

Alguns temas da estética francesa contemporânea**

A fim de elaborar os principais temas de uma estética francesa contemporânea, dedicar-me-ei a dois filósofos, dos quais ao menos um deles é bem conhecido : Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Henri Maldiney (nascido em 1912). Ambos participam do campo filosófico da fenomenologia, fundada por Edmund Husserl no início do século XX. Para situar muito esquematicamente esse campo filosófico, é preciso definir a própria palavra “fenômeno”. A palavra grega *phainomenon* significa aparecer e, como diz Husserl em seu resumo da obra *A idéia da fenomenologia* (1907)¹, “aparecer” tanto no sentido “do que aparece” como no sentido das modalidades e das formas de seu “aparecer”. Se é o aparecer do que aparece o objeto das investigações fenomenológicas, pode-se dizer que a fenomenologia rompe com toda filosofia substancialista (por exemplo, de tipo cartesiano) e toda filosofia da representação (das idéias), e que ela constitui uma restauração de uma filosofia do sensível e do “sentir”.

É nesse ponto que fenomenologia e estética vão se encontrar, pois, como se sabe, a palavra “estética” significa duas coisas: por um lado, uma teoria do sensível e, por outro lado, uma teoria da arte. E os dois filósofos de quem falarei, Merleau-Ponty e Henry Maldiney, vão precisamente retornar à própria raiz da arte: rumo à sensação, isto é, ao fenômeno estético.

1a Parte: Merleau-Ponty e a Estética

Os dois temas fundamentais da estética de Merleau-Ponty se enunciam do seguinte modo:

* Professora emérita do Departamento de Filosofia da Universidade de Paris 12 – Val de Marne.

** Tradução de Manoella Baffa.

1 E. Husserl, *Lidée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1970.

— A estética da arte se relaciona com o corpo —e com o modo de ser do corpo, a sensação: a *aisthesis*. A *aisthesis* se torna, com Merleau-Ponty, o modo fundamental da presença no mundo.

— As obras de arte não decorrem da representação, como toda a tradição filosófica, de Platão a Descartes e a Hegel, as determinou. Elas são da ordem do acontecimento, do “sobrevir”: do aparecer (*phainesthai*) e não da aparência (a aparência ou a ilusão são, ao contrário, precisamente o modo da representação sob o qual a tradição filosófica até então concebeu a arte). A obra de arte, segundo Merleau-Ponty, é, ao contrário, um acontecimento, um modo do aparecer, isto é, um fenômeno no sentido da fenomenologia: fenômeno enquanto modo mesmo do ser.

Aisthesis e fenômeno são, portanto, os dois termos maiores com os quais Merleau-Ponty elabora uma estética da arte.

A “Presença ao Mundo”: Corpo e *aisthesis*

Na 1ª parte de *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty define a arte em oposição à ciência: “a ciência manipula as coisas e se recusa a habitá-las.”² Isto significa que a ciência pensa a si própria como desencarnada e pensa os seus objetos como objetos desencarnados: ela é o pensamento do objeto *em geral*, separado de todo contexto de lugar e de tempo. Ao contrário, a arte é encarnação; a arte não é produção conceitual, ela não pensa o objeto em geral. No início da 2ª parte de *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty retoma a frase de Paul Valéry: “o pintor traz o seu corpo”, e acrescenta: “E, com efeito, não se percebe bem como um espírito poderia pintar. É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.”³ A arte é, então, da ordem do sensível, ela trabalha no campo da (ou na própria) *aisthesis*. Seu estofo é o mesmo que o do próprio corpo — corpo sensível, afetivo, pulsional.

Mas ao mesmo tempo em que pensa a arte como *aisthesis*, Merleau-Ponty reelabora a determinação da *aisthesis*, do sensível e do corpo. Pois, como ele acrescenta imediatamente: “Para compreender essas transubstanciações (a palavra transubstanciações faz referência à fórmula citada logo acima: “transformar o mundo em pintura”), é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçamento de visão e de movimento”.⁴

2 M. Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 5.

3 *Ibid.*, p. 6.

4 *Ibid.*, p. 7.

Está tudo aí: o corpo que entra em jogo na pintura não é o corpo cartesiano, o corpo extenso, o corpo espacial e fixo em seu lugar. É o corpo enquanto entrelaçamento de visão e de movimento. *Movimento*: o corpo não é o corpo-objeto, o corpo concebido e conhecido pela ciência. É o corpo em movimento, o corpo do “poder”, da “potência” de mover-se e de agir: o corpo do “eu posso”. *Visão*: isto é, sensação, e, como todas as sensações, a visão não é uma relação objetiva com o mundo e consigo mesmo. A visão, como a sensação do tocar (cf. Husserl nas *Idéias II*, § 37), é regida pelo que Merleau-Ponty nomeia a “reversibilidade do sensível e do sentiente”. A *reversibilidade* é a estrutura fundamental da *aisthesis* e, como tal, remete a uma estrutura ainda mais geral, que não qualifica mais apenas a ordem do sensível, mas a ordem ontológica: a estrutura de *inerência* — isto é, a implicação ou sobreposição ou envolvimento. O que significa que nada é separado no ser: o ser é um “sistema de trocas”, diz Merleau-Ponty, que se opõe assim a todas as cisões e a todos os dualismos da filosofia tradicional. Esse sistema de trocas é designado como entrelaçamento e, em *O visível e o invisível*, como cruzamento ou “quiasma”. Eis porque o corpo, definido pelo movimento, isto é, pelo “eu posso” e pela *aisthesis*, isto é, pela reversibilidade e o entrelaçamento do sentiente e do sensível, não é o corpo objetivo, tal como a filosofia cartesiana quis concebê-lo, mas um corpo *expressivo*, um “nó de significações vivas”.

O que significa, em Merleau-Ponty, o termo *expressão*? Seria ele a exteriorização de um sentido interior e anterior à sua manifestação, como é ainda o caso em Hegel (para quem, por exemplo, as artes românticas têm por vocação configurar a interioridade do subjetivo — exteriorizar ou *exprimir*, portanto, a interioridade subjetiva)? De modo algum, pois aqui o sentido não precede a sua manifestação, a manifestação é constitutiva do sentido, sua manifestação é a sua significação. É o que Merleau-Ponty enuncia em termos de *transitividade*. Há transitividade entre os sentidos (a visão, o tocar e a audição, por exemplo). Há transitividade entre um “corpo operante e atual” e um outro corpo “operante e atual”. Há transitividade entre o sentiente e o sensível (entre o visto e o vidente, por exemplo). Isto quer dizer que, em Merleau-Ponty, a percepção e a expressão implicam-se reciprocamente: toda percepção é expressão, toda expressão é percepção.

Retomemos, então, os dois últimos pontos relativos à *transitividade*:

1º ponto: transitividade (ou expressão) entre um “corpo operante e atual” e um outro “corpo operante e atual” — fundamento da intersubjetividade. O outro corpo é o lugar de uma transferência que faz circular o meu olhar

de coisa em coisa, a transferência de uma percepção que se desenvolve sem jamais se completar. Há uma perpétua “síntese de transição”, somos “videntes que se entrevêem, que vêem pelos olhos de um outro”. Então, essa sobreposição, esse envoltório do “ver” dos videntes entre si deslocaliza de algum modo o meu corpo, retira dele a sua fixação num aqui e num agora que é a fixação das coisas: “meu corpo não está alhures, escreve Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (p. 193), mas tampouco ele está aqui e agora no sentido dos objetos”.⁵ Assim, é a noção de ubiqüidade que vai constituir em *O olho e o espírito* a categoria do “corpo operante e atual”, é essa ubiqüidade que engendra o que Merleau-Ponty chama no prefácio de *Signos* “uma miraculosa multiplicação do visível” —o “enigma do sensível”: “o sensível é o que, sem se mexer, sem sair do seu lugar, pode assediar mais de um corpo”.⁶ E é essa ubiqüidade que, em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty designa a “*Weltlichkeit* dos espíritos” que, como diz ele, “se encontra no mundo estético”. É ainda essa mesma ubiqüidade que se relaciona com o enigma do corpo, o qual “repousa no fato de que eu sou ao mesmo tempo vidente e visível”. E é essa ubiqüidade, finalmente, que o pintor traz com o seu corpo: “o pintor traz o seu corpo” como diz Paul Valéry.

2º ponto: transitividade entre o sensível e o sentiente. Doravante, nada impede que esse “sistema de trocas”, esse quiasma se efetue entre o corpo e as coisas mesmas — e é isso o que ocorre na pintura. Cito Merleau-Ponty, ainda na 2ª parte de *O olho e o espírito*: “O pintor vive na fascinação. As suas ações mais próprias — esses gestos, esses traçados dos quais só ele é capaz...— parece-lhe que elas emanam das próprias coisas... Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Eis porque tantos pintores disseram que as coisas os olham... Não sabemos mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasce no instante em que aquilo que, no fundo do corpo materno, era apenas um visível virtual faz-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado”.⁷ Esse sistema de trocas entre o que sente e o sentido é uma intencionalidade ao avesso: ser olhado pelas coisas. E essa intencionalidade ao avesso torna-se, em Merleau-Ponty, a origem da pintura.

5 M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1960, p. 193.

6 M. Merleau-Ponty. *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 23-24.

7 M. Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, pp. 31-32.

Assistimos em Merleau-Ponty a uma reabilitação do sensível, da *aisthesis*. Através das noções de reversibilidade, implicação, sistema de trocas, síntese de transição, entrelaçamento, quiasma, intencionalidade invertida, se desenha um *logos do mundo sensível*. Esse *logos do mundo sensível* constitui, pode-se dizer, a refutação ao mesmo tempo de Descartes, de Kant e de Hegel. Refutação da “extensão” e do “*partes extra partes*” cartesiano; refutação da separação kantiana do sentido interno e do sentido externo, ou seja, também, como veremos ainda, da forma do tempo e da forma do espaço; refutação da dualidade hegeliana da interioridade e da exterioridade, da idéia e da sensação. Esse *logos do mundo sensível*, em Merleau-Ponty, é “carne” — e a carne excede meu corpo, ela é também “carne do mundo”. “Carne” é o nome de um “dá-se” primordial, de um “ser bruto ou selvagem”, nos confins em que se unem e se implicam uma estética do sentir e uma estética da arte. E é a pintura que, nele, é a arte mais própria ao estabelecimento da relação entre a fenomenologia e a estética. Para concluir essa primeira parte, colocarei face a face duas formulações de Merleau-Ponty: uma, da *Fenomenologia da percepção*, onde ele diz: “Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte”. E outra, de *O olho e o espírito*: “a obra de arte é como um corpo vivo”.

A Arte, segundo Merleau-Ponty, não é Representação, mas Fenômeno

Cito uma frase famosa do *Prefácio* a uma outra coletânea, *Signes* (1960): “Olhar não é na origem um ato de consciência... mas a abertura de nossa carne imediatamente preenchida pela carne universal do mundo”.⁸ É aqui que se enraíza, ao que me parece, a passagem da temática do corpo à temática da arte e, particularmente, da pintura.

Antes de tudo, gostaria de sublinhar que nesse ponto Merleau-Ponty se distancia particularmente de Husserl, para quem a visão, como qualquer outro modo da percepção, é de início um “ato de consciência”. Este não pode ser o caso para Merleau-Ponty, para quem a visão, sobretudo a partir do momento em que ela encontra o seu esquema na arte, isto é, na pintura, não é mais um ato de consciência. Não há mais em Merleau-Ponty uma consciência que faria face a seu objeto e que o governaria nesse face a face. Resulta daí, então, que a pintura, para Merleau-Ponty, não poderia depender de um tal face a face, e não poderia ser, conseqüentemente, da ordem do “espetacular”. Ora, é a pintura abstrata, a pintura não figurativa, que manifesta com a maior evidên-

8 M. Merleau-Ponty. *Signes*, *op.cit.*, p. 22.

cia essa recusa do espetacular, isto é, da representação. E no entanto, a pintura figurativa, ainda que ela não faça, como a pintura abstrata, esse “esforço para se liberar do ilusionismo” (isto é, do ilusionismo da representação), também ela se inscreve nessa recusa – ela só tem um sentido artístico, portanto, na e pela recusa do “espetacular” e da representação. Eis porque os conceitos que Merleau-Ponty apresenta para caracterizar a pintura abstrata são igualmente válidos, na repercussão de sua análise, para a pintura figurativa. A pintura, toda pintura, pinta no limite um “mundo sem objetos”, como diz Kandinsky.

É especialmente com Cézanne, o pintor mais próximo do qual, durante 15 anos, Merleau-Ponty pensou a pintura (de 1945 a 1960), que o estatuto desta é elaborado. Retomo, então, a análise da pintura que Merleau-Ponty chama de “moderna” – isto é, não-figurativa, na 4ª parte de *O olho e o espírito*. Ele escreve aí que a pintura “faz rachar a forma-espetáculo”.⁹ E ele acrescenta: “O quadro só é espetáculo de algo sendo espetáculo de nada, furando a pele das coisas para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo... A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo do fora... Há um sistema de equivalências, um logos das linhas, das luzes... uma apresentação sem conceito do ser universal”.¹⁰ Há algo aí, portanto, que é uma “apresentação”, e não uma representação. É abandonado, com isso, o tema da “secundariedade”, da “cópia” de um modelo (de uma natureza, especialmente, que precederia o quadro). Em uma palavra, abandona-se o tema do “vir-depois” que seria constitutivo do quadro e da pintura: o ser mesmo do quadro e da pintura consiste em não “vir-depois” de nada, em nada “representar”, mas em apresentar os modos do aparecer.

“Apresentação sem conceito do ser universal” ou da “carne do mundo” é nisso que a visão merleau-pontiana se separa totalmente da visão cartesiana e da noção de pintura que dela decorre (é do que trata a 3ª parte de *O olho e o espírito*). Contra a visão cartesiana e o quadro da representação, com a sua necessária noção geométrica de perspectiva, de linearidade e de extensão com três dimensões, em que cada dimensão é equivalente e substituível às duas outras, Merleau-Ponty descreve um espaço não-espetacular, um espaço que não se oferece como espetáculo nem nos dá nenhum espetáculo, e cuja dimensão primordial é a *profundidade*, uma dimensão irreduzível às duas outras. Trata-se, sim, de um espaço (p. 253): “O estofo comum de que são feitas todas as estruturas é o visível, que de modo algum é algo de objetivo, de em-si, e sim transcendente.”¹¹

9 M. Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 61.

10 *Idem*.

11 M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 253.

É, portanto, na noção de mundo e de um “fazer-mundo” do mundo que a pintura encontra, para Merleau-Ponty, o seu estatuto. A elaboração disso é especialmente precisa na análise que ele faz da pintura de Cézanne (na 4ª parte de *O olho e o espírito*) e, sobretudo, no que concerne à cor e ao espaço. A cor cézarianiana não é a cor-envelope que cobre e recobre as coisas, ela não é uma “camada” posta sobre as coisas que ao mesmo tempo as mascararia e embelezaria. Tampouco o espaço cézarianiano é um espaço-envelope que conteria as coisas, lhes atribuiria limites, os impediria de ultrapassar os contornos, de ultrapassar o quadro espacial, de “saltar” por cima do quadro. A cor e o espaço de Cézanne têm uma função inteiramente diferente do recobrir e do conter. Merleau-Ponty escreve que, em Cézanne, a cor *modela* (*façonne*) e o espaço *irradia* (*rayonne*). Em *O visível e o invisível*, ele dirá também que “o espaço serpenteia” (*serpente*). *Modelagem e irradiação/serpenteamento* tornam-se, em Merleau-Ponty, as modalidades primordiais do espaço da pintura moderna, abstrata e, por extensão, de toda pintura enquanto arte. A *modelagem* (*façonnement*) das cores, em que as cores produzem a forma, *dão* a forma, está longe de vir simplesmente preencher uma forma já dada. As cores são como moduladas e não estendidas como cores ideais. A irradiação do espaço põe fim à tridimensionalidade artificial dos cartesianos, pois, brilhando, o espaço se dilata ou se contrai, se propaga, explode: o espaço do visível pode, assim, ter ou apresentar um grande número de “dimensões” – e não se reduz apenas a três. Estas são as noções em torno das quais se elabora o que Merleau-Ponty chama de “apresentação” – onde um quadro se forma e um mundo tem lugar. O mundo não está mais diante de nós. O quadro também não.

Do mesmo modo, os textos de *O visível e o invisível* vão reelaborar certas noções da *Fenomenologia da percepção*: Merleau-Ponty escreve: “A percepção é percepção de raios do mundo... A profundidade: é ela que faz com que as coisas tenham uma carne”.¹² Essas afirmações estão em continuidade com a *Fenomenologia da percepção* e, também, com o texto sobre *A dúvida de Cézanne*, que é contemporâneo da *Fenomenologia da percepção* e quinze anos anterior a *O olho e o espírito* e *O visível e o invisível*. Compreendemos agora a fórmula empregada em *A dúvida de Cézanne*, que constitui ao mesmo tempo a sua chave e seu tema diretor: “Cézanne busca a realidade sem abandonar a sensação”.¹³ Essa busca simultânea da realidade e da sensação é precisamente o que vem pôr em causa a separação do sujeito e do objeto tal como pensada por todas as filosofias da representação. Podemos dizer, a partir daí, que uma obra de arte jamais

12 *Ibid.*, pp. 271-272.

13 M. Merleau-Ponty. « Le doute de Cézanne », in *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 21.

decorre da representação, mas que ela instaura — e cria — um mundo sob o olhar. Que um quadro é, a cada instante, advento-acontecimento de um mundo que se faz mundo. Um mundo que não está já aí, mas que é “feito” pela pintura que o pinta ou pelo olhar que o olha.

É esta a razão pela qual a outra característica evidente do quadro moderno repousa no fato de que ele é *auto-figurativo*. Baseado sempre nos quadros de Cézanne — e também nos de Paul Klee, Braque e Nicolas de Staël —, a noção que assoma o mais fortemente dessas análises é a de que precisamente o quadro moderno é auto-figurativo — isto é, que não há *num* quadro outra figuração que não seja a figuração dele mesmo. O quadro moderno só se refere a si mesmo — isto é, ele não se refere senão à própria pintura. O quadro não mostra nada mais que a pintura: o quadro é um quadro (ele não representa nada). Toda pintura é auto-figurativa.

A pintura descrita por Merleau-Ponty situa-se no oposto da representação. Ela é da ordem da manifestação, do “levar ao aparecer”, do “fazer-mundo”. Ela não nos oferece a aparência ou a ilusão das coisas, mas seu acontecimento, seu “sobrevir”, seu “vir a aparecer”, o que Merleau-Ponty nomeia “a concentração e a vinda a si do visível” — o advento estourado do ser, “a deflagração do ser”¹⁴ — isto é, o “fenômeno” do ser ou, o que dá no mesmo, o ser como fenômeno, como aparecer. “O ser como fenômeno”, “o ser como aparecer”, tal é o núcleo da fenomenologia.

Daí em diante, o que é a pintura? O que é um quadro? “Um quadro, responde Merleau-Ponty, é um visível elevado à segunda potência”. Mas o que se quer dizer quando se fala de “um visível elevado à segunda potência”? É esta ainda uma maneira de falar do quadro como se ele fosse uma cópia, como se fosse algo que “vem depois” de outra coisa? Não, pois se Merleau-Ponty fala de potência, é porque ele rejeita toda descrição de um quadro como um objeto. Um quadro não é um objeto que coincidiria com uma certa ocupação de um certo espaço ou de uma certa extensão. Um quadro é uma “potência” —mas de que potência se trata aí? Uma “potência” de “fazer ver”, de “fazer mundo”. Potência de dar a visão aos “videntes” que nós sem dúvida já somos, mas para nos fazer ver “de outro modo”. Potência de fazer mundo, mundo que sem dúvida já é, mas para fazer do mundo “um mundo”. É então que a temática do “ritmo” ou da “carne” aparece claramente como o coroamento da análise do ser da pintura e, portanto, da estética. Lembremos de uma frase da 4ª parte de *O olho e o espírito*, que já citamos parcialmente: “A arte não é construção,

14 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 65.

artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo do fora... Há um sistema de equivalências, um logos das linhas, das luzes... uma apresentação sem conceito do ser universal”.¹⁵ O que dizer, senão que, então, a linha, que o quadro apresenta, não é mais contorno ou limite? Do mesmo modo, e de maneira paradoxal, a pintura nos mostra um movimento que não é mais deslocamento ou mudança de lugar. Tudo se move num quadro e, no entanto, nada se desloca: “a pintura criou um movimento sem deslocamento, por vibração e irradiação”. Assim, a pintura é apresentação do tempo na apresentação do espaço: “as tomadas sobre o espaço são também tomadas sobre a duração”; e ainda: “é um afrontamento de impossíveis”. O que é então esse “afrontamento de impossíveis”? Não é esta a definição do “ritmo” enquanto “forma fluida, movente, forma do que está em movimento”, como dirá mais tarde Maldiney? Onde há sobreposição do espaço e do tempo. Mas é também a determinação da noção merleau-pontiana da “carne”: “toda carne brilha fora dela mesma” (*O olho e o espírito*, 4ª parte). “Ritmo” e “carne” são o mesmo. A pintura — ou a arte ela toda — é esse ritmo e essa carne. Esse ritmo e essa carne são o modo do ser “pré-objetivo”, de um “ser bruto” ou “selvagem”, de um “mundo sem objetos”.

2a parte: Henri Maldiney e a Estética

A Arte Existencial

A tarefa de uma fenomenologia da obra de arte, tal como Henri Maldiney busca elaborá-la, supõe que seja reconhecido o duplo sentido do termo “estética”: o co-pertencimento e, simultaneamente, a diferença de uma estética do “sentir” e de uma estética da arte. De uma a outra, a distância é a da verdade: “a arte é a verdade do sentir”. E a mediação de uma à outra repousa na noção de ritmo. “A arte é a verdade do sentir, porque o ritmo é a verdade da *aisthesis*.”¹⁶ Essa proximidade da arte e do “sentir” — proximidade no seio da diferença — se sustenta a partir de uma oposição irreduzível: a oposição da sensação e da percepção. A sensação é sem visada de objeto, ela é um momento *páthico* ou *thymico*, enquanto a percepção é intencional e constitui um momento objetivo ou gnósico. É nesse sentido do “sentir” que é preciso entender a fórmula de Cézanne numa carta a E. Bernard, citada por Maldiney:

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Paris, L'âge d'homme, 1973, p. 153.

“Continuo a procurar a expressão dessas sensações confusas que nós trazemos conosco ao nascer.”¹⁷

Assim, Maldiney escreve:

A arte é a verdade do sentir, a abertura ou descoberta do fundo fugidio ao qual é fechada toda percepção objetiva que recusa a *aisthesis*. A palavra estética tem dois sentidos: um se relaciona à arte, o outro à receptividade sensível. A estética artística é a verdade da estética sensível, cujo ser tem sua revelação no ser-obra. A dimensão significativa do *ai*, no seu estado de origem perpétua, no acontecimento de seu advento, se dá no seu duplo aparecer, cujas direções de sentido são articulações espaço-temporais da presença.¹⁸

É aqui que se enraíza a distinção maldineyana dos dois tipos de arte: a arte ilustrativa e a arte existencial — a qual, apenas, é propriamente arte: “A arte ilustrativa, que confere às coisas qualidades epitéticas, e a arte existencial, na qual há algo da presença que nós somos.” A obra de arte e o homem têm, assim, em comum o “existir”. Ora, o “existir” reside no *como*, e não no *quê* do homem ou da obra:

Existir é ter-se fora de si, ex-taticamente, sem ter tido que sair de uma situação prévia de pura imanência... Essa dimensão ex-tática é, também ela, obra de arte: ela *ex-iste*. Ela se mantém fora... Se, numa obra de arte, nós visamos de antemão um objeto, então nós a desapropriamos do seu próprio, assim como nós despimos — tirando dele o seu rosto — o outro que o nosso olhar objeta e fixa numa identidade fechada.¹⁹

É no que poderíamos designar como um pôr em crise da noção de imagem que trabalha, portanto, Maldiney. A imagem, enquanto imagem imitativa, isto é, perceptiva e cognitiva, é desprovida de toda função artística: neste sentido, a obra não poderia ser “imagem”. A imagem, na arte, nada tem em comum com essa imagem. É assim que Maldiney esclarece perfeitamente esse “pôr em crise” da imagem quando ele diz: “a imagem na arte não tem por função imitar, mas aparecer”. É essa “função do aparecer” que Maldiney descobre na frase de Matisse, muitas vezes retomada ao longo de suas obras: “Quando eu ponho verde, isto não quer dizer grama”. Aí o próprio pintor recusa o momento

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ H. Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, p.7.

objetivo e imitativo da imagem. É assim que, também numa fórmula luminosa e diversas vezes retomada, Maldiney afirma que a pintura como obra de arte “não é feita para ser vista, mas para ver”.²⁰

Forma e ritmo em pintura

O aparecer, o fenômeno, encontra a sua explicitação nas noções de “forma” e “ritmo”. Antes de tudo e continuamente, é o sentido mesmo da fenomenologia que está sendo implicado aqui: “O próprio da fenomenologia é desvelar o ser dos fenômenos a partir deles mesmos.” É à análise do sentido de ser do “fenômeno” a partir de si mesmo que devemos, portanto, nos dedicar.

O primeiro sentido do “fenômeno” é o sentido da palavra grega *phainesthai*: aparecer. O aparecer é surgimento sem momento prévio, sem “aquém”: “O aparecer de uma coisa não pode resultar de um antes. O aparecer do *phainesthai* não tem aquém. Ele leva e traz consigo a sua partida. Ele se descobre a partir de nada.”²¹ É assim que “a Montanha Sainte Victoire de Cézanne surge. Não há um onde prévio ao seu aparecer no qual possamos dizer que ela aconteça... Ela torna visível a invisível dimensão da realidade...”.²² Eis porque o aparecer, na arte, recusa toda temporalidade cronológica, ou seja, toda anterioridade e toda causalidade. Lá onde parece que nada há, surge precisamente outra coisa que não uma coisa: é isto o aparecer. É isto o fenômeno: co-extensivo ao nada do aparecer, ao surgimento, ao sobrevir.

Aí se encontra implicado o segundo sentido de “fenômeno”: o fenômeno como acontecimento. E o acontecimento “não é o que se produz em um mundo, ele abre um mundo”. É assim que o “motivo” cézariano não é um objeto num mundo de objetos, mas *o aspecto de um mundo em aparição*. Não se trata mais de objetos, mas de aspectos, não se trata mais de um mundo já aí, do qual o pintor retiraria um tema, mas de um mundo em formação, sempre em vias de formação, jamais “formado”.

O espaço cézariano não é um receptáculo, um container de imagens ou de signos. Ele é um campo de tensões. Os seus elementos ou momentos formadores são eles próprios acontecimentos: explosões, rupturas, encontros, modulações, dos quais uns, equivalentes, estão em ressonância no espaço, e outros, opostos, estão numa troca recíproca e total numa duração monádica. O ritmo que os retoma em sub-

20 H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op. cit., p. 123.

21 H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Ed. Comp'act, 1993, p. 17.

22 *Idem*.

obra confere aos elementos a sua dimensão formal, isto é, a dimensão segundo a qual uma forma se forma — e que é essa forma mesma. Nisto eles são integrados num espaço único, cuja gênese rítmica, apenas, os faz formas.²³

A questão que se coloca, agora, é a seguinte: como o fenômeno é posto em obra na obra de arte? Ou então — o que dá no mesmo — o que é que se faz “obra” na obra de arte? Ou ainda: o que é que se faz “fenômeno” na obra?

É no seio dessa distinção entre “forma”, “signo” e “imagem” que Maldiney elabora o pôr em obra do fenômeno na obra. Alternativamente, Maldiney distingue a “forma” em relação ao “signo” e à “imagem”, para chegar, por um lado, à determinação da obra de arte como pôr em obra de “formas”, e não de signos ou de imagens e, por outro lado, à determinação da forma como aquilo em que “significação e manifestação são o mesmo”.

Mas expliquemos isto. Enquanto um signo e uma imagem implicam uma visada intencional e chegam a um momento gnósico (de identificação, isto é, de reconhecimento e de conhecimento de algo), uma forma, ao contrário, “não é nem intencional nem signitiva”. Com efeito, um signo ou uma imagem remetem, tanto um como o outro, a outra coisa que não eles mesmos: um referente ou um modelo — que ele substitui no caso do signo, e que ela lembra ou comemora, no caso da imagem. O que supõe que eles sejam indiferentes ao espaço em que se encontram, e que sejam independentes dele. Signo e imagem têm, portanto, aqui a sua característica essencial, a qual os distancia da essência única e singular da obra de arte: eles são indefinidamente transportáveis e repetíveis. “Um signo é indiferente ao espaço no qual ele se configura. Ele é independente do seu suporte. Transportado, ele permanece o mesmo. Ao contrário, uma forma é intransponível num outro espaço, ela instaura o espaço no qual ela acontece.”²⁴

Nessas poucas linhas elabora-se vigorosamente toda a singularidade da “forma” e o modo como a obra de arte repousa na noção de “forma”. Sem referente e sem modelo, ou na indiferença a todo referente e a todo modelo, a “forma” é o que se forma formando o espaço no qual ela se forma. Formando, em se formando, o espaço no qual ela acontece, ela é indissociável desse espaço que ela forma, ao mesmo tempo em que ela se forma. Donde a sua evidente singularidade: intransponível e intransportável, ela traz e leva com ela o seu espaço. Como diria Merleau-Ponty, ela “irradia” do seu espaço, que irradia

23 *Ibid.*, p. 131.

24 *Ibid.*, p. 259.

dela. Em uma palavra, como escreve Maldiney: “ela abre um espaço”. Ela não representa, mas manifesta: *nela, significação e manifestação são uma e a mesma coisa*. Assim, é a diferença entre “momento gnósico” (signo e imagem) e momento páthico (forma) que se concretiza no espaço pictórico. É portanto particularmente esclarecedor dizer, como o faz Maldiney, que na obra de arte as formas não são jamais “feitas”, mas estão sempre “se fazendo”, sempre em formação. A forma artística coincide com a sua gênese: sua auto-formação. Ela é sempre forma em formação —*Gestaltung*, seguindo a palavra do pintor Paul Klee, e não *Gestalt*.

O ato de uma forma é aquele pelo qual uma forma se forma: ela é a sua auto-gênese. Uma forma figurativa tem, portanto, duas dimensões: uma dimensão “intencional-representativa” segundo a qual ela é imagem, e uma forma “genética-rítmica” que faz dela precisamente uma forma... Ora, entre *Gestalt* e *Gestaltung*, entre a forma tematizada em estrutura e a forma em ato, há toda a diferença do ritmo. *Gestaltung* e ritmo são ligados.²⁵

Nesse belo capítulo de *Regard, Parole, Espace* (1973), intitulado “A estética dos ritmos”, Maldiney chama a atenção para as análises do lingüista Emile Benvéniste sobre o *ruthmos* grego: “o *ruthmos* grego quer dizer forma, como *skêma*, mas uma outra espécie de forma, que não é o *skêma*. Enquanto o *skêma* é a forma fixa, realizada, posta como um objeto, o *ruthmos* designa a forma no instante em que ela é assumida pelo que é movente, móvel, fluido... é a forma improvisada, momentânea, modificável”.²⁶ Apoiando-se nessa noção grega de *ruthmos*, Maldiney mostra nesse mesmo capítulo como, simultaneamente, “uma forma não é, mas existe”, e como uma forma é “o ritmo do material” —por exemplo, o material que é a luz nos bizantinos de Ravena ou a relação “montanhas e águas” da pintura chinesa Song.

Uns vinte anos mais tarde, em *L'art, l'éclair de l'être* (1993), ressoa ainda essa noção de ritmo. Vemos aí, mais uma vez, de que modo o ritmo não acontece no espaço, mas antes “implica” o espaço, “abre” o espaço. E o quanto querer situar o ritmo num tempo e num espaço equivaleria, propriamente falando, a destruí-lo. Tecido pré-objetivo do mundo, anterior à dissociação do sujeito e do objeto, o ritmo funda uma estética que poderíamos chamar de sem subjetividade nem objetividade. Maldiney aliás escreve: “Um ritmo é inobjetivável. Ele

25 H. Maldiney, *Regard, parole, Espace*, op. cit., 155.

26 E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, T.1, p. 377 sqq.

só pode ser vivido”. Mas o que quer dizer aqui o termo “vivido”? Um ato de consciência? De modo algum, pois “o ritmo é a articulação do sopro”. Daí em diante, não deveremos afirmar que o ritmo é, ao mesmo tempo, a realidade do real e a “abstração constitutiva de toda arte”? “A abstração é o ato vital da arte”.

Eis porque Maldiney afirmará que a arte, toda arte e toda obra de arte, é “abstrata”. Isto não apenas na pintura abstrata — que ele analisa em seu último livro, *Ouvrir le rien. L'art nu* —, mas também na pintura figurativa. E ele dá o exemplo do quadro de Goya, *A marquesa de Solana* (que se encontra no Louvre), do qual faz uma magnífica descrição. Toda arte é abstrata, porque nenhuma obra de arte se contenta em pintar objetos — senão ela seria “ilustrativa”, e isto não é arte: a arte é, como nós vimos, “existencial”.