰.

O *ser profundo*, é antes de mais, a própria *intensidade da presença* em que se realiza esse encontro/comunhão. Para “apreender” essa dimensão constitutiva do objecto estético, isto é, para co-responder a essa interioridade, que se exterioriza, expressando-se,⁸¹ — sem contudo se esvaziar, mas pelo contrário, assegurando o seu estatuto mesmo de interioridade — é preciso que o sujeito revele também a sua profundidade. Esta não é mais do que a capacidade de abertura, a generosidade e confiança com que deixa ecoar em si a voz da obra⁸².

Neste sentido, a experiência estética é eminentemente experiência do *outro*, que vem até nós, pelo silenciamento da nossa subjectividade. Dufrenne dirá mesmo que será necessário reencontrar a *inocência do olhar* ou *do escutar*⁸³. Não que o passado do sujeito, a sua dimensão de *pertença* a uma situação possa ser abolida — não há nunca uma “superfície lisa” de acolhimento. Não existe nada antes do saber, dirá Deleuze.

⁷⁷ *Ibid.*, 478.

⁷⁸ Cf. M. DUFRENNE, *Le poétique*. Paris, P.U.F., 1973, 96.

⁷⁹ H. HELDER, “As magias” in *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, 466.

⁸⁰ Cf. M. DUFRENNE, *P.E.E.*, II, 495-504.

⁸¹ Porque o prefixo *ex* designa a *saída de algo* que vem até nós e, desse modo, não fica retido, enclausurado em si mesmo. Algo desse interior se dá e espera acolhimento.

⁸² Cf. M. DUFRENNE, *P.E.E.*, II, 503.

⁸³ Cf. M. DUFRENNE, “La profondeur comme dimension de l’objet esthétique” in *Esthétique et philosophie*, III. Paris, Editions Klincksieck, 1981, 142.

Mas mesmo assim, o património de saberes ou, numa perspectiva hermenêutica, a dimensão “pré-compreensiva”, longe de ofuscar ou de constituir um obstáculo ao *novo*, será a sua condição mesma de possibilidade: “Não posso renegar os saberes ou os *habitus* que adquiri e que em mim dão oportunidade à obra. É nesta condição que a presença se realiza na intimidade, que, pela minha parte, longe de ser passivo, penetro no mundo desta obra que me penetra, até me perder nela”⁸⁴.

E Dufrenne retoma o tema da reflexão procurando articulá-lo com o sentimento. A reflexão assume agora um novo rosto, a sua relação com a obra deixa de ser a de um encontro de exterioridades, ela torna-se *reflexão simpática*; porque está agora imbuída do próprio sentimento. Se o seu papel se definiu primeiramente pela tarefa de preparar e clarificar o sentimento, libertando-o assim da queda no irreflectido, numa segunda fase, o percurso como que se inflecte, a reflexão é dirigida pelo próprio sentimento, abrindo o espaço a uma experiência mais íntima do objecto estético⁸⁵.

A promessa de saber

A reflexão dufrenniana em torno da experiência estética abandona agora o seu momento descritivo e prossegue num traçado transcendental, em que se trata de perguntar pelas condições de possibilidade dessa mesma experiência estética, que é, aliás, paradigma da experiência em geral.

Se a experiência estética se cumpre num sentimento suscitado pela leitura da expressão emanada do objecto estético, é preciso compreender que liames fundam esse vínculo estrito entre o homem e a arte, ou, se se quiser, o que torna possível essa co-presença gizada pela escuta de uma palavra esteticamente proferida, a que só podemos dizer, sem ordenar, — vem; “e as palavras (...) reencontram no fundo de nós a sua própria imagem, como sobrevoando um grande lago quieto”⁸⁶.

Há pois aqui um ineludível desejo de encontrar um fundamento último, uma “anterioridade radical” que seja a raiz deste *pacto* entre o sujeito e o objecto estético ou, formulado em termos mais gerais, entre o homem e o mundo. Dufrenne responderá a esta questão fazendo entrar de novo na cena filosófica uma certa forma de apriorismo, que entronca directamente na Modernidade.

Peça matriz da filosofia kantiana, a noção de *a priori* será retomada e acrescida de um sentido novo. Em *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Dufrenne afirmará explicitamente que a experiência estética radica num novo tipo de *a priori*: são os *a priori da afectividade*. Estes deverão ser entendidos “no sentido mesmo em que Kant fala de *a priori* da sensibilidade e do entendimento; Tal como os *a priori* kantianos são as condições segundo as quais um objecto é

⁸⁴ *Ibid.*, 142.

⁸⁵ Cf. *Ibid.*, 524-526.

⁸⁶ H. HELDER, “Magias” in *Poesia toda*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, 466.

dado ou pensado, são aqui as condições, sob as quais um mundo pode ser sentido, de modo algum condições do sujeito impessoal ao qual Kant se refere (...) mas de um *sujeito concreto*, capaz de entretecer uma relação viva com o mundo”⁸⁷.

O afastamento relativamente a Kant é assim desde logo sublinhado: o *a priori* será definido por Dufrenne como o *elo comum* que consagra o acordo fundamental entre homem e mundo, afastando qualquer possibilidade de pensar uma espécie de poder demiúrgico da consciência. De notar que quando se fala aqui de *poder demiúrgico*, este deve ser entendido segundo a letra de kantiana: o *a priori funda* a experiência, isto é, torna-a possível para um sujeito, confere-lhe sentido, eleva-a à intelectualidade, como dirá Ricoeur, mas não significa *fundação*, isto é, não é, em rigor, a causa, a origem da própria experiência⁸⁸.

O que a crítica de Dufrenne visa sobretudo, é a concepção unilateral e empobrecedora desta noção, enquanto mero poder conferido ao sujeito (um sujeito que é ainda pensado como correlato impessoal de um conhecimento puro) de dar sentido ao diverso sensível: “O *a priori* é a forma, que o processo do conhecimento imprime ao conhecido, o reflexo no objecto dos actos transcendentais do sujeito”⁸⁹.

Trata-se assim de propôr um *a priori*, que deixe de ser o privilégio exclusivo de uma subjectividade e possa também ser constitutivo do objecto: “Distinguiremos então num mesmo *a priori* o aspecto objectivo e o aspecto subjectivo. É precisamente essa, a nosso ver, a primeira razão para manter a noção de *a priori*: há um acordo do homem e do mundo, que se realiza no conhecimento (...) e que se manifesta menos como um poder do homem sobre o mundo, ou também, numa perspectiva naturalista, como um poder do mundo sobre o homem, mas antes como uma familiaridade, consubstancialidade do homem e do mundo; pois este conhecimento não é possível senão na condição de que o mundo esteja aberto ao homem e o homem aberto ao mundo. Esta abertura recíproca, é o *a priori* que o exprime, é o sentido presente e dado ao mesmo tempo no objecto e no sujeito, assegurando a comunicação, e mantendo igualmente a diferença”⁹⁰.

Em *L'inventaire des a priori*, obra posterior em que este tema será retomado, Dufrenne sublinha, talvez de um modo mais explícito este duplo rosto do *a priori*, mostrando que a possibilidade da experiência e da consciência estão, na verdade, imbricadas. Para que o dado possa aparecer à consciência, é previamente necessário que, ele mesmo, seja já portador de um sentido. Por outro lado, da parte da consciência, é-lhe exigido que esteja apta e disponível para recolher esse sentido. Ora, esta aptidão da consciência, este estar preparado para o que ainda não chegou, pressupõe como que uma antecipação da experiência. A consciência possui já, de algum modo, um saber, uma pré-compreensão do *sentido ainda por vir mas já aí*. Como afirma Levinas “Nem reflexo, nem criador das estruturas *a priori* que constituem o mundo, o sujeito conhece-as por um

⁸⁷ M. DUFRENNE, *P.E.E.*, II. 539, sublinhado nosso.

⁸⁸ Cf. M. DUFRENNE, *La notion d'“A priori”*. Paris, P.U.F., 1959, 4-5.

⁸⁹ *Ibid.*, 17.

⁹⁰ *Ibid.*, 53-54.

conhecimento virtual, o qual não é o resíduo de uma experiência passada”⁹¹. Trata-se de um saber que é saber de uma experiência por acontecer, mas que é também a sua própria condição. “Certamente, ela [a consciência] tem tudo para aprender, mas não aprende senão porque previamente compreende; a experiência que adquire supõe uma experiência, que não é adquirida, um saber virtual que funda toda a experiência”⁹².

Por outro lado, este saber, como que em estado de latência, que é apenas promessa do a vir, postula o próprio movimento do mundo, que vem fazer despertar este sentido. “É preciso que em seguida, para que este sentido não permaneça entorpecido e a consciência na noite, que o mundo se preste a esta compreensão pré-dada: que se dê o que a consciência estava pronta para receber. É preciso que o sentido habite o objecto, que informe a matéria sensível: na sua falta, esta matéria permaneceria impermeável e não seria percebida”⁹³.

No entanto, a noção de *a priori* parece comportar em si um paradoxo fundamental, pois, como explicar que aquilo que antecede radicalmente a experiência, não seja por ela “contaminado” ao revelar-se apenas nela, isto é, *a posteriori*? Como delimitar então o próprio campo dos *a priori*?

O próprio filósofo admite que, ao pretender evitar a interpretação idealista do kantismo, segundo a qual é postulada a imposição da actividade do espírito à experiência (o *a priori* é apenas princípio formal de conhecimentos) e ao defender que o *a priori* se dá na própria experiência, se corre o risco de um regresso ao empirismo. Ora, a posição empirista plasmada no princípio de que a experiência é a única fonte de conhecimento, marca o próprio eclipse do *a priori*, isto é, a sua dissolução em *a posteriori*⁹⁴.

Contra o empirismo, Dufrenne reafirmará a anterioridade e irredutibilidade de um princípio de inteligibilidade que, ao fundar a experiência, a elege simultaneamente como palco da sua revelação e explicitação. Por outro lado, a defesa de um apriorismo configura uma das teses centrais da própria filosofia dufrenniana: o homem e o mundo são contemporâneos — “O homem não é somente parte do dado e produto do dado, mas correlato do dado (...) vem ao mundo como igual ao mundo”⁹⁵.

Se a experiência nos permite adquirir conhecimentos, nem tudo no conhecimento nos é por ela ensinado: “qualquer coisa é sempre já conhecida, não há gênese total do sentido, o *a priori* é precisamente aquilo de que não há gênese”⁹⁶.

A verdadeira gênese não poderá ser, de modo nenhum, aquela que se atém a um dos polos da relação, dotando-o do princípio da anterioridade, a que depois se seguiria o outro. “A verdadeira gênese — dirá Dufrenne — seria precisamente

⁹¹ E. LEVINAS, “A priori et subjectivité” in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris, J. Vrin, 1988, 181.

⁹² M. DUFRENNE, *L'inventaire des A priori: Recherche de l'originare*. Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1981, 8.

⁹³ *Ibid.*, 8-9 e cf. M. DUFRENNE, *Jalons*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1966, 18-19.

⁹⁴ Cf. M. DUFRENNE, *La notion d'"A priori"*. Paris, P.U.F., 1959, 54.

⁹⁵ M. DUFRENNE, *L'inventaire des A priori: Recherche de l'originare*. Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1981, 10.

uma génese do transcendental, que faria aparecer ao mesmo tempo o mundo como campo transcendental e o sujeito transcendental como correlato deste mundo”⁹⁷.

Deste modo, só a noção de *a priori*, tornada de novo fecunda na filosofia de Dufrenne, poderá oferecer-nos um vislumbre — em acto — daquilo que nos antecede, mas também simultaneamente nos constitui: estamos abertos ao mundo; o mundo tem um sentido próprio que podemos apreender porque, virtualmente, ele está já em nós e requer essa mesma abertura de que falámos.

O *a priori* dá-nos conta dessa “harmonia pré-estabelecida”, desse entrelaçamento entre nós e o mundo, ou se quisermos, (usando a terminologia de Merleau-Ponty), de que nós e o mundo somos da *mesma carne*.

A questão será a de como pensar este *a priori* sem fazer dele um *poder nosso, exclusivo* e, por outro lado, como pensá-lo também *ali, no mundo, nas coisas*, quase indiferente a nós conservando-se na sua espessura e densidade? — E, no entanto, paradoxalmente, o sentido como que do alto da sua auto-suficiência, “aguarda-nos” para que possa ser conhecido. Será talvez necessário referir aqui que a palavra *sentido* na sua raiz “designa originariamente o «processo de ir até junto de algo», donde provém a característica fundamental do «sentido»: a dualidade dos *relata* e a relação entre eles. Daí a tríplice dimensão de sentido: o sujeito que vai ou se dirige, o processo de ida e o outro, termos do movimento e sua primeira e mais importante condição”⁹⁸. Ora, será este movimento de ida até ao *outro*, pelo qual se dá o encontro entre sujeito e objecto que a noção de *a priori* procura dar conta.

A este propósito, Levinas denunciará um dos traços mais marcantes da filosofia contemporânea que, apesar do seu “ontologismo”, é incapaz de esquecer Kant — “A manifestação do ser, e não o juízo do pensador, define, com efeito, para Heidegger — como já para Husserl — o fenómeno original da verdade. A forma como o Ser do sendo se mostra ou se dissimula, comanda pensamento, cultura e história; é o ser que *dá que pensar*. Mas o pensador ou o sujeito ou o homem é necessário ao Ser que resplandece. A filosofia contemporânea é ao mesmo tempo anti-idealista e cuidadosa do lugar e da missão únicas do homem na economia geral do Ser”⁹⁹.

Por outro lado, como pensar esta simultaneidade do homem e do mundo, a que o *a priori* nos convida, senão a partir de uma deiscência sempre já em curso?

Ganha assim sentido o gesto de Dufrenne de restaurar e vivificar a noção de *a priori*, dotando-o de uma dupla face — o *a priori* renasce na filosofia contemporânea como tentativa de suturação da ferida.

⁹⁶ M. DUFRENNE, *La notion d'“A priori”*. Paris, P.U.F., 1959, 62.

(Nas próximas referências esta obra aparecerá designada do seguinte modo: *La notion*)

⁹⁷ M. DUFRENNE, *L'inventaire des A priori: Recherche de l'originnaire*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1981, 10.

(Nas próximas referências esta obra aparecerá designada do seguinte modo: *L'inventaire*)

⁹⁸ M. B. PEREIRA, “Experiência e sentido”. *Biblos*, LV, 1979, 294.

⁹⁹ E. LEVINAS, artº cit., 179-180.

Atentemos um pouco mais pormenorizadamente no sentido desta noção, sem dúvida complexa, mas peça chave no pensamento de Dufrenne. Não obstante reconhecer a sua dívida para com Kant, será sobretudo de Husserl e Scheler que irá receber a noção de *a priori material*.

O *a priori* no sentido material, tal como o define Dufrenne, é insubmisso aos critérios kantianos de universalidade e necessidade, apenas aplicáveis aos juízos e que determinam a sua clausura no formalismo: “Mesmo quando o campo do *a priori* se estenderá à moral ou à estética, é sempre em juízos *a priori* que se exprimirá e por critérios lógicos que será determinado”¹⁰⁰.

Ora, se o *a priori* material não se submete aos critérios kantianos, é agora o seu carácter *relativo e histórico* que vem ao de cima e que importa sublinhar. Por isso, Levinas, referindo-se a *La notion d'«a priori»*, apresentará o projecto dufrenniano pelas seguintes palavras: “Afirmar que existe uma função irreductível do sujeito transcendental, sem recusar desdenhosamente, como faz o idealismo tradicional, as motivações que conduzem a um certo materialismo, historicismo e sociologismo — tal é o projecto deste livro sobre a noção de *a priori*”¹⁰¹. A sua obra posterior: *L'inventaire des a priori: Recherche de l'originare* manter-se-à fiel a este intento.

O *a priori*, considerado na sua parte subjectiva, é definido por Dufrenne como *a marca inengendrada de um saber virtual*, de que não podemos situar o seu começo histórico. Contudo e como que paradoxalmente, esse saber só encontra a sua actualização e realização no tempo — “se o *a priori* é experimentado por uma consciência que deve ser singular para o experimentar, ele não é mais universal, é histórico”¹⁰².

Qualquer coisa no homem traz, pois, os traços de uma origem sem tempo, imemorial, mas é ainda enquanto ser histórico que essa “anterioridade radical” se diz. A sua abertura ao outro, ao novo que chega, encontra o seu fundamento no *a priori*, tem apenas como “lugar” de realização a própria história — não há, pois, experiência, no sentido autêntico, que possa ser subtraída ao tempo e que não mergulhe as suas raízes no mundo da vida. Só o empírico é condição de revelação do *a priori*.

Por outro lado, Dufrenne considera ainda que este saber virtual, esta *pré-compreensão* do sentido que antecede e prepara a consciência para acolher certos aspectos do mundo, encontra-se não só a nível individual, no corpo próprio, como pode ainda — sem nela se dissolver — sedimentar-se numa cultura.

Dufrenne classificará de ruínoza esta economia da noção de *a priori*: “Aí onde a génese pode ser seguida, não há lugar para invocar o inengendrável (...). Não podemos reduzir o *a priori* ao passado individual ou social, e não podemos compreender o passado sem dar lugar ao *a priori*. Por outro lado, o *a priori* como virtual não pode identificar-se à recordação depositada na memória; as minhas

¹⁰⁰ M. DUFRENNE, *La notion*, 68.

¹⁰¹ E. LEVINAS, “A priori et subjectivité” in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris, J. Vrin, 1988, 179.

¹⁰² M. DUFRENNE, *L'inventaire*, 23.

recordações foram adquiridas, trazem uma data e a minha memória é o recolhimento da minha experiência. Pelo contrário, o *a priori* em mim, histórico sem ter uma história, não é portador de uma data, é a possibilidade da minha experiência e da minha memória”¹⁰³.

Se o *a priori* se diz apenas *na e pela* história, não se deve pensar que o sentido se mantenha inalterável, intacto e dito de uma vez por todas na sua totalidade — o sentido que leva a marca do tempo é sempre parcial e o *a priori* está sempre por explicitar¹⁰⁴.

Esta tese de Dufrenne pode, à primeira vista, parecer contraditória com a afirmação sempre retomada da imediatidade do sentido. Não esqueçamos contudo que a palavra “sentido” na sua raiz alemã (derivada do termo *sinn*) significa *caminho*¹⁰⁵. Ora, pensar o sentido como caminho é aceitar o adiamento inexorável da sua conclusividade; é também pressupor que o novo pode sempre irromper, é, por isso, aceitar a inexistência de uma perspectiva privilegiada, fora do tempo e do espaço, que mostrasse o caminho na sua inteireza.

Procurando dar sentido à tese de que há um *a priori* de ordem afectiva a marcar a especificidade da experiência estética, Dufrenne fará notar que a afectividade não constitui um simples *meio* através do qual o *a priori* se revelaria. Mas o afectivo pertence à sua natureza mesma — tal como o *a priori* do entendimento tem uma natureza racional¹⁰⁶. Contudo, sendo o *afectivo* o traço específico destes *a priori*, não há aqui lugar para se pensar numa estética identificável a uma experiência puramente subjectiva e individual, nem tão pouco para uma estética “objectivista”, — “O que chamamos sentimento, e que é irredutível ao desejo, é somente uma certa forma ainda desinteressada, apesar do tipo de participação que ela supõe, de conhecer uma qualidade afectiva como estrutura de um objecto (...) sentir é experimentar um sentimento, não como um estado do meu ser, mas enquanto propriedade do objecto. O afectivo não é em mim senão a resposta a uma certa estrutura afectiva do objecto. E, inversamente, esta estrutura confirma que o objecto é para um sujeito, não sendo pois redutível às dimensões da objectividade, que o tornariam objecto para ninguém: há nele qualquer coisa que não pode ser conhecida senão por uma espécie de simpatia e na condição de que o sujeito se abra a ele”¹⁰⁷. Além disso, as qualidades afectivas, que emanam do objecto estético, ao serem designadas antropomorficamente espelham a complementaridade constitutiva da experiência estética: “O horrível de Bosch, a alegria de Mozart, o trágico de Macbeth, o irrisório de Faulkner designam tanto a atitude do sujeito como uma certa estrutura do objecto”¹⁰⁸. O *a priori* afectivo reveste-se, assim, de um carácter singular uma vez que designa a estrutura de um objecto estético específico e concreto e ainda porque o sujeito susceptível de experimentar em si um sentimento, não é o sujeito

¹⁰³ *Ibid.*, 44, sublinhados nossos.

¹⁰⁴ Cf. M. DUFRENNE, *La notion*, 257.

¹⁰⁵ Cf. M. B. PEREIRA, “Experiência e sentido”. *Biblos*, LV, 1979, 294.

¹⁰⁶ Cf. *Ibid.*, 542.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 544.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 544.

impessoal kantiano, mas um sujeito irredutivelmente singular; em suma, um ser-no-mundo.

A experiência estética assume em Dufrenne um carácter verdadeiramente existencial: “A experiência de que este *a priori* funda a possibilidade é uma experiência a que devemos chamar existencial e os objectos desta experiência compõem um mundo apenas acessível ao sentimento”¹⁰⁹. Não se trata pois de um mundo susceptível de um conhecimento universalmente válido. A relação ao mundo, própria da experiência estética, está para além de uma simples relação cognitiva entre um sujeito e um objecto radicalmente distintos e indiferentes, mas o sujeito deve ele mesmo *reconhecer-se e exprimir-se* no mundo do objecto estético.

Artista e espectador encontram-se assim unidos numa mesma experiência gizada não pelo fazer, pelo criar, propriamente dito, mas por uma mesma afinidade assumida com o objecto estético.

O mundo do objecto estético é assim, segundo a expressão de Dufrenne, simultaneamente *acto* e *destino* do sujeito¹¹⁰. É “acto” de um sujeito enquanto o mundo do objecto estético precisa de um sujeito (uma testemunha) para o dizer, mas é também “destino”, no sentido em que, é na condição de dizer esse mundo e de o explicitar que o sujeito *é* e se diz a si mesmo. O sujeito, em lugar de simplesmente se projectar a si mesmo no objecto, *recebe* do objecto estético um (novo) modo de ser. Autocompreende-se, *deixando-se conduzir* na direcção de sentido, ou na atmosfera de mundo, que o objecto estético propõe.

Entre o *a priori* cosmológico e o *a priori* existencial não há assim qualquer oposição ou distância — “Mozart é a serenidade, Beethoven a violência patética”; “O *a priori* afectivo constitui um mundo consistente e coerente porque reside naquilo que há de mais profundo num sujeito, como é também o que há de mais profundo no objecto estético”¹¹¹.

Ora será justamente esta afirmação de que o cosmológico e o existencial não são senão as duas faces do mesmo *a priori*, ou, se quisermos, da mesma qualidade afectiva, que conduzirá Dufrenne a efectuar a passagem/“salto” do plano transcendental para o plano ontológico — “A condição de possibilidade torna-se uma propriedade do ser: o *a priori* não pode ser ao mesmo tempo uma determinação do objecto e uma determinação do sujeito senão porque é uma propriedade do ser, simultaneamente anterior ao sujeito e ao objecto e que torna possível a afinidade do sujeito e do objecto”¹¹².

O encontro com o inencontrável: a Natureza naturante

Na sua obra *Phénoménologie de l'expérience esthétique* Dufrenne mostra-se já sensível ao problema que a noção de *a priori* coloca. Não obstante permitir

¹⁰⁹ *Ibid.*, 552.

¹¹⁰ Cf. *Ibid.*, 553.

¹¹¹ *Ibid.*, 552 e 554.

¹¹² *Ibid.*, 561.

vislumbrar a concordância fundamental entre o sujeito e o objecto, a experiência configurada por esta noção de dupla face, permanece pensada em termos de um bipolarismo que enfraquece o seu alcance. Assim se explica o sentido do seu percurso, claramente direccionado, na última parte da referida obra, para uma reflexão de cariz ontológico — há que remontar a uma instância anterior à própria cisão entre o sujeito e o objecto: ao ser. Por outro lado, em *La Notion d'«A Priori»*, Dufrenne, verificando que é sempre a partir de um dualismo que a filosofia transcendental concebe o *a priori*,¹¹³ e que, propor, explicitamente, a sua divisão em objectivo e subjectivo, não é mais do que corroborar esse mesmo dualismo, supõe atenuar essa dificuldade insistindo numa “conveniência recíproca” ou *afinidade entre o homem e o mundo*: “Que concluir, senão que a reflexão não pode, sem se perder, ir para além deste ponto em que descobre, simbolizada pelos dois aspectos do *a priori*, a dualidade do homem e do mundo e a sua afinidade? Há aí um facto que é um fundamento, pois, ele estabelece que o homem pode conhecer e habitar o mundo, mas este fundamento não pode ser, por seu lado, fundado”¹¹⁴. Caberá assim não já à filosofia (enquanto discurso conceptualizador), mas antes à *poesia* falar da experiência de um *fundo* eminentemente radical. Em *Le Poétique* este tema será amplamente retomado e desenvolvido, não só concedendo, de facto, um privilégio inalienável à linguagem poética, como ainda esboçando uma “filosofia” da Natureza, sendo esta concebida em termos de uma *Natureza naturante*, que é, ela mesma, poética e fonte de onde jorram todos os *a priori*.

O problema será ainda retomado noutros trabalhos do autor, designadamente em *Jalons*, cuja introdução pretende explicitar o seu percurso teórico e numa sua obra mais recente: *L'inventaire des A priori: Recherche de l'originare*. Neste livro Dufrenne, ao pretender responder à crítica de Ricoeur (*Esprit*, mars, 1961) acerca da legitimidade da sua concepção de *a priori* que, em última análise se poderá traduzir numa incomunicabilidade do “em-si” dos *a priori* objectivos e do “para-si” dos *a priori* subjectivos¹¹⁵, sublinhará que a pertinência do problema colocado não deverá conduzir ao abandono desta noção, mas antes ao seu aprofundamento.

No repensar desta questão que, sem dúvida alguma, corresponde a um desejo de fundação última, a uma procura das origens que daria lugar a uma reconstrução ordenadora (ambição de toda a filosofia como metafísica), o encontro com o pensamento de Espinosa e também com a filosofia romântica, designadamente com Schelling, será decisivo. Há com efeito aí uma busca de um princípio primeiro, de um incondicionado, que realizaria a unificação dos saberes. Por outro lado, a “Naturphilosophie” de Schelling, ao conceber uma natureza que se auto-desenvolve e auto-organiza, sem a intervenção da consciência, mas sendo

¹¹³ A filosofia kantiana, ao atribuir ao sujeito uma actividade constituinte, não tem necessidade de inscrever o *a priori* também no objecto. Contudo, o *a priori* exerce igualmente um papel mediador entre o sujeito e o objecto e, nesse sentido, é também em termos de um dualismo que esta noção é concebida. Cf. M. DUFRENNE, *La notion*, 227.

¹¹⁴ *Ibid.*, 284.

¹¹⁵ Cf. M. DUFRENNE, *L'inventaire*, 11-12.

o “lugar” mesmo de onde esta brota, como produto da sua evolução inconsciente¹¹⁶, permite a Dufrenne entrever uma possível resposta à interrogação colocada por Ricoeur. Essa resposta, o autor admite-o, permanecerá sempre no horizonte, não sendo, por isso, explicitável na sua totalidade: “A filosofia da Natureza é sempre indicada e sempre impossível, não pode ser esboçada senão sob o modo do *como se*”¹¹⁷.

E, contudo, é o próprio pensamento que procura ir mais além do *fundamento*, para o ponto em que não é já deste que se trata, mas do *fundo*. Dufrenne falará assim, de um *salto* do transcendental para o transcendente. Dir-se-ia, num registo kantiano, que o pensamento *transgride* os limites impostos ao próprio conhecimento: “Enquanto examinamos a correlação intencional do homem e do mundo, permanecemos ao nível do transcendental. A partir do momento em que procuramos uma origem ou uma causa desta correlação, saltamos do transcendental ao transcendente”¹¹⁸.

A diferença entre fundamento e fundo giza-se assim na radicalidade do próprio perguntar. Uma vez aceite, como facto óntico, a afinidade entre o homem e o mundo instituída pelo *a priori*, trata-se de perguntar ainda pela *causa* dessa mesma afinidade: “A causa, quer dizer, o que precede e o que inicia, o que começa, não como um acto livre começa, pois situamo-nos aquém da liberdade, antes aquilo com o qual tudo começa, o que é o lugar dos começos, sem ser começo em si mesmo. Não o fundamento, porque o fundamento limita-nos a uma perspectiva humana; muito menos um princípio lógico a partir do qual o real poderia ser deduzido, como os teoremas de um sistema de axiomas. Procuramos o que é primeiro, e cuja prioridade se deve inscrever e manifestar no real”¹¹⁹.

Esta questão seria pelos positivistas reduzida a um problema científico. Também a ciência, ao pretender explicar o real, encontra uma natureza que precede ou é anterior ao homem. Por seu lado, a posição idealista sublinharia que esta natureza sem o homem é ainda uma natureza para o homem, isto é, trata-se de uma natureza que não pode ser dita ou explicada senão numa linguagem eminentemente humana. A questão será, assim, a de como falar do fundo, sem se partir de uma linguagem entendida como pertença do homem: “Para falar do fundo, seria preciso encontrar uma linguagem que não fosse a do homem, seria preciso que a Natureza se anunciasse a si mesma”¹²⁰. Pois, como diz o poeta (H. Helder) “Todas as palavras da linguagem normativa (a linguagem das teses e antíteses, a linguagem das análises, dos juízos e proclamações solenes) [são] unicamente um lento nevoeiro roçando a face da matéria”¹²¹.

¹¹⁶ Cf. V. JANKÉLÉVICH, “Preface du traducteur” in F. Schelling, *Essais*. Paris, Editions Montaigne, 1946, 17-19.

¹¹⁷ M. DUFRENNE, *L'inventaire*, 13, sublinhados nossos.

¹¹⁸ M. DUFRENNE, *Le Poétique*. Paris, P.U.F., 1973², 205.

(Nas próximas referências esta obra será designada unicamente pelo título).

¹¹⁹ M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 205.

¹²⁰ *Ibid.*, 205.

¹²¹ H. HELDER, “As magias” in *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, 465.

Ou, voltando de novo a Dufrenne, é preciso pressupor que, na própria linguagem que falamos, algo se diz que não é já nosso, mas aponta para além do dito, desapropriando-nos: “Só há discurso quando há alguém que fala, mas este discurso pode enviar para além daquilo que se diz. A arqueologia é uma construção, mas é a *arché* que ela revela, quer dizer, o princípio, a potência muda de uma Natureza que se revela através das formas e dos seres de que o universo está povoado, potência das potências”¹²². Neste sentido, não se trata aqui de negar a validade do discurso científico, antes de apontar a sua insuficiência. Há algo que nele se imiscui e anuncia, sem se mostrar claramente, escapando aos seus critérios de clareza e distinção.

A ciência, dirá ainda Dufrenne, sendo obra da consciência, não pode compreender a génese senão pelo seu produto e, nessa medida: “Não pode dizer a força obscura do possível que joga nos começos. (...) O evolucionismo apenas pode dar aqui uma indicação, que deve inspirar um pensamento mais radical, um pensamento anterior ao pensamento”¹²³.

Mas, se a ciência não é o discurso mais adequado para nos dar conta de uma Natureza, entendida como suporte do fundamento, também não será à teologia que caberá desempenhar tal missão. A Natureza não é o outro nome de Deus, se se entender por este “a potência soberana”, o grande relojoeiro do universo ou a Providência a que nada pode escapar: “Deus não pode ser o fundo porque se distanciou: é o Pai e não a Mãe, aquela que traz em si, dá à luz e alimenta; é o Verbo que fala do alto e que tudo decidiu”¹²⁴. A este propósito M. Brisson dirá que Dufrenne “é profundamente pagão” pois evoca uma Terra-Mãe e não um Deus-Pai¹²⁵.

A Natureza, tal como Dufrenne a concebe, aproxima-se assim das grandes imagens que nos chegam dos mitos antigos: “A Terra-mãe abissal e fecunda”, “A grande mãe nutridora e universal”¹²⁶. Mas também o mito é já uma pré-ciência e, como tal, deixa escapar aquilo que é em si desejo de tematização¹²⁷.

Toda a dificuldade em falar desta Natureza reside no facto do homem não estar nela inscrito como seu correlato. Aliás, é isso mesmo que o “N” maiúsculo significa: “Indica não somente a exterioridade, mas a anterioridade do mundo em relação ao sujeito, e significa também a energia do ser”¹²⁸. A Natureza ergue-se assim, no pensamento de Dufrenne, como uma *ideia limite*: “Porque ela exprime o que se situa aquém de toda a correlação com um olhar ou um acto humano, o que escapa a todo o discurso: o mundo que não é ainda o Eu, nem a

¹²² M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 206.

¹²³ M. DUFRENNE, *Jalons*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1966, 25.

¹²⁴ M. DUFRENNE, *Le Poétique*. Paris, P.U.F., 1973², 207.

(Nas próximas referências esta obra aparecerá designada do seguinte modo: M. DUFRENNE, *Le Poétique*)

¹²⁵ Cf. M. BRISSON “De la perception sauvage à l’utopie” in Vários, *Vers une esthétique sans entrave*, *Mikel Dufrenne*. Paris, U.G.E., 1975, 34.

¹²⁶ Cf. M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 2 e 7.

¹²⁷ Cf. M. DUFRENNE, “Vers l’originaire” in *Esthétique et philosophie*, vol. II. Paris, Editions Klincksieck, 1976, 88.

¹²⁸ M. DUFRENNE, *L’inventaire*, 164.

fortiori, para Mim, o mundo antes do homem que produz o homem em vez de ser constituído por ele”¹²⁹.

Poderíamos assim perguntar pela pertinência desta ideia de uma Natureza primitiva, sobre a qual o discurso parece tropeçar e diluir-se, numa espécie de incapacidade congénita.

Ora, o gesto de Dufrenne não será o de fazer apelo a uma teologia negativa — a qual, ao dizer apenas pela negativa, pertenceria ainda ao espaço predicativo ou judicativo do discurso. A Natureza *dá-se* primeira e fundamentalmente numa *experiência* e esta experiência não é a do nada ou da pura ausência, antes a de uma plenitude inesgotável. Certas experiências, mormente a experiência estética, suscitam em nós um *sentimento* que deixa entrever o fundo ou se se quiser, esse “fundo sem fundo”, transbordante, sem limites. Sentimento de um ser selvagem, retomando as palavras de Merleau-Ponty. “De uma força sem lei e, contudo, generosa”. Sentimento também de se ser produzido e fazer parte da Natureza, tal como a experiência estética das coisas naturais nos parece, de um modo mais explícito (mas não mais exclusivo) mostrar: “Ser parte da Natureza não é ser coisa entre coisas no universo do positivismo, menos ainda, ser no mundo como o correlato transcendental do mundo; é estar enraizado no real. A experiência estética de uma paisagem faz-nos experimentar a nossa conaturalidade com a natureza: a segurança tranquila ou exaltante de uma intimidade umbilical com a montanha que subimos, a luz que nos penetra, o vento que nos acaricia, o pio do pássaro que nos trespassa”¹³⁰.

Este sentimento de fazer parte da Natureza é encontrado, por Dufrenne, na filosofia de Espinosa, quando, por exemplo, no *Breve Tratado* “exprime numa linguagem quase mística que, saber-se eterno é saber-se unido à Natureza naturante”¹³¹. A ideia verdadeira de Deus que, segundo aquele filósofo, cada um de nós possui como fonte e modelo da verdade seria, assim, na sua forma mais imediata, e a partir da interpretação de Dufrenne, o sentimento da Natureza¹³². De notar que em Espinosa os termos Deus e Natureza têm rigorosamente o mesmo significado: “*Deus sive Natura*”.

Ora, não deixa de não ser, de algum modo, enigmático que Dufrenne adira à posição de Espinosa, não obstante ter feito todo um esforço para se demarcar de uma interpretação teologizante da Natureza. Contudo, será preciso não esquecer que o pensamento espinosiano se insere já num horizonte de secularização,

¹²⁹ *Ibid.*, 165.

¹³⁰ M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 208.

¹³¹ M. DUFRENNE, *Jalons*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1966, 25-26.

(Nas próximas referências esta obra aparecerá designada do seguinte modo: M. DUFRENNE, *Jalons*)

¹³² Cf. M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 206-207.

Quanto à expressão “*Natura Naturans*” utilizada por Espinosa, saliente-se que é originária do vocabulário medieval e, segundo refere Miguel B. Pereira “designa a Actividade Suprema, que se manifesta no visível, penetrando no máximo e no mínimo, como princípio criador da natureza naturata, a que é imanente como determinação, que não é determinada”. M. B. PEREIRA, *Modernidade e Secularização*. Coimbra, Livraria Almedina, 1990, 90.

a que não é, certamente, alheio a própria conceptualidade e exposição geométrica que presidem à apresentação da sua obra¹³³.

Por outro lado, o Deus a que Dufrenne faz equivaler o termo Natureza não pertence já a um discurso de tipo teológico, antes constitui a própria tradução da excessividade do fundo. Deus seria assim o próprio “sem fundo” desse fundo.

Mas a adesão ao pensamento de Espinosa está também marcada por um certo distanciamento, que pode ler-se nas “substituições” que propõe operar e que traçam a originalidade do seu caminho de pensamento: “Ousarei dizer que tentei seguir Espinosa a meu modo, substituindo o conhecimento do terceiro género pela experiência estética e a consciência de estar unido a Deus, na clareza de um pensamento lógico, pela consciência, como diz Hölderlin, de habitar poeticamente o mundo?”¹³⁴

Trata-se assim de procurar saber o significado deste conhecimento do terceiro género, que é, para Espinosa, o nível mais elevado de conhecimento. É no livro II da *Ética* (prop. XL, esc. II) e retomando as ideias já expressas no *Tratado da reforma do entendimento*¹³⁵ (embora na *Ética* as duas primeiras formas de conhecimento sejam congregadas no primeiro género do conhecimento), que Espinosa expõe os diferentes níveis gnoseológicos. Acerca do conhecimento do primeiro género, podemos dizer, de um modo algo breve e condensado, que se trata do conhecimento baseado em “experiências vagas” e por “ouvir dizer”, será, portanto, a opinião ou imaginação. Quanto ao conhecimento do segundo género, estamos já em face de um conhecimento racional, de tipo discursivo e que é um conhecimento verdadeiro, ao qual pertencem ideias adequadas¹³⁶.

Há contudo algo de insuficiente neste nível de saber e que leva Espinosa a postular um género superior de conhecimento: “Além destes dois géneros de conhecimento, há ainda um terceiro (...), a que chamaremos *ciência intuitiva*. Este género de conhecimento procede da ideia adequada da essência formal de certos atributos de Deus para o conhecimento adequado da essência das coisas”¹³⁷.

O modo como se dá o trânsito do nível de conhecimento dedutivo para o nível da intuição permanece por explicitar, pelo menos no Livro II da *Ética*. Se nos questionarmos sobre o significado deste tipo de conhecimento, a resposta de Espinosa parecer-nos-à lacunar e insuficiente. Como se, ele próprio, escapasse ao “geometrismo” que preside à exposição do pensamento espinosiano, não obstante o exemplo retirado da matemática, com que pretende traçar a especificidade de cada nível gnoseológico.

¹³³ Cf. M. B. PEREIRA, *Modernidade e Secularização*. Coimbra, Livraria Almedina, 1990, 65-107.

¹³⁴ M. DUFRENNE, *Jalons*, 26.

¹³⁵ Obra em que Espinosa apresenta uma reflexão sobre o nosso poder de conhecer. Veja-se a este propósito os parágrafos 18 a 29.

Note-se ainda que se utilizaram as traduções em português das obras referidas:

B. ESPINOSA, *Tratado sobre a reforma do entendimento*. Lisboa, Livros Horizonte, 1971.

E. ESPINOSA, *Ética*. Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

¹³⁶ Cf. *Ética* II, prop. XL, esc. II, prop. XLI, demonstração e prop. XLII.

¹³⁷ *Ibid.*, II, prop. XL, esc. II.

Será necessário esperar pelo Livro V para encontrarmos o seu sentido. Aí, Espinosa afirmará que “Do terceiro género de conhecimento nasce necessariamente o amor intelectual de Deus”¹³⁸. Seria talvez aqui que poderíamos filiar a posição de Dufrenne que, como referimos já, pretende substituir o conhecimento do terceiro género pela experiência estética. Desse modo, haveria, assim, como que uma fractura no racionalismo espinosiano — o conhecimento intelectual de Deus estaria para além dos limites da estrita racionalidade. Dir-se-ia existir a presença de uma “dimensão estética” na gnoseologia espinosiana.

Mas o próprio Dufrenne se ergue contra esta interpretação, ao afirmar que o conhecimento do terceiro género nos instala no plano da fé — mas, trata-se de uma “fé filosófica”¹³⁹: “É precisamente a originalidade de Espinosa conceber a fé como ponto culminante da racionalidade. Todas as exegeses românticas são-lhes infiéis a partir do momento em que recusem a homogeneidade da intuição e do saber (...) longe de apreender o ser por uma revelação afectiva, estética ou mística, ou pelo coração, como disse Pascal, Espinosa apreende o ser numa intuição supremamente inteligível”¹⁴⁰.

A filiação, assumida por Dufrenne, no pensamento de Espinosa e que lhe permite optar por um percurso desviante, em direcção a uma experiência estética e ao habitar o mundo poeticamente, encontra ainda a sua inspiração no próprio monismo substancialista espinosiano, segundo o qual a alma pode *ler* Deus ao apreender as coisas singulares: “O que o conhecimento do terceiro género atinge é, mais do que o carácter constrangedor de uma verdade lógica, o carácter «transbordante» do ser. A plenitude não extensiva, mas intensiva, do ser é reunida na coisa singular que o espírito conhece. A intuição inicial: o ser é, encontramos-la sobre esta coisa singular, experimentamos nela a densidade e a força absoluta do ser (...). Compreendemos que a imanência de Deus é a apoteose do mundo”¹⁴¹.

Não há pois, para Espinosa, outro modo de acesso a Deus, senão a via da estrita racionalidade — como dirá Joubert só “a sabedoria é repouso na luz”¹⁴².

Em Dufrenne será a experiência estética a via de acesso ao carácter transbordante do fundo. O habitar poeticamente o mundo será assim a atenção dispensada à polifonia do fundo.

Aliás, será justamente essa ideia de totalidade e plenitude, que perpassa a concepção de Natureza em Espinosa, de que Dufrenne se crê profundamente devedor¹⁴³.

Contudo, Espinosa parece ter esquecido uma dimensão fundamental na Natureza ao pensá-la unicamente sob o signo da eternidade. Para Dufrenne pensar a Natureza como naturante ou como força produtora implica necessariamente uma restituição da temporalidade.

¹³⁸ *Ibid.*, V, prop. XXXII, corolário.

¹³⁹ M. DUFRENNE, *Jalons*, 61. Ver também nota 3 na mesma página.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 61.

¹⁴¹ *Ibid.*, 60.

¹⁴² JOUBERT cit. por Blanchot, M., *O livro por vir*. Lisboa, Relógio d'Água, 1984, 68.

¹⁴³ Cf. M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 220.

Será na tradição romântica, mais particularmente em Schelling, que Dufrenne procurará as bases que lhe permitam configurar uma Natureza que, mantendo o seu carácter de plenitude e de força jorrante, não se subtraia ao tempo.

Ora, intimamente ligado à ideia de *devir*, ou se quisermos, à temporalidade, está o conceito de *Grund*, que Dufrenne considera de importância fundamental para a edificação de uma filosofia da Natureza.

Sendo traduzido por *fundo* (embora alguns autores utilizem antes o termo fundamento), este conceito, de difícil explicitação, assume o sentido de uma vontade obscura, de uma força propulsiva ou dinâmica que conduz à manifestação de algo, incluindo Deus. Trata-se, segundo as palavras de Jankélévitch do próprio “suporte do processo de *devir*” e, nessa medida, significa também a “persistência do passado no presente”, ou seja, que “o passado não é jamais anulado”¹⁴⁴.

A Natureza em Dufrenne assumirá justamente esse sentido do *Grund* schellingiano: “Este ser que tem o ser em potência, é claramente ainda o *Grund*, a Natureza antes da Existência, razão de ser da Existência, promessa de luz nas trevas. É deste não-Deus, que é já Deus, que Deus tem necessidade para se manifestar como espírito. É desta Natureza que a consciência tem necessidade para surgir”¹⁴⁵.

Pensar a Natureza como temporal é, no fundo, reafirmar o seu carácter de potência criadora e inesgotável, é considerá-la como o “lugar” de todos os possíveis e, mais do que isso, como a própria actualização desses possíveis. Só de uma Natureza pensada em termos de *devir* se pode afirmar que ela é “Primavera do mundo”¹⁴⁶.

Por outro lado, é ainda de olhos postos no carácter temporal da Natureza que Dufrenne afirmará nela a existência de uma polarização para o homem, isto é, para a consciência que irá acolher e lançar luz sobre a própria Natureza. “A potência é cega sem o homem e o fundo permanece abismo. No homem a Natureza vem à consciência: as coisas tornam-se imagens (...) e estas imagens falam-nos. Porque o homem fala? Certamente, mas na medida em que a vocação do ser é a de aparecer, em que a potência é, em última análise, potência de desvelamento, é a Natureza que traz em si este homem falante”¹⁴⁷.

O homem terá assim o estranho estatuto de correlato e de parte ou elemento da Natureza. Se é com o homem que o dualismo se instala é também nele que o dualismo se ultrapassa: “A Natureza torna-se mundo pelo homem, como o tempo se torna história, mas ela detém a iniciativa desta metamorfose, no sentido em que suscita o homem pelo qual ela se realiza”¹⁴⁸. A filosofia da consciência terá assim de dar lugar a uma filosofia da Natureza — o que, já o sabemos, é impossível.

¹⁴⁴ Cf. V. JANKÉLÉVITCH, “Préface du traducteur” in F. Schelling, *Essais*. Paris, Editions Montaigne, 1946, 40.

¹⁴⁵ M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 211.

¹⁴⁶ Cf. *Ibid.*, 215.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 219.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 224.

A Natureza será pois a “pátria” dos *a priori* ou, como Dufrenne também afirma, o *a priori dos a priori*. Não um *a priori* entre outros, mas o lugar mesmo da sua emergência¹⁴⁹.

A explicitação da ideia de Natureza é, assim, uma *paixão inútil*, porque está para além de toda a correlação com um olhar humano, porque o homem, quando chega, é já demasiado tarde — o homem apenas pode ser o correlato do mundo — “Contudo, esta ideia impossível é [também] um *a priori*, talvez mesmo o *a priori* tipo: um saber que nos assedia, implícito e virtual e que não poderá jamais ser explicitado senão de forma precária e, de algum modo, mítica. A ideia de mundo explicita-se no discurso lógico, a ideia de Natureza diz-se na linguagem dos poetas, ou dos filósofos que se instruem na proximidade dos poetas”¹⁵⁰.

O Poético

É a Natureza que, por uma força inerente a si mesma, dirige ao homem o apelo da palavra, para que o silêncio se quebre e o poema surja. Pelo poema, testemunho da fidelidade ao chamamento escutado, a Natureza sofre uma metamorfose e devém mundo. A sua força de naturante pode agora ler-se, ainda que em filigrana¹⁵¹.

O poeta é assim aquele que co-responde a um apelo que lhe chega do exterior; a palavra não é propriedade sua, mas *oferta* do ser mesmo que pugna para ser dito. De tal modo, que é o próprio fundo que se diz no dizer do poeta: “No poema (...) ressoa a voz muda do fundo; celebrando o mundo, a palavra poética diz a Natureza inefável. Pelo poeta, a Natureza vem à consciência como o outro da consciência; e é por isso que ela quer o poeta e que o poeta se quer como poeta”¹⁵². O estatuto do poeta vem-lhe justamente dessa disponibilidade para acolher o *dom* da palavra, desse “sim” àquilo que da Natureza chega.

Dufrenne demarca-se de uma concepção antropocêntrica, psicologista e instrumentalista da palavra, pretendendo assim restituir plenos privilégios à palavra poética — É a Natureza que sendo ela mesma poética fala: “ela fala ao poeta que há em nós. E a nossa linguagem é a sua”¹⁵³.

A linguagem não é pois pertença do homem, mas precede-o inexoravelmente. Por outro lado, se outra voz se imiscui na voz humana, se a voz do poeta é sempre uma voz pítica, as palavras não são mais o veículo de exteriorização de um interior ou de uma subjectividade, nem podem ser manipuladas como se fossem utensílios ou signos vazios, de que nos servirmos para nomear as coisas. A palavra é, antes de mais, a luz que vinda do fundo se projecta sobre o mesmo, mostrando-o. Mas, para tal, o homem é sempre requerido.

¹⁴⁹ Cf. M. DUFRENNE, *L'inventaire*, 164.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 165.

¹⁵¹ Cf. M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 226-227.

¹⁵² *Ibid.*, 229.

¹⁵³ *Ibid.*, 234.

Ora, cremos ver nesta posição de Dufrenne algumas semelhanças com o pensamento de Heidegger¹⁵⁴. Também este filósofo proclama que: “O homem não fala senão na medida em que corresponde à palavra. A palavra é falante. O seu falar fala para nós lá onde foi falado: [no poema]”¹⁵⁵.

Esta afirmação, de certo modo enigmática, de que “a palavra é falante” contraria justamente a ideia de que a linguagem é uma actividade específica e naturalmente humana, situada assim ao nível das *performances* executadas pelo sujeito: “Não sendo uma tautologia intransitiva condutora ao hipostasiar da língua, a afirmação “Die Sprache spricht” refere, por um lado, não ser a palavra-língua (Sprache) o instrumento ou a expressão de um sujeito falante, por outro lado, não poder a sua essência aparecer sob nenhuma outra instância, que não seja a própria palavra (Sprache), que a diz e a dá a pensar.

A palavra-língua fala e o próprio do homem na sua relação à palavra (Sprache) consiste, para Heidegger, em «deixar-se abordar pela palavra»¹⁵⁶.

Todo o falar enraíza assim numa escuta prévia e numa co-resposta a um apelo, que, sendo simultaneamente pedido e doação, rasura a propriedade daquilo mesmo que se diz.

Teremos, contudo, que nos questionar acerca desse privilégio concedido à poesia — dir-se-ia estarmos perante um gesto de consubstancialização da palavra à palavra poética. Para Heidegger é no *poema* que encontramos a perfeição da fala: “O falado, no seu estado puro é o Poema”¹⁵⁷. Por seu lado, Dufrenne proclamará: “A Poesia é a primeira linguagem, aquela que no homem responde à linguagem da Natureza, ou melhor, que faz aparecer a Natureza como linguagem”¹⁵⁸. Ainda em *Language and philosophy* dirá de um modo mais explícito: “A poesia é a linguagem original, linguagem considerada como verdade. (...) Esta linguagem é verdadeira porque comporta um sentido que não pode ser dito de outro modo; é o próprio mundo que fala. Neste sentido, e independentemente de todos os motivos que os linguistas possam vir a descobrir, os signos não são arbitrários, mesmo se diferem de uma língua para outra”¹⁵⁹. Daí que Dufrenne identifique linguagem natural e poesia.

Mas este privilégio outorgado à poesia remete ainda para aquilo a que chamaremos a “plasticidade” da palavra poética e a sua insubmissão a todo o controlo e previsão, a transgressão da ordem que lhe é inerente. Em oposição aos “dis-

¹⁵⁴ De notar, contudo, que noutros aspectos, Dufrenne critica vivamente Heidegger, como se pode ver, por exemplo, na sua obra *Le Poétique*, pp. 204, nota 1.

¹⁵⁵ *Die Sprache* significa em alemão *A Língua*. O tradutor francês adverte que, embora, tenha optado pela expressão *A Palavra* (La Parole), não se deve perder de vista o sentido fiel ao alemão e ao espírito da letra de Heidegger: *a palavra*, designa aqui a palavra tal como é falada no seio de uma língua.

M. HEIDEGGER, “La parole” in *Acheminement vers la parole*. Paris, Gallimard, 1990, 37.

¹⁵⁶ F. BERNARDO, “O limite da questão no pensamento de Heidegger”. *Biblos*, LXVII, 1992.

¹⁵⁷ M. HEIDEGGER, “La parole” in *Acheminement vers la parole*. Paris, Gallimard, 1990, 18.

¹⁵⁸ M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 229.

¹⁵⁹ M. DUFRENNE, *Language and philosophy*. New York, Greenwood Press, Publishers, 1968, 98.

“cursos da instalação”, reificadores, a palavra poética, sendo plural, contém em si uma superabundância, um excesso de ser que tece nela a abertura a novas possibilidades de sentido. “A poesia é uma desorganização da realidade prática que alcança, por um outro caminho, que não o do pensamento dominador, um acordo do homem e do mundo, da palavra e do silêncio”¹⁶⁰. Sendo assim, se quisermos encontrar a essência do poético é numa experiência e não na gramática que a teremos de procurar¹⁶¹.

A poesia procura devolver à linguagem a sua vivacidade. A sua vocação é a de restaurar a linguagem que foi banalizada e degradada pela usura. Ora, será justamente e também contra esta linguagem — instrumento de dominação que Michaux proporá a criação de uma nova língua e que Artaud proclamará: “Il faut briser le langage pour trouver la vie” — o que, em última análise, implicaria (de acordo com o pensamento deste autor) uma passagem do verbo ao grito.

Em Dufrenne, como já referimos, é a própria poesia que deve reconduzir a linguagem às suas origens. Parafrazeando Heidegger, só com a poesia a palavra volta a ser palavra.

Dir-se-ia que a poesia conserva em si a voz da origem, do tempo em que a linguagem estava ainda demasiado rente à própria poesia que nomeava os deuses e as potências. Se a linguagem se mantinha aí na sua autenticidade, subtraída à ameaça de uma entropia semântica “é sem dúvida porque ainda tinha toda a seiva e conservava em si o eco das experiências primordiais em que o homem se revela”¹⁶².

Ora, ainda hoje a poesia parece conservar e trazer até nós a voz dessa origem. O seu poder de transfiguração da linguagem advém-lhe justamente dessa espécie de convivência com o fundo: “A poesia restitui a linguagem ao seu estado de natureza: pois a linguagem (...) reencontra, para ser expressiva, a densidade e o brilho das coisas naturais e o seu movimento tem a espontaneidade da vida; é nesta condição que traz em si, como um fruto, uma significação que exalta um mundo; é, talvez também, nesta condição que a Natureza, pelo poeta, fala através dele. Por outro lado, também o leitor é devolvido ao estado de natureza: à imediatidade, à inocência do sentimento; é, talvez ainda, nesta condição que é sensibilizado à palavra da Natureza ou que comunica com a Natureza como palavra”¹⁶³. Dito de outro modo, a poesia, tal como qualquer outro objecto estético, induz o leitor ao *estado poético*. Por esta esta expressão, adverte Dufrenne, não devemos entender, à maneira de Valéry, um qualquer estado subjectivo. A noção de poético deve ser liberta de qualquer interpretação psicologista: a poesia exprime um mundo, não uma emoção — “O estado poético arranca o poeta a si mesmo e une-o a algo de exterior e de estranho, põe-no em contacto e ao serviço da Natureza”¹⁶⁴.

¹⁶⁰ J. SOJCHER, *La démarche poétique*. Paris, U.G.E., 1976, 11.

¹⁶¹ Cf. M. DUFRENNE, “La poésie: Où et pourquoi?” in *Esthétique et Philosophie*, vol. II. Paris, Editions Klincksieck, 1976, 235.

¹⁶² *Ibid.*, 96.

¹⁶³ *Ibid.*, 145.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 167.

O poético, mais do que uma simples categoria estética presente em toda a arte, adquire assim um significado ontológico.

A experiência da inspiração assume um carácter paradigmático para a compreensão do estado poético. Diz-nos Dufrenne: “de qualquer modo que a entendamos, quer seja um vento que arrasta o poeta ou uma voz que lhe sopra o poema, é a exterioridade deste apelo ou desta força, que deveremos sublinhar”¹⁶⁵.

Em Artaud essa experiência será vivida de um modo dramático: a inspiração torna-se sinónimo de alienação, é uma lição de impoder e, mais do que isso, é sentida como roubo. Esse impoder, tantas vezes evocado por Artaud nas célebres cartas ao editor J. Rivière¹⁶⁶, não é, como afirma Derrida “a simples impotência, a esterilidade do «nada a dizer» ou a falta de inspiração. Pelo contrário, é a própria inspiração (...) Desde logo, aquilo a que chamamos sujeito falante, não é mais esse mesmo ou aquele que sozinho fala. Ele descobre-se numa irredutível secundaridade”¹⁶⁷.

Mas para Dufrenne esta experiência pode também ser jubilosa: “A consciência inspirada (...) é talvez a consciência por excelência: não somente aberta, mas disponível. Na actividade estética, a esta disponibilidade, quando produz frutos gloriosos, chama-se inspiração”¹⁶⁸. Nesta disponibilidade-hospitalidade se cumpre, afinal, o ser poético.

As imagens evocadas pelo poeta, não podem pois ser concebidas como frutos de uma faculdade sonhadora, em deriva de si, mas brotam desse mesmo chão originário que é a Natureza. A imaginação tal como é concebida por Dufrenne assemelha-se assim ao conceito bachelardiano de “rêverie”: “a palavra *rêverie* está aqui fundamentalmente desviada das suas conotações habituais e do seu sentido romântico de actividade (ou de estado) de espírito emigrando do mundo material para as esferas da recordação ou da imagem, para designar, pelo contrário, um retorno (...) do espírito à matéria e à vida. A *rêverie* não é vagabundagem da consciência nas regiões do difuso e do impalpável: é, ao invés, o seu defrontar activo, dinâmico, insistente, penetrante, lúcido, do mundo das coisas”¹⁶⁹.

Será importante notar aqui que: “A Natureza que inspira não é a Natureza naturada tal como a percebemos; as imagens pelas quais ela inspira não são exactamente as coisas percebidas, mas o que através destas coisas se revela”¹⁷⁰. Imagens como o céu, a água viva, a árvore, a jovem, o Caos, a Terra (potências nomeadas por Hesíodo), trazem em si algo de enigmático, como que uma sobrecarga de sentido; imagens simultaneamente indecisas e prementes, ininteligíveis

¹⁶⁵ *Ibid.*, 167.

¹⁶⁶ Cf. A. ARTAUD, “Correspondance avec Jacques Rivière” in *Oeuvres complètes*, vol. I. Paris, Gallimard, 1974.

¹⁶⁷ J. DERRIDA, “La parole soufflée” in *L'écriture et la différence*. Paris, Editions du Seuil, 1967, 263 e 265.

¹⁶⁸ M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 178.

¹⁶⁹ R. JEAN, “Lieu de la rêverie bachelardienne” in *Vários Bachelard*. Paris, Librairie Duponcelle, 1990, 77.

¹⁷⁰ M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 182.

e grávidas de sentido ¹⁷¹. Numa palavra, elas trazem consigo a grandeza e a força inefável da própria Natureza.

Por isso Dufrenne denuncia a falsa interpretação da frase de Aristóteles, que manda imitar a natureza: “Aristóteles (...) não disse, como se acreditou: *mimēisthai ta physica ontá*, mas *ten physin*; ele não propõe então que se copie um objecto, mas que se siga um modelo que é a natureza: mostrar a mesma energia que a *poiésis* natural, produzir objectos que, ainda que tenham o seu princípio na *poiésis* humana, manifestem a mesma potência de existir que aqueles que têm o seu princípio em si mesmos” ¹⁷².

A palavra poético, inúmeras vezes proferida por Dufrenne e que dá título, como já vimos, a uma das suas obras fundamentais, não deve deixar entrever um privilégio da poesia face à prosa, ou mesmo em relação à arte em geral. Embora já o tivéssemos tornado patente acima, convém agora sublinhar que o sentido grego da palavra poético, que aponta para a ideia de “produção” ou do “produzir”, é conservado no texto de Dufrenne, referindo-se quer à Natureza, quer à arte, quer ainda ao artista e ao espectador. Contudo, será a Natureza naturante (conceito que julgamos se poder consubstanciar com a *physis* grega, tal como era vista pela filosofia pré-socrática: força produtora, mas também generosa e doadora), que será o referente primeiro e último do próprio poético. É sempre para dizer o poético da Natureza que a arte é poética, como é também para a “criar”, a partir de um sentimento da Natureza, que o artista ou o espectador, são convocados ao estado poético. O poético está pois sempre relacionado com a própria expressão, com o trazer, do dizível ao dito, o *poiein* da Natureza.

Por outro lado, o seu ser poético advém-lhe não só pelo facto de exercer e exprimir o seu *poiein*, mas também por ser a própria instância criadora do homem, ou seja, daquele que dirá *sim* ao *sim* já antecipadamente dito pela Natureza — “Se queremos especificar o poético como categoria estética, é a humanidade do aparecer que é preciso então invocar: o poético reside, simultaneamente, na generosidade e benevolência do sensível” ¹⁷³.

A arte situar-se-á sempre nessa dimensão de excesso... *que até um deus deve ignorar.*

¹⁷¹ Cf. *Ibid.*, 186.

¹⁷² M. DUFRENNE, “Aujourd’hui encore, la création” in *Esthétique et philosophie*, vol. III. Paris, Editions Klincksieck, 1981, 67.

¹⁷³ M. DUFRENNE, *Le Poétique*, 254.