

# Revista Filosófica de Coimbra

---

VOL. 4 • N.º 7 • MARÇO 95

---

MIGUEL BAPTISTA PEREIRA - *O Regresso do Mito no Diálogo entre E. Cassirer e M. Heidegger*

JOÃO MARIA ANDRÉ - *Da mística renascentista à racionalidade científica pós moderna. (A propósito da articulação entre ciência, filosofia e misticismo em Nicolau de Cusa)*

MÁRIO A. SANTIAGO DE CARVALHO - *Ler Tomás de Aquino, hoje*

ANTÓNIO PEDRO PITA - *Presença, representação e sentimento. Configuração da experiência estética segundo Mikel Dufrenne*

*Colóquio: A filosofia no ensino secundário: O novo programa 12.º Ano*

JOSÉ ENES - *Leitura Integral. Porquê? Como?*

ALFREDO REIS - *12.º Ano: Leitura Integral do texto filosófico. Porquê? Como? Comentário.*

## PRESENÇA, REPRESENTAÇÃO E SENTIMENTO

### Configuração da experiência estética segundo Mikel Dufrenne

ANTÓNIO PEDRO PITA

As páginas seguintes têm o limitado propósito de examinar a estrutura de *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, por certo a obra mais famosa de Mikel Dufrenne.

A análise assenta na hipótese de que a total inteligibilidade dessa obra, bem como o seu alcance mais profundo, depende da articulação de três categorias fundamentais: presença, representação e sentimento.

Reservamos para um estudo mais desenvolvido<sup>1</sup> a explicitação de todas as suas implicações filosóficas.

1. *Três categorias fundamentais: sumário.* — Para que a obra se torne objecto estético e para que, pelo objecto estético, o sensível se exprima, na consagração que é o seu próprio desenlace<sup>2</sup>, o espectador não deveria ser senão um meio<sup>3</sup>. A obra e o espectador encontrar-se-iam *absolutamente* num plano pré-reflexivo, constituindo uma totalidade<sup>4</sup>. É certo que, num concerto, eu estou *perante* a orquestra: mas estou *dentro* da música<sup>5</sup>; e não é menos certo que, colocado diante de um quadro, é só uma coisa aquilo que vejo enquanto não me deixar invadir

---

<sup>1</sup> Na nossa dissertação de doutoramento, em vias de conclusão, situamos a matéria deste artigo numa análise global da filosofia de Mikel Dufrenne.

<sup>2</sup> "O que a obra espera do espectador é ao mesmo tempo a sua consagração e o seu remate (...); é para ela que o artista tem necessidade, como já dizia Hegel, da colaboração do espectador" (M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953, I, p. 82).

<sup>3</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 429-430.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 433.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, I, p. 92.

pela cor<sup>6</sup>. O espectador está inteiramente comprometido na obra: “a presença ao objecto tem *qualquer coisa* de absoluto, (...) o absoluto de uma consciência inteiramente aberta e como que possuída pelo que projecta”<sup>7</sup>. Então, do ponto de vista da integral expressividade da obra, “estar *perante*” é ainda insuficiente porque aquilo a que ela aspira é que, nela, o espectador *se perca*<sup>8</sup>.

Qualquer coisa, sublinhamos. Na exacta medida em que o espectador é um corpo<sup>9</sup> que traz em si uma história que o transcende e de que investe o olhar, o plano da presença está condenado à superação.

Por isso, num segundo momento, importa reflectir sobre a categoria de “*representação*”. Mas, evocando “um plano superior da percepção, não revogamos o plano da presença”: “o conhecimento ainda inconsciente vivido neste plano alimenta a representação. De modo que no plano superior o corpo não está ausente: a representação herda o que ele experimentou. Mais: é ele mesmo que prepara a representação; enquanto lugar de indeterminação, esboça já por ele próprio o movimento que nos faz aceder a ela”<sup>10</sup>. Porque reproduz a dualidade sujeito-objecto, a representação não pode constituir o último passo de uma fenomenologia da experiência estética: a experiência estética oculta a sua singularidade às possibilidades de interpretação abertas pelo paradigma da modernidade<sup>11</sup>. A “conversão do dado em inteligível não é necessariamente a última palavra”<sup>12</sup>: enquanto inteligível, a obra de arte permanecerá um objecto *do* mundo; ao transformar-se em objecto estético, porém, ela afirma-se *no* mundo como limiar de um (outro) mundo, — embora essa transformação só possa realizar-se por uma relação com a obra radicalmente diferente da representação.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 93.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 93 (subl. nossos).

<sup>8</sup> É o próprio filósofo que observa e sublinha: “perante a obra — mas é preciso dizer: na [‘*dans*’] sua presença, onde estou como perdido nela (...)” (Idem, *Esthétique et philosophie*, t. 2, p. 98).

<sup>9</sup> Note-se: “(...) uma consciência — ou um corpo: é a mesma coisa” (Idem, *ibidem*, p. 98).

<sup>10</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 432-433.

<sup>11</sup> Deixaremos para próximos trabalhos a análise não só das relações entre a emergência da estética e as grandes coordenadas da modernidade mas, principalmente, da revisão a que a matéria e o discurso estéticos poderão obrigar a própria *definição* da modernidade. Luc Ferry esboçou, a este respeito, uma perspectiva que importa desenvolver (cf.: *Homo Aestheticus — L’invention du goût à l’âge démocratique*, Éditions Grasset, Paris, 1990).

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 468.

O “*sentimento*” constitui essa relação decisiva: será a terceira categoria que é indispensável explicitar. Trata-se, de certo modo, de recuperar uma imediatidade que só na presença se realizava. *De certo modo*: a partir da representação já não é possível encontrar a presença pré-reflexiva; e, sendo uma forma de imediatidade, o sentimento é um imediato que atravessou a mediação<sup>13</sup>. Já não é simplesmente a emoção que “comenta um mundo”<sup>14</sup>; é conhecimento<sup>15</sup>, cuja função noética consiste em “revelar um mundo”<sup>16</sup>. Logo, há um conhecimento que não é produzido pelo dispositivo epistemológico da representação: e é a singularidade da experiência estética que designa a sua existência e requer a sua tematização.

A “*presença*”, a “*representação*” e o “*sentimento*” são, por conseguinte, as categorias axiais para a inteligibilidade da experiência estética. Em rigor, deveríamos até considerá-las unicamente como três momentos solidários de um processo complexo, — e é esta complexidade que nos abre para o *profundo* que no objecto estético se exprime.

2. *Obra de arte e objecto estético*. — Qual é o correlato da experiência estética? O problema é fundamental para o desenvolvimento da obra de Dufrenne: “a correlação do objecto estético e da percepção estética (...) está no centro do nosso trabalho”<sup>17</sup>.

A obra de arte é um objecto do mundo natural, e está submetida, por isso mesmo, à percepção, utilidade e determinação dos objectos do mundo natural. O mesmo quadro — mas poderíamos perguntar: será *em rigor* o mesmo?; o que quer dizer “mesmo”, nesta expressão? — é diferente para o encarregado de uma mudança, para o decorador da sala, para o amador de pintura. Será a identificação da diferença que definirá as condições de determinação do correlato da experiência estética. Porque, enquanto a obra de arte transportar consigo a possibilidade de confusão com os objectos de mundo, que o mesmo é dizer: enquanto não for suspensa a sua validade como objecto do mundo, a obra de arte é ainda o correlato de várias experiências possíveis, portanto ainda não pode ser o correlato unicamente da experiência estética.

Dufrenne distingue, por isso, *obra de arte e objecto estético*. O encarregado de uma mudança pode reconhecer um objecto como obra de arte; o decorador pode identificar autores e estilos. Mas não é por isso que

<sup>13</sup> Cf.: idem, ibidem, p. 471.

<sup>14</sup> Idem, ibidem, p. 472.

<sup>15</sup> Cf.: idem, ibidem, p. 471.

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 472.

<sup>17</sup> Idem, ibidem, p. 25.

prestam justiça *estética* à obra: “a obra de arte é também uma coisa e (...) a percepção não estética pode servir para dar conta do seu ser estético sem, contudo, o captar”<sup>18</sup>.

Assim, nas palavras de Dufrenne, “a diferença entre a obra de arte e o objecto estético reside em que a obra de arte pode ser considerada como uma coisa vulgar, quer dizer objecto de uma percepção e de uma reflexão que a distinguem das outras coisas sem lhe dar um tratamento especial; mas que ao mesmo tempo ela pode ser objecto de uma percepção estética, a única que lhe presta justiça”<sup>19</sup>. Quer dizer: “objecto estético e obra de arte são distintos no aspecto em que à obra de arte deve juntar-se a percepção estética *para que o objecto estético apareça*; mas isto não significa que a primeira seja real e o segundo seja ideal, que a primeira exista como uma coisa no mundo e o segundo como uma representação ou uma significação na consciência”<sup>20</sup>.

Poderemos perguntar de outro modo: o que é que deve aparecer na percepção estética (enquanto relação particular de um espectador com uma obra de arte) para que o objecto estético apareça? A obra de arte é unicamente a *possibilidade* do objecto estético<sup>21</sup>: mas, precisamente por isso, é dela, ou a partir dela, que o objecto estético poderá existir. E existirá quando, pela execução ou mostração da obra de arte, a voz do cantor, a ondulação da melodia, o peso do silêncio, a harmonia ou dissonância da cor constituírem modos de acesso ao sensível que neles, e por eles, se exprime. Na ópera, é o conjunto verbal e musical que vamos escutar, “é ele que é real para mim, é ele que constitui o objecto estético”<sup>22</sup>.

A realidade dos elementos da obra — a sala, a orquestra, os actores, a cor dos fatos ou dos cenários — é *irrealizada* para que o real do objecto estético possa aparecer. Trata-se de uma condição necessária cujas implicações serão integralmente desdobradas mais adiante. Mas pode dizer-se desde já que só se e quando e enquanto o real da obra for irrealizado é que o real do objecto estético pode aparecer. Nenhum deles é suficiente: só o incessante reenvio de um a outro constitui o processo complexo mediante o qual a presentificação do objecto estético como real é a irrealização dos elementos reais da obra de arte<sup>23</sup>. Só neste ponto a

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*, p. 26-27.

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 26 (subl. meu) .

<sup>21</sup> “A obra de arte é o que resta do objecto estético quando ele não é percebido, o objecto estético no estado de possível que aguarda a sua epifania” (Idem, *ibidem*, p. 44).

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

<sup>23</sup> Dufrenne: “a obra de arte e o objecto estético reenviam-se um ao outro e compreendem-se um pelo outro” (*ibidem*, p. 46).

obra de arte atinge a sua plenitude como obra arte. Antes do processo da sua presentificação, “a obra não tem senão uma existência virtual ou abstracta, a existência de um sistema de signos que estão grávidos de sensível e permitem a próxima representação”<sup>24</sup>. Enquanto obra de arte, é ainda uma possibilidade, como já vimos. Só a sua apreensão como objecto estético realiza a obra de arte porque “a finalidade de uma obra é a percepção estética”<sup>25</sup>.

A pergunta: “qual é o correlato da experiência estética?” parece ter uma resposta clara: é o objecto estético<sup>26</sup>, tal como “o objecto estético não pode ser definido senão como correlato da experiência estética”<sup>27</sup>.

Uma vez que o objecto estético não é uma coisa nem uma idealidade, a experiência estética não é a apreensão da *objectividade* do objecto. O paradigma moderno revela-se inadequado: “o que é (...) insubstituível, o que é a própria substância da obra, é o sensível que não é dado senão na presença, esta plenitude da música onde tento absorver-me”<sup>28</sup>.

Ao existir como experiência do objecto estético para levar a obra à sua própria finalidade, a experiência estética é a *perdição* do espectador na obra.

3. *Presença*. — Para explicitar este tópico, que é um aspecto nuclear da reflexão de Mikel Dufrenne, tomaremos como ponto de partida estas considerações: “eis por que vim à Ópera esta noite, e não como as arrumadoras que colocam os espectadores ou como o administrador que avalia a multidão e calcula os benefícios, nem como o encenador que distribui os actores aos quais assinala as imperícias ou desobediências, ou como o engenheiro da rádio que transmite o som como um barulho. Vim para me abrir à obra, para assistir a este rebentamento sonoro sustentado por acordes plásticos, pictóricos e quase coreográficos, a esta apoteose do sensível. São as minhas orelhas e os meus olhos que são convocados à festa, ainda que, evidentemente, eu aí esteja inteiramente presente: em mim, a consciência que dá e que exige o sentido não poderia ser deixada no vestiário, faz parte do espectáculo”<sup>29</sup>.

Sublinhamos um primeiro ponto. Dufrenne apresenta a experiência estética sob o modelo da festa. Não se trata de uma designação casual: a

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 32.

<sup>26</sup> Dufrenne: “o correlato” da “percepção estética, enquanto tal (...) é então propriamente o objecto estético” (Idem, p. 27).

<sup>27</sup> Idem, *ibidem*, p. 4.

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*, p. 41.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 41.

“festa” é essa apoteose do sensível que Dufrenne também designa por “epifania do objecto estético”<sup>30</sup>, neste esclarecimento: “é pelas festas que é preciso compreender [a] contribuição do público” para a “epifania do objecto estético”<sup>31</sup>.

A “festa”, que constitui uma categoria filosófica relevante, conduz-nos ao essencial da experiência estética, uma relação que quer ser fiel à exigência do objecto estético para que a obra de arte realize a sua finalidade. Porque, na experiência estética, o espectador coopera na realização dessa finalidade tornando-se “ao mesmo tempo actor”<sup>32</sup>.

A metamorfose da obra da arte em objecto estético é correlativa dessa transformação do espectador em *activa passividade*. De facto, a obra não solicita ao espectador que introduza ou admita na relação pela qual se transforma em objecto estético quaisquer elementos que não irrompam dela própria. Neste sentido, solicita — ou melhor: exige — a sua passividade, a que podemos também chamar “docilidade”<sup>33</sup>. Porém, trata-se de uma passividade que é a própria condição da apresentação da obra, como um concerto bem exemplifica: “o público colabora na execução fazendo à obra o pano de fundo de um verdadeiro silêncio, de um silêncio humano carregado de atenção, e (...) esta atenção, repercutindo-se de consciência em consciência, cria o clima mais favorável à percepção estética”<sup>34</sup>. A passividade relativamente à obra, neste sentido, não pode confundir-se com o alheamento da obra: é activa porque cria a condição de possibilidade do objecto estético cujo advento requer um sujeito a quem se revele; é activa porque está voluntariamente fechada a tudo o que não provenha da própria obra.

Podemos agora assinalar um segundo ponto relevante, a propósito da fórmula “colaboração do espectador”, cuja significação global, embora já dispersamente sugerida, é necessário sistematizar.

Escreve Dufrenne: “Tal como a percepção não se resolve no esquema que se pode dar de um objecto e de um sujeito exteriores um ao outro, como são exteriores para o físico o estímulo e o órgão sensorial, a presença da testemunha perante obra não se reduz a esta presença física. É-lhe necessário penetrar na intimidade da obra. A música ensina-nos isto; no concerto, estou perante a orquestra mas estou dentro da sinfonia; e também poderíamos dizer: a sinfonia está em mim para designar esta posse

<sup>30</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 83.

<sup>31</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 83.

<sup>32</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 83.

<sup>33</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 87.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.

recíproca; mas, para evitar todo o subjectivismo, é antes de uma alienação do espectador no objecto — diz-se algumas vezes um feitiço — que é necessário falar; a presença ao objecto tem qualquer coisa de absoluto, de modo nenhum o absoluto de um *cogito* transcendental que seria exterior ao jogo mas o absoluto de uma consciência inteiramente aberta e como que possuída pelo que ela projecta: a testemunha não é um espectador puro mas um espectador comprometido — na própria obra”<sup>35</sup>.

Neste passo, a crítica formulada ao paradigma da modernidade, pela sugestão de que a inteligibilidade da experiência estética *deve* alhear-se do modelo de saber moderno é menos importante que a ideia da alienação do espectador na obra: uma alienação que a obra *quer* que seja absoluta. Mas o que é que isto significa? Significa que há, na obra, *um elemento* de subjectividade: a obra é um *quase-sujeito* que *quer* os meios necessários à sua própria realização. Como notou Maria Golaszewska, na expressão “*quase-sujeito*”, “quase” quer dizer que “se a obra de arte é semelhante ao *sujeito* da pessoa, não lhe é no entanto idêntica”<sup>36</sup>. Enquanto “quase-sujeito”, a obra de arte situa-se, segundo a mesma ensaísta, entre o ser material e o ser consciente; e “compreender a sua essência significa captar esta passagem misteriosa entre a matéria e o espírito”<sup>37</sup>.

A preocupação de Dufrenne define-se com clareza. É necessário traçar uma demarcação relativamente aos subjectivistas, “que consideram a obra como um ‘ser psíquico’, e o seu conteúdo como o resultado dos comportamentos do receptor (*Einfühlungstheorie*)”, e aos fisicalistas, porquanto “a obra de arte não deve ser tratada como um objecto físico nem investida de traços artísticos puramente formais, susceptíveis de serem medidos”<sup>38</sup>. O que a obra exprime é uma qualidade afectiva e esta qualidade afectiva é o princípio de organização de um mundo, precisamente o mundo da obra de arte.

Ora, o quase-sujeito que é a obra não nos permite aceder ao seu autor: afirma-se a si própria efectivamente como mundo e não como sujeito, diz dele próprio, mundo, e não dele próprio, autor. A obra é *o apagamento* do autor enquanto referência exterior à obra, como Dufrenne adverte desde o início: “o autor de que se tratará aqui é aquele que a obra revela, e não aquele que historicamente fez a obra”<sup>39</sup>. O processo deste apagamento

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 92-93.

<sup>36</sup> Maria Golaszewska, “La conception de quasi-sujet chez Mikel Dufrenne”, *Revue d’Esthétique*, 21, 1992, p. 195.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 196.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 195.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, o. c., p. 2.

inicia-se com a sua relativização: a obra é, antes de ser obra, um “apelo” pelo qual “alguma coisa quer ser”, uma exigência — Dufrenne dirá “uma exigência infinita”<sup>40</sup> — que no próprio movimento de se fazer sentir é já possibilidade-de-obra que transporta o artista. A obra começa antes de si própria e aí, nesse obscuro interior, o autor ainda não é senão um dos elementos indispensáveis à actualização da possibilidade-de-obra. Por outro lado, é ao fazer uma obra que o autor se faz ao mesmo tempo como autor dessa obra: não existe antes dela. Como escreve Dufrenne, “em todo o caso, o apelo da obra é ao mesmo tempo um apelo de si a si que se traduz por uma exigência de criação; e o que o artista tem que criar, é uma obra que seja verdadeiramente sua. Mas ele talvez não saiba que essa obra deve ser sua, e sobretudo como é que o será: só o pode aprender fazendo-a”<sup>41</sup>. Por outras palavras: é a obra e o sentido do mundo da obra, e não o autor e o sentido do mundo do autor, que o espectador encontra, — sempre, inevitavelmente. Enquanto exigência, a obra é o apagamento do autor porque o torna simplesmente o meio da sua presentificação.

A obra exige a absoluta fidelidade do autor a *isso que quer ser*: exige que ele nada mais seja senão a possibilidade de que aquilo que quer ser efectivamente seja; exige que ele não interponha nada do mundo real em que vive entre o que quer ser e aquilo que será. Poderíamos referir, num outro sentido, o episódio recordado por Dufrenne: “A alguém que se admirava que ele esculpisse sempre com um espécie de furor, Miguel Ângelo respondia: odeio esta pedra que me separa da minha estátua; mas a pedra não deixa de separar da estátua enquanto um olhar não vem libertar a estátua, encontrá-la na própria contemplação da pedra”<sup>42</sup>.

É o olhar que está implicado no rigor absoluto da obra, um olhar que não vê o que quer porque é um olhar que vê “o que quer ser”, e só por isso é (o) artista. É o que a obra — ou a possibilidade-de-obra — exige do artista: que se submeta ao “que quer ser”, à *crueldade* do devir, à luminosa e obscura tragicidade do ser<sup>43</sup>.

Não admira que o espectador esteja sujeito a esta mesma exigência. O que, num primeiro momento, como vimos, podíamos traduzir pela suave noção de uma docilidade requerida pela obra radicaliza-se. Mas não é

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p. 58.

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*, p. 66, n. 1.

<sup>42</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

<sup>43</sup> Desenvolveremos mais adiante estas alusões cuja matriz deverá ser procurada, evidentemente, na obra de Artaud, sem esquecer a importância para a problemática geral da representação. Cf.: Jacques Derrida, “Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation”, *L'écriture et la différence* (1967), Éditions du Seuil, col. Points, Paris, 1979, p. 341-368: esta leitura permanecerá no horizonte de qualquer desenvolvimento.

disso que se trata. O problema é o da alienação do espectador na obra: mas o da sua alienação absoluta até ao limite da desapareição do espectador. Vimos o exemplo do espectador no concerto: tratar-se-ia de ficar *dentro* da sinfonia, *ser-um* com o próprio fluxo da melodia, despossuir-se de si mesmo para poder chegar, *na e pela* obra que se *me* abre, a uma outra dimensão (do) real. Mas o exemplo da pintura conduz-nos à mesma conclusão, em especial o exemplo da “pintura dita abstracta”<sup>44</sup>: “o quadro exige que eu me deixe invadir pela cor”; já não é simplesmente decorativo, não se limita a dar continuidade a uma harmonia que lhe é exterior, pelo contrário instaura uma ruptura pela abertura da sua própria harmonia, em qualquer caso, pela abertura do seu próprio espaço, um espaço que se destina a ser contemplado<sup>45</sup>.

Mas a “contemplação” de que aqui falamos exige esclarecimentos. É a obra, e não o espectador, que tem a iniciativa: e “o que ela espera do espectador responde ao que ela previu para ele”<sup>46</sup>. A fórmula é mais complexa do que parece. A obra não se propõe, já o vimos, como um objecto porque não é um objecto real. E a sua metamorfose em objecto estético significa que ele abre ao espectador um campo de significações na condição de, simultaneamente, o espectador estar nele e de ele estar no espectador. Só nesta, e por esta, presença recíproca o objecto estético tem existência.

O que a obra espera do espectador é, por isso, em última instância, que o espectador coincida com o próprio processo pelo qual a “possibilidade-de-obra” se actualiza em obra realizada. A participação no movimento pelo qual há obra de arte é o desenlace teórico inevitável da exigência de que o espectador participe na obra.

Trata-se de um processo de progressiva radicalização. Dufrenne afirma, num primeiro momento, que “aquilo que a obra espera do espectador é ao mesmo tempo a sua consagração e o seu acabamento”<sup>47</sup>. Poderíamos ler nesta indicação, unicamente, que o artista tem necessidade da colaboração do espectador, como Hegel já referira. Porque, se o objecto estético só pode ser mostrado, se nenhum saber pode igualá-lo e nenhuma tradução substituir-se-lhe, é porque ele tem a sua realidade primeira antes de mais no sensível<sup>48</sup>. É, porém, num sentido mais profundo que deveremos encarar esta relação, é no sentido exacto da *participação*:

---

<sup>44</sup> Cf.: M. Dufrenne, o.c., p. 93.

<sup>45</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 93.

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, p. 96.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p. 82.

<sup>48</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 82-3.

o espectador não colabora com o artista, o espectador participa na apresentação da obra. A alusão à participação no serviço religioso é significativa<sup>49</sup>. Veremos mais tarde em que sentido a experiência religiosa deve distinguir-se da experiência estética. Tentemos fixar, agora, o significado exacto desta participação, que o mesmo é dizer, o significado exacto da exigência da obra: “a própria substância da obra é o sensível que não é dado senão na presença, a própria plenitude da música onde eu tento absorver-me”<sup>50</sup>. Na redução à unidade desta diferença, que é uma distância, entre o corpo do espectador e o sensível da obra reside todo o problema da arte, — a sua ambição e o seu limite, fantasma, utopia. A possibilidade dessa redução seria a dissolução dos limites entre a arte e o mundo, de modo que a obra de arte não fosse unicamente um mundo dentro do mundo mas literalmente o sinal de que há em cada momento vários mundos, reais e habitáveis.

A tese dufrenniana da fragilidade do objecto estético, que só existe se e quando e enquanto a percepção estética o definir como tal, assinala pelo contrário a *fulguração* da arte. Neste sentido, a importância da obra de arte não provém de ela ser o mundo que anuncia mas de “irradiar uma luz que ilumina um aspecto do mundo”<sup>51</sup> e, nessa irradiação, transformar a nossa relação com o mundo. Soletramos um tema recorrente em Dufrenne: para nos exprimirmos com a máxima radicalidade, seria saber tudo saber o que é a luz, de onde vem a luz<sup>52</sup>.

Afirmar que a absoluta realização da arte consiste em inscrever, no interior do seu próprio movimento, o espectador que lhe traz a sua finalidade<sup>53</sup>, isto é, o espectador que decide estar integralmente na obra<sup>54</sup>, é enunciar o projecto que faz da arte a mais radical experiência do mundo. Contradição violenta: a arte quer inscrever em si própria o que lhe é *necessariamente* exterior, o espectador, isto é, aquela instância que só

<sup>49</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 85.

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*, p. 41.

<sup>51</sup> Idem, “Mentalité primitive ...” (1954), in *Jalons*, p. 131.

<sup>52</sup> Cf.: Idem, *Jalons*, p. 6.

<sup>53</sup> Escreve Dufrenne: “a finalidade de uma obra é a percepção estética” (Cf.: Idem, *Phénoménologie*, I, p. 32).

<sup>54</sup> Escreve Dufrenne: “A obra define-se menos pela relação à contemplação do espectador do que pela relação ao fazer do artista ou ao saber do crítico, como um produto ou como um problema. Está ligada à reflexão, a do artista que a julga à medida que a cria, a do espectador que procura de onde ela provém, como é feita e que efeito produz. E é só quando o espectador decide estar integralmente na obra, segundo uma percepção resolvida a não ser senão percepção, que a obra lhe aparece como objecto estético” (Idem, *ibidem*, p. 47).

sendo exterior permitirá a metamorfose da obra em objecto estético. Mas é no facto de esta violenta contradição se revelar *constituente* do que seja arte que reside o *excesso* da arte e, principalmente, de todo o gesto teórico que tome a arte como inspiração, guia ou paradigma. Conceber a experiência filosófica a partir da experiência estética não é só, por isso, confrontar o pensar com o impensável<sup>55</sup>, é definir o pensar a partir do impensável.

Esse excesso é definido pela pertença mútua da percepção estética e do objecto estético. Excesso porque essa mútua pertença, para poder realizar-se integralmente, é a metamorfose da obra de arte em objecto estético por meio da transformação da materialidade de um corpo que sente no puro exercício do sentir. Dufrenne recorre a um termo clássico, o termo “*presença*”, para traduzir a circularidade — mas não é um círculo vicioso — de um objecto que se dá a uma percepção que se determina pelo objecto percebido.

Estamos num plano anterior à polaridade sujeito-objecto. É o sensível que se exprime e é captado por uma percepção que pode instaurar a imediatidade porque é também da ordem do sensível, porque é uma percepção-corpo.

O tema da “*presença*”, a própria possibilidade da sua tematização, tem no corpo a sua condição de possibilidade. Escreve Dufrenne: “no plano da presença, tudo é dado, nada é conhecido; ou, se se quiser, conheço as coisas da mesma maneira que elas me conhecem, sem as reconhecer”<sup>56</sup>. E prossegue: “A percepção consciente herdará daí a impressão de plenitude, de *Lebhaftigkeit*, que a consagra, mas deve acrescentar-lhe o poder de ver, quer dizer de se destacar. Aqui a significação é experimentada pelo corpo na sua convivência com o mundo. O objecto visto diz qualquer coisa, como um certo peso do ar diz a tempestade ou como uma entoação mais viva diz a cólera; mas, por um lado, di-lo por ele próprio sem sugerir a representação de outra coisa e, por outro, di-lo ao meu corpo sem despertar ainda, pelo que seria uma representação, uma outra inteligência que não a do corpo”<sup>57</sup>.

É ainda Dufrenne que conclui: “é assim que nós estamos no mundo, formando uma totalidade sujeito-objecto onde o objecto e o sujeito são

---

<sup>55</sup> Dufrenne: “talvez só haja contemplação estética” (ibidem, p. 47, n. 1). Esta fórmula de Dufrenne, que consideramos uma tese apesar da aparência hipotética, tem por isso a maior importância para explicitar a elaboração de uma filosofia no interior da experiência estética dufrenniana.

<sup>56</sup> Idem, ibidem, II, p. 424-425.

<sup>57</sup> Idem, ibidem, p. 425.

ainda indiscerníveis” — “tal é o plano da presença”<sup>58</sup>. Mas importa sublinhar que este plano da presença, cuja importância Dufrenne aqui amplia (sublinho: “é assim que nós estamos *no mundo*”), começa por ser a exigência desse quase-sujeito que é o objecto estético. É *assim* que o objecto estético quer ser, sob a estrutura de uma totalidade onde se não distinguem sujeito e objecto, porque ser a expressão do sensível será tanto mais fiel quanto a percepção mais seja o sensível que se exprime.

A lição de Merleau-Ponty sobre o plano pré-reflexivo é explicitamente evocada<sup>59</sup> no seu ponto decisivo: “aqui, o objecto não tem relação com um espírito transcendente que teria de compreendê-lo reunindo imagens dispersas fornecidas a cada sentido; a descoberta do objecto não se faz como no final de uma adivinha ou de um jogo, onde se fornecem informações diversas e abstractas sobre o objecto, o que é em rigor um trabalho de entendimento. Mas o objecto que eu percebo revela-se ao meu corpo, não enquanto esse corpo é um objecto anónimo sujeito a um saber, mas enquanto é eu-próprio, corpo pleno de alma capaz de experimentar o mundo. Não é de modo nenhum para o meu pensamento que primeiro há objectos mas para o meu corpo”<sup>60</sup>. O corpo e as coisas estão “no mesmo andar”<sup>61</sup> e por isso são coniventes.

A possibilidade de nos referirmos a um conhecimento do corpo só pode ser surpreendente para quem o suponha objectivo: mas o corpo é animado<sup>62</sup> e a percepção não pertence ao domínio da consciência. Dufrenne cita Merleau-Ponty: “Enquanto se substitui ao cogito reflexivo um cogito corporal segundo o qual a relação com o mundo já não é o acto de uma consciência constituinte mas o trabalho de uma existência, se se admitir enfim que ‘a consciência pode viver nas coisas existentes sem reflexão, abandonar-se à sua estrutura concreta que ainda não foi convertível em significação exprimível’ pode então fingir-se que a percepção seja verdadeiramente consciente?”<sup>63</sup>.

O corpo desempenha, por conseguinte, um papel fundamental. Primeiro, para que a possibilidade ou virtualidade do objecto estético efectivamente se actualize. Depois, em artes compósitas como o ballet ou

<sup>58</sup> Idem, *ibidem*, p. 425.

<sup>59</sup> Dufrenne: “o plano do pré-reflexivo foi notavelmente analisado por Merleau-Ponty” (Idem, *ibidem*, p. 423).

<sup>60</sup> Idem, *ibidem*, p. 423.

<sup>61</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 423.

<sup>62</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 424.

<sup>63</sup> Idem, *ibidem*, p. 424 (Dufrenne cita um passo de *La Structure du Comportement* de Merleau-Ponty, p. 302).

a ópera, para dar uma unidade receptiva a solicitações dirigidas a vários sentidos: “a unidade que está no objecto e que é, como sugerimos, a unidade da sua expressão só pode ser captada se a diversidade do sensível for reunida primeiro num *sensorium commune*: é o corpo que é o sempre já montado sistema das equivalências e das transposições intersensoriais, é para ele que há uma unidade dada antes da diversidade”<sup>64</sup>. Finalmente, é o corpo que, pela submissão às seduções do objecto estético, nos desloca para o exterior da lógica funcional, do constrangimento e do trabalho precisamente porque a experiência estética anuncia a possibilidade do lazer e do jogo, porque é a experiência da inocência: a experiência que, ao alienar o espectador no objecto estético, permite que ele se recupere mais radicalmente na profundidade a que a convivência do corpo e da arte o enviou.

Em suma, é pelo corpo que o plano da presença se torna possível: a “presença ao corpo do objecto estético é portanto necessária. O próprio sentido, porque é imanente ao sensível, deve passar pelo corpo; só pode ser lido pelo sentimento ou comentado pela reflexão se primeiro for acolhido e experimentado pelo corpo, se antes de mais o corpo for inteligente”<sup>65</sup>.

Mas é preciso não deixar sem análise esta noção da inteligência do corpo. Se há um sentido do sensível, o sensível é captado pela inteligência do corpo: mas o sentido do sensível onde e como e por que linguagem se diz? É deixado na “opacidade da presença”<sup>66</sup> ou pode trazer-se à luz?

A pergunta dirige-se a uma outra radicalidade: o sentido do sensível é deixado na opacidade da presença, no plano pré-reflexivo, ou pode ser trazido à reflexão para irradiar a “luz que ilumina um aspecto do mundo”<sup>67</sup>? Dito por outras palavras: a percepção necessita de romper com o nível pré-reflexivo para realizar-se integralmente. É neste trânsito que a presença dá lugar à representação e a representação é indispensável para transitar do vivido para o pensado.

4. *Representação*. — Enquanto o sujeito e o objecto formarem uma totalidade, enquanto, por isso, não houver condições para a definição de uma relação intencional<sup>68</sup>, enquanto não houver possibilidade de representação, não existe possibilidade de pensamento. Mas para que haja

<sup>64</sup> Idem, *ibidem*, p. 426.

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, p. 428-9.

<sup>66</sup> Idem, *Phénonénologie de l'expérience esthétique*, II, p. 463.

<sup>67</sup> Idem, “Mentalité primitive ...” (1954), in *Jalons*, p. 131.

<sup>68</sup> Cf.: idem, *ibidem*, II, p. 433.

representação não basta que entre o sujeito e o objecto se abra uma distância que “faça ver” ou “faça pensar em”. Dito de outro modo: para que o vivido possa ser pensável, necessita de, previamente, tornar-se representado. O que fazia-um com o corpo, no plano do vivido, tem de tornar-se imagem e aceder ao plano da representação antes de tornar-se objecto de pensamento.

Dufrenne inscreve-se na longa tradição que reserva à imaginação a importância fundamental de constituir a instância mediadora entre o vivido e o pensamento<sup>69</sup>. Escreve: “a imagem, que é ela própria um *metaxu* entre a presença bruta em que o objecto é sentido e o pensamento onde ele se torna ideia, permite ao objecto aparecer, quer dizer estar presente enquanto representado. E a imaginação faz de qualquer modo a ligação entre o espírito e o corpo: porque se ela é poder de fazer ver ou de fazer pensar em, enraíza-se no corpo”<sup>70</sup>.

Pode falar-se, pois, de um duplo aspecto da imaginação: um aspecto transcendental e um aspecto empírico. É uma distinção teórica, destinada a ser imediatamente resolvida porque os dois aspectos existem sob a forma da unidade<sup>71</sup>. Pelo seu aspecto transcendental espacio-temporal, a imaginação é “a possibilidade de um olhar cujo correlato é o espectáculo”<sup>72</sup>, abre o campo de emergência possível da aparência. Pelo seu aspecto empírico, a imaginação anima a aparência. Segundo os dois aspectos, a imaginação é “poder de visibilidade”: a imaginação transcendental “abre um campo onde um dado pode aparecer” e “a imaginação empírica povoa esse campo, sem multiplicar o dado, mas suscitando imagens suas que são um quase-dado, que não é propriamente visível mas que nos põem no caminho do visível e que não deixam de apelar à própria percepção para dela receber uma confirmação decisiva”<sup>73</sup>.

O corpo, que “nos põe de acordo com o objecto mais do que nos separa dele”<sup>74</sup>, pela natureza da própria impressão<sup>75</sup>, preludia ou, como Dufrenne prefere dizer, *mima* as condições sob as quais o objecto pode

<sup>69</sup> Cf.: Ed. Casey, “L’imagination comme intermédiaire”, *Vers une esthétique sans entrave — mélanges Mikel Dufrenne*, U.G.E., 10/18, Paris, 1975, p. 96.

<sup>70</sup> M. Dufrenne, *P.E.E.*, II, p. 432.

<sup>71</sup> Cf.: idem, *ibidem*, p. 439.

<sup>72</sup> Cf.: idem, *ibidem*, p. 433.

<sup>73</sup> Idem, *ibidem*, p. 436.

<sup>74</sup> Idem, *ibidem*, p. 433.

<sup>75</sup> Dufrenne recorda palavras de Pradines: “uma impressão não pode revestir uma qualidade, ou, o que é o mesmo, não pode qualificar um objecto, sem o pôr à distância relativamente a nós” (Idem, *ibidem*, p. 433).

ser pensado e colocado num mundo e não se limita, simplesmente, a responder-lhe <sup>76</sup>. Sendo o transcendental no plano do vivido, segundo uma recorrente e relembra <sup>77</sup> explicitação, o corpo torna-se também, enquanto raiz da imaginação, a condição de possibilidade — “a origem” <sup>78</sup> — da representação e do pensar.

Colocar o objecto *diante* de si, abrir entre o corpo e o objecto a distância necessária para poder pensá-lo, habitar uma distância onde possa realizar-se a configuração do objecto é considerar um vazio que é um *a priori* da sensibilidade <sup>79</sup>. Mas é ao mesmo tempo pressupor a temporalidade: só pode criar essa distância aquele que se retira para um passado para “poder dar à representação todas as suas possibilidades”, “para poder captar o objecto no seu futuro” <sup>80</sup>. Dufrenne acrescenta: “o espaço é contemporâneo do tempo. Simboliza-o imediatamente: essa abertura que cria o recuo, define o espaço; o espaço é este meio onde o outro pode aparecer logo que me retiro para mim mesmo, e é por isso que qualquer alusão à alteridade recorrerá a metáforas espaciais. A temporalidade não constitui ainda senão a relação de si a si constitutiva de um eu, e é com o favor do espaço que a aparência pode aparecer, e que alguma coisa como o ver é possível: toda a imagem é sobre o fundo do espaço; eu contemplo do seio do passado o que está no espaço, e se eu posso a partir daí seguir o movimento do tempo, estar à espera do futuro e antecipá-lo, é porque o espaço contém em si de qualquer modo este futuro; está sempre aí e este *sempre* inscrito em si compensa o *não mais* ou o *ainda não* da temporalidade; e se ele é a condição, ou antes a característica de todo o representado enquanto dado, atesta também que o dado é sempre só aparência, e que ele está sempre imperfeitamente dado, e que fica sempre um algures ou um além. O espaço nascido do movimento para o passado faz apelo ao futuro. E na dialéctica do espaço e do tempo desenha-se a dialéctica do objecto e do sujeito” <sup>81</sup>.

Neste ponto, o contributo de Dufrenne retoma a lição kantiana: atribui à imaginação transcendental o surgimento do espaço e do tempo: Mas, se, “transcendentalmente, a imaginação faz com que haja um dado, empiricamente [faz] com que esse dado tenha um sentido, porque é enriquecido de possíveis” <sup>82</sup>. Dufrenne prolonga a tese de Hume: é possível a mobili-

<sup>76</sup> Cf. *idem*, *ibidem*, p. 433.

<sup>77</sup> Cf.: *idem*, *ibidem*, p. 432.

<sup>78</sup> Cf.: *idem*, *ibidem*, p. 435.

<sup>79</sup> Cf.: *idem*, *ibidem*, p. 433.

<sup>80</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 435.

<sup>81</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 434-5.

<sup>82</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 435.

zação dos saberes, indispensável para consolidar a representação, porque há uma experiência anterior do corpo no plano da presença. A imagem partilha uma dupla condição: não é sensível, porque consiste numa *actualização* de experiências anteriores mas também não é conceptual, porque traduz um saber que não é colhido numa tematização do próprio objecto. Pelo trabalho da imaginação, e por meio da imagem, “o saber é convertido numa presença abstracta e entretanto real do sensível que se anuncia sem se entregar”<sup>83</sup>.

É preciso sublinhar em todo este processo a importância do corpo: é o corpo afinal que mantém o vínculo à materialidade do vivido; poderíamos dizer que o corpo *é* esse vínculo, e que é porque há corpo que a imaginação, e portanto a representação, são possíveis.

Mas a existência do corpo, condição necessária, não é uma condição suficiente para desencadear o processo que conduz à representação. Há uma exigência de representação: e ela resulta, em primeiro lugar, de o processo de fruição do objecto estético constituir uma tarefa demorada e complexa. Já aludimos a este ponto: ser fiel ao apelo do objecto estético, prestar-lhe justiça, para retomar a expressão dufrenniana, habitar o mundo que ele é sem o contaminar com elementos do mundo no qual ele aparece não é uma atitude espontânea; pelo contrário, exige uma longa aprendizagem. Por outras palavras: o objecto estético exige do espectador uma participação absoluta. Mas o facto de, ao espectador, ser necessário um esforço para corresponder a essa exigência e a circunstância de a percepção estética ser, de certo modo, anti-natural<sup>84</sup> mostram que o ideal de participação absoluta requerido pelo objecto estético é, ao mesmo tempo, a *condição* e o *limite* da experiência estética; ou melhor, mostram o fundo (de) impensável que há na experiência estética e que é a condição e o limite de toda a filosofia vinculada a uma experiência estética do mundo.

A experiência estética é a experiência desta contradição constituinte: reconhecer a irredutibilidade de uma distância que se quer abolir. Assim, ao mostrar a distância que desde sempre separa o objecto estético do espectador, por um lado, e, por outro, o desejo do espectador em saber *o que é* o objecto estético — habitar a sua profundidade, a sua necessidade — a experiência estética prefigura (ou: mima) o problema e o objectivo de todo o saber.

Por isso, é que o corpo, embora necessário, não é suficiente: a sua complicitade com o objecto pode significar unicamente a sua dissolução,

---

<sup>83</sup> Idem, *ibidem*, p. 437.

<sup>84</sup> Cf.: idem, *ibidem*, p. 430-431.

isto é a sua perda, tal como a imaginação por si só pode desregular-se<sup>85</sup>, e por isso também perder-se. É imprescindível que a relação irreflexiva do corpo com o objecto seja mediada por uma reflexão que, embora comece por ser uma violência feita sobre a participação espontânea do corpo no objecto, vai desembocar numa relação na qual a imediatidade da percepção estética deixa de assentar na irreflexividade para fundar-se numa operação do entendimento.

5. *Limites da imaginação*. — É difícil permanecer no plano irreflexivo, no plano da presença. Aliás, a experiência estética, nestas palavras de Dufrenne que haveremos de retomar, “não é a experiência da presença mas da realidade de um objecto que requer para ser que eu lhe seja presente”<sup>86</sup>.

Há diferenças óbvias entre *experienciar* a solidariedade entre dois objectos e *pensar*, segundo o entendimento, a sua relação necessária. Mas não reside aí a dificuldade. O problema reside em saber quais são as condições do pensar, por outras palavras, porque é que a imaginação por si só não é capaz de desenvolver um discurso de conhecimento, o que é que nela constitui um limite a este discurso.

Desde logo, perturba a consideração da obra de arte como objecto estético. Fá-lo sempre que pretenda abrir novas possibilidades de real no mundo que é a obra de arte. É a própria necessidade do objecto estético que, assim, fica em causa. Mas fá-lo também, num gesto simétrico, quando pretende transportar “o conteúdo da obra ao universo e tempo comuns, em lugar de permanecer fiel ao mundo e ao tempo próprios da obra”<sup>87</sup>.

Não, por certo, por qualquer uso indevido ou desatento das suas próprias qualidades: mas pela sua própria natureza. A faculdade da imaginação é a de ilimitar<sup>88</sup> — Dufrenne também utiliza o verbo “sonhar”<sup>89</sup> — fazer crescer o real até ao imaginário<sup>90</sup>, numa possibilidade, que pode realizar-se em delírio, que radica num a priori<sup>91</sup>. A imaginação tem o poder de “des-regular”<sup>92</sup>. E compreende-se que não só não seja possível trazer a imaginação à percepção estética como seja indispensável purificar a percepção de todos os elementos imaginativos. Mas não é possível abolir

<sup>85</sup> Cf.: idem, ibidem, p. 462.

<sup>86</sup> Idem, “La ‘sensibilité génératrice’”, *E.P.*, 1, p. 63.

<sup>87</sup> Idem, *Phénoménologie*, II, p. 457.

<sup>88</sup> Idem, “La ‘sensibilité génératrice’”, *E.P.*, 1, p. 67.

<sup>89</sup> Idem, *Jalons*, p. 175.

<sup>90</sup> Idem, “La ‘sensibilité génératrice’”, *E.P.*, 1, p. 67.

<sup>91</sup> Idem, “La mentalité primitive et Heidegger”, *Jalons*, p. 136.

<sup>92</sup> Idem, *Phénoménologie*, II, p. 462.

a imaginação. A imaginação existe, é uma espontaneidade anterior ao conhecimento<sup>93</sup>, realiza-se como “saber corporal”<sup>94</sup> e a sua função essencial “é converter o adquirido em visível, fazê-lo aceder à representação”<sup>95</sup>. Pela própria natureza da imaginação, todavia, a representação não pode purgar-se dela, corre sempre o risco de ser por ela parasitada.

Sob a forma da espontaneidade, a relação com a obra de arte está sempre perturbada pela imaginação. É indispensável um trabalho sobre si do espectador que, do mesmo passo, voluntariamente reprima<sup>96</sup> o poder da imaginação e faça aparecer, na obra de arte, a essência singular do objecto estético.

Os motivos por que a imaginação não pode constituir-se em saber tornam-se claros: a imaginação é *flutuante*, é um intermediário entre o corpo e o espírito.

A representação é o único processo por que o sujeito pode deslocar-se do saber que o objecto dele exige para o saber que ele exige de si próprio para aproximar-se do primeiro. A representação é o processo que permite conjugar dois saberes contraditórios: o espectador sabe que a impossível participação no objecto estético não é senão o limite de um procedimento sem o qual a comunicação com o objecto jamais se estabelecerá. Por isso, também, é que a representação surge sempre e só como um meio: porque ou pode ser abandonada, depois de retido o seu contributo, ou a comunicação com o objecto não será possível, já que a percepção estética excede o quadro representativo.

A inteligibilidade da tematização dufrenniana desta categoria não pode esquecer este duplo aspecto. A representação cria o espaço possível para a emergência de uma significação do objecto estético. A imagem desempenha neste processo, como foi referido, um papel fundamental. E a imaginação, que é o seu princípio produtor, revela aí todo o seu alcance: a possibilidade do fazer ver assenta na possibilidade de estabelecer relação, de unir. Se, pelo lado do seu enraizamento material, a imaginação é natureza, arrastando-nos para o acordo essencial com a natureza, pela possibilidade que ela também oferece de pensar essa relação surge-nos como espírito. Traz em si, afinal, como escreve Dufrenne, “toda a antinomia da natureza humana”: “só podemos romper a nossa intimidade com a natureza na condição de ainda nos recordarmos dela e de lhe permanecer fiel”<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> Idem, “La ‘sensibilité génératrice’”, *E.P.*, 1, p. 66.

<sup>94</sup> Idem, *ibidem*, p. 478.

<sup>95</sup> Idem, *Phénoménologie*, II, p. 463.

<sup>96</sup> Cf.: idem, *Phénoménologie*, II, p. 462-463.

<sup>97</sup> Idem, *ibidem*, p. 441.

Dufrenne demarca-se da concepção sartriana da imaginação como um irreal contraposto à percepção. Para Dufrenne, a imaginação não se limita a negar o real em favor de um irreal: “há um irreal que é um pré-real”<sup>98</sup>; é a antecipação constante do real sem a qual com efeito o real jamais seria para nós senão um espectáculo sem espessura de espaço nem de duração; estou no mundo na condição de trazer sempre o mundo em mim a fim de o encontrar fora de mim”<sup>99</sup>. Em suma: “préformar o real (...) é a função essencial da imaginação”<sup>100</sup>.

Mas a demarcação relativamente a Sartre não significa apagar a diferença entre a percepção e a imaginação, que se não estabelece, porém, segundo a demarcação real/irreal mas segundo a demarcação possível/dado<sup>101</sup>. A imaginação abre o campo de possíveis, alarga o real. Mas não é necessária à percepção estética. É-lhe mesmo nociva: o objecto estético não remete para o exterior de si e, portanto, ao contrário da percepção vulgar, para a qual compreender um objecto é integrá-lo no mundo de objectos a que pertence, a percepção estética responde unicamente à unicidade do mundo que o objecto estético lhe propõe. A percepção estética reprime o exercício da imaginação acerca do objecto estético: para que, precisamente, a *necessidade* deste mundo não seja confrontada e relativizada com a emergência de outros mundos possíveis. Compreende-se a conclusão de Dufrenne: “o objecto estético é tanto mais respeitável quanto não seja um pretexto para imaginar”<sup>102</sup>.

6. *Sentimento: a) “sentimento” e “expressão”*. — O objecto estético não pode constituir um pretexto para imaginar porque é um objecto *para* sentir. A importância da representação, que permite o entendimento, é a de constituir uma instância mediadora entre o plano da presença e o plano do sentimento.

Esclareçamos dois pontos. O primeiro diz respeito ao *limite* do entendimento: “a conversão do dado em inteligível não é necessariamente a última palavra”<sup>103</sup>. Radicando numa cumplicidade pré-reflexiva a convivência — Dufrenne recorre também com frequência à noção de

---

<sup>98</sup> Caberá recordar que o tema do real se irá manter, como um efectivo problema, no pensamento de Dufrenne. O seu seminário de 1971-72 abordou precisamente: “A arte e o real”.

<sup>99</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 443.

<sup>100</sup> Idem, *ibidem*, p. 444.

<sup>101</sup> Cf.: idem, *ibidem*, p. 446.

<sup>102</sup> Idem, *ibidem*, p. 458.

<sup>103</sup> Idem, *ibidem*, p. 468.

“ressonância”, cujo alcance não podemos agora senão assinalar — entre o corpo e o objecto, uma convivência opaca, sem distância, e que, por isso mesmo, exige superação, o que mantém a linha de fogo do projecto de Mikel Dufrenne é a transformação da opacidade em transparência, isto é, a instauração de condições de visibilidade. Por esta afirmação da relevância do ver, Dufrenne parece, por um momento, sucumbir ao idealismo dominador do paradigma da mediação total que, a seu modo, como recorda, Gabriel Marcel denunciara <sup>104</sup>. Mas se a construção de uma *distância* entre o sujeito e o objecto, isto é: se o processo de tornar inteligível o que antes se desenvolveu no plano da presença, não aniquilar essa proximidade originária pela qual imediatamente a presença se instaurou, limitando-se unicamente a transformá-la para revigorar a sua eficácia, estão criadas as condições para que de facto a conversão do dado em inteligível não seja a última palavra. A construção da mediação inteligível não significa uma ruptura epistemológica com a imediatidade da presença: é a possibilidade teórica de refazer, no plano da visibilidade, a imediatidade originária prolongando toda a sua importância mas abrindo-lhe novas possibilidades. A construção da inteligibilidade é, por isso, a criação das condições de possibilidade de instauração de uma outra imediatidade, ou melhor, de uma relação imediata purificada da opacidade. Em suma: “trata-se de transformar o ver sem o anular, de inaugurar uma nova relação ao ser que suprima de modo algum a representação e não regresse pura e simplesmente à presença: é preciso distinguir este novo imediato do imediato da presença” <sup>105</sup>. É a este novo imediato que Dufrenne chama *sentimento*.

Importa agora esclarecer exactamente a configuração teórica desta noção.

É necessário saber o que é que distingue este novo imediato do plano da presença.

Antes de mais, é o seu objecto: “o sentimento revela uma interioridade; introduz-nos numa outra dimensão do dado” <sup>106</sup>. Este aspecto é importante porque tudo parecia dobrar-nos, ao falar de sentimento, para o lado do sujeito. Dufrenne sublinha, contudo, que o sentimento “é em mim o correlato de uma certa qualidade do objecto, pelo qual o objecto manifesta a sua intimidade” <sup>107</sup>.

<sup>104</sup> Dufrenne: “a conversão do dado em inteligível não é necessariamente a última palavra, e sabe-se que toda uma filosofia se recusa a que ela o seja; pensamos particularmente em Gabriel Marcel, que aí denuncia a inquietação do ter e mostra a ligação estreita entre o ver e o ter” (Idem, *ibidem*, p. 468).

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 469.

<sup>106</sup> Idem, *ibidem*, p. 469.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, p. 469.

Depois, é a nova atitude em que compromete o sujeito: o sujeito torna-se sujeito se for capaz de responder à mensagem da intimidade do objecto com as condições de recepção e prolongamento dela em si próprio; e a densidade da relação é tanto maior quanto mais lhe for possível prolongar os efeitos desse envio. Há uma “reflexão simpática” entre o sujeito e o objecto que precede, e prepara, a afirmação do sentimento, que não é senão “uma atenção fiel e apaixonada, pela qual me impregno do objecto fazendo-me co-substancial a ele, e graças ao qual o objecto se esclarece porque se torna familiar, e o meu conhecimento se aprofunda porque se incorpora mais profundamente em mim”<sup>108</sup>. Por outras palavras, “o objecto estético só me pertence verdadeiramente se eu lhe pertencer”<sup>109</sup>. Esta atitude significa, no entanto, que não há — melhor: *não pode* haver — um conflito entre o sentimento e a representação. É possível ficar no plano da representação, pode desenvolver-se o sentimento mas não é possível levar a representação até onde ela *devenha* sentimento. Entre ambas há uma distância: e não é possível *atravessar* esta distância, é necessário *saltar*.

Dufrenne não desenvolve um pensamento dialéctico<sup>110</sup>. Não só a ideia de uma necessidade interna na transição da representação ao sentimento mas a própria ideia de transição são completamente estranhas às suas categorias. Escreve: “o sentimento é uma outra direcção na qual se pode comprometer a percepção: oscilamos da percepção ao sentimento segundo a espontaneidade da consciência, e sem que o movimento seja constrangido por uma necessidade dialéctica”<sup>111</sup>.

Para tomar esta direcção e percorrê-la com êxito é necessário reprimir o poder da imaginação, mesmo o seu poder na constituição do entendimento, na medida exacta em que é necessário invalidar as significações objectivas. Porque o que se torna absolutamente imperioso é que, *no* objecto que aparece, possa fazer-se a experiência de um fundo que se abre, de um mundo que se anuncia, de uma luz que irrompe, de um dia que nasce.

O sentimento, ou a experiência estética, é o de uma madrugada em cada obra<sup>112</sup>. Há um dia que nasce em cada obra mas só e se e quando

<sup>108</sup> Idem, ibidem, p. 491.

<sup>109</sup> Idem, ibidem, p. 501.

<sup>110</sup> Dufrenne: “como há pouco para a passagem da presença à representação, a passagem da representação ao sentimento não é dialéctica” (Idem, ibidem, p. 470).

<sup>111</sup> Idem, ibidem, p. 470.

<sup>112</sup> Cf.: “Le jour se lève” (Idem, *Esthétique et Philosophie*, t. 3, p. 203-207): texto que encerra o último tomo de ensaios de Dufrenne mas também ponto de abertura de toda a obra.

houver um olhar que se submeta ao horizonte azul que o anuncia mas só e se e quando for o olhar de um corpo que, ao sentir-se anunciar nesse mesmo horizonte, nele por isso mesmo também nasce — porque ele é também rigorosamente o dia que nasce.

Este movimento não é uma exigência do objecto nem do sujeito. Não só não é compreensível no âmbito de um pensamento dualista como significa pelo menos a crítica em acto da sua validade universal, uma vez que supõe uma transformação do objecto e do sujeito porque só a maior profundidade possível do sujeito (que é *outra coisa* que o seu entendimento) permite acolher e prolongar a maior profundidade possível do objecto (que é *outra coisa* que a sua objectividade).

Compreendem-se, por isso, as palavras de Dufrenne: “a experiência estética mostrar-nos-à que o sentimento, sob a sua forma mais elevada, é um imediato que atravessou uma mediação, não só porque ele trabalha no plano da representação, mas porque há também uma reflexão sobre o sentimento pela qual o sentimento se realiza, e que está de qualquer forma para o sentimento como a representação está para a presença. O imediato do sentimento que é paralelo, se bem que não idêntico, ao imediato da presença não é todo o sentimento. O sentimento autêntico é um novo imediato”<sup>113</sup>.

Todas estas indicações são ainda insuficientes para uma rigorosa configuração *teórica* do sentimento. O que dissemos permite já afirmar que o sentimento não é da ordem do subjectivo mas *do ontológico*<sup>114</sup>. Poderemos prolongar a afirmação dizendo que o sentimento, na estrita acepção em que acabamos de apresentá-lo, “é conhecimento”<sup>115</sup>. Na estrita acepção em que o apresentamos, repito: porque há entre a emoção e o sentimento a frágil diferença da subjectividade. A emoção é uma afirmação do sujeito, é um movimento do sujeito<sup>116</sup>, enquanto o sentimento é a abertura da profundidade do sujeito à profundidade do objecto, é um movimento ontológico dirigido à expressão da profundidade da natureza.

Pode dizer-se que o sentimento tem a “função noética” de revelar um mundo<sup>117</sup>. Mas é uma forma específica de conhecimento. Não se constrói, como conhecimento, pela articulação de demonstrações ou argumentos, rompe com a mediatidade do conhecimento representativo através

<sup>113</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 471.

<sup>114</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 471.

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*, p. 471.

<sup>116</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 471.

<sup>117</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 472.

da sua própria imediatidade. Dufrenne recorre, por isso, à fórmula “conhecimento-relâmpago”: “o sentimento é conhecimento, mesmo que seja esse conhecimento-relâmpago que desencadeia a emoção e logo faz círculo com ela. E este conhecimento, reciprocamente, é sentimento porque não é reflectido e sobretudo porque supõe uma certa disponibilidade para acolher o afectivo — ao qual podemos sempre recusar-nos pelo exercício do juízo, para nos refugiarmos na objectividade segundo a receita estóica — um certo comprometimento a respeito do mundo pelo qual ele não é nem pensado nem agido mas simplesmente sentido”<sup>118</sup>.

Para clarificação integral do estatuto teórico do sentimento, falta saber com mais rigor *de que* é sentimento. Dufrenne abre um limiar de resposta: “o que [o sentimento] capta exercendo a sua função noética, é, para além da aparência na qual o entendimento se fixa para a ordenar ou interpretar, a expressão”<sup>119</sup>. Importa não relacionar a *expressão* simplesmente com um interior que se mostra, do mesmo modo que uma paisagem de estalagmites é um segredo interior<sup>120</sup> da terra que se abre aos olhos do espeleólogo. A expressão é, num primeiro tempo, “o poder de emitir signos e de se exteriorizar”<sup>121</sup>. Mas faz com que aquilo que se exprime *seja* o que exprime: a expressão “cria um interior constituindo um exterior”<sup>122</sup> e “o exterior faz com que o interior se torne interior”<sup>123</sup>, de certo modo inacessível à expressão mas exprimindo-se precisamente nessa inacessibilidade.

É a este jogo, que é a expressão, que “a coisa” não acede: “a coisa é inesgotável, o outro é ao mesmo tempo transparente e indecifrável, pela dimensão da interioridade” e por isso de um ser posso dizer que a cada instante sei tudo e não sei nada<sup>124</sup>.

O sentimento, como sentimento da expressão, é sentimento da profundidade. É da profundidade do objecto estético que a experiência estética em última instância é a *experiência*. Escreve Dufrenne: “o mundo do objecto estético tem portanto esta propriedade essencial do mundo de ser aberto. Mas é-o mais em intensão do que em extensão, ou, como nós diremos, em profundidade”<sup>125</sup>.

<sup>118</sup> Idem, *ibidem*, p. 472.

<sup>119</sup> Idem, *ibidem*, p. 473.

<sup>120</sup> Dufrenne utiliza a expressão: “há um segredo do interior” (Cf.: Idem, *ibidem*, p. 473).

<sup>121</sup> Idem, *ibidem*, p. 474.

<sup>122</sup> Idem, *ibidem*, p. 474.

<sup>123</sup> Idem, *ibidem*, p. 475.

<sup>124</sup> Idem, *ibidem*, p. 475.

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*, p. 239.

Dizíamos há pouco: o que se torna absolutamente imperioso é que, *no* objecto que aparece, possa fazer-se a experiência de um fundo que se abre e de um mundo que se anuncia. É pelo sentimento que se abre a possibilidade desta relação: porque “o sentimento é comunhão à qual levo todo o meu ser”. Mas não pode ser uma “participação imaginativa, pela qual conferimos um quase-realidade ao objecto representado precisamente para ter dele uma representação viva”. Trata-se, por intermédio do sentimento, de “aceder a uma intimidade *com o que o objecto exprime*”<sup>126</sup>.

8. *Sentimento: b) sentimento e profundidade.* — A noção de profundidade para dar conta do modo de ser do objecto estético encerra uma obscuridade. Requer, por isso, alguma atenção. Por outro lado, a noção de profundidade só revela integralmente a sua eficácia para a inteligibilidade da expressão estética se não for reportada unicamente ao objecto estético: há uma correlatividade essencial entre a “profundidade do objecto estético” e a “profundidade do sujeito da experiência estética”, embora só possamos utilizar estas duas expressões sob reserva de posterior esclarecimento.

Reportada unicamente ao objecto estético, a noção de profundidade é ambígua porque não se isenta de uma contaminação objectivista. O objecto estético não é profundo rigorosamente no mesmo sentido em que são profundos um rio ou uma cratera. Nestes exemplos, a profundidade envolve a ideia de uma distância que nos separa de um fundo real mas que, pela sua extensão, se nos mostra sob a forma do desconhecido (ou do ainda não conhecido), do misterioso, do obscuro. Considerada sob a perspectiva física da tridimensionalidade, a profundidade, se o não é de facto, é pelo menos de direito redutível à superficialidade. Neste sentido, um objecto estético não é profundo pelas mesmas exactas razões por que um rio é.

Acontece, porém, que é o próprio estatuto do objecto estético que nos inibe de interpretá-lo sob esta perspectiva. Porque o objecto estético não é um objecto material. A pedra de uma catedral está sujeita à erosão; mas aquilo de que a pedra é o meio, aquilo que essa particular poética da pedra e do espaço faz aparecer, não se extingue no desaparecimento da pedra. Sabemos que o objecto estético é *isso* que se não identifica nem confunde com a materialidade pelo qual aparece: não é possível “reduzir o objecto estético ao estatuto de um objecto qualquer”<sup>127</sup>. Mas é preciso saber também porque é que no objecto estético pode captar-se alguma coisa que

<sup>126</sup> Idem, *ibidem*, p. 503 (subl. nosso).

<sup>127</sup> Idem, *ibidem*, p. 492.

ele não é mas que nele se anuncia, que nele se abre. De certo modo, esta questão prende-se como uma outra que não é tanto a de saber de que modo é que a reflexão solicitada pelo objecto estético resulta no sentimento mas principalmente porque é que só o sentimento pode dar conta do modo de ser do objecto estético. Por outras palavras: o que é o objecto estético para que só o sentimento lhe possa ser absolutamente fiel?

Recorde-se a singular condição do objecto estético. É, num primeiro momento, aquele que irrealiza a sua condição de objecto utilitário, de uso comum; num segundo momento, o que, no processo de essa mesma irrealização, realiza a sua própria aparição como objecto significante e não como objecto útil; processo que se torna possível unicamente na exacta medida em que por ele alguma coisa diferente dele vem à visibilidade para abrir um mundo irreduzível ao mundo em que aparece.

Dizê-lo assim é afirmar: o que o objecto estético nos propõe, na sua condição de quase-objecto, é *um mundo*. Impõe-se percorrer com vagar uma página de Dufrenne. Escreve: “é preciso mostrar que a arte é séria — e pode pesar sobre a história — porque é verdadeira: porque a significação do objecto estético transcende a subjectividade do indivíduo que nela se exprime, e que ela alcança o mundo real que é o lugar dos nossos juízos e das nossas decisões”<sup>128</sup>. Que seja possível, ao objecto estético, transcender a sua própria singularidade constitui um eco espinosiano neste pensamento, para o qual, como para Espinosa, o finito é portador de infinito e a singularidade implica a imanência do universal ao particular<sup>129</sup>. Prestemos atenção à seguinte tese: “o singular está grávido de universal”, por outras palavras, “o artista é como que o delegado do humano”<sup>130</sup>.

Mas a posição de Dufrenne leva-nos a uma outra conclusão: a de que o mundo da obra de arte “é um aspecto do mundo real, que a arte tem uma função cosmológica”<sup>131</sup>. A fórmula não está isenta de dificuldades. A mais importante provém do carácter representativo da obra de arte; e, enquanto representação, à obra de arte só poderia abrir-se a possibilidade da verosimilhança, isto é, da cópia de alguma coisa que lhe é exterior. Como observa Dufrenne, “se se privilegia a representação, que verdade é necessário esperar da arte? Nenhuma outra senão a semelhança. Ser verdadeiro é imitar, e o cúmulo da arte é o artifício da ilusão [*trompe-l'œil*]: questão de trabalho e não de estilo”<sup>132</sup>. Mas a possibilidade

<sup>128</sup> Idem, *ibidem*, p. 615.

<sup>129</sup> Idem, “La sensibilité génératrice”, *Esthétique et Philosophie*, t. 1, p. 64.

<sup>130</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 615.

<sup>131</sup> Idem, *ibidem*, p. 615.

<sup>132</sup> Idem, *ibidem*, p. 623.

da representação e da semelhança tem um pressuposto silencioso que é necessário deixar falar, o da *estabilidade* do real, quer dizer, a consideração do real como um facto: “sujeitar a arte a copiar é pressupor que o real está já dado e conhecido como um modelo a reproduzir: o mundo está aí, não se faz segundo o nosso olhar e a nossa acção, está completamente feito, e a Criação é uma garantia. Nenhuma incerteza no conhecimento: tudo está no lugar, absolutamente determinado, as coisas distintas segundo a hierarquia das formas e obedecendo às leis da natureza, e os bons separados dos maus; a inteligência e o coração podem ter boa consciência, e a arte não tem problemas”<sup>133</sup>.

Enquanto privilegia a representação, a arte visa a objectividade e oferece o real, “ordenado e sem mistério”, a um espectador que se satisfaz em reencontrá-lo e que “exige a semelhança como garantia da verdade”<sup>134</sup>. Por outras palavras, oferece-lhe um real convencional, expurgado de tudo o que pode ser insólito, imprevisível, desconcertante, em suma, de tudo o que poderia obrigar o espectador, por meio da arte, a mudar a sua atitude *perante o real*<sup>135</sup>. Porque não é por haver uma convencionalidade que ordena o real que o real se torna convencional. Antes da convencionalidade que traz o conforto do reconhecimento e da repetição — e reescreve o abismo, o fogo, a loucura nas letras mansas de um laço familiar — o real é agressivo e rebelde, de certo modo inimitável<sup>136</sup>. Ninguém respira duas vezes o oiro do mesmo dia<sup>137</sup>. Ninguém duas vezes (Luiza Neto Jorge).

Pode dizer-se que, “pela perspectiva, a distância dominada deixa de ser o espaço múltiplo e voraz onde eu me perco”<sup>138</sup>. Mas, precisamente, o espectador é chamado a fazer a singular experiência de perder-se nele, — não no espaço restrito da tela mas na multiplicidade e voracidade nela se exprime. É neste sentido que pode dizer-se que a experiência estética não é uma experiência natural.

Sendo assim, ainda que disso não tenha consciência, o artista, em rigor, não *representa* um real já definido, limitado, figurado. O artista *exprime* um real surpreendido na sua própria intimidade<sup>139</sup>. O trabalho do artista é um trabalho de definição, de *figuração*, que é o processo da própria expressividade. Nas palavras de Dufrenne: “o objecto estético é um

<sup>133</sup> Idem, *ibidem*, p. 624.

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*, p. 625.

<sup>135</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 627.

<sup>136</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 628.

<sup>137</sup> Eugénio de Andrade: “Colhe/todo o oiro do dia/na haste mais alta/da melancolia”.

<sup>138</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie*, p. 626.

<sup>139</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 628.

objecto eminentemente real mas não pretende produzir em si o real, ou copiá-lo: di-lo, e, dizendo-o, descobre-o. Entre o real e o representado não há equivalência, tal como não há entre a percepção usual e a percepção estética, e a verdade da arte não pode consistir em realizar essa equivalência. O que ela diz não é a realidade do real mas um sentido do real que ela exprime: este sentido é verdadeiro porque é a dimensão afectiva através da qual o real pode aparecer, e não a realidade desse real tal como uma fórmula física a pode enunciar”<sup>140</sup>.

Ora, o que, na obra de arte, vem à superfície — deveríamos dizer: à visibilidade — é a profundidade: a obra de arte exprime profundidade.

Em palavras mais rigorosas: há uma profundidade que se exprime, a profundidade da natureza. A profundidade é a possibilidade de nos transportarmos do mundo definido até à virtualidade: acontece, porém, que é o movimento de actualização da virtualidade que se reveste, aqui, da maior importância. Ele, e não a virtualidade por si mesma, é que irradia a possibilidade de irrealização do real empírico, e mesmo a realidade da obra de arte. A imaginação, como vimos, desempenha aqui um papel fulcral: por um lado estabelece “a ligação entre o espírito e o corpo” e o seu poder de “fazer ver” ou de “fazer pensar em” enraíza-se no corpo<sup>141</sup>; é, neste sentido, o sinal de uma “co-substancialidade”<sup>142</sup>, pela qual o homem herda a memória de um passado que individualmente não viveu mas que de qualquer modo nele se prolonga, revitaliza e projecta. Porém, precisamente porque não existe como liberdade que se usa para a perpétua definição de diferenças mas como expressão de uma espontaneidade que se determina necessariamente, a imaginação só tem lugar no momento em que a validade absoluta do real empírico é suspensa mas não quando é activamente negada pela sua irrealização em *uma* obra de arte. Como Dufrenne reiteradamente sublinha, imaginar é abrir possíveis<sup>143</sup>: a imaginação é o naturante do mundo<sup>144</sup>. Mas o mundo da obra de arte já não existe sob a forma de possível: é um mundo do interior do qual a imaginação está expulsa porque se não trata, aí, de abrir novos possíveis mas de construir *uma necessidade*. Tese central: “a *Natura naturans* na sua espontaneidade não pode revelar-se senão através da *Natura naturata* na sua necessidade”<sup>145</sup>.

<sup>140</sup> Idem, *ibidem*, p. 631.

<sup>141</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 432.

<sup>142</sup> Cf.: Idem, “Intentionalité et esthétique”, *Esthétique et philosophie*, t. 1, p. 57.

<sup>143</sup> Cf.: Idem, *Phénoménologie*, p. 446.

<sup>144</sup> Cf.: Idem, *ibidem*, p. 446.

<sup>145</sup> Idem, “L’expérience esthétique de la nature”, *Esthétique et philosophie*, t. 1, p. 51.

A profundidade do objecto estético não é, por isso, análoga à profundidade física. O objecto estético é profundo porque “nos obriga a transformar-nos para o captar”<sup>146</sup>, isto é, para poder acompanhar toda a densidade da transformação por que passa a virtualidade que está na raiz da novidade do mundo que o habita.

De onde, podemos retirar duas conclusões. A primeira reconhece a inesgotabilidade do objecto estético<sup>147</sup>; não é possível *tocar* o seu fundo, o que equivaleria a *ser* o próprio “fundo de rumor” a que toda a noite se acolhe, segundo as belas palavras de Lorca<sup>148</sup>.

Mas a medida da profundidade do objecto estético é a profundidade do espectador: “a sua profundidade é correlativa da nossa”<sup>149</sup>. A possibilidade de que o espectador percorra até ao mais longe que lhe for possível o processo de construção do mundo do objecto estético é-lhe proporcionada pela sua própria capacidade de trazer ao presente da contemplação o passado mais longínquo de que for capaz — embora “profundidade” não signifique “antiguidade”. De facto, o que se vive na profundidade, e em grande medida a identifica, é uma relação com o passado<sup>150</sup> que só se constitui como experiência pela solidariedade intrínseca do reconhecimento de nós próprios como unidade na dispersão temporal, da certeza de carregarmos o passado sem que ele nos transforme em coisa pelo seu próprio peso mas, pelo contrário, em existência pela sua afirmação e da consciência simultânea da passagem do tempo e da invulnerabilidade ao tempo de alguma coisa em nós. É esta tripla dimensão que constitui a experiência pela qual a profundidade se torna possível.

<sup>146</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 493.

<sup>147</sup> Idem, *ibidem*, p. 493.

<sup>148</sup> Lorca: “O poeta que vai fazer um poema (sei-o por experiência própria) tem a vaga sensação de que vai para uma caçada nocturna num bosque muitíssimo longe. Um medo inexplicável rumoreja no coração (...) Aragens suaves refrescam-lhe o cristal dos olhos. A Lua, redonda como uma trompa de metal macio, soa no silêncio dos últimos ramos. Veados brancos surgem nas claridades dos troncos. A noite inteira recolhe-se num fundo de rumor. Águas profundas e quietas cabriolam entre os juncos. Tem de ir. É este o momento perigoso para o poeta. Deve levar um plano dos sítios que vai percorrer e estar sereno em face das mil belezas e das mil fealdades disfarçadas de beleza que hão-de passar-lhe em frente dos olhos. Deve tapar os olhos como Ulisses em frente das sereias e deve lançar as suas setas às metáforas vivas e não figuradas ou falsas que o vão acompanhando. Momento perigoso se o poeta se entrega, porque, logo que o fizer, nunca mais poderá erguer a sua obra”.

<sup>149</sup> M. Dufrenne, *Phénoménologie*, p. 494.

<sup>150</sup> Ou um uso: “o profundo está portanto no uso que eu faço do passado” (Idem, *ibidem*, p. 496).

Portanto, de modo nenhum a profundidade pode confundir-se com o passado porquanto significa a inscrição desse passado numa história que ele ajudou a formar e que nela existe menos como facto ou elemento do que como condição de possibilidade e cuja eficácia pode avaliar-se pelo futuro que originou. A profundidade é, neste sentido, um trabalho contra a contingência das circunstâncias; é a tentativa, exigida por cada momento, de adequar o que acontece ao que se é e de adequar o que se é às promessas de futuro inscritas num passado reconhecido como seu. Mas é também ao mesmo tempo, por isso, um trabalho contra a determinação *pele exterior*: a profundidade é um trabalho de descoberta da *necessidade* de futuro contida num passado reconhecido com seu.

Trata-se, evidentemente, de um processo jamais consumado, de uma situação que, a cada aprofundamento, encontra a descoberta da necessidade como a exigência fundamental a que é indispensável ser fiel. “Ser profundo é recusar ser coisa, sempre exterior a si, disperso e como que esquarterado na consumação dos instantes”<sup>151</sup>; é descobrir a “estátua interior”<sup>152</sup> que nos constitui e aproximá-la da *necessidade absoluta* que *sentimos* ser a sua perfeição. Nesta ideia, a palavra chave é o verbo “sentir”. Porque ser profundo não é um conceito, não é da ordem da representação: “ser profundo é situar-se num certo plano onde se devém sensível por todo o seu ser”<sup>153</sup>; “ser profundo (...) é fazer-se capaz de uma vida interior, reunir-se em si e adquirir uma intimidade”<sup>154</sup>. E, nessa medida, a “profundidade pertence ao sentimento”<sup>155</sup>.

Portanto, só há profundidade do objecto estético na exacta medida em que o espectador seja profundo: *por e para* a profundidade do espectador. A correlatividade é absoluta: “o objecto estético não me pertence verdadeiramente se eu não lhe pertencer”<sup>156</sup>. Mas a pertença do espectador à obra é, aqui, uma verdadeira condição de possibilidade: o objecto estético só existe para um olhar que num mesmo movimento, porque é um só movimento, lhe dê existência e possibilidade de expressão da sua profundidade<sup>157</sup>.

<sup>151</sup> Idem, ibidem, p. 500.

<sup>152</sup> Cf.: F. Jacob, *A estátua interior*, Pub. Dom Quixote, Lisboa, 1988.

<sup>153</sup> Idem, ibidem, p. 500.

<sup>154</sup> Idem, ibidem, p. 500.

<sup>155</sup> Idem, ibidem, p. 500.

<sup>156</sup> Idem, ibidem, p. 501.

<sup>157</sup> Dufrenne: “O objecto estético é um objecto essencialmente percebido, quero dizer votado à percepção e que só nela se realiza” (Idem, ibidem, p. 281).

A percepção estética pressupõe, portanto, um movimento de ruptura com a atitude natural: se a atitude natural “é naturalmente naturalista”<sup>158</sup> e tende, por isso, a perder o objecto estético na obra de arte e a dissolver a obra de arte na trama dos objectos comuns, a percepção estética deve conquistar o objecto estético ao poder do mundo natural, “é convidada a isolar o objecto muito mais do que a ligá-lo aos outros”<sup>159</sup>. Atitude da maior violência e do maior rigor. Violência porque é o ponto de partida para a suspensão da unicidade do mundo: cada obra de arte é o limiar de um outro mundo. Ora, é sobre um fundo mundano que o objecto vulgar aparece, é dele que o objecto retira o seu ser e é nas suas relações com esse contexto que é captado<sup>160</sup>. Pelo contrário, a percepção da obra de arte principia pela suspensão das suas relações instrumentais, utilitárias, ficcionais ou outras com os outros objectos comuns: é a criação do espaço necessário à expressão desse mundo que habita a obra de arte. A violência provém da irreducibilidade pressentida, uma vez que “o objecto estético está, como a subjectividade, no princípio de um mundo próprio irreducível ao mundo objectivo”<sup>161</sup>.

Mas a percepção estética é também uma atitude de rigor. Poderíamos dizer que se trata da mais radical de todas as percepções, o ponto de vista privilegiado, por conseguinte, para analisar a radicalidade da própria noção de percepção em todas as suas dimensões.

Num primeiro momento, a percepção deve submeter-se à obra de arte. Esta submissão é a condição de emergência do objecto estético: “é a percepção que opera a metamorfose da obra em objecto pela qual a obra se completa e entrega o seu sentido autêntico”<sup>162</sup>. É uma submissão absoluta: “a presença ao objecto tem qualquer coisa de absoluto, de modo nenhum o absoluto de um cogito transcendental que estivesse fora do jogo mas o absoluto de uma consciência inteiramente aberta e como que possuída pelo que ela projecta: a testemunha não é um espectador puro mas um espectador comprometido — na própria obra”<sup>163</sup>; “o quadro exige

<sup>158</sup> Idem, “Mentalité primitive et Heidegger”, in *Jalons*, p. 139.

<sup>159</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 203.

<sup>160</sup> Idem, *ibidem*, p. 221.

<sup>161</sup> Idem, *ibidem*, p. 257. Cf.: “a minha relação ao mundo e o próprio mundo são ambíguos; eu tenho o meu mundo no mundo e contudo o meu mundo não é senão o mundo. E é do mesmo modo que nós poderemos falar de um mundo do objecto estético: não há senão o mundo, e contudo este objecto está grávido de um mundo que é seu” (Idem, *ibidem*, p. 200).

<sup>162</sup> Idem, *ibidem*, p. 297.

<sup>163</sup> Idem, *ibidem*, p. 93.

que eu me deixe frequentar pela cor”<sup>164</sup>; “[à catedral como] objecto estético é preciso um espectador puro, que não creia, ou que só creia nos seus olhos”<sup>165</sup>.

Mas num segundo momento reconhecemos que esta submissão não se confunde com passividade e que a submissão ao objecto estético, como condição para que ele exprima a profundidade que o habita, é em rigor a oferta ao objecto de uma outra profundidade, a que vem no olhar do espectador. A aparente recuperação desta categoria metafísica não deve iludir-nos: não se trata de recorrer a um olhar desencarnado que melhor figure a pura imaterialidade do espírito como mediação de um pensamento totalizador, “esse olho único e geometrizarante que é o delegado do intelecto”<sup>166</sup>. O contexto filosófico do recurso ao olhar é, em Dufrenne, o da profundidade. Quero dizer: o olhar não significa a negação do corpo para que uma transcendência seja possível. É um corpo que olha, melhor: é a profundidade de um corpo que olha. Por isso, pode dizer-se que todo o olhar é pesado de corpo; que “o meu passado está imanente ao presente da minha contemplação, está aí como o que eu sou”<sup>167</sup>; que “estar na obra de arte é instalar-se neste plano de consciência, como diria Bergson, onde somos profundamente nós mesmos, carregados do nosso passado e tanto mais completamente comprometidos no presente da contemplação quanto assumimos, sem contudo o evocar, esse passado”<sup>168</sup> e que, “diante da pintura, o olhar é um tocar à distância, que já solicita todos os recursos do corpo”<sup>169</sup>; que o corpo da percepção estética da pintura é “todo olhos”<sup>170</sup>. Só a partir desta forma singular de transportar e tornar activa uma relação com o originário — pois é nisso que afinal consiste a profundidade — é que é possível irrealizar o mundo imediato em direcção à obra e irrealizar a obra em direcção ao objecto estético para aí estabelecer a relação com a profundidade que nela se exprime. A importância noética do sentimento reside em permitir-nos aceder a uma intimidade com o que o objecto exprime<sup>171</sup>.

<sup>164</sup> Idem, *ibidem*, p. 93.

<sup>165</sup> Idem, *ibidem*, II, p. 453.

<sup>166</sup> Idem, “L’art et le sauvage”, *Esthétique et philosophie*, t. 2, p. 332.

<sup>167</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 501. Esta magnífica fórmula é co-substancial desta outra que refere a “imanência do imaginário ao percebido” (Idem, “L’art et le sauvage”, *Esthétique et philosophie*, t. 2, p. 332).

<sup>168</sup> Idem, “L’expérience esthétique de la nature”, *Esthétique et philosophie*, t. 1, p. 40.

<sup>169</sup> Idem, “L’art et le sauvage”, *Esthétique et philosophie*, t. 2, p. 332.

<sup>170</sup> Idem, *ibidem*, p. 333.

<sup>171</sup> Idem, *Phénoménologie*, p. 503.

Impõem-se-nos duas conclusões. Conduzidos a uma intimidade com o que o objecto exprime, somos afinal conduzidos a uma intimidade com a Natureza. Ainda não sabemos de que se trata: palavra, categoria filosófica, metáfora. Nem averiguámos se se nos abre a possibilidade romper a estabilidade desta configuração interrogando a metaforicidade do discurso vulgar e do discurso teórico. Mas uma conclusão de Dufrenne adquirida ao longo de toda a *Phénoménologie de l'expérience esthétique* é a de que a obra de arte não exprime uma subjectividade mas um mundo e que esse mundo ilumina um aspecto do real. Já recordámos estas palavras: “o objecto estético é um objecto eminentemente real mas não pretende produzir em si o real, ou copiá-lo: di-lo e dizendo-o descobre-o”<sup>172</sup>.

Compreende-se, por isso, que a necessidade interna da obra, pela qual ela se nos apresenta com uma totalidade compacta insusceptível de intromissões ou arranjos, que constituirão sempre uma outra obra, não seja, afinal, senão a expressão da necessidade da natureza. Por outras palavras: uma fenomenologia da experiência estética não se limita a fazer apelo a uma fenomenologia (ou filosofia) da natureza. Coloca-nos efectivamente no limiar de uma filosofia da natureza — e no seu limiar mais radical.

O acordo entre a profundidade do objecto e a profundidade do espectador estabelece comunicação com o espaço interior do mundo. Fá-lo vir à exterioridade, à superfície. Torna-o visível — como Merleau-Ponty dizia da pintura, que era a vinda a si do visível. Mas a pertença mútua dessas profundidades abre um espaço de fulguração: onde a luz é pressentida na dobra do próprio amanhecer. Há, porém, uma condição de possibilidade desta mútua pertença que é a admissão de um acordo entre o homem e o real, que se manifesta, em primeiro lugar, no estatuto do objecto estético, que é um em-si para-nós e, em segundo lugar, na significação deste objecto, que não exprime somente o seu autor mas revela um rosto do real<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Idem, *ibidem*, p. 631.

<sup>173</sup> Idem, *ibidem*, p. 677.