

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Jéssica Coimbra Padilha

**A FENOMENOLOGIA ESTÉTICA EM MICHEL HENRY: A ARTE COMO
REVELAÇÃO DA VIDA INVISÍVEL**

Santa Maria, RS
2018

Jéssica Coimbra Padilha

**A FENOMENOLOGIA ESTÉTICA EM MICHEL HENRY: A ARTE COMO
REVELAÇÃO DA VIDA INVISÍVEL**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Área de Concentração Filosofia Teórica e Prática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**.

Orientador: Prof. Dr Silvestre Grzibowski

Santa Maria, RS
2018

Padilha, Jéssica Coimbra

A Fenomenologia estética em Michel Henry: A arte como
revelação da vida invisível / Jéssica Coimbra Padilha.-
2018.

82 p.; 30 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Filosofia, RS, 2018

1. Fenomenologia 2. Arte 3. Vida 4. Subjetividade 5.
Invisível I. Título.

sistema de geração automática de ficha catalográfica da ufrsm, dados fornecidos pelo
autor(a). sob supervisão da direção da divisão de processos técnicos da biblioteca
central. bibliotecária responsável paula schoenfeldt satta cxa 10/1728.

Jéssica Coimbra Padilha

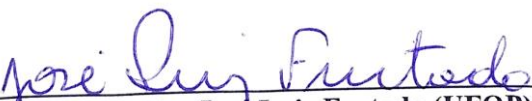
**A FENOMENOLOGIA ESTÉTICA EM MICHEL HENRY: A ARTE COMO
REVELAÇÃO DA VIDA INVISÍVEL**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Área de Concentração Filosofia Teórica e Prática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**.

Aprovado em 13 de julho de 2018:

Silvestre Grzibowski, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Professor, Dr. Marcelo Fabri (UFSM)


Professor, Dr. José Luiz Furtado (UFOP)
(Videoconferência)

Santa Maria, RS
2018

DEDICATÓRIA

À sociedade brasileira que ao pagar seus impostos contribuíram não somente com o término de minha graduação em Filosofia, bem como o término dessa pesquisa de dissertação de Mestrado. Com isso, tive o privilégio de estudar em uma instituição pública federal de qualidade. Á todos aqueles e aquelas que contribuíram literalmente com o dinheiro recebido em troca de seus trabalhos e com suor e esforço de suas vidas encarnadas, dedico.

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora, ao cabo dessa pesquisa, de agradecer aqueles e aquelas que contribuíram para que essa ocorresse. Ainda que agradecer seja muito pouco, quero manifestar minha gratidão e carinho:

À meu orientador, Silvestre Gzibowisky, pela paciência, compreensão e orientação dessa pesquisa. Além disso, por me servir como exemplo por seu modo humano e gentil.

À minha amada mãe, Miria Coimbra. Uma mulher forte e batalhadora, assim como muitas mulheres brasileiras que criam seus filhos e filhas com amor e honestidade. Para, além disso, por ser a minha educadora preferida, não professora, que educou duas filhas da melhor maneira possível.

À minha irmã, Emanuele Coimbra Padilha, por compartilhar de uma história comigo e por estar sempre presente em momentos de fragilidade. Além disso, por me incentivar com sua coragem, dedicação e esforço incansável e, sobretudo, por sua competência.

À Anderson Proença de Andrade, carinhosamente chamado de “Ander”, a quem devo muito e por quem guardo uma enorme admiração e um sincero afeto.

À Guilherme dos Santos Pinto, meu querido amigo de longa data, presente que a graduação em Filosofia trouxe. Me incentivas com seu humor e alegria e por ser com quem sempre posso contar. Saliento que tenho profundo carinho e gratidão.

À meu querido amigo Josimar Cassol, pela amizade, companheirismo, sempre presente, mesmo longe. Ademais, por ser essa pessoa querida, gentil e sábia desde sempre.

À minha querida amiga Josy Scherer, pelo carinho, compreensão e atenção de sempre. Por dedicar sempre momentos de seu dia para saber como eu estou e me alegrar.

Aos amigos Patrícia Felden, Júlia Garcia Tronco e Assis Henrique Farias, que sempre se fizeram presente em momentos difíceis. Para, além disso, por tornar a caminhada suportável. Me alegro com a singularidade de cada um de vocês, guardo estima, carinho e afeto.

À meus colegas da “coordenação executiva” do Alternativa, pelo aprendizado que adquiri na convivência, por contribuírem para que eu me conhecesse, especialmente os agradeço pela compreensão e paciência. Ao lado dos colegas, pude aprender o que é trabalho em equipe.

A todos os alunos e alunas que tive, pois todos me ensinaram muito mais do que pude contribuir. Cada um a seu modo, ensinaram-me o conceito de “eudaimonia” de Aristóteles.

Instantes de alegria, que eu não queria que acabasse, momentos em que a vida valia por ela mesma. A sala de aula, a convivência com os alunos me encanta, traz sentido existencial.

Ao programa Pré-Universitário Popular Alternativa e aos colegas envolvidos por ter sido um espaço de constante aprendizagem, tanto intelectual, quanto humana. E por ter sido um espaço de experiências inigualáveis.

Ao solícito secretário do curso de Pós-graduação em Filosofia, Daniel Albanio, sempre gentil e sorridente, auxiliando e contribuindo para que nossas inquietações sejam resolvidas.

A todos os professores que tive, os queridos mentores que nos ajudam em diversos modos em nossa caminhada.

Meu sincero agradecimento a José Luiz Furtado, por ter aceitado o convite de participar de minha banca de dissertação de Mestrado.

À Marcelo Fabri, querido e erudito professor do departamento de Filosofia, com quem tive a oportunidade de aprender fenomenologia, por ter aceitado meu convite de participar da banca de dissertação de Mestrado.

Ao pensamento transformador e sensível de Michel Henry, por ter sido afetada por sua fenomenologia da vida e por ter experienciado tal aprendizado.

A todos os seres reais de carne e osso, que por algum motivo não os coloquei aqui, mas que tal como eu, são nascidos na vida e se provam em autoafecção.

A CAPES, pelo auxílio financeiro, ajuda fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa de dissertação de Mestrado.

*“Encara-te a frio, e encara a frio o que somos. . .
Se queres matar-te, mata-te. . .
Não tenhas escrúpulos morais, receios de inteligência!. . .
Que escrúpulos ou receios tem a mecânica da vida?
Que escrúpulos químicos tem o impulso que gera
As seivas, e a circulação do sangue, e o amor?
Que memória dos outros tem o ritmo alegre da vida?
Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,
Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma?
És importante para ti, porque é a ti que te sentes.
És tudo para ti, porque para ti és o universo,
E o próprio universo e os outros
Satélites da tua subjectividade objectiva.
És importante para ti porque só tu és importante para ti.
E se és assim, ó mito, não serão os outros assim?
Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?
Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces,
Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?”*

Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Fernando Pessoa. .
Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4360>

*“Um passante qualquer sem dúvida pensaria que a minha rosa se parece convosco. Ela sozinha é, porém, mais importante que todas vós, pois foi ela que eu reguei. Foi ela que abriguei com o para-vento. Foi por ela que eu matei as larvas (exceto duas ou três vezes, por causa das borboletas). Foi ela que eu escutei se queixar ou se gabar, ou mesmo calar-se algumas vezes, já que ela é minha rosa. E voltou, então, à raposa:
-Adeus... - disse ele.
-Adeus-disse a raposa.- Eis o meu segredo. É muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos.
-o essencial é invisível aos olhos- repetiu o principzinho, para não esquecer.”*

(Antoine Saint- Exupéry em *O pequeno príncipe*)

*“E a vida continua surpreendentemente bela
Mesmo quando nada nos sorri
E a gente ainda insiste em ter alguma confiança
Num futuro que ainda está por vir
Viver é uma paixão do início, meio ao fim
Pra quê complicação, é simples assim”.*

(Carlos Falcão/ Lenine, *Simples assim*)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Universidade Federal de Santa Maria

A FENOMENOLOGIA ESTÉTICA EM MICHEL HENRY: A ARTE COMO REVELAÇÃO DA VIDA INVISÍVEL

AUTOR: Jéssica Coimbra Padilha
ORIENTADOR: Silvestre Grzibowski

Data e local de defesa: Santa Maria, 13 de julho de 2018

A presente dissertação apresenta a estética em Michel Henry, com o intuito de demonstrar que a arte é a revelação da vida invisível através de uma perspectiva fenomenológica. Para Michel Henry, a arte não imita a vida, ela desvenda o que é invisível a partir do sensível. Para demonstrar isso, o autor tem como influência e inspiração Kandinsky, que afirmou que as leis da pintura se dão na vida e não na representação ou imitação dessa pela objetividade. Assim, Michel Henry, com sua fenomenologia da vida e da subjetividade, acredita que a arte é uma ressonância interior, livre da figura de um objeto em particular. Sendo assim, o lugar de desenvolvimento da estética é a vida invisível. Neste sentido, a vida, por ser invisível, se autoexperimenta, porque essa é sua essência, sentir-se em plena subjetividade por intermédio do corpo. Sendo assim, é nos escritos teóricos do pintor Kandinsky que o autor tem substancialidade para realizar a sua estética fenomenológica.

Palavras-chave: Arte. Invisível. Vida. Fenomenologia. Subjetividade. Imanência

ABSTRACT

Master course Dissertation
Postgraduate program in Philosophy
Federal University of Santa Maria

THE PHENOMENOLOGICAL AESTHETICS IN MICHEL HENRY: ART AS A REVELATION OF INVISIBLE LIFE

AUTHOR: Jéssica Coimbra Padilha
ADVISER: **Silvestre Grzibowski**

Date and place of defence: Santa Maria, July, 13, 2018

This work presents the aesthetics in Michel Henry, in order to demonstrate that art is the revelation of the invisible life through a phenomenological perspective. For Michel Henry, art does not imitate life, it unveils what is invisible from the sensible. In order to demonstrate this, the author has as influence and inspiration Kandinsky, who affirmed that the laws of painting occur in life and not in the representation or imitation thereof by the objectivity. Thus Michel Henry, with his phenomenology of life and subjectivity, believes that art is an inner resonance, free from the figure of a particular object. Thus, the place of development of aesthetics is the invisible life. In this sense, life, because it is invisible, experiences itself, because that is its essence, to feel itself in full subjectivity through the body. Thus, it is in the theoretical writings of the painter Kandinsky that the author has substance to carry out his phenomenological aesthetics.

Keywords: Art. Invisible. Life. Phenomenology. Subjectivity. Immanence.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA DE MICHEL HENRY	14
2.1. O CAMINHO PARA A ESTÉTICA HENRYANA	16
2.2. A IMPORTÂNCIA DE KANDINSKY PARA O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE ARTE EM MICHEL HENRY	28
3. ARTE COMO AFETO	38
3.1. MICHEL HENRY E UMA NOVA FORMA DE CONCEBER A ARTE: A ARTE COMO AFETO	42
3.2. A ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA COMO <i>PÁTHOS</i>	54
4. ARTE E FILOSOFIA	56
4.1. A ESTÉTICA DE MICHEL HENRY A PARTIR DA NARRATIVA LITERÁRIA	58
4.2. UM ESTUDO DE CASO: O ROMANCE <i>O JOVEM OFICIAL</i> , DE MICHEL HENRY	70
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	79

1. INTRODUÇÃO

O objetivo da presente pesquisa é apresentar um estudo da estética em Michel Henry, com o intuito de demonstrar que a arte é a revelação da vida invisível, desde uma perspectiva fenomenológica. Para tanto, primeiramente, apresentaremos o que é arte segundo o nosso autor, que segue os caminhos de Kandinsky. Com base nos escritos teóricos do pintor russo, temos embasamento para realizarmos tal tarefa e objetivo. Demonstraremos que arte é afeto, é a vida que se entrega a si em subjetividade e que encontra-se na invisibilidade.

Destarte, em segundo plano, demonstraremos que a literatura é a linguagem da vida e pesquisaremos como esses discursos se relacionam com o mundo da vida através de uma perspectiva fenomenológica. A obra de Michel Henry, portanto, possui dois aspectos, a saber, o filosófico e o literário. Contudo, ainda que sua habilidade romancista tenha sido reconhecida pela academia de Renaudot, seus quatro romances ainda são pouco conhecidos no Brasil. Além disso, nota-se uma aproximação de seus romances com a Filosofia, uma vez que radicaliza suas ideias, pensamentos e posicionamento filosófico. Há uma conformidade em seus escritos literários e filosóficos, e ao tocante a essa pesquisa, isto é, trabalhar com uma estética henryana, essa sinergia nos leva a examinar suas obras de ficção sob o prisma de seu sistema filosófico.

Temos essa oportunidade porque nosso autor escreveu sobre arte, apesar de não ter sintetizado e/ou estabelecido uma “estética romancista”, embora nos leve a crer que destinava ou pretendia fazê-lo. Poderíamos, dessa forma, tentar entender a transposição para o campo da Literatura, mas a fim de evitarmos confusão e desapontamentos, desde já mencionamos que não é esse o propósito empreendido aqui. Tampouco nos debruçaremos de forma minuciosa sob seus romances, uma vez que o que queremos trazer à tona, de forma fenomenológica, é saber qual relação a Literatura e a Arte possuem com sua Filosofia. A razão por essa escolha, portanto, é intencionalmente filosófica. Por se tratar de uma intencionalidade filosófica, podemos iniciar a problemática proposta pela pergunta: O que é a vida? Aliás, pergunta fundamental a ser desenvolvida nesse trabalho, uma vez que a arte, de acordo com Henry, visa a intensificação da vida como um *páthos* imanente.

Em geral, todos nós inferimos que sabemos o que é a vida, ou o que ela significa, e isso, por estamos vivos. Porém, ser vivo não é suficiente para saber o que é a vida. Somos, dessa forma, vítimas de uma ilusão. Se um ser vivo precisa estar vivo para existir, podemos concordar que a vida se resume à existência. Contudo, não é só disso que se trata a vida, uma vez que só a existência não é suficiente para saber o que é a vida. Essa distinção da vida traz

a Henry, dentro da categoria dos fenomenólogos, um lugar singular. Essa vida, no entanto, não é a vida biológica, ou como objeto científico. Essa vida da qual Henry queria ocupar-se é a vida enquanto experiência a si e de si mesma.

A concepção de estética henryana é intrínseca à automanifestação da vida humana, além de atestar que a vida mesma está no cerne da própria fenomenologia, destacando um forte papel imaginativo na criação e recepção da obra de arte, oferecendo uma crítica à ciência, que tem interpretado a vida como técnica. A arte sobrepõe-se ao próprio mundo ao dar lugar adequado à sensibilidade, que consiste na demonstração de seus poderes em energia, potência e *páthos*.

Dessa forma, é em Kandinsky, o criador da pintura abstrata, que Michel Henry encontra sua inspiração para falar de sua concepção estética, pois segundo o autor, os filósofos e pensadores anteriores não conceberam a arte corretamente. Além disso, o autor faz uma aproximação da Fenomenologia com a concepção de Estética, o que, portanto, pode ser chamado de uma Estética Fenomenológica. A arte para o filósofo francês faz ver o invisível, faz ver aquilo que não se pode constatar com os olhos. Por isso, as obras de Kandinsky são de extrema importância para as reflexões a respeito da arte para Michel Henry, uma vez que há exaltação da sensibilidade por parte de ambos.

Além disso, nota-se que Kandinsky dá ênfase à cor, bem como à liberdade manifesta nela em pontos e linhas, e de que forma tudo isso, em conjunto, torna-se uma obra de arte, não se tornando escrava, submissa à natureza. É uma arte que visa afastar-se da ideia de representação e de imitação da natureza, conforme propunham os gregos, em especial Platão e Aristóteles. Por isso, a abstração é imprescindível em suas criações.

É por meio da abstração, segundo Henry, que se tem a possibilidade de isolar a imitação do real, de modo a não torná-la mera imitação. De acordo com Heleno (2016, p. 101), “*o que Michel Henry entende por abstração kandinskyana, não é uma remodelação da “figuração perceptiva”, mas a vida invisível*”. A partir dessa afirmação, no entanto, poderíamos fazer alguns questionamentos: Como é possível uma arte que não trabalha com nenhum aspecto de imitação da natureza? Estariam Platão e Aristóteles, grandes e fabulosos, além de grandes pensadores, enganados com o que até então descobrimos e conhecemos sobre a arte? E esse não seria um questionamento impertinente, pelo contrário, de muita relevância, pois é justamente a partir dessa problemática que Henry tece suas considerações.

Assim como a vida, o aspecto da apreciação da arte é invisível, tanto para o artista quanto para o espectador da arte. Através da escrita sobre ponto, linha e plano, reflexão feita por Kandinsky, Michel Henry é incisivo ao sublinhar que o que consta na pintura é a vida

invisível, e as formas através das linhas e pontos são uma espécie de materialização da mesma. Dessa forma é que sentimos o *páthos*, seja da obra, da poesia, da música em si mesma, em nós.

Dessa maneira, podemos constatar que Henry liga a arte a sua fenomenologia da vida e que seu interesse pelo artista russo justifica-se na medida em que esse trouxe algo de inovador, dentro de sua época, a saber, a possibilidade de visar à arte ligando-a a própria vida por meio de suas obras abstratas, mas, especificamente, tendo em vista o que é invisível, e não o que é objetivo, pois a vida vive a si mesma, se prova, se autoexperimenta em interioridade imediata de si, em um *páthos*. *O páthos*, por sua vez, pode ser mencionado como o modo que a vida encontra para entregar-se na autoafecção, nessa unidade invisível. Ademais, caracteriza-se por ser a estrutura fundamental para a afetividade, sendo, portanto, essência da manifestação, pois os nossos sentimentos, tal como as dores, jamais podem ser vistos.

Esses conceitos, como autoexperimentação imediata de si, encontram-se na fenomenologia henryana, onde a fenomenalidade se refere ao modo de doação ou pura manifestação, ou seja, desvelar, aparecer. Em outras palavras, é da passagem da investigação do fenômeno ao modo de sua doação e de sua revelação que importa para a fenomenologia henryana. Dessa forma, a vida é indeterminação, que não pode ser dominada e determinada, ela é anterior e originária. Essa vida tem essência na autoafecção. Essa vida se efetua enquanto se vive, por isso, viver significa ser. E essa é a relevância da arte no contexto henryano, revelar o que não é visto e, portanto, o que é inaparente.

Além disso, Kandinsky apresenta uma simplicidade em suas obras, possibilitando ao leitor uma viagem àquilo que pode ser chamado de essência da pintura, sua ontologia. Sua perspectiva teórica explícita de maneira evidente o que é a experiência estética, essa experiência que corresponde a uma beleza que recebe o acréscimo de sensibilidade, e, sobretudo, de enriquecimento existencial. A obra abstrata faz ver, desvela, faz aparecer, surgir toda a delicadeza que a arte significa. A arte é a fuga e refugio de um mundo doente, é a fuga da barbárie e da devastação humana, faz parte das “pegadas” humanas de sua curiosa passagem sobre a vida. A arte faz ver o invisível, o inefável, a vida, toda sua potencialidade e energia. Conforme assinala (HENRY, 2012, p. 182), “a arte é a ressurreição da vida eterna”.

Dessa forma, esse trabalho pode ser dividido em três capítulos, que nortearão o desenvolvimento do conceito estético de Henry. No primeiro capítulo, apresentar-se-á a estética fenomenológica henryana, o caminho do qual o autor francês parte para expor suas concepções a respeito da arte, bem como a extrema importância de Kandinsky para seu posicionamento em relação à arte.

O segundo capítulo consistirá na exposição do que seja a estética henryana, bem como a exposição do *páthos* e sua importância para a definição da arte como afeto. E por fim, o último capítulo consistirá em um estudo de caso a respeito do romance *O jovem oficial*, de Michel Henry, bem como exposições a cerca da narrativa literária, tratando a linguagem como linguagem da vida, estabelecendo uma união entre arte e filosofia.

2. A ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA DE MICHEL HENRY

Damos início a esse capítulo mencionando um fato circundante da apresentação do tema e da exposição feita nessa pesquisa, na relação que pretendemos estabelecer entre a fenomenologia e a estética de Michel Henry, sob o enfoque de sua concepção de arte e como nós, enquanto seres reais que somos, acessamos a arte. Segundo Talon-Hugon (2015), a estética fenomenológica é principalmente, mas não exclusivamente, uma meditação sobre a arte, isso porque existe uma afinidade entre fenomenologia e estética. A filósofa francesa, especialista em estética, ainda acrescenta:

É verdade que a obra é tão-só um caso particular de fenômeno, mas é fenômeno absolutamente à parte: a sua visibilidade excepcional (a sua audibilidade particular, dever-se-ia dizer acerca das obras musicais) tem a ver com o fato de ser realizada para ser vista ou ouvida e não utilizada ou compreendida. Por isso, a arte é considerada uma estrada real para a fenomenalidade em geral. (TALON- HUGON, 2015, p.93).

Nota-se assim, que a arte possibilita ser vista, possibilita uma relação com quem a percebe, que não necessariamente precisa ser compreendida ou utilizada para um fim. A estética fenomenológica precisa da presença das obras, no qual reside o olhar fenomenológico, que garante que a obra estética traga iluminação para si mesmo. No tocante a nossa pesquisa, salientamos que Henry foca seus escritos em dois principais momentos, a saber, uma crítica ao que se entende por fenomenologia¹ no decorrer da Filosofia tradicional, a saber, a insinuação de um monismo ontológico² nessa tradição. E por essa razão, estabelece

¹ “Michel Henry denomina sua filosofia, a partir do final do século 70, “fenomenologia material”. Este conceito de materialidade fenomenológica irá caracterizar a singularidade e radicalidade do seu pensamento no seio da fenomenologia contemporânea, ou seja, o projeto de aprofundar o sentido do campo transcendental compreendido como essência da manifestação. Se a fenomenologia é ciência da essência dos fenômenos e não meramente descrição dos fenômenos, seria necessário, a fim de evitar uma incoerência tamanha que a invalidaria metodologicamente, que a própria essência da manifestação fosse, por sua vez, revelação de si. Que ela fosse, afinal, fenômeno”. (FURTADO, 2008, p. 231-232).

² “Monismo ontológico: trata-se do conjunto de supostos que fundamenta o processo de conhecer, que se refere ao modo de apresentar o fenômeno mantendo a “distância fenomenológica” sujeito-objeto, que afirma que o fenômeno se nos apresenta distinto e separado do sujeito. A partir disso, o Ser será pensado sempre na exterioridade transcendental, em uma ruptura e separação originária, traço em comum da filosofia clássica e da filosofia moderna da consciência, desde sua origem grega. É esse marco que tornou possível a oposição – clássica a partir de Descartes – entre a consciência e a coisa. Conhecer é sempre conhecer a algo, nessa distância tomada como necessária.” (WONDRACEK, 2015, p.2).

um método fenomenológico da investigação do que ele chama de vida, que deriva de um *páthos*³. Michel Henry (re)ontologiza o conceito de “fenômeno”: “Henry, sin embargo, ve que las cosas mismas, los fenómenos mismos, exigen la conversión de la ontología em una edición nueva y radicalizada de la fenomenología”⁴. A fenomenologia, portanto, deve dar conta de trabalhar questões do puro aparecer, sobre a fenomenalidade dos estudos henryanos do segundo momento citado, ou seja, sobre a investigação da vida advinda de um *páthos*. Além disso, o autor quer visar não a própria aparição, mas o aparecer mesmo, pois o aparecimento de algo só torna-se possível quando ocorre o próprio aparecer: “El programa de Henry consiste, pues en la realización de la ontología como fenomenología”⁵. (HENRY, 2011, p.6)

O que interessa-nos, contudo, nesse ponto, é como a experiência fenomenológica que pode conceder a experiência da estética deve ser recambiada, que para Michel Henry trata-se da vida oriunda do *páthos*, pois esse aparecer fundamental a qual Henry se refere é o experimentar-se a si mesmo, ou a afetividade, que, portanto, é o que é a vida. De acordo com Talon-Hugon (2015): “Pensar e sentir é precisamente a tarefa que a fenomenologia assume, mas trata-se aqui de fazê-lo não a partir do modo de manifestação extática, mas a partir da essência da vida”.⁶

Ninguém viu, nem pode ver a vida, pois essa não é algo que possa ser visível. É por esse motivo que Michel Henry destina um livro composto por reflexões acerca de Wassily Kandinsky, a saber, “Ver o invisível”. Assim, nesse escrito, Henry valoriza as reflexões teóricas de Kandinsky e expõe sua contribuição para se pensar a experiência estética, e à compreensão do que seja a essência da pintura. A pintura, segundo Henry, bem como para o autor da pintura abstrata tem mais a ver com a interioridade do que com a exterioridade, conforme pontua Talon-Hugon: “Pintar é um fazer ver, mas este fazer ver tem por fim fazer-nos ver o que não se vê e que não pode ser visto”.⁷ Sendo assim, a pintura revela o que não pode ser visto, através da subjetividade, pautando-se na autoafecção de si. Isso é possível porque, tendo em vista que as formas, os pontos, as linhas, bem como as cores, salientando que são elementos puros, se dão de duas maneiras: na interioridade, aquilo que não é visto, plena subjetividade, onde está a afetividade, e na exterioridade, que são coisas visíveis em superfície e materialidade.

³ “A vida se doa como afeto no *páthos*, nesse misto de paixão e passibilidade. Pathos originário é essa relação de si consigo na vida, essa relação originária do sofrer e do fruir.” (WONDRACEK, 2015, p.3)

⁴ HENRY, M. *La esencia de la manifestación* 2015, p.6. Prefácio - Miguel Garcia Baró.

⁵ HENRY, M. *La esencia de la manifestación* 2015, p.6. Prefácio- Miguel Garcia Baró.

⁶ TALON-HUGON, 2015, p.96.

⁷ TALON- HUGON, 2015.p. 96.

Esses elementos pictóricos, como cores e formas, estão presentes no mundo enquanto objetos, porém, todas elas possuem em si algo que nos impulsiona, que não tem visibilidade nas linhas e pontos. Tudo citado tem seu afeto e nos autoafeta, tem seu *páthos*, mergulhado em subjetividade. Ainda mais quando se trata de pinturas não figurativas, como é o caso das pinturas de Kandinsky, pois não estão sujeitas a *mimese*, ou uma representação fiel das coisas que circulam no mundo. É nessas condições que se desenvolve toda a força dessa vida inaparente, que de alguma forma se prova e que permite, de fato, a experiência estética, sem ser apenas contemplativa e figurativa.

Dessa forma, delimitamos o que trataremos como estética fenomenológica, a saber, a experiência que os indivíduos possuem com o afeto, bem como o modo de acesso à experiência estética. O modo como se vê a estética é semelhante ao do olhar fenomenológico, por isso é possível uma proximidade. Ademais, não trataremos nessa pesquisa de uma filosofia da arte, pois estamos tratando aqui de uma estética fenomenológica que trabalha com o “aparecer” e a subjetividade em suas possibilidades. Tendo em vista isso, passemos a seção em que trataremos de algumas obras importantes do criador da obra abstrata, isto é, Wassily Kandinsky. A partir de considerações sobre os títulos *Ponto e linha sobre o plano*, *Olhar sobre o passado e Espiritual na arte*, perceberemos do que trata a pintura abstrata de Kandinsky, e como esse contribuiu para a história da pintura. Doravante, demonstraremos o quanto importante o autor é para a realização da estética fenomenológica henryana, pois ela revela o que é invisível.

2.1. O CAMINHO PARA A ESTÉTICA HENRYANA: KANDINSKY, O CRIADOR DA PINTURA ABSTRATA

Wassily Kandinsky⁸(1866 – 1944) possui grandes contribuições quando o assunto refere-se à pintura abstrata. Todavia, devemos lembrar que nem toda a pintura abstrata é necessariamente um feito exclusivo de Kandinsky, embora o pintor seja, ainda assim, considerado o criador da pintura abstrata. Quando falamos em pintura abstrata contemporânea, nem tudo provém do pintor russo, pois suas obras são concomitantes a

⁸“Um traço fundamental da arte moderna consiste na sua relação com a natureza (Beierwaltes, 2001, p. 431), e Kandinsky (1912, p. 3-6) se mostra, em *Über das geistige in der Kunst* (1912), um crítico da imitação na arte, seja da natureza, seja dos antigos, afirmando que o espectador de sua época buscava, nas obras de arte, mera imitação da natureza para fins práticos, como retratos. Imitar os antigos seria ilusório, pois cada período de arte produz uma arte própria, a qual nunca poderá ser repetida e, nesse sentido, um esforço para reanimar princípios da arte passados é limitado, pois é impossível nos sentirmos como os gregos antigos e termos uma vida interior como a deles.” (ASSUMPÇÃO, 2017, p. 68).

vanguardas que antecedem à Segunda Guerra Mundial, como o neoplasticismo, por exemplo, que, do mesmo modo, desenvolveram pinturas consideradas não representativas.

Dito isso, contudo, por se tratar, ainda sim, de um pintor importante, visto que resistia em não tratar suas pinturas como advindas ou oriundas de objetos da natureza, Kandinsky é considerado essencial para abdicar a representação de objetos na íntegra. Dessa forma é, pois, que se abandona a figuração como uma forma adequada para alcançar a pintura pura, desenvolvendo uma autonomia das pinturas com relação a coisas e objetos ordenados pela natureza. Dessa forma, destaquemos:

A obra de Kandinsky se distancia tanto da imitação como da mera decoração. A distribuição da cor no quadro é guiada por princípios de harmonia e contraste, como na música, de forma que cada elemento desperte uma vibração oculta na alma do observador. (KANDINSKY, 1994, p. 8).

Tendo em vista a citação, percebemos que cada elemento instiga uma vibração não vista pelo observador, porque é sentida de forma singular na alma. Além disso, há uma harmonia no quadro, uma unidade que, segundo o autor, se diferencia pelas formas. Toda essa vibração a qual Kandinsky se refere diz respeito ao que se chama de sinestesia, que foi de extrema importância para a arte, bem como para a poesia, quando o tema em questão é a arte moderna. Elementos como cores, vibrações, sensações e formas são essenciais para a sua pintura. A sinestesia, portanto, consiste em uma composição de sons perceptivos que ocorrem com combinação de sensações.

Para Kandinsky, as cores e formas são a maneira de realizar uma aproximação do observador a sua própria alma, elas causam excitação. É preciso salientar, assim como acrescentar que a música causou grande influência no pintor russo, sem essa relação torna-se difícil entender suas pinturas. Tanto isso é presente que se verifica em temas e títulos de seus quadros mais conhecidos. Contudo, embora o caminho que Kandinsky percorreu até a pintura abstrata⁹ seja importante, na presente pesquisa torna-se mais relevante seus escritos teóricos.

Em uma de suas obras teóricas, a saber, *Do espiritual na arte* (1911), o pintor explicita um posicionamento em relação à importância de uma separação com as artes anteriores, sendo incisivo em afirmar que são as cores, bem como as formas, que revelam a subjetividade a quem submeter-se à autenticidade interior que essas causam. E isso ela chama de espiritualidade. Essa “espiritualidade”, para ele, é o que não pode ser racionalizado, o que é

⁹ “Apesar da concepção comum na época de Kandinsky segundo a qual a arte abstrata rejeitaria a natureza, Kandinsky nega não haver relação próxima entre arte abstrata e natureza: “A pintura abstrata abandona a pele da natureza, mas não suas leis”, as leis cósmicas (Kandinsky, 1955b, p. 203)”. (ASSUMPCÃO, 2017, p.68)

impensado, são vibrações sentidas na alma. Dito de outra forma, algo que nasce de uma pulsão do pintor que não pode ser separado do que ele cria ou produz.

Assim deve ser, pois toda manifestação da cultura depende da sensibilidade do indivíduo que a produz e de todo aquele que usufrui dessa, isto é, sem doação do ser mesmo a arte, de forma geral, seria irrelevante, sem sentido. A arte é a realização daquilo que é humano, é aquilo que nos diferencia de forma significativa dos demais animais, em decorrência da sensibilidade. É a marca mais bonita do ser humano, pois somente ele produz arte, usufrui arte, sente arte em imanência, em seu *páthos*, quase que naturalmente.

A obra assim produzida será sem alma para sempre. Essa imitação assemelha-se à dos macacos. Aparentemente, os movimentos do macaco são os mesmos que os do homem: o macaco senta, segura um livro e o folheia com ar grave. Mas essa mímica é desprovida de qualquer significação. (KANDINSKY, 1996, p. 27).

Por ser algo tão significativo, não se trata, assim, de compreender a arte levando em conta o objeto que representa, e sim, apreender aquilo que ela desvela com extermínio do objeto. Neste instante, Kandinsky, o artista da subjetividade, desejando manifestar a importância da cor, revela em suas obras o próprio mundo da vida. Percebemos isso, porque nesse livro o autor apresenta sua crítica ao materialismo. Ele acredita que essa corrente impedia de alguma forma a relação da arte com sua essência, afasta a sua verdade, assim como o seu interior. O autor tenta, sobretudo, trazer à tona a importância de aproximar a necessidade de viver à arte e criar uma relação íntima entre artista e apreciador, tendo em vista que as obras são uma espécie de demonstração da emoção dos artistas. A única arte que deveria existir é aquela que é espiritualmente sentida. De acordo com o pintor, *“toda arte é filha do seu tempo, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos”* (KANDINSKY, 1996, p. 27). E dessa forma, as pessoas devem entender a arte como uma espécie de expressão de sua época, mas não limitada a uma arte sem alma, pois Kandinsky relaciona cada ponto, linha e cor com a noção de subjetividade, o que faz conexão com a imanência no afeto, que é onde a vida se revela.

Toda essa crítica realizada ao materialismo está pautada em uma arte profissional técnica e prática, onde só fará sentido para o próprio artista que a cria. Como o próprio pintor russo analisa: *“Especializada, ela só ficará inteligível para os próprios artistas, que começam a se queixar da indiferença do público por suas obras”* (KANDINSKY, 1996, p. 37). Por isso, caso a arte permaneça voltada ao materialismo, ela de forma alguma trará vibrações em pura subjetividade, proveniente dessa vida que se revela tanto para o criador como para o espectador da obra de arte. Ou seja, se a arte permanecer guiada pelo materialismo, ela

perderá seu objetivo maior. Segundo o artista, uma arte voltada para o materialismo só pode trazer intrigas e dores, pois é isso que o materialismo pode trazer, presa em um abismo de significações de sua época. Sob essa perspectiva, não se vive o espírito e ela: a arte, estará fadada a ser uma arte sem alma.

O autor critica a arte que se baseia em *mimese*, como aos moldes gregos¹⁰, justificando que não se pode reviver em nós mesmos a maneira e o espírito que norteiam à arte mimética, sobretudo porque essas se baseiam em representar a natureza tal com ela é. Essa imitação assemelha-se, conforme citamos anteriormente, aos macacos, ou aos animais em geral, que são desprovidos de experienciar a arte como os humanos, pois a maioria das coisas que realizam são desprovidas de significações e, portanto, são incapazes de perceberem a essência interior que a arte possibilita, bem como o prazer que nos proporciona enquanto humanos.

Há um ponto de contato interior entre o artista e o observador, que não pode ser simplesmente representado por fotos, quadros, esculturas. Kandinsky, em *No espiritual na arte*, escreve que o observador ou espectador, em sua maioria, não possuía condições de sentir a interioridade, bem como as vibrações da arte, pois estava limitado à corrente materialista, e, assim, apreciava imitações da natureza, que poderiam lhe trazer mais sentido e que tinham fins práticos, tal como se observa na seguinte passagem do título supracitado acima:

¹⁰ Acrescentamos que, Platão concebe aquilo que seria um ideal da beleza, e assim, qual seria o tipo de beleza, que representaria da melhor forma esse ideal, o que não estava separado do seu ideal de moral e política. Por isso, a arte tinha um legado para o pensador, ela deveria contribuir para que cada cidadão participasse efetivamente e de forma ativa nas decisões políticas, tendo em vista que o caráter só deveria ser usado em prol de uma coletividade, com todos na sociedade. Por outro lado, Aristóteles divergia um tanto de Platão com relação à concepção de arte. Evidentemente a diferença apontada aqui concerne com relação à arte e sua ligação com outras áreas de conhecimento, uma vez que Aristóteles aponta a importância do “mundo sensível”. Além do mais, ele aponta que as essências não estão em mundo ideal, mas que estão de alguma forma existente no mundo sensível, tendo em vista as atividades práticas dos humanos. A ideia de *mimise* é ainda mais importante para Aristóteles, porque é com esta que surgem coisas inovadoras. Isso significa dizer, que nesse contexto a arte não existe sem a imitação, pois o conceito de belo para ele remete aquilo que é organizado e algo com grandeza em sua representatividade. Enquanto Platão garante que não há conhecimento no mundo sensível, Aristóteles sustenta que o mundo sensível corresponde ao mundo vivo dos seres, a inteligência já se encontra no nível sensorial, sem precisar colocar o mundo das ideias como algo superior e exclusivamente verdadeiro, com dissera sem mestre.

O artista, na concepção platônica, apenas recopia algo que já é existente no mundo das ideias, ou seja, representa a natureza e o mundo através da pintura. A grandeza de uma obra, portanto, está na capacidade de o artista conseguir representar de forma competente a realidade. Em “A República”, livro de Platão, no qual um dos personagens é Sócrates, Sócrates questiona a Glauco: “*Você seria capaz de me explicar o que vem a ser, em geral a imitação? Eu mesmo não entendo bem o que venha a ser isso.*” Embora Platão não estivesse tão de acordo com a ideia de “*mimese*”, pois acreditava que os artistas ao utilizarem destoavam da verdade, pois a única verdade está no mundo das ideias, acessado exclusivamente com a razão. “*Mas se não realiza a essência, não pode realizar uma cama real, mas somente um objeto que se assemelha àquele real mas não o é*”. O problema grave aqui é que para ele, o artista reproduz somente a aparência das coisas, tendo em vista o mundo fenomênico, uma vez que não se detém em um conhecimento verdadeiro. Mesmo assim, Platão não recrimina totalmente a “*mimese*”, visto que suas análises são realizadas com um tipo específico de poesia, ou seja, não refere-se a todo tipo, mas advoga a favor de uma concepção diferente, tendo em vista sua obsessão pelo mundo das ideias, onde se consiste a verdadeira realidade imutável e perfeita.

Um edifício de grandes, de enormes, de pequenas ou médias dimensões, divididos em salas. As paredes dessas salas desaparecem sob telas pequenas, grandes ou médias, não raro várias milhares de telas. Nessas telas, por meio da cor, fragmentos de “natureza”: animais iluminados ou na sombra, no bebedouro ou perto da água; ao lado, um cristo na cruz, representado por um pintor que não crê em Cristo; flores seres humanos sentados, em pé, caminhando, muitas vezes também nus, uma multidão de mulheres nus (frequentemente em escorço e vistas de costas), bandejas de prata com maçãs, o retrato do Conselheiro de Estado (...) As pessoas, catálogo em punho, de uma tela a outra; folheiam-no lêem os nomes. Depois tornam a sair, tão ricas ou tão pobres quanto estavam ao entrar, e imediatamente se deixam reabsorver por suas preocupações, que nada têm a ver com a arte. O que elas vieram fazer aqui? Cada quadro encerra misteriosamente toda uma vida, uma vida com seus sofrimentos, suas dúvidas, suas horas de entusiasmo e de luz. (KANDINSKY, 1996. p.30)

O artista precisa despertar o entusiasmo e a luz no que pinta e cria. Se as pessoas entram e saem da mesma forma, o artista não cumpriu com seu papel fundamental, porque não se aprecia uma obra de arte pelos catálogos, se vivencia em subjetividade a harmonia da obra como um todo. É a vida que se manifesta na obra de arte, é a vida que o artista deve querer criar e recriar, provocando alterações humanas e espirituais no espectador, pois a arte também advém de uma vida espiritual.

*“Para o que tende essa vida? Para quem se volta à alma angustiada do artista quando, também ela, participa de sua atividade criadora? O que ele quer anunciar?”*¹¹ pergunta Kandinsky, logo em seguida. Segundo o autor, o artista tem a função, sobretudo, de treinar o modo de como conduzir a alma e não seus olhos, pois é na alma que a vida torna-se presente. Dessa forma, o anúncio do artista fará sentido para o espectador também, bem como as vibrações e emoções com a harmonia de um todo ou de um conjunto que regem a tela, pois é isso que realiza uma obra de arte. Caso contrário, *“é o que se chama “arte pela arte”*¹², que nada mais é do que a vida interior sucumbida por uma exterioridade. Portanto, a arte pertence a vida espiritual, é na interioridade que ela funda seu objetivo.

Percebe-se, então, que a obra supracitada é uma espécie de conclusão da concepção estética do pintor e para tentar explicitar seu posicionamento diante da estética, ele explicita e trabalha com o que pode ser chamado de a vida espiritual da humanidade. É evidente essa questão quando Kandinsky realiza uma comparação da humanidade com uma pirâmide, conforme destacamos: *“Um grande triângulo dividido em partes desiguais, a menor e mais aguda no ápice, representa esquemática mas suficientemente bem a vida espiritual”*¹³. Essa visão da pirâmide serve para fazer, portanto, uma analogia da humanidade, em que a base representa o que é material; e o ápice, caracterizado por ser o espiritual, ou melhor, o que define o instante espiritual da humanidade. Na medida em que se discorre da base para a

¹¹ KANDINSKY, 1996, p.30

¹² KANDINSKY, 1996, p.30

¹³ KANDINSKY, 1996, p.35

pirâmide, a humanidade se afasta do que seria o presente e avança para o ápice, que representa o futuro, parte em que se encontrará sentido e significados, momentos novos, tal como percebemos abaixo:

Todo triângulo, num movimento quase imperceptível, avança e sobe lentamente, e a parte mais próxima do ápice atingirá “amanhã” o lugar onde a ponta estava “hoje”. Em outras palavras, o que para o resto do triângulo ainda é hoje apenas uma lengalenga incompreensível e só faz algum sentido para a ponta extrema, revelar-se-á amanhã, para a parte que lhe está mais próxima impregnado de emoções e significações. (KANDINSKY, 1996, p.35).

Nesse caminho a percorrer entre a base a o ápice da pirâmide, há um caminho complicado e, por vezes, somente um indivíduo da sociedade avança sozinho. Esse indivíduo pode ser o artista, que é taxado de louco ou alienado, pois somente ele percebe algo de diferente com relação à arte, é uma espécie de alma esfomeada que busca algo a mais. Nesse escrito, coloca-se como exemplo Beethoven, que segundo o artista, foi vítima de desprezo pela sociedade, porque não compreendiam sua indignação, acusando-o de impostor. Tal como esse artista, podem-se deparar com muitos artistas por toda a extensão do triângulo, esses estão esfomeados por luminosidade, que tentam chegar ao ápice da pirâmide com muito esforço, avançando a humanidade.

Essa “luminosidade” é a essência da arte, é a vida espiritual querendo escapar da obscuridade por falta de progresso, porque a arte deteriorada da época tem como objetivo fins materiais. A atividade artística desvela parâmetros invisíveis em suas profundezas, buscando a elevação da pirâmide espiritual, e Kandinsky tenta demonstrar isso, em suas obras, através do abstracionismo. A busca, portanto, é pelo próprio objeto da arte, sua alma, bem como sua essência, não a limitando com a geração antecedente, a arte clama por vida, sua linguagem é perceptível no inaparente, no invisível e, por isso, na alma. Demos voz a Kandinsky: “*O “belo interior” é aquele para o qual nos impele uma necessidade interior quando se renuncia às formas convencionais do Belo*”. (KANDINSKY, 1996, p.51).

Em suma, ainda sobre a pirâmide, deve-se submergir nas profundezas da arte em geral, a fim de resgatar aquilo que é invisível. Desse modo, cada indivíduo artista trabalhará para crescer em sua pirâmide espiritual, não se aprisionando em exterioridade, pois não se constata a vida em exterioridade, com formas emprestadas da natureza. Ademais, o artista do abstracionismo explana no livro aludido qual seria a ação da cor, qual seu efeito, o que produz. Ele inicia com a seguinte questão: “*Passem-se os olhos por uma paleta coberta de cores. Um duplo efeito se produz*”. (KANDINSKY, 1996, p. 65). Segundo ele, com relação propriamente ao que é físico, os olhos de alguma forma sentem a cor, bem como as

propriedades, e fascina-se com a beleza. A satisfação é sentida na alma do observador, pois os olhos recebem a vibração das cores. Ele compara essa vibração à excitação que o paladar tem por determinada comida, conforme podemos notar na passagem a seguir:

1º- Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que saboreia como um *gourmet*, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante (KANDINSKY, 1996, p.65).

Em seguida, aponta que toda essa sensação pode ser tranquilizada com uma pedra de gelo em contato com um dedo. Com essa exemplificação, o pintor parece afirmar que as impressões, como a maioria de nossas sensações, quando de curta duração, podem ser inteiramente superficiais. Parece-nos que esse exemplo utilizado por ele, tem utilidade para pensarmos com relação às cores. Ao retirar o dedo do gelo, logo a sensação de gelado cessa, e isso permite que nos esqueçamos da sensação do dedo gelado. Ao passo que, quando as impressões do gelo ultrapassam e alcançam impressões psíquicas, quando penetram de forma profunda, desencadeiam sensações puras. São essas impressões profundas que nos interessam, pois deixam de ser apenas percepções sensoriais e passam a ser sensações puras. A título de exemplificação, Wallily Kandinsky alude ainda à curiosidade de uma criança diante de um objeto do mundo:

A luz a atrai, ela quer apanhá-la e quer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda. Por exemplo, como a chama vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa, A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa. (KANDINSKY, 1996, p. 67).

Tendo em vista a citação, notamos que as impressões podem nos dar um acesso à alma. Mas, nem sempre é tão fácil assim, pois se assim fosse, seria mais uma relação de associação de cores, do que propriamente vibrações. No entanto, fica evidente que as cores possuem influências sobre as pessoas, despertam lembranças que são intrínsecas a todos nós e que nos pertencem, fazem parte, pois, do que somos, fazem parte da nossa subjetividade. Semelhante a esse acontecimento, temos o prazer de escutar uma boa música e toda a influência que causa nos seres humanos.

As excitações das notas musicais permite-nos que sintamos vibrações de cunho subjetivo. Basta lembrar-nos do tambor, que se assemelha às batidas de um coração. O som musical, diz Kandinsky, “*tem acesso direto à alma*”.¹⁴ Não há quem não se emocione com

¹⁴ KANDINSKY, 1996, p.73

música, se há “*Desconfia de tal homem! Escuta a música*”¹⁵. De mais a mais, assim como a música, cores, lisas ou crespas, nos dão, por vezes, desejo de afagá-las, contato que também causa-nos vibrações, pois as cores nos trazem além das sensações, sentimentos, bem combinados com tons quentes ou frios. O marrom, por exemplo, pode trazer-nos a lembrança de terra, quem sabe uma lembrança da infância, e assim por diante.

A cor, contudo, não funciona como associação apenas, como foi supracitado em outros momentos. Mas funciona, sobretudo, como uma ação direta na alma, ou seja, um influxo como reiteremos: “*A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas*”¹⁶. Ao cabo dessa explicitação da cor, assim como a exposição da música, a alma, portanto, caracteriza-se com uma indispensabilidade interior, que aliada à mão do pintor, desencadeia uma sentimentalidade, alcançando uma vibração certa capaz de responder.

Nesse instante, notamos que as cores possuem linguagem, aliada com formas nos causam sentimentos. No capítulo 6 de *Espiritual na arte*, intitulado *A linguagem das formas e das cores*, o pintor demonstra, dentre outras coisas, com que meios uma arte torna-se pictórica pura, em que consiste sua composição. Para atingir tal propósito, é necessário, portanto, a cor e a forma. Talvez, esse seja o capítulo mais longo do título mencionado. No entanto, resumiremos aspectos básicos para o desenvolvimento desse prisma artístico, e em particular, da pintura.

O que podemos adiantar, com certeza, é que o que determina a teoria das cores de Kandinsky é principalmente sua concordância interna. O principal prognóstico é que a cor é um componente da linguagem da alma. Por isso, determina-se um princípio de partida que seja inviolável, a fim de partir em direção a uma pintura ordenada. Para apresentarmos tal pensamento, comecemos por aquilo que o pintor sugere, a saber, que a cor é mais clara em espírito do que as formas. Ou seja, que o tema da forma não é tal evidente em seu espírito quanto à cor. O desafio é criar uma lógica pictórica sem objeto, experimentando em sua atividade pictórica formas que já não são interligadas a figuras, ainda que permaneçam em uma harmonia pictórica.

Assim, ao sumirem as figuras, abre-se espaço para uma diversidade de formas, pois as linhas que se ligam não ligadas a objetos são incalculáveis. As cores são fundamentais porque se destacam entre as formas e linhas. Salientamos, desse modo, que não se consegue a cor ampliada sem determinado espaço e limite. O que permite determinada extensão de uma cor é

¹⁵ SHAKESPEARE, citado por Kandinsky, 1996, p. 73.

¹⁶ KANDINSKY, 1996, p. 68

nossa imaginação, aqui a cor pode ser incontável. Pensemos na citação que se apresenta a seguir:

A palavra vermelho não pode ter, na representação que dela fazemos ao ouvi-la, nenhum limite. É um pensamento, somente um pensamento, e impondo-o à força, que nós lhe acrescentamos um limite. O vermelho que não vemos mas que concebemos da maneira mais abstrata desperta, não obstante, uma representação íntima, ao mesmo tempo precisa e imprecisa, de uma sonoridade interior (KANDINSKY, 1996, p.74).

Ao refletirmos sobre a citação apresentada, constatamos que o conceito “vermelho”, e que por ser pensamento, não há um limite estabelecido. Esse conceito é abstrato, não representado como forma abstrata, representa de maneira intrínseca algo em nós, quando pronunciamos a palavra “vermelho”. Em outras palavras, esse “vermelho” que ecoa toda vez que não pronunciamos, mantém-se ainda obscuro entre as cores de dimensões de quente e frio. O Intelecto ao pensar na palavra “vermelho” não qualifica as tonalidades da cor, pois é imperceptível. Contudo, ainda assim, é precisa, segundo W. Kandinsky, pois a sonoridade interior permanece pura. Porém, quando se trata de apresentar essa cor vermelha pensada, a fim de tornar-se sensível, é fundamental: *“que ele tenha um tom determinado, escolhido na gama infinita de vermelhos, portanto, que seja por assim dizer, caracterizado subjetivamente”*(KANDINSKY, 1996, p.74). Isto é, nesse aspecto, a subjetividade é um elemento crucial para determinar o tom de vermelho, pois é algo cuidadosamente escolhido.

Acrescenta-se também *“que tenha sua superfície delimitada em relação às outras cores. Essas cores estão presentes como dados inevitáveis que delimitam e modificam em torno delas, por sua presença, as características subjetivas e as envolvam em ressonância objetiva”* (KANDINSKY, 1996, p 75). Nota-se aqui, a união e vínculo entre a cor e as formas, destacando a influência da forma sobre a cor. Atentemos para o ponto em que as formas mesmo que abstratas, são dotadas de sons internos. É como se uma essência espiritual se exalasse da união e do vínculo das formas com as cores.

Cada elemento que ecoa dessa pintura, mesmo que não definida por algum elemento da natureza, ainda assim, é um ser. Em outras palavras, o autor insinua que há um som característico interno da combinação harmônica desses elementos, que permanece enaltecido. Nesse processo de subjetividade e objetividade, nota-se a forma e a cor reagirem, exalando ações diferentes. O escritor teórico destaca que ao se pintar formas que não existem, como círculos e triângulos vinculados, as cores produzem efeito e ações. A pintura de Kandinsky, *“Mancha Vermelha II, 1921”* (figura 1), por exemplo, demonstra um pouco do que foi apontado até o momento, bem como demonstra a harmonia de cores, bem como as formas e as linhas.

Figura 1: Wassily Kandinsky, *Mancha Vermelha II*, 1921 *Roter Fleck II*. Oléo sobre a tela, 131x 181 cm. Munique, *Stadtische Galerie im Lenbachhaus*.



Fonte: DUCHTING, Hajo. **Kandinsky (1866- 1944). A revolução da pintura. Paisagem**, 2005.

Esse quadro realizado pelo pintor no final de sua viagem e estadia na Rússia, em 1921, demonstra uma fase da vida do artista que parece estar estabilizada, após dois anos de Munique. Nesse quadro, nascem as forças internas da cor, o aparecimento de notas de composição puras. Encontramos, pois, a seguinte descrição do quadro:

Mas no quadro de Kandinsky existe uma intersecção de certa forma elementar, com os cantos delimitados pelo formato do quadro, de forma que o trapezoide parece esticado no retângulo. Os cantos livres estão cobertos de estruturas nebulosas. No topo, à esquerda flutuam duas manchas brancas em forma de lancetas, atravessadas por duas lancetas brancas. O local da penetração está assinalado a negro. É sobre esta superfície dinâmica, mas solidamente ancorada, que se desdobra a composição propriamente dita: a Mancha vermelha, origem do título, constitui o centro da ação em redor do qual se agrupam as outras partes do quadro. Um croché composto de várias seções e de cores contrastantes cerca a mancha e encontra-a em cima. Da direção oposta avançam dois chifres pontiagudos vindos de baixo. Estes são cruzados por diferentes formas lanceoladas e curvas. Um círculo escuro parece estar colocado sob o chifre grande cor de laranja. O novo elemento formal que representa o círculo está presente pela primeira vez neste quadro sob diversas variantes. (2005, p.92)¹⁷

Observa-se, a partir da citação, a diversidade e riqueza de cores, assim como as formas pintadas pelo pintor, colocadas e escolhidas cuidadosamente. Além disso, nota-se uma linguagem específica, na qual claramente percebe-se um vínculo e ligação com os demais elementos da pintura. Há, sobretudo, uma preocupação com o espaço temporal, criando atmosferas, refletindo em uma harmonia. Além desses aspectos característicos da obra,

¹⁷ DUCHTING, Hajo. Kandinsky (1866- 1944). A revolução da pintura. Paisagem, 2005

salienta-se que essa composição bem estruturada simboliza a fase artística que W. Kandinsky iniciava, pois atuava como professor da Bauhaus na época da elaboração dessa tela.

Essa constituição de formas apresenta a ideia que o autor tinha em proceder com as suas obras, caracterizá-las com composições sinfônicas, que tem como característica formas dependentes, possibilitando dar à parte interior uma sonoridade significativa. Mais precisamente, W. Kandinsky dedicou-se há onze anos na Bauhaus, como professor. Foi com sua dedicação e aprimoramento especialmente nesse lugar, que ele aperfeiçoou a sua linguagem pictórica, realizando seu escrito teórico *Ponto em linha sobre o plano*, publicado primeiramente em 1926, bem posterior ao *Espiritual na arte*, livro que foi base para o desenvolvimento do segundo, pois neste apresentou as equivalências e emoções da cor, que aos poucos, foi se combinando com traços e formas.

Após esclarecer na teoria escrita 15 anos antes do *Ponto e linha sobre o plano*, a saber, *Do Espiritual na arte*, que o que identifica a teoria das cores é originalmente uma coerência interna, lançando a ideia de que a cor é um componente da linguagem na alma, em *Ponto e linha sobre o plano*, ele acrescenta que para a cor interna manifestar-se é preciso um início seguro, que seja o ponto de partida. No prefácio do título, escrito por Philippe Sers, em maio de 1991¹⁸, verifica-se o seguinte comentário:

O ponto de partida é a qualidade da cor (quente-frio, claro-escuro). Logo se estabelece a espaço temporalidade do elemento colorido. O contraste entre o quente e o frio – tendência do amarelo a se aproximar do espectador e pela tendência do azul a se afastar. O contraste do claro-escuro. Tendência ao branco ou ao preto, confronta-nos com a dimensão temporal do percurso: o branco contém todos os possíveis, silêncio de antes do nascimento, e o preto os encerra silêncio após morte. Esse ponto de partida garantido e verificável pela “experiência da alma” possibilita o estabelecimento da teoria em sua dinâmica, pois pela própria lógica dos contrastes que as cores vão definir seu lugar e seu sentido. Em outras palavras, é a coerência interna de uma “cromogonia” que estabelece a relação das cores entre si, enquanto em cada etapa somos convidados a verifica-las experimentalmente (1991, prefácio XIV).

Conforme a citação mencionada, percebemos o processo para a arte abstrata. Aos poucos os contrastes das cores vão direcionando para a pintura, que será experienciada, bem como a coerência interna das cores vão tomando proporções com a cromogonia. Por “cromogonia” entende o processo em que as figuras e estampas, na medida em que fazem relação entre si, vão sendo preenchidas por cores.

Ademais, é o momento no qual o objeto se funde na pintura, quando se dá a criação de uma lógica pictórica de formas, sem objetos da natureza. Isso porque o importante é o conteúdo de seu espírito, não propriamente a figuração de uma pintura. Ainda que no livro

¹⁸ SERS, Philippe. *Ponto e linha sobre o plano*. Edições 70 Ltda, 1991, p.16.

aludido haja uma explanação técnica e precisa dos pontos, linhas, formas, bem como demonstração de elementos gráficos básicos, o que interessa-nos, contudo, que é considerado uma sequência do *Do espiritual na arte*, é o caminho que o autor cria para uma arte abstrata pura. Ademais, acrescenta-se que ele tenta propagar uma linguagem de forma pura, que ultrapasse as aparências e toque a alma humana.

Dessa forma, se podemos fazer alusão ao elemento mais significativo desse livro, uma vez que não trataremos desse de forma minuciosa, é o ponto em que, para Kandinsky, a verdadeira questão é dupla. Ou seja, a característica interior tem uma relação às formas que não deixam de ser exteriores. A partir daí, o artista (refere-se ao papel de todos os artistas) precisa fazer o caminho para progredir a humanidade em aspecto espiritual. O autor retoma essa questão da subjetividade e objetividade de uma forma altamente sofisticada, abordando o exterior e o interior: *“Todo fenômeno pode ser vivido de duas maneiras. Essas duas maneiras não são arbitrariamente ligadas aos fenômenos – elas decorrem da natureza deles, de duas de suas propriedades”* (KANDINSKY, 1997, p.9).

Essa citação necessita ser comentada de imediato, pois aqui comporta o desenvolvimento da arte, e ainda, o ponto de partida de nossa pesquisa, a ligação com a estética fenomenológica henryana. Neste instante, contudo, comecemos com a descrição de Kandinsky. Quando em seu livro ele escreve essa citação logo em seguida utiliza-se de um exemplo. Esse exemplo consiste em demonstrar o que seria esse interior e exterior. Segundo ele, basta observarmos uma rua ou qualquer coisa que seja através de uma janela. Em decorrência do vidro da própria janela, o que se observa a partir dessa parece pertencer a algo em outro lugar, talvez não pertencer a um elemento real. Porém, cria-se a possibilidade de sairmos, e vivermos essa experiência com toda a pulsação, sem o intermédio do vidro. A partir disso, o artista russo parece sugerir que acontece algo semelhante à arte. *“A obra de Arte reflete-se na superfície da consciência”*¹⁹. Como o vidro mencionado, por vezes, quando a excitação renuncia, não há possibilidade de um contato íntimo em que se sinta toda a pulsação que entorpece todos os sentidos, o que acontece quando se consegue penetrar na obra, não refletida exclusivamente pela consciência, pois a função da arte, portanto, é partir do fenômeno para a consciência, e por ser puro, fazer com que esse fenômeno como tal, tome vida na consciência, desencadeando-se os sentidos, tornando a existência significativa. Por isso, a preocupação de “tocar” a alma e a consciência de um receptor ou de um público.

¹⁹KANDINSKY, 1997, p.9.

Reiterando essa última questão, podemos ainda acrescentar a seguinte passagem de Kandinsky, que se encontra em outro escrito seu, *Olhar sobre o passado*: “O observador deve aprender a olhar o quadro como a representação gráfica de um estado de espírito, e não como representação de determinados objetos”²⁰. Nesse instante, o leitor deve estar perguntando-se sobre qual a importância de Kandinsky para uma estética fenomenológica nessa pesquisa. Nosso propósito até o momento foi apresentar, mesmo que de forma incipiente as principais ideias teóricas kandinskyanas. Dessa forma, temos um embasamento básico para darmos sequência a nossa pesquisa. Apresentamos no início dessa seção que arte possui certa afinidade com a fenomenologia, pois as obras são realizadas para serem vistas, tal como a última citação apresentada aqui. No entanto, o artista escolhido nessa pesquisa, como vimos, indica que é preciso despertar o espiritual que a arte possui, e que, portanto, isso nem sempre tem visibilidade, uma vez que se lida com subjetividade humana. Tentamos, conseqüentemente, demonstrar nessa seção que se trata de uma arte que não é só vista, mas sentida e experimentada em cada ser que a contempla e a vivencia.

A arte cumpre seu propósito quando faz sentido para aquele que a vivencia e toca seus sentidos, bem como sua alma, pois é a experiência estética que engloba uma fenomenologia da estética. É sobre o que é visível e invisível que passemos a analisar, pois é na invisibilidade que a vida se encontra, porque ninguém nunca viu a vida, nem nunca verá. É na invisibilidade que a vida originária se apresenta, de forma imediata, única para cada ser, pois se cumpre como *páthos*. O interior revela-se a si mesmo, experimenta a si mesmo nessa vida que é intrínseca a nós. É, pois, com os escritos de Michel Henry sobre essa questão, que iniciaremos a próxima seção, uma vez que nosso principal objetivo é descrever e dissertar sobre o que seja a sua estética fenomenológica.

2.2. A IMPORTÂNCIA DE KANDINSKY PARA O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE ARTE EM MICHEL HENRY

É provável. Porque a música também escapa ao mundo. Ela nos atinge para sempre. Minha mãe, que se preparou para uma carreira de pianista antes de se casar, tocava para mim frequentemente. A emoção que eu experimentava, então, não passou, é ela que me une a minha mãe, a todos que eu amo, à própria arte. Se a ideia genial de Kandinsky de compreender a pintura a partir da música, e então independente do mundo da representação, interessou-me de tal modo, é talvez porque ela esteja vinculada à felicidade que não me deixou (HENRY, 2011, p. 216).

²⁰ KANDINSKY, 1991, p. 167. *Cartas a A. J. Eddy (1913)*.

Ao lermos a citação acima, retirado de uma entrevista realizada por Roland Vaschalde ao questionar Michel Henry se o contato com a estética de sua vida contribui para desenvolver a sensibilidade sobre o assunto, o autor francês coloca Kandinsky como um verdadeiro gênio por trabalhar a pintura advinda da música. Com isso, já notamos a afeição do autor com relação ao trabalho do pintor. Além disso, podemos observar que Henry relaciona a felicidade com que sentia as vivências de sua vida com a arte, que é vista na citação apresentada através da música que sua mãe tocava para ele quando criança. Portanto, lembra os momentos experimentados na infância.

Análogo a isso, notamos que em *Olhar sobre o passado*, livro de Vassily Kandinsky, no qual o pintor realiza dentre outras coisas considerações a respeito de sua vida como artista, que, logo nas primeiras páginas, o autor analisa e relembra as primeiras impressões com relação às cores: “*Essas lembranças, remontam a meus três anos. Vi essas cores em diversos objetos que hoje não visualizo tão claramente, quanto às próprias cores*”. (KANDINSKY, 1991, p. 69). Parece-nos, depois disso, que o pintor russo tenta resgatar não somente a realidade da vida, mas, sobretudo, retomar, através da lembrança, o verdadeiro contato com o que entende por real.

Salienta-se que apesar de outros aspectos de muita relevância que o livro traz, como por exemplo, reflexões a respeito da difícil barreira da linguagem, bem como da escrita, além de tratar de aspectos gerais da arte, bem como a realização de críticas da sua turbulenta época, o que interessa-nos, no tocante a esse trabalho, é efetivamente o modo como Kandinsky analisa a arte, revolucionando-a com a abstração, tentando fugir da representação, conforme tentamos apresentar na seção anterior. Para ambos os autores, ao que podemos notar, é que a arte não representa nada. Pelo contrário, ela desvela aquilo que é invisível. Tendo isso em vista, observemos a seguinte citação de Kandinsky:

Há alguns anos, notei repentinamente que essa faculdade havia diminuído. A princípio fiquei assustado, mas compreendi mais tarde que as forças que me permitiam observar de maneira contínua tinham sido orientadas em outra direção por uma melhor educação de minha faculdade de concentração e me ofereciam outras possibilidades, agora muito mais indispensáveis. Essa faculdade de absolver-me na vida interior da arte (e, portanto de minha alma) aumentou tão fortemente, que passei muitas vezes diante dos fenômenos exteriores sem notá-los, o que não teria ocorrido antes. Essa faculdade, se bem a entendo, eu não impus mecanicamente a mim - ela vivia em mim, organicamente, desde sempre, porém sob uma forma embrionária. (KANDINSKY, 1991, p. 90-91).

Tendo em vista o texto citado, notamos um reconhecimento de Kandinsky a algo que sempre o acompanhou. Isso reforça a nossa primeira seção de que é preciso ter uma educação ao apreciar as coisas, para que se sobressaia o espiritual. A vida, se nos é permitido assim mencionar, é interioridade, é na alma que essa se revela. Por isso, fazendo uma aproximação

com o pensamento de Henry, o que nos causa espanto e admiração, é que o conceito estético do filósofo francês não parece ser arbitrário ao pensamento de Kandinsky, uma vez que o autor contemporâneo francês possui apreço pelo pintor russo. A cultura, bem como a arte, representa o aspecto da vida invisível para Michel Henry, sendo por essa “abertura”, ou seja, através da revelação da vida invisível, é que se tem algo como criatividade. Desconsiderar, portanto, esse aspecto, é desconsiderar a própria vida em sua dimensão estética, que se experimenta a si mesmo em um *páthos*.

Segundo Martins e Saldanha (2014, p. 58), “*a arte não é apenas expressão da nossa abertura de mundo, mas mais ainda: ela é o modo de como somos tocados pela vida*”. Ou seja, o que chamamos de estética, ou atividade estética, jamais poderia e se poderá fazer sem essa vida que habita em cada um de nós, como seres reais para nós mesmos. A relação de Henry com Kandinsky justifica-se porque as reflexões do artista vão ao encontro com o posicionamento da fenomenologia de Henry, uma vez que a fenomenologia estética henryana não diz respeito apenas a obras pictóricas como as de Kandinsky, mas a tudo que diz respeito à cultura como um todo, pois tudo isso é nascido e existente na vida. Além disso, mencionamos na seção anterior que, de acordo com os escritos teóricos de Kandinsky, é convocatória à indispensabilidade de vivenciar a arte, assim como criar uma relação entre o artista e o observador, uma vez que toda obra é a manifestação da vida do artista que produziu a obra, pois ali deposita sentimentos, bem como suas emoções. Dessa forma, o observador deve constatar na obra de arte o legado de sua época.

As obras de Kandinsky, por sua vez, não se comparam a um cubismo. Assim como na fenomenologia estética de Michel Henry, a vida é a única condição de possibilidade para a criação, sendo também o único lugar onde ela pode reger e de onde provém sua origem. Além disso, não podemos deixar de mencionar que nosso autor francês em questão dedica-se a escrever uma obra inteira a respeito e sobre Kandinsky, que neste instante trabalharemos, a fim de complementarmos a importância kandinskyana em seu conceito de arte.

Em *Ver o invisível - sobre Kandinsky*, Michel Henry analisa e aprecia a obra do pintor, assim como faz relação a sua fenomenologia da vida²¹, tal como observamos no pensamento de Wondracek, (2010): “*Henry elabora sua estética fenomenológica a partir do pintor*

²¹ Cf. Praseres (2014). Ter consciência dos limites impostos à condição humana possibilita superá-los, encontrar o ponto de equilíbrio que traduz a relação entre o imanente e o transcendente, a ideia e a experiência, a razão e a intuição; é a forma pela qual o fenômeno se apresenta em sua consistência. Essas são premissas necessárias para a observação fenomenológica. A fenomenologia da vida situa-se no limiar de uma fenomenologia histórica (a qual foi assim denominada por Michel Henry ao pensamento fenomenológico constituído por Husserl e Heidegger) a uma fenomenologia contemporânea ou futura. Esta irá formular-se a partir da análise da busca na consciência a existência humana, do acesso ao ser da vida, um sair do mundo das abstrações, o que leva ao entendimento de que a vida está em primeiro lugar.

*Wassily Kandinsky, pois encontra grandes correspondências entre a obra do pintor e a fenomenologia da vida*²². A simplicidade com que Kandinsky escreveu em relação às cores, linha e formas validou a existência da arte para Michel Henry, pois a partir da teoria de Kandinsky é possível adentrar no que Henry denomina como vida engrandecida, que é a experiência estética. Segundo o fenomenólogo contemporâneo, Kandinsky contribui também para se pensar tudo que se concebe como arte: música, poesia, pintura, literatura, assim como a dança. E para, além disso, demonstrar que tudo isso renasce na vida, como seres reais e vivos que somos²³, pois estamos na vida em plena subjetividade e imanência absoluta.

Para entendermos de forma mais eficiente a ligação que Henry encontra nas teorias de Kandinsky e na sua fenomenologia estética, é preciso que destaquemos o que o filósofo entende pelo conceito “vida”. Em *O que isto a que chamamos vida?*, conferência pronunciada em 1977²⁴, Henry responde sobre o que é a vida:

Viver significa ser. O conceito de vida é bruscamente arrancado de sua indeterminação aparente no momento em que desenha, de uma só vez, o campo e a tarefa de uma ontologia, quer dizer da própria filosofia. Por conseguinte, se a vida designa o ser, o fato de ser, não podemos mais confundi-la com certos fenômenos específicos, por exemplo, aqueles que a biologia ou mística estudam, fenômenos que, longe de poderem defini-la ou explicá-la, pelo contrário, pressupõem-na da mesma maneira que tudo aquilo que é (HENRY, 2011, p.199).

Embasados no fenomenólogo, ressaltamos que se a vida indica o ser, ela difere da maioria das definições que a deram até o momento, pois difere da forma como a biologia e a ciência definem a vida. A vida não pode ser facilmente determinada, portanto, porque advém de si mesma. E segundo o filósofo contemporâneo, foi por esse motivo mesmo que a tradição filosófica foi incapaz de pensá-la. Como acrescentamos: *“Porque a vida se encontra constituída, em seu ser mais íntimo e em sua essência mais própria, como uma interioridade radical e tal, é verdade, que quase não pode ser pensada”*²⁵. O que constamos é que a vida se experimenta e se doa a si mesma, essa vida se funda na afetividade de tal forma que quase não pode ser questionada. Salientamos, no entanto, que não se trata de uma vida que se coloca como intencionalidade ou como objeto dela mesma, e, sim, por uma afetação originária, que, segundo Henry, é sem mediação. Essa experiência é somente prova de si mesma, e isso é

²² WONDRACEK, 2010, p.43. *Ser nascido na vida: A Fenomenologia da vida de Michel Henry e sua contribuição para a clínica* - Tese de Doutorado.

²³ “As plantas, as árvores, os vegetais em geral também são coisas, ao menos que se faça surgir neles uma sensibilidade em sentido transcendental, ou seja, essa capacidade de experimentar a si mesmo e se sentir que faria deles, justamente, seres vivos- não mais no sentido da biologia, mas no sentido de uma vida real, que é a vida fenomenológica absoluta cuja essência consiste no próprio fato de se sentir ou de experimentar a si mesmo e não é nada mais - o que ainda denominaríamos subjetividade” (HENRY, 2012, p. 27).

²⁴ Conferência pronunciada na Universidade de Québec em Trois- Rivières, em primeiro de novembro de 1977. Tradução de Rodrigo V. Marques.

²⁵ HENRY, 2011, p. 200. *O que é isto a que chamamos vida?*. In: *Paisagens da fenomenologia Francesa/ ROGRIGO VIEIRRA, M. RONALDO, MANZI, F. Curitiba: Ed: UFPR, 2011.*

possível por se experimentar em um *páthos*. É na afetividade, por sua vez, que se encontra a essência da vida. Em suma:

A afetividade (paixões, prazer, sofrimento, etc.) é a essência da imanência, um experienciar-se sem necessidade de explicar-se, ou seja, a fenomenologia primeira, a fenomenologia da vida, a fenomenologia originária. Pois, o explicar essa afetividade seria secundário e não originário. Todavia, a afetividade vai além do campo sensível, é um sentimento de si e não um sentimento de si externo, apenas empírico (PRASERES, 2014, p.251).

Comentando o texto citado, acrescentamos que o sentimento de si na vida tem prova imediata no nosso corpo, que é insubstituível e único a cada ser vivente, sem necessidade de explicação, pois essa já seria trabalho do intelecto. Fica claro, conseqüentemente, que a vida doa a si mesma porque a afetividade é o meio pelo qual a vida como corpo doa-se a si mesmo. Reiteramos nossa exposição sobre a vida com o auxílio de Henry:

Com efeito, a vida permanece em si mesma. Ela não tem fora, nenhuma face de seu ser se oferece à tomada de um olhar teórico ou sensível, nem se propõe como objeto a uma ação qualquer. Ninguém nunca viu a vida e nunca a verá. A vida é uma dimensão de imanência radical. Porquanto possamos pensar esta imanência, ela significa, por conseguinte, a exclusão de toda exterioridade, a ausência deste horizonte transcendental de visibilidade no qual toda coisa é suscetível de tornar-se visível e que denominamos mundo. A vida é invisível (HENRY, 2011, p.206).

Notamos, pois, que a vida por ser invisível, faz a experimentação de si mesma, essa é a sua essência, tudo isso reside na autoafecção. Definimos assim, que a vida da qual Michel Henry fala, isto é, a essência dessa, é sentir-se em plena subjetividade através do nosso corpo. Assim, tendo em vista o que pronunciamos, se Henry encontra nos escritos teóricos de Kándinsky substancialidade para realizar sua estética fenomenológica, isso se justifica na medida em que constatou que há algo de fundamental que se manifesta na invisibilidade para o pintor, tal qual como na sua teoria. Por isso, estabelece como ponto de partida em *Ver o invisível*, analisando a escrita de Kandinsky em seu livro *“Ponto e linha sobre o Plano”*. Adiantamos que essa citação já foi apresentada na primeira seção. Contudo, agora apropriamo-nos da interpretação de Henry sobre essa. De acordo com Henry, *“todo fenômeno pode ser vivido de duas maneiras. Essas duas maneiras não são arbitrariamente ligadas aos fenômenos - elas decorrem da natureza deles, de duas de suas propriedades: Exterior e Interior”* (1997, p.9).

Com essa afirmação, o pintor da modernidade começa a explicar no que consiste a arte abstrata, bem como esclarece que as obras de arte têm seu fundamento na consciência, mas que existe algo que foge dessa. É nesse estágio, de algo que foge, que temos a liberdade de penetrar e “viver” a obra. Se tem a possibilidade de penetrar na obra, assim como o

espectador apresenta-se como ativo dessa, uma vez que se vive uma espécie de pulsão, que entorpece os sentidos como um todo. Além disso, ainda acrescenta:

Que todo fenômeno possa ser vivido de duas maneiras, exteriormente e interiormente, experimentamos constantemente com um fenômeno que justamente nunca nos abandona: nosso corpo. Pois, de um lado, vivo interiormente esse corpo, coincidindo com ele e com o exercício de cada um de seus poderes: eu vejo, ouço, cheiro, movo mãos e olhos, tenho fome. Frio, de tal modo que sou esse ver, esse ouvir, esse cheirar, esse movimento, essa fome, que eu me precipito inteiro em sua pura subjetividade, a ponto de não poder me diferenciar deles – fome, sofrimento, etc. – em nada. De outro lado, e ao mesmo tempo, eu vivo exteriormente esse mesmo corpo por ser capaz de vê-lo, tocá-lo, representá-lo a mim mesmo como objeto, realidade exterior próxima aos outros objetos (HENRY, 2012 p.13).

No texto supracitado, Henry esclarece em que consiste toda arte concebível. E mais, acrescenta que todo fenômeno é vivido externamente e internamente pelo nosso corpo, porque esse não nos é tirado de forma alguma. Parece-nos que o que o autor nos esclarece de que todo fenômeno vivenciado por nós, usufrui de tal maneira que vai além de uma apreciação através da exterioridade. Porém, a exterioridade entendida aqui não se refere exclusivamente a algo exterior, mas explicitamente à maneira de como os fenômenos se apresentam para nós. E isso propriamente consiste em estarmos vislumbrando algo com os olhos, isto é, o mundo que se torna visível *“pois, mundo significa exterioridade, que constitui a visibilidade. Um fenômeno exterior nunca é visto ou conhecido por suas propriedades - por ser grande ou pequeno, estruturado ou informe, etc., mas só por ser exterior”*²⁶. Tendo isso em vista, a exterioridade e a interioridade, portanto, são duas formas de aparecer.

Compreender essa duas formas de aparecer, é demonstrar a possibilidade, portanto, de toda arte concebível, pois é a partir da ideia que se tem desses fenômenos que se pode enquadrar o que pode ser chamado de pintura tradicional, aos moldes de Picasso, por exemplo, cuja obra representa muito da natureza, ou seja, cópia da realidade. O que se trata de defender aqui, contudo, é que não existe somente um exterior, aquilo que se aprende de um quadro deve ser a maneira subjetiva de expressar a própria vida. Pensemos na seguinte citação, a fim de elucidarmos melhor o que estamos querendo demonstrar à luz do pensamento henryano:

Assim, ao modo de algo que está distante e que, por isso, pode ser visto, o interior jamais se mostrará. Ele é o invisível, o que não pode nunca ser visto num mundo, nem à maneira de um mundo. Inexiste “mundo interior”. O interior não é a reprodução internalizada de um primeiro lá fora. No interior, não há nenhum distanciamento, nenhuma colocação no mundo – nada exterior, porque não existe nele nenhuma exterioridade (HENRY, 2012 p.15).

Tendo em vista o texto sobredito, constatamos que a interioridade não é considerada parte do mundo, pois esse é o papel da exterioridade. Não se vê a interioridade, pois ela é

²⁶ HENRY, 2012, p. 14. *Ver o Invisível sobre Kandinsky*.

invisível. Talvez aqui, percebemos uma aproximação efetiva com o pensamento de Kandinsky e de Michel Henry. O que Kandinsky chama de interior é entendido como a parte em que vivem as pulsões e vibrações, bem como quando se identifica com aquilo que é o ser mais profundo de cada um. Michel Henry interpreta o interior como aquilo que não pode ser visto pelo mundo, o que é invisível, onde se encontra dor e sofrimento, onde está a vida. A vida é invisível, pois se experimenta mergulhado no seu ser mesmo, a ponto de confundir-se com o corpo, tornando-se uma coisa só.

Quando isso ocorre, ela se satisfaz como seu *páthos*. Chegamos, enfim, na contribuição maior do pintor russo a Kandinsky, pois Henry constata, ainda em *ver o invisível* que: *A “maneira” pela qual o interior revela-se a si mesmo, a vida se vive a si mesma, impressão se impressiona imediatamente a si mesmo, o sentimento se afeta a si mesmo - precedendo todo olhar e independente dele, é a afetividade.”* (HENRY, 2012.p. 15). É a partir, pois, dessa citação que Henry chega na seguinte formulação, que segundo ele é como Kandinsky sustenta suas pesquisas e escritos: *Interior = interioridade = vida = invisível = páthos.*²⁷

Tendo em vista a formulação, bem como a citação, constatamos que as coisas do mundo são vividas por nós como fenômenos externos. No entanto, antes mesmo de vivenciarmos todos esses fenômenos em exterioridade, que nos afastam de quem somos, uma vez que somos colocados como objetos, a vida já está posta em nós. Ela faz parte do ser próprio de cada um, entregue em subjetividade absoluta, pois está entregue a seu *páthos*. Portanto, a vida já está posta em nós em decorrência de seu *páthos*.

Conforme Praseres (2017):

O si vivo constitui a vida fenomenológica. A impressão prova-se na passibilidade desse si, no *phatos*. A impressionabilidade da vida, a afetividade é que dá condição a vida dos sentimentos humanos, como a imaginação que lança os sentidos da vivência afetiva, da sensação, que produzem na temporalidade as informações e impressões sobre a própria vida. A vida impressiva, a impressionabilidade do sentir, o poder sentir-se.²⁸

Ao pensarmos na citação acima, percebemos que vivemos em passividade, sendo a afetividade que possibilita o poder de sentir. Constatamos, assim, que a vida mencionada por Henry é *páthos*, é autoafecção. Sendo assim, a vida indica a realidade própria, ou seja, o *páthos*. Para além desses aspectos apontados, ainda sobre *Ver o invisível*, o autor francês em questão faz mais considerações acerca da essência da arte, e, sobretudo, sobre o que essa seja.

²⁷ HENRY, 2012, p.15. *Ver o Invisível sobre Kandinsky*

²⁸ PRASERES, Janilce Silva 2017, p .96. *Fenomenologia da afetividade: um estudo a partir de Michel Henry*.

Para tanto, o autor começa a esclarecer que a vida não pode ser representação dela mesma, uma vez que ela é *a imediação patética onde ela encontra a felicidade*.²⁹ A dar ênfase a essa proposição, o nosso autor em questão, quer estabelecer uma análise da história da arte e da pintura em particular, que preocupou-se em demonstrar o visível, tudo que era aparente, desde a Grécia Antiga, excluindo a essência da arte. A vida não pode ser imitada, não a vida no sentido que apontamos anteriormente, vida como autoafecção, como afetividade.

Nesse instante, constatamos o quando Kandinsky é mais uma vez, de extrema importância para a nossa pesquisa, pois além de constatar que a vida desvela do visível uma invisibilidade, é das críticas teóricas das pinturas figurativas que partimos. Ao falarmos, pois, de experiência estética, substituímos a objetividade do mundo, trazida pela arte figurativa, para a pulsão daquilo que revela, sem estar condicionada ao objeto. Dentro do possível, trazemos um novo significado para o conceito de arte, uma nova forma de vê-la com a ajuda de Kandinsky: *“é porque a vida não é jamais, por si, objeto, que ela pode e deve formar o único conteúdo da arte e da pintura-por ser esse conteúdo abstrato, invisível”*³⁰. Partindo dessa questão, podemos fazer o seguinte questionamento: De que forma a vida pode aparecer na arte, tendo em vista que essa não pode ser representada? Michel Henry tenta responder essa questão exemplificando com a apreciação de uma pintura. Ao colocarmos nossa atenção e intencionalidade nessa pintura, sentiremos a arte com toda a sonoridade e emoção que ela possa nos fornecer. Sentiremos as tonalidades das cores, vibrações e pulsões, compondo a obra em si. O elemento invisível, pois, é o tema dessa obra, o *páthos*, que já mencionamos. É por conta do *páthos* que podemos admirá-la e senti-la, é o que direciona e impulsiona a experiência estética. Todos esses elementos citados, tais como as cores e as vibrações pertencem ao *páthos*, porque é subjetividade imediata. E, portanto, ao ser o tema de obra, o *páthos* é seu componente real, invisível e abstrato, e é ali que a vida reside. A pintura assim é absorvida pela vida e nenhuma sensação da arte é possível sem a afetividade da vida que advém dela mesma, de imediato. Sendo assim, o conteúdo da arte, é a vida, e é pela vida ser afeto, ser força, ser sofrimento e alegria, que não se representa.

Qual a essência da vida? Não só a autoexperimentação, mas sua consequência imediata, seu crescimento. Experimentar a si mesmo, ao modo da vida, é vir a si, apossar-se de seu próprio ser, aumentar-se de fato, ser afetado por um “que a mais” que é o “que a mais de si mesmo”. E esse quê a mais não é o objeto de um olhar, de uma avaliação quantitativa: como acréscimo de si s como experimentação de seu ser próprio, é um modo de gozar de si, ele é o gozo. Por isso a vida é movimento: o eterno movimento da passagem do sofrimento para a alegria, uma vez que a experimentação que a vida faz de si é um sofrer primitivo,

²⁹ HENRY, 2012, p. 156. *Ver o Invisível sobre Kandinsky*.

³⁰ HENRY, 2012, p. 157. *Ver o Invisível sobre Kandinsky*

esse sentimento de si que a entrega a ela mesma, no gozo e na embriaguez de si. (HENRY, 2012, p. 158).

Ao lermos a citação, podemos constatar que a arte trabalha com o movimento, pois a vida não é uma instância. A arte, portanto, necessita dessa fluidez da vida, necessita do movimento, pois é disso que se constitui a vida. Mais do que isso, arte necessita da movimentação eterna de si, da passagem a si mesmo. É dessa forma, que a vida se autoexperimenta, partindo da passagem de um sentimento a outro. Cada sujeito existente, vivendo em subjetividade possui força para mais, para experimentar-se cada vez mais e nesse instante cada pessoa se apossa de si, se completa com seu *páthos*. E assim, cada pessoa consegue ver uma pintura, na medida em que se apossa de si. O ver é a força que o *páthos* da obra ou da pintura permite revelar-se. Essa dupla de conceitos, força e afeto, segundo Henry, possibilitam a essência da arte, porque a arte aparece como essência da vida.

Ademais, tendo em vista que a arte trabalha com a sensibilidade dos sujeitos, ela também modifica e revolve os sentimentos humanos, pois como já apresentamos em outros momentos, somente o ser humano é composto por uma sensibilidade tão complexa. O que significa, portanto, que somente nós humanos, nos comovemos e criamos arte. Quando Michel Henry, ancorado por Kandinsky, afirma que a arte não pode ser representada, em termos fenomenológicos significa dizer que a consciência da arte, ou da pintura, não é jamais prazerosa ou desprezível ao nível da consciência, porque sob o olhar do que queremos sugerir, há uma espécie de abismo que separa a aceitação do sujeito imanente a si através da capacidade de autoafecção e a representatividade mental do objeto em questão. Ou seja, a sensação prazerosa ou desgostosa da arte, só é possível pelo sentimento prévio a ser mesmo no âmago da sua afetividade, ou conforme sua essência, não sendo vivenciada no âmago da consciência. Em outras palavras, a racionalidade que promove a reflexão jamais altera a vivência originária, pois sua essência é exclusivamente afetividade.

Ainda tratando-se desses aspectos propriamente fenomenológicos, complementamos com Furtado (2008³¹):

A suposta exibição do sentimento modificado não é, precisamente, revelação da modificação na estrutura interna do sentimento, em sua tonalidade afetiva, tal como ela se revela na imanência do seu afetar-se a si mesma, mas exibição da impossibilidade, para o pensamento, de aprender o sentimento qualquer que seja, em seu ser próprio, apenas referindo-se ao simulacro vazio por ele posto no lugar do que não pode, em princípio, objetivar-se jamais. O sentimento não é nem pode ser modificado durante o processo da sua

³¹ FURTADO, José. 2008, p. 245. *A filosofia de Michel Henry: Uma crítica fenomenológica da fenomenologia*. Dissertatio (27-28), 231-249 inverno de 2008.

objetivação porque esse processo é um processo de constituição, uma síntese ativa e o sentimento é essencialmente “pháthos”.

Podemos notar, pois, conforme o que foi citado, que o sentimento é em sua essência um *páthos*, é nesse âmago que reside a possibilidade para a estética fenomenológica. Somado a isso, ao dissertarmos sobre a essência da arte, nos aproximamos do conceito que foi apresentado por Kandinsky, a saber, necessidade interior, salientando que esse elemento é primordial para a pintura abstrata que desenvolvera. Michel Henry recupera esse conceito para dizer que a arte como um todo é uma alternativa para banalidades da vida, bem como para a barbárie. A arte, pertence ao sensível, assim como a subjetividade, isso é o que o autor delimita como a essência eterna da vida, portanto, sua necessidade interior. Para mais, ao tratar-se da essência eterna da vida, Henry é incisivo em salientar que essa expressão não se relaciona com a história da pintura ou da arte em geral. É preciso termos clareza com relação a que o filósofo se refere, a fim de evitarmos problemas de má compreensão acerca disso. Estamos segundo ele, mal orientados para compreendermos a pintura, as obras de artes. E isso ocorre, pois não as concebemos essencialmente de forma eterna e, sim, levando em consideração as suas trajetórias históricas.

Se concebermos nossa discussão em questão como a essência eterna da vida, como uma necessidade interior, teremos acesso àquilo que a arte realmente é, explorando, sobretudo, sua invisibilidade. Se arte for avaliada do ponto de vista da história, ela será explorada pela realidade exterior, ou seja, por aquilo que ela não é precisamente. Se nossa hipótese em questão é que: “o tema inicial da arte, seu verdadeiro interesse, é: a vida.”³², significa que nossa preocupação e atenção deve estar voltada para o invisível. Essa proposição pode ser tranquilamente esclarecida ao refletirmos sobre o que somos, pois só temos o nosso corpo, ele nos é dado de forma tão subjetiva e intrínseca que somente quem vive a vida sabe do que ocorre consigo, do que vivencia de forma originária. Salientando que vivemos em passividade, essa vivência de si é nossa subjetividade patética.

Sendo assim, ao que concerne ao desenvolvendo desse subtítulo, destaquemos alguns pontos principais acerca da importância do pintor Kandinsky para Michel Henry, tendo em vista nossa proposta de pensarmos a estética em si mesma, através da afetividade e não aos moldes de mimese e representação. Sendo o âmago da arte, bem como o interesse da arte, a vida, o filósofo encontrou nas pinturas, bem como nos escritos teóricos de Kandinsky, a

³² HENRY, 2012, p.164. *Ver o invisível sobre Kandinsky*.

figuração que se baseia em tratar as formas e cores viventes primitivamente como sensação, transparecendo a invisibilidade, a essência da pintura.

De mais a mais, observa-se em Kandinsky uma crítica à visão objetivista da arte, que consiste em determiná-la como indícios de objetos, que por sua vez, tende-se como objetivo a representação das coisas existentes no mundo, bem como representar a realidade desse. E, portanto, a esses moldes, demonstra-se a realidade exterior. Com o autor russo, não obstante, temos o desenvolvimento da figuração, que serve de impulso para nossa reflexão estética, porque trata de revelar o invisível, a vida. “*Poderíamos acrescentar: como é possível ver a vida, que é invisível? Ver significa, segundo os princípios da abstração, experimentar o pathos da cor vista, a realidade desse phátos, ser a vida*”³³ Kandinsky nos ensina que a vida não pode ser representada, ela é sentida em nós, que é combustível para si mesma, em nós.

Uma vez que tratamos da importância do Kandinsky para a nossa pesquisa, aos olhos de Henry, passemos para o próximo capítulo, a saber, a estética em Michel Henry.

3. ARTE COMO AFETO

Na introdução feita à estética fenomenológica, mencionamos que a arte dá condições para ser vista e que, para, além disso, possibilita uma relação com quem a percebe, que nem sempre necessita ser utilizada para um fim determinado. Assim, a estética fenomenológica tem como elemento essencial a presença das obras, lugar cujo reside o olhar fenomenológico, que sustenta que tal obra forneça iluminação para si mesma. Ademais, no que concerne a esse ponto, salientemos que existem dois conceitos de muita relevância na fenomenologia de Michel Henry – subjetividade³⁴ e imanência³⁵ –, pois a fenomenologia para Henry difere de ciência como a física ou a biologia, uma vez que ao invés de estudar um objeto particular, a fenomenologia se atém em estudar e analisar a estrutura da manifestação, aparência e sua própria condição de possibilidade.

Se, o corpo é subjetivo, sua natureza depende da natureza da subjetividade. Sobre esse ponto, minhas concepções se contrapõem radicalmente às da fenomenologia francesa e alemã. Não era nem com a intencionalidade nem como transcendência que a vida deveria ser pensada, mas por exclusão, para fora de si, de ambas. A corporeidade é um *pathos* imediato que determina nosso corpo de uma ponta a outra, antes que se erga para o mundo. É dessa corporeidade original que ele deriva suas capacidades (...) fora de toda representação. (HENRY, 2012, p.7).

³³ HENRY, 2012, p. 170. Ver o invisível sobre Kandinsky.

³⁴ Subjetividade no sentido de absoluto, plenamente autossuficiente.

³⁵ Esse conceito significa: interioridade radical, que se manifesta sem intermédio de nada, é o aqui e agora. Não existe alteridade.

Conforme notamos, Henry difere da fenomenologia alemã e francesa. Apesar de não ser o objetivo principal dessa pesquisa, analisarmos as peculiaridades entre elas de forma meticulosa, não podemos deixar de reforçar de que fenomenologia estamos falando, pois a estética fenomenológica de Henry parte de sua concepção fenomenológica. Assim, segundo nosso autor em questão, existe um fio condutor comum entre a filosofia dos fenomenólogos, como Husserl e Heidegger. Esses filósofos, apesar de algumas diferenças que poderíamos explorar, tinham como objetivo analisar as condições de possibilidade para o aparecimento ou manifestação dos fenômenos.

Se, por exemplo, analisarmos a filosofia de Husserl, que foi a primeira influência de Henry, seu conceito de *epoché* e redução devem ser entendidos como um método que nos permita ter uma distância da atitude natural, tornando dessa forma uma reflexão filosófica possível e que nos permita analisar algo a que estamos rodeados, isto é, a aparência. A tarefa da fenomenologia, contudo, não é descrever os objetos de forma precisa, nem deveria ocupar-se com uma investigação dos fenômenos em toda a sua diversidade ôntica. Por isso, Henry afirma que a tarefa da fenomenologia é examinar a própria aparência ou a revelação da sua condição de possibilidade, ou seja, a automanifestação, o que o autor chama por fim, de essência da manifestação. A que a geração fenomenóloga se ateve, a que preocupou-se? Segundo Michel Henry, ao que concerne a aparência, se concentraram exclusivamente sobre a natureza da autotranscendência. Nenhuma aparência, nesse contexto, é independente, porque ela sempre se refere a algo diferente do que se é. Por um lado, a aparência é dupla, em outras palavras, a aparência de alguma coisa para alguém. Por outro lado, cada revelação ou aparência é caracterizada por um horizonte, que contempla uma pluralidade de outras aparências.

Assim, contextualizando isso a nossa pesquisa, ou seja, a uma estética fenomenológica henryana, analisemos, por exemplo, uma pintura. É necessário distinguir o que aparece e o próprio quadro, tendo em vista que a pintura em si jamais é vista em sua totalidade, mas sempre de uma perspectiva finita. O quadro nunca é visto em sua totalidade, isto é, à frente, o verso, não obstante, é dado apenas em um único perfil. Se nos perguntarmos, por que não temos o quadro em si, a explicação originalmente de Husserl é de que a consciência do objeto é sempre acompanhada de perfis situados em horizontes, e é somente devido a essas referências que o perfil é dado como aparência.

É preciso, pois, atentar para a automanifestação. Dessa forma, se atentarmos para o nosso exemplo em questão, o do quadro, e admitirmos sua dupla horizontalidade, o que acontece com sua própria manifestação e, por sua vez, com a própria subjetividade? Se o

método fenomenológico é explicar de forma convincente as condições para o aparecimento condicionado de objetos, ela também necessita levar em conta o sujeito de carne e osso para o qual os objetos aparecem. Por esse motivo, Henry acredita que é preciso que a fenomenologia possa mostrar uma diferença radical entre a fenomenalidade de objetos constituídos e a fenomenalidade de constituição da subjetividade. Dito de outro modo, uma distinção entre o objeto da manifestação e a automanifestação:

Henry vai ocupar-se não como o “como” do método fenomenológico, mas com o “que é” e o imediato do aparecer, “o ato de parecer ele mesmo enquanto tal aparecer”. Mais especificamente, se preocupará com “a afecção que se afeta também a si mesma para se capaz de afetar”, de tal modo, que o pensamento henryano apresenta dois de seus polos centrais a afecção e a autoafecção, tema central de uma de suas obras centrais “L’essence de la manifestation, afirmando que a afetividade é então a efetuação da autoafecção.”³⁶

A citação de Praseres reforça que Henry quer pensar o aparecer, enquanto o próprio aparecer, que difere da concepção de fenomenologia tradicional. Talvez, a pergunta mais adequada ao que concerne a esse assunto, seja: De que forma, se fenomenalizará este ser transcendental que vive em imanência, de carne e osso que somos nós? Ter contato consigo é provir de si mesmo em um movimento de autoafecção que a si mesmo se realiza como ipseidade, ou seja, o desenvolvimento e trabalho absoluto de si, considerando a própria revelação de si. Assim, estamos aludindo a uma fenomenologia como afeto, que se encontra na fronteira com a intencionalidade, pois aqui, com Henry, sobretudo, trata-se de trazer a hipótese de que a vida afetiva de que falamos precipita a vida voltada para a intencionalidade. É essencial que entendamos essa proposição, porque é sob essa hipótese que reside toda a invisibilidade da qual estamos tratando. A invisibilidade de que falamos é onde reside a subjetividade.

A subjetividade é absoluta, e corresponde ao indivíduo autossuficiente em sua interioridade radical. E no que consiste à arte, senão à manifestação da subjetividade absoluta? A arte é quando os sujeitos entregues a si mesmo provam de sua subjetividade, a outra realidade que existe, que se encontra na interioridade, na automanifestação, na doação de si.

Além disso, acreditamos que exista uma aproximação da arte com a fenomenologia, pois pensamos que esses dois elementos possuem uma compatibilidade. A arte foi feita para ser vista, ou vivida e sentida, não necessariamente compreendida. O grande desafio da nossa pesquisa, no entanto, é trazer à tona uma nova maneira de acessarmos a arte, tendo em vista que essa tem mais a ver com a interioridade do que propriamente com a exterioridade. Isso se

³⁶ PRASERES, Janilce Silva. 2017, p. 71. *Fenomenologia da afetividade: Um estudo a partir de Michel Henry*.

justifica na medida em que a vida que nunca foi vista, faz-se presente no pintado, mas faz-nos ver aquilo que não pode ser visto. Em outras palavras, o artista pinta aquilo que é invisível, a rigor, a subjetividade que se funda na afetividade. A experiência estética sob essa hipótese é possível, na medida em que a vida prova de si, e a arte é quem fornece e sustenta essa grandiosidade. Em conformidade com Furtado (2010)³⁷:

Na experiência estética os elementos materiais tornam-se meios para que a obra possa levar a termo sua tarefa: representar outra realidade. Os elementos materiais são neutralizados, por assim dizer, tornam-se meios expressivos e assumem a função de produzir a realidade estética representada na tela. O próprio quadro não é mais percebido como uma tela pintada, sendo igualmente transportado para essa nova dimensão de ser instaurada pela obra como um todo.

Desse modo, com base no que apresentamos, embora o quadro em si não possa existir sem os traços que representa, ou seja, dos componentes do que esse é feito, a estética que propomos não se limita apenas a isso. Assim como, expandindo nosso conceito de arte, englobando a música ou a literatura, elas não se reduzem ao que está exposto ali. A música não se reduz à simples representação das notas, tampouco a literatura à representação das letras, pontos e vírgulas. Isso porque as notas, no caso da música, não são percebidas por nós como representação mental, mas como um conjunto e harmonia entre elas. Percebemos, pois as tonalidades afetivas da arte por sua totalidade. Além disso, nesse contexto, a arte tem seu lugar e se funda na sensibilidade, tal como notamos a seguir, segundo Henry em *“De l’art et du politique”*:

Se, portanto, assumirmos que a arte tem seu próprio lugar na sensibilidade, que consiste na implementação de seus poderes, então devemos dizer: Compartilhar não é de forma alguma um domínio separado, reservada a artistas, estetas ou especialistas, sobrepõe-se a contrário ao mundo em si, todo mundo possível em geral, portanto quanto este é um mundo sensível, tendo sua fonte em sensibilidade é transportada por ele.³⁸

Em conformidade com o que foi apresentado, que a arte tem seu próprio lugar na sensibilidade, ao cabo, percebemos que para sancionar sua hipótese de que a arte prospera de sua dimensão ontológica única, concebido na própria essência da arte, o que chamamos de sua essência, afetividade e autoafecção, Henry apropria-se genuinamente, dos estudos teóricos pormenorizados de Kandinsky, sobretudo, pesquisa de uma fenomenologia da ontologia da

³⁷ FURTADO, José, 2010, p. 189 In: *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, n°9.

³⁸ HENRY, 2006, p.208. In: *Phénoménologie de la vie III. De l’art et du politique*. Tradução nossa: Si nous supposons par conséquent que l’art a son lieu propre dans la sensibilité, qu’il consiste dans la mise en œuvre de ses pouvoirs, alors nous devons dire: Part ne constitue nullement un domaine à part, réservé aux artistes, aux esthètes ou aux spécialistes, il se recouvre au contraire avec le monde lui-même, tout monde possible en général, pour autant que celui-ci est un monde sensible, prenant sa source dans la sensibilité et porté par elle.

sensibilidade, como fizera em *“No espiritual na arte”*. Pois, segundo o artista, a arte³⁹ só se realiza na sensibilidade e somente através da mesma.

De mais a mais, a obra a partir do sensível desvenda a vida invisível. Desconsiderar a vida, através da objetividade, é desconsiderar a própria arte. Não esqueçamos, contudo, que a arte, como toda cultura, expressa uma dimensão invisível da vida: *“A vida fenomenaliza-se e entrega-se como este transcendental concreto que sou eu, que és tu”*⁴⁰, e é sobre essa dimensão invisível, aonde consiste a arte como afeto, que passamos a dissertar.

3.1. MICHEL HENRY E UMA NOVA FORMA DE CONCEBER A ARTE: ARTE COMO AFETO

A vida é intrínseca à própria vida, e não de algo que seja exterior *“E nessa inversão fenomenológica está inscrita uma compreensão da cultura que implica a compreensão de nós mesmos, uma vez que ela toma a vida como princípio universal e único de todas as nossas atividades e necessidades”*⁴¹. Os escritos e concepções henryanas sobre a arte dão-nos a mesma tese do que seja a cultura, porque ao mesmo tempo, que a vida dá sustentabilidade para o indivíduo dessa cultura, ela constitui seu objeto de estudo.

“Cultura” não designa nada mais. “Cultura” designa autotransformação da vida, o movimento por meio do qual ela não deixa de modificar a si mesma a fim de alcançar formas de realização mais elevadas, a fim de crescer. Porém, se a vida é esse movimento contínuo de autotransformação e de autorrealização, ela é a própria cultura, ou pelo menos a raiz inscrita em si e desejada por si como o que ela é.⁴²

Assim, a vida é autotransformação, assim como a própria cultura. Além disso, a vida dá embasamento para o indivíduo dessa cultura, porque o indivíduo entrega-se a si mesmo no advir do próprio movimento afetivo de si. *“A arte tem as mesmas funções da cultura: o acréscimo de si da vida”*⁴³. A arte é a marca da subjetividade vivida por nós, seres humanos, na cultura. Por isso, para Henry, ela depende da civilização, da sociedade, porque é exclusivamente na doação da vida que os seres humanos podem conhecer a si mesmos: *“Na medida em que a cultura é cultura da vida e repousa sobre o saber próprio dessa última, ela*

³⁹“A arte- no caso da pintura- encontra as normas que regem sua composição, então nas leis da sensibilidade. Ela deve responder à exigências impostas por essa leis. Uma cor, diz Kandinsky, considera a partir da sua natureza estética pura, não é uma qualidade objetiva de uma coisa. Ela se constitui, diz o pintor, como uma “ressonância interior”. (FURTADO, 2010, p. 191).

⁴⁰ MARTINS, Florinda. 2002, p. 49. *Recuperar o Humanismo: Para uma fenomenologia da alteridade em Michel Henry*.

⁴¹ MARTINS & SALDANHA, 2014, p.55. Michel Henry: critérios de avaliação de uma obra de arte.

⁴² HENRY, 2012, p.26. *A barbárie*.

⁴³MARTINS & SALDANHA, 2014.p.58. *Michel Henry: critérios de avaliação de uma obra de arte*.

é essencialmente prática".⁴⁴ Isso compreende todas as disposições subjetivas que fazem parte e constituem essa vida, porém, ressalta-se que a subjetividade é uma necessidade que representa as diversas formas de cultura. Estão inclusas aqui, além da arte, a religião, bem como a ética. Henry, contudo, afirma que esses três pontos criam raízes e fazem parte do saber da vida e não pertencem ao saber da ciência⁴⁵. Assim, confundir o saber da vida com o saber da ciência é a regressão da potência da vida, o nascimento da barbárie.

A despeito disso, em um dos seus romances, a saber, "*O amor de olhos fechados*", de 1976, Henry aponta uma cidade fictícia que desenvolveu-se, atingiu seu esplendor e que acabou destruindo-se. Se permitir-nos uma aproximação com as críticas de Michel Henry tecidas ao cientificismo, percebemos que o autor demonstra na escrita romanesca o que mencionamos sobre a destruição da vida e sobre o que mencionamos sobre a cultura. Ou seja, a agressão à cultura, bem como à vida, dá-se quando o indivíduo tenta evadir-se de si mesmo. Assim, quando parte-se para a agressão, a violência é a barbárie, e isso faz irromper o esquecimento da vida. Ora, se a vida é autotransformação, assim como a cultura, elas estão intimamente relacionadas, sendo assim a própria aniquilação se a barbárie se insurge. Se, pois, o que apresentamos com essa pesquisa é de que a vida é quem constrói a arte, a barbárie é a aniquilação da mesma. A destruição da vida se dá quando ela está sendo esquecida, desconsiderada. *"Uma terrível angústia se apoderou de mim, uma impressão de vazio, como se aquelas formas cuja perfeição se fechava sobre si mesma tivessem perdido sua substância,*

⁴⁴ HENRY, 2012, p.45.

⁴⁵ C.f COIMBRA, J.P.(2015.p.2) Michel Henry utiliza A crise das ciências Européias, escrito por Husserl para a análise do pensamento Ocidental, tendo como ponto de início uma das afirmações de Husserl, a saber, que a crise da ciência Ocidental deriva da participação de Galileu Galilei no século XVII. Foi com Galileu que se desenvolveu a transformação da concepção tradicional de mundo, bem como da ciência e do corpo. Isso se deve ao fato de Galileu ter afirmado que o corpo sensível, ou seja, o que se pode sentir, não passa de ilusão e que, portanto, o universo real, não é formado por elementos desse tipo e sim, por ideais matemáticos. Enquanto que para Henry, o pensamento ocidental levou a indiferença generalizada do humano, para Husserl o pensamento ocidental iniciou-se com o distanciamento de si. Isso é constatado no problema central trabalhado por Husserl a onde gira em torno do fato de que a filosofia moderna se deixou influenciar por demasiado pela física de Galileu, que concebia a natureza como um universo matemático passível de ser moldado pela geometria pura e antecipada pela "matematização" dos fatos. Isso significa que pela geometria pura, as formas ideias moldam a natureza e legitimam sua objetividade. Além disso, através da matemática, é possível, já que a natureza é um universo matemático, antecipar-se ao fluxo de acontecimentos que nada mais são do que cálculos matemáticos passíveis de inteligibilidade. Portanto, o mundo dado, pré-científico, se tornou conjunto de cálculos passíveis de formas ideias. A crise da filosofia ocidental e das demais ciências da subjetividade intensificou-se quando essas ciências assumiram o paradigma "fiscalista" de Galileu. Ou seja, quando a vida interna do sujeito também passou a ser uma questão da matemática. Tendo isso em vista, o universo para Galileu, pode ser reduzido ao corpo material extenso delimitado apenas por objetos e formas. Dessa forma, o conhecimento sensível, é desqualificado e substituído pela geometria, que determina a construção ideal do universo, tratando as impressões e características do humano como simples "aparecer" sem relação alguma com a realidade, nascendo uma pretensão da ciência geométrica de constituir e dizer o que é o verdadeiro saber do Homem. E mais, as qualidades sensíveis são afastadas da forma de conhecimento e por isso, nossa vida, o que vivenciamos, sentimos, tocamos, é deixado, efetivamente de lado.

uma força mais essencial do que a beleza”⁴⁶. Partindo disso, nesse romance, as pessoas destroem as esculturas, bem como tudo que envolve a arte, pois não sentem que suas vidas são significativas, sentem-se sem vida, sem alegria, sem gozo.

Podemos acrescentar que em forma de romance, Henry faz uma crítica social à ciência, ao cientificismo da era moderna, e a tudo que contemplam suas técnicas que desprezam o saber da vida. Ademais, ainda sobre o livro mencionado, segue a seguinte citação:

Como falar dos tempos felizes? Como não percebê-los adornados dos prestígios da lembrança, mais belos do que na realidade foram, como se diz, mais emocionantes porque perdidos para sempre? Contudo a nostalgia que sua irradiante imagem deixa em nossas almas não é simples. Não é apenas a saudade dos gestos, das vozes, dos sorrisos, dos beijos, de tudo aquilo que hoje está tão longe de nós que nada, nem nossas mãos, nem mesmo nosso desejo, tem o poder de alcançar. Também nos censuramos, creio, por não ter compreendido o que aquelas horas tinham de precioso e de insubstituível enquanto as vivíamos”. (HENRY, 2015, p.176)

Ao mesmo tempo, portanto, que Henry critica de forma poética e clara, nos revela nessa passagem qual o caminho para “salvação” da civilização posta em seu romance, que está sendo aniquilada pelos sujeitos que ali vivem: que os momentos são significativos e reais, enquanto os vivemos. É “aqui” e “agora”, em imanência que devemos destacar, sendo que a imanência contempla a subjetividade vivida pelos seres dotados de sentimentos. A compreensão que Henry interpela no final da passagem, através da fala de um personagem, é pela afetividade, pois é ali que a vida reside, pois cada momento é sentido em nós e só por nós de forma insubstituível. Ao contarmos para alguém esse sentimento passa a ser uma reflexão e pode tornar-se representação de si mesmo. Ao passo de realizarmos uma interpretação, constatamos que o romance citado, adianta as críticas que Michel Henry tece em um de seus últimos livros, a saber, *A Barbárie*.

Nesse escrito, em um de seus capítulos, o autor julga a ciência através do critério da arte, destacando que não possui enquanto tal nenhuma condenação pessoal com relação à ciência, tampouco a trata de forma pejorativa. Contudo, realiza suas observações diante do prisma da ciência ser o domínio da cultura. Ante isso, sua preocupação se dá quando a ciência, com sua técnica está por trás de uma ideologia que consiste no único saber possível, e que por vezes elimina todos os outros. Ele realiza essa crítica, pautando-se no mundo contemporâneo em que, de forma sucinta, trata todos os saberes envolvidos à ciência e que, de certa forma, faz com que desapareçam os outros tipos de crença. Ora, é inegável que a ciência tenha trazido grandes contribuições à humanidade. Ainda mais, por tratar-se de um mundo

⁴⁶ HENRY, 2015, p. 174.

contemporâneo, esse, o que vivemos. Todavia, pautando-se em Henry, queremos demonstrar que a ciência se desenvolve fora da esfera da cultura. Segundo ele, a ciência e a cultura se eliminam concomitantemente, pois são duas esferas tão diferentes e, ao mesmo tempo, trabalham de forma tão radical que a união das duas esferas torna-se impossível. Assim, “*a arte, com efeito, é uma atividade da sensibilidade, a realização de seus poderes, ao passo que, com a eliminação das qualidades sensíveis da natureza, a ciência moderna define seu campo próprio e se define a si mesma por exclusão dessa mesma sensibilidade.*”⁴⁷ Em outras palavras, a arte revela a sensibilidade da vida, ao passo que a ciência não revela a sensibilidade, a exclui e transforma tudo que pode em técnica.

De mais a mais, o que está em jogo nas leis estéticas é a sensibilidade humana, é somente assim que as coisas são dotadas de significados. Embora as contribuições da ciência sejam de relevância, ainda assim, quem trará significados são os seres humanos dotados de sensibilidade, é para eles que os juízos estéticos fazem sentido. “*As leis que tornam belos esses documentos científicos são leis estéticas da sensibilidade, e não leis matemáticas ou físicas que o cientista procura decifrar sobre eles.*”⁴⁸ Dessa forma, tendo em vista o que foi apresentado, podemos fazer a seguinte reflexão: Se o saber da vida é o que possibilita a existência da arte, uma vez que é nesse que reside aqueles que são capazes de sentir, amar, e viver, isto é, seres humanos, até que ponto a ciência é capaz de valorizar a essência do humano, sustentar seu mistério e beleza, sem necessariamente instrumentalizá-lo? Tendo em vista que essa avaliação sobre a ciência se faz diante do critério da arte, a ciência exclui a sensibilidade. Por isso, exclui o saber da vida, pois é nesse saber que habita a essência humana. Por que isso ocorre? O que engloba o mundo científico é abstrato, sendo assim, não leva em consideração elementos sensíveis, que é a essência da natureza, não obstante, as formas, cores e linhas permanecem sob a análise exclusivamente da harmonia e representação. Todos esses elementos apontados, como formas e linhas pertencem ao ser da natureza e não pertencem ao mundo da idealidade. Entendemos por esse conceito teoria e construções intelectuais.

Dessa forma, a arte, que age por pura sensibilidade humana, lugar em que a vida mora, escapa ao idealismo, escapa a teorias e à imitação e representação da natureza. O saber da ciência não dá conta de tamanha grandiosidade da vida e, por isso, não pertencem ao mesmo saber, são esferas distintas. Em relação a isso, ainda podemos acrescentar o prisma de Kandinsky, o que ele já havia percebido sobre a arte em seu tempo:

⁴⁷ HENRY, 2012, p.49. *A barbárie.*

⁴⁸ HENRY, 2012, p.51. *A barbárie.*

Sua linguagem escapa às massas. O artista, porém, a entenderá. A princípio inconscientemente, ele seguirá esse chamado. Já o “como” contém um germe oculto de cura. Mesmo que essa pergunta fique em geral sem resposta, há nessa personalidade, ainda que insignificante, uma possibilidade de não ver o objeto apenas a pura matéria do período realista, reproduzido “tal qual”, sem imaginação, mas também o que ultrapassa. (1996, p.38)⁴⁹

Com a contribuição do artista, reiteramos o que havíamos apresentado acima, a saber, a arte possui um mistério, que ultrapassa, por vezes, complexas explicações, bem como a possibilidade de escapar, de visualizar os objetos como pura matéria, conforme seja a preocupação da ciência. A revelação de elementos ocultos que compõem e fazem parte da natureza, porém, não dá conta de revelar a sensibilidade da vida, ou ainda pior, a transforma em números e ideais matemáticos, desconsiderando a essência da natureza. A arte ultrapassa explicações complexas, ultrapassa verdades científicas e adquire seu valor estético quando é entregue à sensibilidade humana.

Segundo Henry, a arte entra em contato com as vibrações das coisas do mundo, porque ela faz parte do mundo da vida, conforme podemos ler na passagem a seguir:

Uma vez que é a colocação em prática dos poderes da sensibilidade, a arte não constitui um domínio a parte, entra em ressonância com o mundo, todo mundo possível em geral, se é verdade que este é um mundo sensível, nascendo na sensibilidade e sendo carregado por ela. Desse modo, o mundo da vida, o mundo real no qual vivem os homens, insere-se totalmente nas categorias da estética, e só pode ser compreendida por seu intermédio. É um mundo que é belo ou feio, necessariamente; se não for nem uma coisa, nem outra, é em uma espécie de neutralidade medida que não passa de uma determinação estética entre outras, certo estado da sensibilidade ao qual este mundo está votado em princípio. Eis por que toda cultura inclui em si a arte como uma de suas dimensões essenciais, porque esta pertence, por natureza, ao mundo da vida no qual vivem os homens, porque todo homem, na qualidade de habitante desse mundo, é potencialmente um artista, aquele, em todo caso, no qual a sensibilidade funciona como a condição transcendental deste mundo e de seu surgimento. (2012, p. 53)⁵⁰

O filósofo acredita que a sensibilidade é, então, a condição transcendental para que tudo possa receber o que se pode chamar de mundo. Em outras palavras, é o que torna passível de receber a estruturação de mundo. O problema aqui apresentado, contudo, é de que forma é possível viver em um mundo que elimina a sensibilidade? Ao eliminar a sensibilidade, a ciência traz consigo a própria barbárie, pois retira o que nos torna humanos no único mundo que existe, que é o da vida. A barbárie da ciência, portanto ocorre quando: *um mundo por essência estético deixará de obedecer a prescrições estéticas.*⁵¹ Michel Henry chega a essa conclusão ainda no escrito *A Barbárie*, especialmente no capítulo 2, intitulado “A ciência julgada pelo critério da arte”. Ao fazer isso, apropria-se de um exemplo de uma das

⁴⁹ KANDINSKY, 1996, p38. *Do espiritual na arte.*

⁵⁰ HENRY, 2012.53. *A barbárie.*

⁵¹ HENRY, 2012.p. 54. *A barbárie.*

fortalezas que sobrevive na Grécia, que ilumina-se à luz do sol, mas que no entanto, acima mantém um cabo de alta tensão. Segundo o autor, esse é um exemplo da ciência que abstrai a sensibilidade, pois ela destrói o nosso mundo com seus cálculos meticulosos, sem considerar a sensibilidade. A partir disso, compreendemos que a sensibilidade da qual Henry alude não se trata de algo que possa ser negligenciado para preocupar-se com coisas das quais ela não faça parte.

Assim, o que existe é o mundo sensível, nesse mundo que é uma unidade, a sensibilidade se dá como oportunidade. Considerando esse mundo, todo o resto se dá como relação a partir da sensibilidade, tornando-se uma unidade. O que queremos afirmar é que não há um mundo à parte da sensibilidade, em que existem todas as coisas, os animais, os objetos, as plantas, os homens e, sim, um único mundo que é possível em decorrência da sensibilidade, pois tudo isso pertence ao mundo da vida. Não é possível, assim, negligenciar a sensibilidade, com se ela fosse algo a parte desse mundo, negligenciá-la é desconsiderar o nosso mundo, o único que existe.

*“As leis de sua relação unitária são as leis da sensibilidade, isto é, desse indiviso que o indivíduo, são leis estéticas”.*⁵² O mundo é, por natureza, estético. Assim, Henry faz um esforço para demonstrar a ontologia da arte a partir da sua natureza própria. Evidentemente, a palavra “estética”⁵³ tem vastas definições e muitos foram os autores que já trabalharam com

⁵² HENRY, 2012. p. 55. *A barbárie*.

⁵³ Não é o propósito desse trabalho, apresentarmos as acepções desse conceito, pois nossa preocupação está voltada para apresentarmos uma proposta henryana de arte. Contudo, temos noção da história desse conceito. Se olharmos a definição da palavra Estética em algum dicionário de língua portuguesa, encontraremos a seguinte definição: *“Estudo de condições e dos efeitos da criação artística”*. No entanto, essa definição não nos diz muito do que verdadeiramente seja “estética”, essa definição para o desenvolvimento do nosso trabalho mostra-se incipiente. A primeira ou uma das primeiras definições da palavra “estética”, no ocidente foram assinaladas por Baumgarten por volta do ano de 1750 em seu livro intitulado *“Aesthetica sive theoria liberalium artium”*⁵³. O autor nesse escrito desenvolve a tese de que a estética precisa ser uma ciência das sensações, tendo em vista o foco de buscar a excelência do conhecimento sensível. Ele tenta demonstrar que a questão do belo, torna-se uma questão subjetiva, calcada na união das nossas representações. Ou seja, a estética, o belo, nesse contexto é uma questão de representatividade. *“São objeto da arte as representações confusas, mas claras, isto é, sensíveis mas “perfeitas”, enquanto são objeto do conhecimento racional as representações distintas (os conceitos). Esse substantivo significa propriamente “doutrina do conhecimento sensível”*. Assim, ao projetar a arte como favorável a uma reflexão filosófica, Baumgarten concebe que o rigor filosófico é o aperfeiçoamento do conhecimento sensível, isto é, a arte não é um assunto exclusivo da sensibilidade, mas mantém um belo representativo, tendo em vista que a nossa visão do belo é a união das nossas representações. Ademais, não podemos esquecer-nos de que Kant também preocupou-se em escrever sobre um juízo estético. No entanto, a alusão ao juízo estético de Kant não condiz com a concepção de Baumgarten, embora tanto um autor, quanto o outro autor tendo em vista a representação e, além disso, podemos dizer que a questão do belo tanto para um autor, quanto para o outro não dinamiza a ideia platônica de um belo como pensamento e por sua vez, ideal. Contudo, Kant não acredita na alternativa de se criar uma ciência do belo, porque para ele não se trata de uma representação do belo, mas uma representatividade do pensamento. Kant configura o belo não a partir de uma materialidade, e sim de onde origina-se, isto é, daquilo que podemos chamar de representação interna e pura, que tem por sua vez uma finalidade. O belo, nesse sentido, é concebido por Kant pelo intelecto, isto porque esse belo é concebido de uma maneira ideal e não propriamente material, porque o belo é uma espécie de representação do

esse conceito. Contudo, reforçamos que o que estamos tentando demonstrar é uma hipótese de que a arte revela o que não é visto pela representatividade, e que o mundo é naturalmente estético.

No entanto, a vida invisível, essa que se sente que não tem forma, nem rosto ou formato, não pode ser examinada pela ciência, nem transformada em uma obra de arte, pois o que tem se chamado de arte até o momento é imitação da vida ou a demonstração da própria aparência dos objetos do mundo.

A obra de arte, com efeito, não é em si nada de material. As pequenas pastilhas de um mosaico, a madeira ou o couro de uma gravura, a tela de um quadro, as cores que o recobrem são “coisas” pertencentes ao mundo que nos cerca. Porém, na experiência estética (seja do criador, seja a do espectador), esses elementos materiais só servem para figurar uma realidade de outra ordem, a realidade representada pelo quadro, pela gravura ou pelo mosaico- realidade que é a própria obra. Pode-se perceber a tela do quadro, examinar sua granulação, suas rachaduras, e é o que se faz quando se deseja data-los com precisão.⁵⁴

Tendo em vista a citação henryana, compreendemos que a dimensão ontológica da arte não está composta exclusivamente nos elementos materiais que compoem o mundo. Na experiência estética, a arte não é mais posta como um objeto do mundo, mas possibilita vivenciar a obra enquanto revelação estética. Além disso, ao falarmos em revelação, falamos também no que se chama composição estética de uma obra, o que nos permite, assim, entrar em contato com a totalidade da composição, da relação que os traços como um todo, juntamente com a cor, revelam. Ao fim, encontra-se um interior que não pode ser expressado de outra forma, a não ser na totalidade de tudo que constitui a obra em seus traços, linhas cores, fazendo surgir um efeito estético que não necessariamente precisa ser realizado com representação direta da natureza. O modo como o vermelho pode aos poucos trazer o efeito do sangue em uma pintura, de forma natural e espontânea, é sentida em nós. Henry chama de composição estética, o que pode ser chamado de unidade, que é revelada aos poucos com as pinceladas do pintor. É assim que a vida se experimenta em si mesma, por meio de uma passividade radical, que é figurada no que se revela.

Dessa forma, reiteremos alguns pontos dos quais mencionamos até então, afim de que fique claro nosso posicionamento. Demonstramos, pautando-nos no livro *A barbárie*, de Michel Henry, que existem dois mundos, a saber, o mundo da vida e o mundo da ciência, que não pertencem à mesma esfera, pois a ciência faz a abstração da sensibilidade, tudo isso sob o

que aprazível de forma interna e não necessariamente de forma material, ou seja, uma beleza em pensamento e que a partir daí pudéssemos conceituar ou caracterizar as coisas, bem como os objetos como belas coisas.

⁵⁴ HENRY, 2012.p. 59. *A barbárie*.

critério da arte, que é pura sensibilidade. Ao fazermos isso, nos deparamos com uma dúvida racional que decorre de uma possibilidade objetiva, a saber, ao mesmo tempo que, a obra de arte, ou a arte como um todo é constituída de um suporte material, ela é imaginária, porque tem origem e desenvolve-se fora da realidade do mundo, em uma dimensão, que a princípio, não é vista. Não obstante, a ciência confunde a arte, que se revela em uma dimensão irreal com seu suporte material apenas.

Assim, a pergunta que contemplaria a nossa questão até o momento é: De que forma a obra de arte pode fazer parte do mundo real que é determinado pela sensibilidade, se ao mesmo tempo tem essência para além da materialidade do suporte, que reside, então, na imaginação? A tentativa de resposta gira em torno de que arte em decorrência de sua sensibilidade em essência, não deve ser resumida exclusivamente ao mundo objetivo, pois seria uma impressão em demasiado apressada. Em outras palavras, a irrealidade da obra de arte, não poderia ser entendida exclusivamente pela percepção do mundo exterior, ela só sera compreendida, antes de tudo no lugar que essa reside, lugar em que se encontra a essência da vida, na interioridade. Assim, segundo Henry, quando apreciamos uma obra de arte, não é que no lugar que esta se encontra esteja além da sensibilidade humana, pelo contrário, e por causa dessa que ela existe, que possibilita a conexão com a arte. Podemos observar com as próprias palavras de Henry: *“não é que ela seja estranha à sensibilidade, é pelo contrário porque nela encontra sua essência, desenvolvendo ser ali onde a sensibilidade desenvolve o seu, na vida, na imanência radical da subjetividade absoluta”*.⁵⁵

Dessa forma, notamos que *“a arte é a representação da vida”*⁵⁶. Isso ocorre porque a vida não pode ser vista, exposta como fenomenalidade, não se observa ela com a percepção, ela não aparece na aparência do mundo porque não apresenta aquilo que é de verdade, seu existir próprio, somente na representação dela mesma. É na arte, então, que o apelo à imaginação torna-se necessário, pois é o meio pelo qual se representa algo em ausência, porque assim como a vida, a arte só se pode dar em ausência. A imaginação impulsiona o modo como a vida aparece em nós e possibilita a seres reais, que somos a manifestação da vida, sua autorrevelação da subjetividade absoluta. A irrealidade da arte, como mencionamos, é o lugar em que a vida se afirma extradiordinariamente, não sendo nada no mundo, que não obstante, é além dele e que consegue ser duplo, pois nega a objetivação dos objetos do mundo e se encontra como representação da vida. É por esse motivo que a obra de arte é um mistério não desvendado e ao mesmo tempo possui tanto sentido, porque apesar do que está ali como

⁵⁵ HENRY, 2012, p. 67 *A barbárie*.

⁵⁶ HENRY, 2012, p. 67 *A barbárie*.

materialidade, como presença, ela destina mediante ao que está ali, uma falta que é essencial, e, nesse instante, a vida se impõe, na medida que somos nós mesmos. Não somos somente algo no mundo, somos seres sensíveis e reais.

Assim, chegamos em mais um ponto crucial dessa pesquisa. Se a vida não pode ser representada ou imitada, como consegue representar ela mesma? Isso ocorre porque a vida em subjetividade representa suas propriedades ontológicas. Essas propriedades ontológicas se dão em autoafecção. Assim sendo, a representação não se dá em imitação, porém em passividade radical, demonstrando o que a vida é, sua essência, experimentando a si mesma. A arte, portanto, não imita a vida, a única possibilidade é a vida representar ela mesma, mostrando-nos suas propriedades ontológicas. Dessa forma, segundo o autor francês:

Na medida em que a vida descobre ser essência o que se sofre e suporta, em uma aceitação mais forte do que a sua liberdade, ela não é somente *páthos*, a paixão de si mesma, esta se encontra ainda determinada como sofrimento, sendo o aceitar primitivo no qual consiste toda subjetividade apreendida em sua possibilidade radical como a vida propriamente dita - a vida fenomenológica absoluta que somos. No sofrimento de seu sofrer como se aceitar e se suportar, e na medida em que esse sofrer e se suportar constituem um experimentar a si mesma e, desse modo, um alcançar a si mesma, um apoderar-se de si, um crescimento de si e um usufruir-se de si, ocorre então ainda isto que, em seu autossentir e em seu autossofrer, o sofrimento da subjetividade é idênticamente seu gozo, o mergulho em próprio ser, sua união e comunhão com ele na transparência de sua afetividade. (HENRY, 2012, p.69)

A vida, portanto, é, por essência, afetividade. Salientamos, contudo, que esse fato não é um estado, nem uma escolha, nem sequer uma totalidade estática. A afetividade é o que torna a vida subjetividade e o que permite que nos sintamos. Além disso, é por conta da afetividade que surge a possibilidade do contato não só conosco em um autossentir, mas também com os outros. Isso se justifica porque ao concebermos o afeto como abertura para o mundo, não estamos considerando o primeiro contato com o outro como intencionalidade, assegurada por uma consciência dominadora de todos os sentidos. O contato com os outros só faz sentido quando percebemos que a condição para isso é efetivada por uma vulnerabilidade primitiva e originária. Refiramo-nos a tal vulnerabilidade primitiva, pois somente o afeto pode surgir como fenomenalidade pura. É essa questão que gira em torno da fenomenologia da vida henryana, se esse aparecer em fenomenalidade pura é vulnerabilidade, não podemos escolher as relações do “aparecer”, mas ao mesmo tempo é apenas nessa condição que somos e, doravante com os outros, que podemos ser um acréscimo de um

próximo. Assim, de acordo com Florinda Martins, em uma de suas conferências⁵⁷ proferidas, posiciona-se:

A revelação da vida, em Michel Henry, dá-se nas modalidades do sofrer/fruir. O que, de algum modo, dis Descartes em *Paixões da Alma*. E di-lo assim: ainda que esteja a sonhar, se sinto, no sonho, uma dor, esse sentimento é tão real como se estivesse acordado. Porque eu não posso não estar na minha dor, na dor que sinto: sinto-a em mim enquanto existindo num corpo dotados de sentidos, num corpo que sente, no corpo que sou. Sinto-a em apelo de modalização do sentir. Sofrer/fruir é a tessitura originária da nossa vivência, por isso, e essa é uma outra ideia de Michel Henry, originariamente todos nós fruimos o nosso padecer. Padecemos originariamente do advir em nós da vida. Todavia, a este padecer é inerente o sentimento de arrancá-lo a sua inércia. Assim, ao padecer da capacidade de ver é inerente a minha capacidade e o meu desejo de ver. O mesmo pode-se dizer para qualquer outra forma de padecimento.

As palavras de Florinda, portanto, corroboram para constatarmos que a afetividade é o que permite o fruir e o sofrer. Além disso, ela menciona a questão do sentimento como *páthos*, somente aquele que sente sabe de sua dor e sente no corpo que é seu. Reafirmamos com isso que a vida é autoafecção, no seu autossufrir e autossentir. É nesse instante que a vida se encontra nela mesmo, como em um abraço com a essência da vida. Ademais, alegrias e tristezas, nisso incluso o sofrimento, não se abandonam, porque ambas fornecem materialidade fenomenológica da passagem de uma para outra, é uma condição fenomenológica para o outro. São, portanto, condições ontológicas de todo ser, é um jogo absoluto consigo mesmo.

Segundo Henry, a vida não criou a si mesma, e sua autoafecção é assim o *páthos* de sua não criação. A objetivação, para ele, é inimiga da vida, mas vemos representações da vida, conforme mencionamos anteriormente. “*A arte é o conjunto de representações de sua própria essência e das propriedades fundamentais dessa essência que a vida se propôs a si mesma, desde sempre e em todos os lugares, em toda parte onde está viva.*”⁵⁸. A vida não pode ser apresentada na ciência, pois da mesma forma que a vida a arte não tem fisionomia, a vida é para si mesma o que ela só pode ser, o constante fruir dela mesma como experiência de si. Além disso, a arte se cumpre na vida, ela é o seu devir, ela pertence a relação de dentro da vida, de forma concreta, conforme observamos na citação que segue, do título: *Michel Henry et l'affect de l'art*.

En effet, le dévoilement opéré par l'art n'est pas, pour Michel Henry, celui d'un horizon hors de nous, mais plutôt celui de l'intériorité concrète de la vie. C'est là

⁵⁷ *Fenomenologia da vida: O que pode um sentimento?* Conferência proferida pela Profa. Dra. Florinda Martins no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo em 15 de março de 2010. Transcrição de Maristela Vendramel Ferreira. Revisão do texto de Florinda Martins. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal>.

⁵⁸ HENRY, 2012.p. 70. *A barbárie*.

ce qui sous-tend l'affirmation qui scande l'essai sur Kandinsky: «L'art est le devenir de la vie, le mode selon lequel son devenir s'accomplit»⁵⁹. (2012, p. XV)

Essa concretude da vida, se dá pela arte partir de dentro dela mesma. No entanto, a admiração de Henry por Kandinsky também se dá por ele ter criado obras de teor abstrato. O abstrato para Henry, nesse sentido, vem ao encontro com a vida, que é um impulso para nós, que se funde de forma incansável, a vida que por sua vez é única, real, essa movimentação constante é a grandiosidade de Kandinsky em perceber que a vida nunca se funda como objeto, nem se propõe como um. Mas, está ali de forma sutil dando a sentir em nós, essa experiência corriqueira que fazemos de nós. Não vemos nossos sentimentos, ninguém nunca verá a dor, o sofrimento ou a alegria, somente experienciamos tudo isso de forma que cada um de nós somente sabe, consultando a si mesmo pela subjetividade. A exterioridade pertence ao mundo, não a nós. Somente nos pertencemos em interioridade.

Ao pensarmos nas obras de Kandinsky, fica claro que as linhas em suas obras são o resultado de uma força que é única e que ao mesmo tempo se apresenta constante, agindo sobre o ponto e arrancando-a em sua inserção inicial no plano para deslocar-se lateralmente nela mesma. A linha realizada e traçada indica sucessivas alterações à beira das suas forças, cada elemento apresentado transmite a duração e poder de sua operação. Não é do “ver”, nesse sentido, que nos referimos, pois não se pode ver com clareza um ponto, uma linha, não se vê com nitidez uma curva, uma linha quebrada, traçada aqui ou acolá, necessita-se experimentar em si o movimento destas forças e identificar-se com elas. Nesse sentido, uma forma não representa nada, ela representa uma força que é retirada da sua realidade, representando outra realidade: o invisível. Em relação às cores, elas não são apenas áreas da materialidade ardente, na medida que vemos diante de nós o suporte de um objeto, mas qualquer cor em si é uma sensação, uma impressão, e como tal, um pedaço, bem como um fragmento da vida, uma modalidade da alma.

Diante disso, é por isso que a obra abstrata não representa nada. Afinal, o que é o amarelo ou o vermelho no mundo? A cor amarela não é originalmente amarelo de um tecido, a cor azul não pertence ao céu, nem mesmo o vermelho pertence ao sangue. Essas coisas, não obstante, podem desaparecer. É isso que acontece com a rejeição da figuração. Essas cores que foram mencionadas, por exemplo, se conservam e tornam-se destaque, para, além disso, aumentar seu potencial dinâmico e patético, pois tornam-se impressões puras, tal como

⁵⁹«De fato, o desvelamento operado pela arte não é, para Michel Henry, aquele de um horizonte fora de nós, mas sim o da inte-realidade concreta da vida.» Isto é o que subjaz à afirmação de que difama o ensaio sobre Kandinsky: "A arte é o devir da vida, a moda de acordo com o qual o seu futuro é cumprido." (*Tradução nossa*). Introduction de: Michel Henry et l'affect de l'art - Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle, Précédé de «Peindre l'invisible» par Michel Henry Sous la direction de Adnen Jdey et Rolf Kühn.

momentos de nossa vida emocional. Essas cores não são nada, além disso: o amarelo e o vermelho são forças que vêm até nós e nos provocam o *páthos*, o azul, por exemplo, uma cor que traz tranquilidade, paz. Tudo isso não movido por representação, mas por afetividade, prova de si em um *páthos*.

Análogo a isso, em *Universos da arte*, Fayga Ostrower, faz uma exposição acerca do que refere-se à cosmologia da arte. Para tanto, ela menciona:

Vejamos primeiro o caráter espacial dessa relação: nela, as cores primárias- azul, vermelho, amarelo- se comportam como se fossem superfícies independentes e densas (pela carga da cor), coexistindo no mesmo plano espacial uma ao lado da outra. Poderíamos compará-las a três protótipos distintos de superfície: o círculo, o quadrado o triângulo (sem ordem implícita e só para ilustrar características espaciais). Quando vemos as cores primárias lado a lado, seu movimento visual é análogo ao de superfícies, caracterizando o espaço como sendo bidimensional. A independência de cada uma é tão forte que podemos ter a impressão de formas competindo entre si, cada qual chamando a sua atenção. (OSTROWER, 1986. p.240).

A autora advoga a independência das cores primárias quando caracterizam aos poucos um espaço. De acordo com Ostrower, estamos tratando sobre a pulsão que as cores provavam em nós por conta da afetividade. Além disso, ela demonstra que as cores possuem uma relação harmônica entre si. Há movimentos visuais que fazem força, que entram em contraponto com outros. “*Sempre de caráter cromático, essas contraposições são intransponíveis para os demais elementos formais.*” (OSTROWER, 1986, p.239).

A cor tem sua realidade própria na subjetividade, a cor possui sua ressonância própria. É partindo dessa hipótese que sustentamos nossa pesquisa e corroboramos das palavras de Furtado:

Evidentemente, a percepção do vermelho não suscita por si só, como nos faróis de trânsito, qualquer referência à proximidade e intimidade do fogo ao qual esta cor está comumente associada. No trânsito, estamos absortos demais no mundo para prestar atenção aos nossos afetos. A pintura, notoriamente a pintura abstrata, libera a cor para que ela possa mostrar, de forma pura, a sua força interior: esta pulsação em nós da distância ou, ao contrário, da proximidade, ao modo de uma pulsação afetiva. E é porque a espacialidade possui uma origem inespacial, porque a exterioridade em geral ancora-se na dimensão afetiva de uma interioridade radical, que uma cor pode ser o veículo correspondente da tonalidade afetiva característica da distância. (FURTADO, 2010, p.196)

Assim, as cores na materialidade, se referem à esferas diretas do mundo, tendo em vista uma espacialidade. Diante disso, cada cor faz referência a uma tonalidade afetiva que traça um elemento do mundo, que é objetivo e que, assim, contribui como uma ressignificação em relação a sua composição estética no desenvolvimento de sua esfera subjetiva. Diante disso, “*o invisível é a determinação primeira e fundamental da fenomenalidade, modo fenomenológico de revelação da afetividade em sua autoafecção imanente.*” (Lipsitz,

2008). *Por isso, é preciso fazer a fenomenologia do invisível, mais primário que o visível.* (WONDRACEK, 2015, p.3).

Sendo assim, após nossa exposição sobre a arte como afeto henryano, cujo os aspectos foram reinterados em vários momentos, corroboramos com o pensamento de Fayga: “*demonstraram-me, por sua tenção crescente em palavras e comportamento, que a arte continua sendo uma necessidade para os homens, caminho essencial de conhecimento e realização de vida.*” (OSTROWER, 1986, p.19) Diante disso, reiteramos que por ser dotado de sensibilidade o homem necessita da arte, por ser o que lhe torna efetivamente humano. Especialmente por experimentar-se como afeto na vida.

3.2. A ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA COMO *PÁTHOS*

Há diversas acepções atribuídas ao termo *páthos*. Na atualidade, tal termo adquiriu uma concepção diretamente associada com doença, estados patológicos, daí a origem da cunhagem de “patológico”, por exemplo. No entanto, esse uso moderno, muito próximo de sentidos negativos relacionados à dor, sofrimento e mal, nada guardam do seu sentido originário. Originalmente, desde a perspectiva grega, “*páthos, em grego, é paixão, a perturbação, a dor, a doença, enfim tudo o que nos afeta ou que suportamos*” (Sponville apud Praseres, 2014). Ainda no contexto da Grécia Antiga, o espanto, um estado emocional, foi considerado a condição *páthica* do filosofar. Na idade moderna, na qual Descartes substitui essa condição afetiva como pontapé para a origem do filosofar pela certeza, uma condição cognitiva. É Descartes, juntamente com Condillac, Kant e Hegel, que valorizam uma das dez categorias aristotélicas: *páthos como paixão*. Paixão aqui passa a associar-se com estados psicológicos, da interioridade mental dos sujeitos⁶⁰.

Michel Henry, seguindo passos indicados por Heidegger⁶¹, (re)ontologiza a questão patética do ser humano, ou seja, *páthos* torna-se uma condição ontológica fundamental do ser humano, ligada a nossa corporeidade, e mais básica que os significados relacionados à dor, sofrimento e paixão que foram expostos brevemente acima. Nesse sentido, *páthos* está relacionado e vinculado com a dimensão do ser, e mais que isso, é o que fundamenta a vida e, portanto, é a base da linguagem, não sendo um domínio separado do *logos* enquanto *ratio*,

⁶⁰ Para uma discussão mais aprofundada e detalhada das transformações semânticas do termo *pathos*, conferir o artigo *O que é pathos?*, de Francisco Martins (Rev. Latinoam. Psicop. Fund., II, 4, 62-80).

⁶¹ Martin Heidegger. “Que é isto – a filosofia?” (1955). In Conferências e escritos filosóficos/Heidegger. Trad. de E. Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

como em Descartes. Canullo (2014, p.06), como mencionamos em outros momentos, define o *páthos* com muita precisão: “*páthos é autoafecção*”.

Ainda a despeito disso, de acordo com Praseres (2015, p.233): “*Para Michel Henry, o que vem antes de tudo é o próprio aparecer da vida em sua fenomenalização originária, em sua autorrevelação em sentido radical. A vida para Henry se experimenta num páthos, em uma impressão sofredora e fruidora*”.⁶² Isso quer nos dizer que a realidade da vida fenomenológica é realizada no seu próprio usufruir-se, provar-se. O que isso significa? Que a vida invisível, desperta a realidade do *páthos* da nossa vida, e faz dela aquilo que somos efetivamente. Além disso, tudo que constitui um provar-se indica um *si*, ao passo que a modalidade afetiva é de forma impreterivelmente singular. É nesse local irreduzível que está o conteúdo afetivo que lhe é doado pela afetividade e torna-se realidade fenomenológica, o experimentar-se, o provar-se.

Na adjacência patética, esse “provar-se” é um aguentar-se, é um sofrer, é um penar, o que nos permitiria colocar como um puro padecer. Isso quer dizer que o sofrer e o puro padecer delimitam uma passividade radical da qual não podemos optar, e o viver colhe, esse *phátos*, manifestando todo sentimento em forma de vida. A vida, portanto, é paixão. Assim, as tonalidades afetivas se provam na passividade radical tendo em vista a si mesmo, tendo a si mesmo como cargo existencial, pois se está disponível para a experimentação de si, não podendo ser diferente. Dizemos isso, pois aos sentimentos, a experiência de si é uma impotência que se faz necessária, ela é a impossibilidade, sobretudo, de abandonar-se, de deixar de ser. Nos sentimentos, o sofrer, o fruir são um sofrer primitivo e originário, porque não provém de nada exterior, nada de fora nos fere como algo que ocorre no sofrer primitivo, porque é dali que reina os nossos sentimentos, na interioridade. Nessa questão, além de Kandinsky, notamos, sobretudo, uma forte influência de Maine Biran (1766-1824), sob as concepções henryanas. Esse autor foi fundamental na questão do fato primitivo, pois dentre outras coisas, defende que o eu, o sentimento íntimo, é originado por um fato primitivo, que parte de dentro para fora, causando uma modificação no que é exterior. E nesse sentido, é o que difere o homem da natureza e do mundo, porque assim ele pode adquirir consciência das relações mundanas do qual faz parte. Desse modo, destacamos:

Maine Biran identifica esse fato primitivo a um “esforço”, o que o leva a conceder um novo estatuto ao corpo e ao ego: “o eu não pode existir por si mesmo sem ter o sentido imediato interno da coexistência do corpo: eis aí o fato primitivo”. Doravante, a tomada de consciência e o esforço graças ao qual afrontamos o mundo exterior estabelecem estreitas relações. Dito de outro modo, quando queremos mover um membro de nosso corpo, o ego é

⁶² Artigo que se encontra em: Pensar-Revista Eletrônica da FAJE v.6 n.2 (2015).

consciente ao mesmo tempo de si mesmo e de seu próprio corpo. (CARDIM, 2009.p. 39-40)

Biran constata assim, que a consciência implica uma unidade com o corpo vivo. Dito de outro modo, uma relação. Acredita que se torna impossível abandonar seu corpo, colocando-o à distância. Dessa forma, o fato primitivo deve ser entendido como algo que traz como alternativa e que nos demonstra a dimensão do querer. Assim, o fato primitivo é tratado como uma relação, existindo com o sentimento, com a união do corpo. Além disso, o fato primitivo é um esforço inseparável entre o esforço e a sensibilidade que sustenta a identidade do corpo. Essa realidade, portanto, é indissociável e sem possibilidade de mudança. O fato primitivo é o lugar onde contém a força ou o poder, que tem como princípio a vontade, sendo indissociável do corpo.

Desse modo, com o auxílio de Biran, compreendemos que o sofrer e o fruir são incontornáveis no sentido de pertencerem à esfera primitiva e se cumprem fenomenologicamente, sendo esses elementos tonalidades fenomenológicas originárias da vida. Reconhecemos essa passividade no *páthos*, que se torna a impossibilidade de romper as tonalidades afetivas consigo mesmo, sendo constitutivo da ipseidade e da afetividade. Disso tudo, compreende-se que os sentimentos pertencem à possibilidade transcendental de se provar que é, pois, constitutivo do viver. E, como constatamos, a arte parte da sensibilidade, e é nela que realmente se baseia. A vida, assim, se entrega a si mesma na arte. Tendo em vista que a linguagem da arte é a sensibilidade e a linguagem da vida, a vida vem abraçar cada *si* vivente no mundo. Como tudo provém da vida, passemos então a pensar a literatura como uma das formas do *si* vivente experimentar-se.

4. ARTE E FILOSOFIA

Nessa seção, pensaremos a questão da arte como literatura, tendo em vista que arte contempla, música, pintura e literatura. Estamos, assim, propondo uma reflexão sobre de que forma isso funciona e se manifesta nos romances henryanos. Mesmo que nosso autor não tenha feito propriamente uma estética novelista, partimos de sua concepção sobre estética e desafiamo-nos a pensar com relação aos seus romances que são pouco conhecidos no Brasil.

Estamos tratando a literatura como linguagem da vida pelo motivo de que se tudo advém dela mesma, em um sempre fruir, e sempre autoexperimentar, a literatura não pode estar fora da esfera, fora da esfera da vida, pois tudo advém dela. Além disso, se arte é sensibilidade, se é o combustível da vida por sermos seres criativos e estéticos, a literatura também é uma criação humana, seja por entretenimento ou não, modifica, renova, contribui

com as vivências, lidam com nossas emoções, pois nos experienciamos com a leitura da mesma forma como com uma obra de arte pictórica. Da mesma forma que o artista pintor manifesta e compartilha com o espectador suas emoções, o autor de textos, da mesma forma quer compartilhar algo com quem o lê. No entanto, por se tratar de uma pesquisa henryana, a questão aqui não é pensar a apreciação, o prazer da leitura como algo produzido exclusivamente pelo intelecto, mas pensar essa vivência da leitura como algo que também é intrínseco à vida. Se, segundo Henry, “viver significa ser”, esse ser existe sempre na companhia de si mesmo, e é o peso para si mesmo, não havendo como possibilidade a saída de seu corpo, pois se autoexperimenta em subjetividade por todo seu percurso existencial.

Sendo assim, a vivência da literatura utiliza-se do imaginário, que, segundo o autor, tem de ser desprendido do mundo objetivo, liberado da banalidade do mundo. A sua “ferramenta” em questão é o *páthos*. Nesse sentido, a arte torna-se abstrata, o que significa, portanto, sem objeto. Seu único instrumento é a vida invisível que se impõe, sem condições de escolha. Ao lermos o personagem, esse também está imerso na vida que não é consultada e que não se tem possibilidade de fugir. O que resta é se autoexperimentar, pois ela se impõe a si mesma. O homem é incapaz de escolher essa condição, pois ao mesmo tempo se revela a natureza mesma da imaginação, a possibilidade da vida pela afetividade.

Dessa forma, nas linhas que se segue, se pensa a narrativa henryana através de seus estudos sobre estética, demonstrando que o imaginário não se separa do *páthos*. Além disso, apresenta-se um pouco do conceito de *phantasia*, utilizado por Husserl que, serviu-nos de fio condutor para adentrarmos a estética fenomenológica narrativa henryana, cujo desenvolvimento apresenta-se a seguir. Salientamos, contudo, que Husserl está como um complemento para pensarmos a narrativa literária, uma vez que ele apresenta que a arte é o reino da imaginação, mas percebeu que ela escapa de algumas explicações estritamente racionais e necessita de uma atenção maior. Ademais, apresenta que a arte nos traz uma riqueza infinita de ficções perceptivas, contudo, as fantasias artísticas não são livremente produzidas desde o ponto de vista do espectador ou apreciador, elas são prescritas para quem tem como objeto intencional a obra de arte, ou seja, para quem está apreciando obras de arte. Dessa forma, Husserl atenta que no sentido da narratividade, fantasias reprodutivas possuem também esse caráter de ficarmos submissas a elas. Dito de outro modo, existe uma passividade envolvida na leitura do texto. A intenção, pois, é apresentarmos dois autores que falam sobre o mesmo tema e defender que a literatura também se dá na invisibilidade como autoafecção.

4.1 A ESTÉTICA DE MICHEL HENRY A PARTIR DA NARRATIVA LITERÁRIA.

Em “*Narrar o phatos*”⁶³, Michel Henry apresenta sob o nosso ponto de vista, o estudo de como a fenomenologia da vida se liga com a linguagem e a criação literária. Mesmo que essa seja uma entrevista realizada com M. Henry, no ano de 1991, e que tenha sido com Mireille Calle-Gruber, ela nos revela pontos muito importantes sobre a criação literária do autor, bem como suas análises a respeito de suas novelas. Ao perguntar-lhe qual é o processo da arte, bem como da literatura, Henry responde:

“En definitiva, volvería a lo que he hecho espontáneamente: a saber, que la literatura no es, evidente-mente, una figuración superficial sino que tiene este contenido prodigiosamente rico que Kandinsky llama abstracto, nuestra propia vida –es decir el pathos, la historia interna de la vida hecha posible por su subjetividad absoluta, la vida que no puede huir de ella misma y que debe, entonces, destruirse o realizarse. Y esto en modalidades que no tienen nada que ver con la representación, con el devenir objetivo del mundo, sino por esta autotransformación del pathos mismo.”⁶⁴(HENRY, 1991.p 381)

A primeira pergunta que poderíamos realizar a partir do que já mencionamos e da citação anterior é esta: como podemos falar em literatura, tendo em vista que a fenomenologia henryana propõe uma reflexão antes mesmo da configuração da língua? O saber que nos possibilita é a vida mesma, que a experienciamos em imanência. A tarefa é aproximar a criação literária desde o saber da vida, pois o saber da vida literária advém da originalidade da vida. Isso significa dizer que cada palavra escrita ou lida advém dela mesma em autoafecção e, sendo assim, a linguagem se funda no afeto. Nesse sentido, a literatura tem como uma das funções trazer a cabo desvelamentos subjetivos. Isso intensifica a existência na dimensão do próprio ser em seu *páthos*, pois há uma vibração interior que é despertada.

Antes, portanto, de cumprir uma mediação composta da linguagem simbólica, a literatura é tanto elaborada quanto transformada pelo desejo da vida subjetiva de experimentar-se a si mesmo, nas narrações de poemas e palavras que são lidas, e nos significados dessas. Com relação a essa perspectiva, se tratando de Henry, podemos afirmar

⁶³ Está versão está em espanhol, com o título original “*Narrar el phatos*”, cujo tradutor é Cesare Del Mastro.

⁶⁴ Em suma, eu voltaria ao que fiz espontaneamente: a saber, que a literatura não é, obviamente, uma figuração superficial, mas que tem esse conteúdo prodigiosamente rico que Kandinsky chama de abstrato, nossa própria vida - isto é, pathos, a história interior da vida possibilitada pela sua absoluta subjetividade, a vida que não pode escapar de si mesma e que deve, então, ser destruída ou realizada. E isso em modalidades que nada têm a ver com representação, com o objetivo de se tornar do mundo, mas com essa autotransformação do próprio *páthos*. (*Tradução nossa*).

que o livro ou material lido é uma espécie de revelação imaginativa em um caráter especial, pois possibilita um caráter desprendido do mundo objetivo, porque o que dá consistência para tudo isso é o *páthos*. Nesse sentido, a literatura, tal como a noção de arte do autor tem seu desvelamento, seu ápice no inaparente. Isto é, o que não aparece é a vida que não pede permissão para nada, que nos impulsiona e possibilita qualquer coisa, é a energia vital que dá potência, pois nos encontramos de forma passiva nela. Enquanto o sujeito está imerso nessa vida, em plena passividade da qual não pode escapar, o personagem fictício ganha “alma”. O homem vivente, o ser real que somos não pode escapar, só tem a vida que se efetua através dos livros pela carga afetiva, sendo a linguagem a expressão da vida.

A respeito de um dos seus livros, o “*Amor de olhos fechado*”, Henry comenta (1991, p.377):

“Tal es el caso de El amor, los ojos cerrados, que se desarrolla en una ciudad que no existe, una ciudad imaginaria como las que se pintaban en el Renacimiento. Aliahova es a la vez Bizancio, Florencia, Génova, etc. Es una ciudad ideal, no una ciudad empírica. Su historia es esencial debido a que escapa de la historia precisa. Tuve que darle, naturalmente, una cierta personalidad, poblarla de seres particulares. Pero lo que he querido contar es “la historia”.⁶⁵

O imaginário mesmo não se separa do *páthos*, pois nota-se uma relação interna entre os dois elementos. No instante da leitura já não é separável aquilo que difere do sujeito leitor e o próprio livro, os dois se unem de tal forma que *o si* é esse ver, esse imaginário, esse movimento, que se envolve por inteiro em pura subjetividade. Além disso, a fascinação se experimenta na leitura, e a mesma vida em que nascem os indivíduos (por isso estão em passividade) parece-nos misteriosa. Henry (1991) demonstra isso quando nos diz que somos como que nadadores largados em um oceano, nesse mistério constante, que não podemos controlar. Na citação supracitada é evidente que a unidade total que coincide com a história da vida, essas descrições do personagem, expressam uma interioridade pautando-se no *páthos*: “*Es necesario, para ello, que las palabras de la literatura irrumpan en su interioridad patética, es decir, en la inmanencia de la vida subjetiva auto-afectiva*”.⁶⁶

A literatura demonstra ao seu vivente a sua instabilidade, assim como sua fragilidade pelo vocabulário e desenvolvimento semântico do texto, que lhe é dado pelo movimento da ontologia da subjetividade. Esse movimento do fictício afeta de tal forma o leitor que se

⁶⁵ É o caso de El amor, os olhos cerrados, que se desenvolve em uma cidade que não existe, uma cidade imaginária como as pintadas na Renascença. Aliahova é ao mesmo tempo Bizâncio, Florença, Génova, etc. É uma cidade ideal, não uma cidade empírica. Sua história é essencial porque escapa a história precisa. Eu tive que naturalmente dar a ele uma certa personalidade, preenchê-la com seres particulares. Mas o que eu queria dizer é "a história". (*Tradução nossa*). “*Narrar el phátos*”, 1991, p.377).

⁶⁶ “*Narrar el phátos*”, 1991, p.382.

tornam um só, e assim, em outras palavras, o sujeito sente-se vivo, com alma. Contudo, não podemos esquecer o que Michel Henry entende por linguagem, visto que é evidente que necessitamos dessa para lermos, apreciamos, vivenciarmos qualquer obra, qualquer escritura. E mais evidente ainda, o autor da obra precisa dominar aspectos da língua e linguagem de sua cultura, sem isso não temos criação literária. Demos voz, dessa forma, a Michel Henry:

“Cuando recibí el Premio Renaudot por *El amor*, los ojos cerrados, me preguntaron: para usted, ¿qué es el lenguaje? Respondí: el lenguaje no existe. Pues si hablo, por ejemplo, de un perro cuyo ladrido me molesta, el lenguaje mismo, las palabras que empleo, las frases que formo no tienen realidad en la medida en que no son objetos de conciencia. Este lenguaje no es en modo alguno lenguaje de sí mismo; siempre es lenguaje de otra cosa y se difumina ante esta referencia, ella sí muy poderosa. Si usted está en un tren y mira el paisaje, no mira el cristal. El lenguaje solo es este cristal transparente. Cuando digo que el lenguaje no existe, me refiero al lenguaje discursivo que usamos sin prestarle atención. De hecho me he ocupado del lenguaje, pero de otra manera, en otro nivel. Así, cuando escribo rehago cada frase hasta que me satisfaga y coincida con mi respiración, pero sobre todo, más profundamente, cuando está animada por el pathos que busco. Quizá el lenguaje sea un cristal, pero lo que deja ver, a fin de cuentas, no es el perro que ladra y que me es indiferente: es el pathos.”⁶⁷

Henry com isso quis afirmar que não concordava com o *logos* e com a linguagem da qual falavam os gregos, que visavam uma linguagem do mundo, ou seja, uma linguagem que revela as coisas. O filósofo, então, esclarece que procura uma linguagem que faça aparecer o afeto, que o revele e para fazer isso a linguagem deve ser afeto, quer dizer a linguagem não pode ser pautada exclusivamente no que o conceito significa, o que a palavra nos deixa ver, e, sim, que ela própria seja o *páthos*. Em outras palavras, não deve resumir-se em ser o *logos* do conhecimento e, sim, em fundamento que se dão pateticamente, porque Henry busca outro *logos*, e com a ajuda da literatura poderia se encontrar aquilo que o autor já comentava sobre Kandinsky, o abstrato, ou seja, o desligamento da visibilidade objetiva.

A linguagem mesmo, com esse novo *logos* proposto por Michel Henry, é a linguagem da vida, da vida afetiva, e acredita-se que todo livro que fala sobre algo do mundo possa resgatar aquilo que é a vida mesmo, tal como se faz com a pintura abstrata. Lugar, portanto, onde a linguagem deve efetivar-se é no nosso corpo: “*que todo fenômeno possa ser vivido de duas maneiras, exteriormente e interiormente, experimentamos constantemente com um*

⁶⁷ “*Narrar el phatos*”, 1991, p.386. Quando recebi o Prêmio Renaudot de Amor, meus olhos se fecharam, eles me perguntaram: para você, o que é linguagem? Eu respondi: a linguagem não existe. Bem, se falo, por exemplo, de um cão cuja casca me incomoda, a própria linguagem, as palavras que uso, as frases que eu formulo não têm realidade na medida em que não são objetos de consciência. Esta linguagem não é de forma alguma uma linguagem de si mesma; É sempre a linguagem de outra coisa e desaparece antes dessa referência, é muito poderosa. Se você estiver em um trem e olhar a paisagem, não olhe para o vidro. A linguagem é apenas esse cristal transparente. Quando digo que a linguagem não existe, refiro-me à linguagem discursiva que usamos sem prestar atenção a ela. Na verdade, lidei com a linguagem, mas de outro modo, em outro nível. Assim, quando escrevo, refaz cada frase até que ela me satisfaga e coincida com minha respiração, mas acima de tudo, mais profundamente, quando é animada pelo pathos que procuro. Talvez a linguagem seja um cristal, mas o que ela mostra, afinal de contas, não é o cachorro que late e isso é indiferente a mim: é pathos. (*Tradução nossa*).

fenômeno que justamente nunca nos abandona: nosso corpo”⁶⁸. Para tornar mais claro isso, Henry usa como o exemplo os bailarinos de *ballet*: esse movimento necessita do corpo de tal forma, caso ele queira imitar uma história, uma tragédia. O *ballet*, ele acrescenta, tem por ele mesmo uma expressão de tal forma que não representa nada. “¿*Qué es lo que se expresa, entonces? El cuerpo, sus poderes, sus dones; esta vida que es sufrimiento y gozo, y que está allí. ¿Cómo lograr esto literariamente? Es, en todo caso, lo que he intentado hacer.*”⁶⁹

Além disso, o primeiro romance do ator, a saber, “*O jovem oficial*”, trata, sobretudo, da incapacidade de fazer da vida um fundamento lógico. A imaginação pode dar vida à fruição, ao gozo, por isso, acreditamos que os escritos do leitor não são meramente distrações literárias, pois suas reflexões a respeito da vida são intensas em seus escritos literários, assim como em seus escritos filosóficos. “(...) *objeto constante de nosso pensamento*” e que a “*verdadeira compreensão de um problema como esse (...) só é dada àquele que tenha realizado em si mesmo um imenso trabalho interior (...)*” (HENRY, p. 10-12). Fenomenologicamente, uma emoção é sempre um autoafectar-se, um autoexperimentar-se afetivamente na interioridade, e a corrente filosófica também é bem presente nos seus escritos. Além disso, como somos passivos ao sofrimento humano, esse representado pela figura dos ratos no romance, não podemos nos livrar deles, pois somos afetados por esse *páthos*, como notamos na seguinte passagem d’*O Jovem oficial*:

“Não compreendiam o que podia perturbar o belo andamento da cerimônia e fechar o rosto de tão importantes personagens, mas o saco que seguravam com suas longas mãos negras sobre os joelhos levemente inclinados para a frente ainda entreaberto, permitindo que todos vissem, delicadamente sobre a farinha branca e imaculada, uma esplêndida ninhada de ratinhos. (HENRY, p.134, 2012).”

Dessa forma, a linguagem é uma linguagem da vida, pois não temos como separarmos dela, somos largados no mundo, mas de um modo tomado pelo afeto. A busca pela literatura, bem como a apreciação de qualquer forma de arte tem a ver com a condição finita do ser humano, que se vive primeiramente coincidindo com o movimento do seu corpo, de modo que se torna do seu movimento e poder, mas se vive também exteriormente, por ser capaz de apreciá-lo com os sentidos. Por isso, os fenômenos nos são dados de forma interior e exterior, segundo Michel Henry. A literatura, estendida a outras formas de arte, faz desvelar o invisível em plena subjetividade. E se tratando da linguagem, assim, como observa Michel Henry, deve ser a linguagem da vida, pois “*Kandinsky decía en su Conferencia de Colonia:*

⁶⁸ HENRY, M.2012.p.3 *Ver o invisível*.

⁶⁹ “*Narrar el phatos*”, 1991, p.387

“Sabemos lo que queremos decir antes de saber cómo podremos decirlo” (HENRY, 1991, p.376).

Porém, se a literatura, assim como toda arte concebível, se faz desvelar na subjetividade, numa invisibilidade, o que ela traz de inovador como dimensão ontológica, se, contudo, ela vem da abertura do horizonte do mundo? Pensemos em alguns conceitos abordados por Edmund Husserl no texto nº 18 da Hua XXIII. Os conceitos trabalhados são: percepção, consciência imaginativa e *phantasia*⁷⁰. A apresentação e exposição desses conceitos servirão como fio condutor para pensarmos a respeito de alguns aspectos da fenomenologia henryana, especialmente suas considerações a respeito da estética fenomenológica da arte narrativa, tendo em vista que o autor supracitado engloba, em sua pesquisa no tocante à estética, tanto a literatura, as obras pictóricas (utilizando Kandinsky para fazer sua reflexão) e a música.

Para realizar isso, interessa-nos algumas breves observações com relação à arte apresentadas no texto nº 18, no qual Husserl afirma que a arte é o reino da *phantasia*, e nos oferece uma riqueza infinita de ficções perceptivas. Contudo, as fantasias artísticas não são livremente produzidas, desde o ponto de vista do espectador ou apreciador, elas são prescritas para quem tem como objeto intencional a obra de arte, ou seja, para quem está apreciando obras de arte. Nesse sentido, Husserl observa que no contexto das artes narrativas, fantasias reprodutivas possuem também esse caráter de nos submeter a elas, ou seja, há uma passividade envolvida na leitura das palavras. Além disso, as palavras no contexto literário funcionam como signos ficcionais, isto é, são retiradas do seu contexto de significação do mundo cultural no qual pertencem e são ressignificadas artisticamente.

Tentaremos assim demonstrar, com a ajuda de Husserl que a arte é impossível sem o caráter da *phantasia*, conceito que definiremos no corpo do texto. É graças ao caráter de *phantasia* perceptiva, que as vidas fictícias na literatura podem ser tão intensas quanto na realidade. Mesmo, pois, que Michel Henry discorde em alguns pontos com a fenomenologia histórica, uma vez que Heidegger e Husserl permanecem em considerações fenomenológicas a respeito da exterioridade, ou seja em um horizonte de visibilidade, enquanto que Henry busca a essência constituída a partir de uma dimensão ontológica da invisibilidade. Nesse trabalho queremos contribuir com uma concepção contemporânea de Estética, pouco trabalhada e difundida entre nós, essa que é dada em afetividade. Para Michel Henry, paradoxalmente, a arte trata de desvelar aquilo que é invisível, a essência da arte, portanto é

⁷⁰ Richir sugere a utilização do termo “phantasia” sem tradução, por não haver equivalente em outras línguas. Seguiremos a sugestão do mesmo.

desvelar o inaparente, tal como ele analisa em seu livro sobre Kandinsky, a saber, *Ver o invisível*. A arte, assim como toda manifestação da cultura, depende da sensibilidade do indivíduo que a produz e de todo aquele que usufrui dessa, isto é, sem doação do ser mesmo a arte de forma geral seria irrelevante, sem sentido. Nas linhas que seguem, trataremos de alguns conceitos de Husserl, a saber: percepção, *phantasia* e consciência imaginativa, para que cheguemos ao conceito de *phantasia* “perceptiva”, pois como o mesmo pode ser estendido pra outras formas de arte, trataremos do mesmo vinculando a contribuição estética de Michel Henry destarte.

Para abordar o conjunto de conceitos que estão indicados acima, nos valeremos de dois artigos do principal intérprete da fenomenologia husserliana da imaginação, Marc Richir. Os desenvolvimentos mais significativos da fenomenologia da imaginação de Husserl estão no volume da *Husserliana XXIII, Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, no qual estão agrupados textos que cobrem o período de 1898-1925. Os artigos de Richir que utilizaremos são *Phantasia, Imaginación e Imagen* (2012) e *Imaginación y Phantasia em Husserl* (2011). Segundo Richir, a façanha de Husserl é ter realizado análises fenomenológicas que complementam o que tradição filosófica concebia como simulacro, mas o mais revolucionário é desenvolver o conceito de *phantasia* de forma autônoma e desvinculada da percepção (2011).

De acordo com Richir (2011; 2012), Husserl é um dos principais críticos da Filosofia da representação. A fenomenologia husserliana consiste na descrição das aparições dos fenômenos, tendo em vista um horizonte de aparição, a fim de captar as essências ou estruturas da experiência. Em outras palavras, o autor parte de reflexões acerca de como as coisas aparecem para nós no âmbito da percepção. Ele claramente posiciona-se contra a representação, uma vez que essa não apresenta o objeto em “carne e osso”, mas mediatizado ou mediado por imagens. O que ele pondera é que a percepção dá a apreensão direta e imediata de objetos presentes, sem interposição de imagens do objeto percebido. Nesse sentido, como observa Richir (2012):

“Resulta pues, de antemano, impropio y falso sostener que la aparición de cosa es “representación” de cosa: el intermediario propio de la representación queda eliminado de entrada, remitido a su estatuto de constructum metafísico; por lo tanto, percibimos las cosas mismas sin imágenes, así fueran éstas copias de las propias cosas.” (RICHIR, 2012, p. 334)

No entanto, cabe perguntar o que Husserl entende por imagem. As análises fenomenológicas husserlianas tomam por tema a experiência consciente de uma imagem. Quando se observa uma fotografia, o suporte físico que ampara a foto ausenta-se para

demonstrar a própria foto, isto é, a representação que ali está. Através da foto representa-se uma paisagem, uma pessoa, animais. Ora, esse objeto como a fotografia tona-se “uma mão de duas vias”. De um lado, é um objeto de percepção, algo que se encontra no tempo presente da percepção, contudo, pelo outro lado funciona como representação. Ou seja, ausenta-se de si mesmo para demonstrar, fazer aparecer algo diferente da coisa mesma, algo que, portanto, não está no presente, algo que se encontra somente sob condições de representação. Nessa medida, é “como se”, através dessa fotografia, se percebesse tal animal, ou pessoa, ou paisagem apesar dessa não estar ali em “carne e osso”, tal como se daria na percepção direta e imediata. Dessa forma, a fotografia realmente percebida é o que Husserl denomina *Bildobjekt*, que por sua vez é um *fictum*, algo que não existe, ou dito de outra forma, uma ilusão perceptiva. Porém, apesar dessa representação perceptiva ser em alguma medida ilusão, ela abre caminho para uma outra dimensão, pois conduz a uma quase percepção do representado, como aquilo que não está no presente, e isso é, para Husserl, o *Bildsujet*. Pode-se afirmar com isso, que ao chegar nesse estágio, o *Bildsujet* possui a função metódica de sair da empiria, fazendo aparecer a verdadeira estrutura que é possível enquanto sujeito consciente. Aqui, pois, encontra-se o que é a imagem, a saber, aquilo que é um *fictum*, que faz demonstrar algo presente e que na verdade está ausente no campo perceptivo.

Uma vez que trabalhamos o conceito de imagem e o de consciência de imagem, que caracteriza-se por ser a recepção da representação imaginativa, oposta à representação perceptiva, tratemos, pois da *phantasia* e da *phantasia* perceptiva, que é o aspecto mais relevante para o desenvolvimento do nosso trabalho, pois como nos diz Richir: “*Las consecuencias de la phantasia “perceptiva” para la estética fican explicitamente extraídas por Husserl en ese mismo texto n°18 de Hua XXIII, y efectivamente pueden mutatis mutandis, extenderse también con facilidad a las distintas formas de arte.*” (2011. p.50). E, dessa forma, destarte, realizaremos nossa reflexão acerca da estética de Michel Henry.

Husserl parece ter constatado que existe um campo que foge da definição de imaginação, sendo, portanto, um equívoco tratá-lo como imaginação. A música, por exemplo, não representa nada, ela nos impõe algo de segunda ordem. É a luz de algumas preocupações como essa que Husserl analisa e traz algo de inovador, que é o conceito de *phantasia*, pois essa dimensão não pode ser chamada somente de imaginação. Pode-se dizer que há uma passagem contínua dessa para a *phantasia*, uma vez que se passa do ponto de vista estático para o “como se”. Demos voz a Depraz (2007, p. 76), com intuito de facilitar a compreensão do leitor:

“Mas imaginar também é um processo de engendramento de imagens que podemos descrever enquanto tal. Por conseguinte, não levaremos em conta a imagem física tal como ela se dá, mas o nascimento mesmo de imagens em meu espírito, e seu vínculo (...) com as imagens percebida (...) Eu assisto passivamente a chegada de imagens em mim, que emprestam fragmentos de percepção, a recompõem, se lhe entrelaçam (...) Eu privilegio o momento de emergência do imaginário a partir do percebido, seu empréstimo a este último ou a criação de uma cena que lhe é irredutível”. (DEPRAZ, 2007, p.76).

A partir do trecho retirado de Depraz, comecemos, portanto, por definir que, nesse contexto a *phantasia* não presentifica nada do ponto de vista da originalidade. Além disso, é de relevância mencionar que o conceito de *phantasia* “perceptiva” encontra-se especificamente no texto nº 18 da Hua XXIII, no qual Husserl explicita e trabalha esse conceito. Seguindo o esforço interpretativo de Richir, que apresenta as aparições de *phantasia*, estas possuem quatro traços característicos: a) proteiforme: mudança contínua das aparições, o que as caracteriza como fugidias e flutuantes; b) descontinuidade: irrompe como um “relâmpago”, sem chegar a estabelecer-se ou fixar-se; c) intermitência: pode desaparecer de modo tão rápido quanto surgiu, sendo fugaz; d) não presentificação: aquilo que aparece não está presente. Na *phantasia*, nada faz com que a mesma tenha estabilidade, ao modo de uma imagem mental. Em verdade, as imagens tomam as aparições da *phantasia* para fixarem-se.

Como já foi mencionado anteriormente, o conceito de *phantasia* “perceptiva” é de imensa relevância para nós, uma vez que é a partir desse conceito que trataremos sobre o autor Michel Henry. Para tratar de forma introdutória sobre o conceito, Husserl utiliza o exemplo do teatro. O ator então está em cena, deposita seu corpo vivo, realiza mímicas. O bom ator será aquele que interpretará bem o seu papel, em que demonstrará o personagem que encarna de maneira tão viva, de modo que esse personagem estará vivo também. Desse modo, parece-nos algo quase real e que em conjunto com o restante do teatro formará parte de toda a trama. No entanto, caso o ator seja ruim, o espectador terá de usar toda sua imaginação para imaginar o personagem que não foi bem interpretado. No primeiro caso, a vida e ator unem-se de tal forma que o espectador não necessita ficar o tempo todo utilizando o recurso da imaginação, pois é como se esse o personagem interpretado estivesse de “carne e osso” na pele e corpo do ator.

Em outras palavras, na tentativa de deixar mais claro, o ator deve confundir-se com o personagem, porque se o personagem está bem encarnado pelo ator, não está ali presente o figurado com a intuição em um presente de percepção ou pura imaginação, sendo que ali se encontra ele mesmo, ou seja, em presença na *phantasia* e sendo incapaz de ser figurado. O que, no entanto, Husserl quis demonstrar com o exemplo do teatro? No momento em que o ator

encarna o personagem, torna-se um ator real em uma trama real, mas não presente, pois o ator pode estar encenando um personagem de outra época, do século passado talvez. O ator não deixa de ser um objeto de uma percepção, mas essa percepção para Husserl, não é qualquer tipo de percepção, mas uma que deve ser analisada atentamente. Essa é uma percepção em *phantasia*, pois o que é percebido é tão real que não é capaz de ser figurado.

A performance do ator vai além do que é percebido. Por isso, é um outro tipo de percepção, possibilitando, então, como uma entrada para o *fictum*, que está longe de estar em conflito com o imaginário, que não é o caso aqui, pois se apresenta como uma indispensável mediação desses dois elementos. A *phantasia* perceptiva, portanto, não imagina, não figura seus objetos. “*Lo que ahí comparece es, nos dice Husserl, “fictum perceptivo” o “ilusión” .Este fictum no es entonces sino lo real transpuesto, en la phantasia, en simulacro de realidade (y no, como em Bildobjekt, en simulacro de imagen), es decir en transición entre lo real como tal u lo “phantástico” como tal*” (2011, p. 48). Richir ainda acrescenta que o a *phantasia* perceptiva como um todo está constituído e tem relação com o real em transição na *phantasia*, porque passa do objeto a quase posição de *Bildsujet*.

Desde o contexto dos conceitos acima explorados, Husserl observará que a arte é o reino da *fantasia* ao qual foi cunhado uma forma, ou seja, a arte é a forma que a *phantasia* recebe. Vejamos a citação de Husserl (2005, p. 618):

“Art is the realm of phantasy that has been given form, of perceptual or reproductive phantasy that has been given form, of intuitive phantasy, but also, in part, of nonintuitive phantasy. It cannot be said that art must necessarily move within the sphere of intuitiveness. Earlier I believed that it belonged to the essence of fine art to present in an image, and I understood this presenting to be depicting. Looked at more closely, however, this is not correct. In the case of a theatrical performance, we live in a world of perceptual phantasy⁷¹”

Tanto no caso de apreciarmos uma encenação teatral, mas expandindo isso para as outras artes, o que inclui a arte narrativa da literatura, vivemos em um mundo de *phantasias* perceptivas. É este aspecto que desenvolveremos a partir de agora com Michel Henry.

Dessa forma, as obras de Michel Henry possuem dois aspectos, a saber, o filosófico e o literário, e embora sua habilidade romancista tenha sido reconhecida pela academia de Renaudot, seus quatro romances ainda são pouco conhecidos no Brasil. Além disso, nota-se uma aproximação de seus romances com a filosofia, uma vez que radicaliza suas ideias,

⁷¹ “Arte é o reino da *phantasia* a qual foi dada forma, da *fantasia* perceptual ou reprodutiva a qual foi dado forma, da *fantasia* intuitiva, mas também, em parte, da *fantasia* não-intuitiva. Não se pode dizer que a arte deveria passar necessariamente dentro da esfera da intuição. No começo eu acreditava que pertencia à essência da fina arte apresentar-se em uma imagem, e eu entendi este apresentar como sendo um retratar. Olhando mais de perto, no entanto, isso não é correto. No caso de uma performance teatral, vivemos em um mundo de *fantasia* perceptual...” (tradução nossa).

pensamentos e posicionamentos filosóficos. Há uma conformidade em seus escritos literários e filosóficos, e ao tocante a essa pesquisa, isto é, trabalhar com uma estética henryana, nos leva a examinar suas obras de ficção sob seu prisma filosófico. Temos essa oportunidade, porque nosso autor escreveu sobre arte, apesar de não ter estabelecido uma “estética romancista”, porém nos leva a crer que destinava ou pretendia fazê-lo.

É com uma citação de Husserl que damos início a nossa análise a respeito da arte narrativa henryana, a saber: “*The reproductive phantasies of narrative art are also forced upon us. In the previous case they are forced upon us by the succession of perceptions emerging in continuous conflict with actual experience, and in the present case by the succession of spoken or written words*” (2005, p. 620)⁷² Como vimos na seção anterior, o teatro foi utilizado por Husserl para explicar o que se trata de *phantasia* perceptiva. E, como já foi mencionado anteriormente, com isso, Richir (2011) acredita que esse conceito de *phantasia* perceptiva pode estender-se com facilidade para outros tipos e formas distintas de arte.

Novamente, como Husserl (2005, p. 620) observa:

In this way, then, art truly offers us an infinite wealth of perceptual fictions. The phantasies here are not freely produced by us. Rather, they have their objectivity; they are prescribed for us, forced upon us in a way analogous to that in which the things belonging to reality are forced upon us as things to which we must submit.⁷³

Desde o posicionamento de Husserl, ao afirmar que as palavras escritas nos forçam, no sentido de que fornecem ficções perceptivas, podemos entender que a literatura força o vivente em sua própria vulnerabilidade, já que o indivíduo sente-se afetado de tal forma que se une ao que lê em plena subjetividade. Esse último ponto já é a complementação da estética com uma leitura henryana. Ainda sobre essa leitura, as coisas nos são dadas sempre de duas maneiras, e isso se refere principalmente às obras de arte. A primeira forma de como aparece para nós é na horizontalidade do mundo, exteriores a nós, como objeto de uma visão. A segunda, corresponde à abertura do mundo que deve suscitar em nós. É evidente que se tratando principalmente da obra de arte e de narrativas, essas suscitam em nós para além da manifestação que os olhos podem ver e, assim, aparecem sobre forma da afetividade.

⁷² “As fantasias reprodutivas da arte narrativa também forçam-nos. No caso anterior [teatro], elas nos forçam pela sucessão de percepções emergentes em contínuo conflito com a experiência atual, e no caso presente pela sucessão de palavras faladas ou escritas”. (*tradução nossa*)

⁷³ “Desse modo, então, arte verdadeiramente nos oferece uma riqueza infinita de ficções perceptivas (...) As *phantasias* aqui não são livremente produzidas por nós. Antes, elas tem sua objetividade; elas são prescritas para nós, forçam nos de um modo análogo aquele no qual as coisas pertencentes a realidade forçam nos enquanto coisas as quais temos de nos submeter.” (*tradução nossa*)

Em *Narrar el páthos* (2016), Michel Henry sustenta que a identidade entre linguagem e *páthos* acontece de maneira concomitante com sua prática novelista. Há nesse contexto duas palavras que são muito relevantes para Henry, força e afeto. Com o afeto permitimo-nos ver a vida e a força corresponde ao *páthos*. As duas, por sua vez, ligam-se à vida. A linguagem e a literatura se baseiam em um saber distinto da ciência e da consciência. Para Henry, ambas possuem um campo de subjetividade que se funda na autoafecção. É no vínculo com a vida que se cria um vínculo com o mundo, em que fala e saber são concomitantes com o saber da vida.

Semelhante a um exercício que Henry realiza, analisemos o texto que tenho em minha frente: toco, movo os olhos, as mãos, sinto fome, levanto-me, preparo um lanche. Esse é o saber da vida supracitado, não é, portanto, um saber científico que faz com que eu perceba o que consta nos textos, tampouco o que faz com que eu mova as mãos. Isso tudo corresponde ao saber da vida, no qual tudo se funda e torna possível, pois é o saber de mover as mãos, o saber de mover os olhos que dizem respeito a essa dimensão da vida. Não existe aqui a distância da objetividade, pois há uma capacidade de unir-se com o saber das mãos, identificando-me com esse, sem distância. É um poder que se confunde com o seu saber, porque é esse saber que se faz e desenvolve constantemente de si. Tudo isso se faz em uma subjetividade radical.

A língua desenvolve-se, por exemplo, de acordo com uma cultura, e aproximamos a literatura dessa, aproximamos a criação literária no marco de uma cultura, na vida autoafectiva com uma experiência na subjetividade que faz experienciar-se a si mesmo em plena subjetividade das palavras que são lidas nos textos literários que provém do saber originário dessa vida. Cada palavra e manifestação, portanto, advém da vida mesma. Essa visão henryana a respeito da arte, o que engloba a narrativa, trata essa como linguagem do afeto, traz a novidade da linguagem do mundo como linguagem da vida. Pode-se afirmar, que uma noção de narrativa que visa à experiência e autoexperimentação como correlato com a narrativa.

A tentativa de Michel Henry é usar a literatura de forma que essa fosse quase que despreendida do mundo objetivo, libertado de tamanha banalidade do segundo. E o suporte para isso, é o *pathos*. Nesse sentido, ele trata a arte e a cultura em geral como abstrata, ou seja, aquilo que não deve ter relação direta com a representação do mundo. O único objeto é essa vida, que é invisível, pois essa atravessa-nos sem pedir permissão, porque o personagem ou o sujeito estão colocados nessa vida que lhe impõe. O homem não escolheu tal posição, e há uma impossibilidade de escapar, ninguém se livra de si mesmo.

A revelação dessa vida invisível se dá através da arte, tomada de uma grande carga afetiva, ao mesmo tempo que se revela a natureza mesma desse imaginário. Em *O amor de olhos fechados* (2015), Henry cria uma narrativa de uma cidade que na época do seu esplendor, experimenta e vivencia sua própria agressão. Além de uma espécie de denúncia, o autor realiza uma espécie de crítica ao cientificismo da época. Toda essa agressão explicitada no livro tem afinidade com o espírito de seres vivos que somos nós quando não suporta-se a si mesmo. Ora, a própria vida constrói as obras de arte e a destruição dessa cidade, para Henry, tem a ver com a própria destruição da vida.

É sabido que esse romance foi realizado por Henry em forma de narrativa para demonstrar a destruição cultural advinda do esquecimento da vida. Michel Henry recebeu várias críticas na época do apogeu de seu livro, uma vez que os críticos o acusavam de cometer aquilo que chamamos de moralismo. No entanto, seus romances possuem o intuito de delegar a reflexão sobre o esquecimento da vida, ainda que o nosso autor não tenha feito propriamente uma estética romancista. Nas linhas que seguem, Henry explicita em *Narrar el phatos*, um pouco do que apresentamos aqui:

"Yo los he completado, evidentemente; he añadido algo. Quizá los detalles más extravagantes, los más llamativos, son los que he inventado. Pero la imaginación es un poder que siempre puede más que la realidad, y es el magnífico estudio de Janet el que me abrió el camino y me permitió dar un aspecto ambiguo –realista y no realista– a su discurso, a su comportamiento. Pues, según Janet, estas personas no operan en lo real sino en lo imaginario; en ellas se produce un desencadenamiento. Observación que coincide con lo que yo decía a propósito del arte: es un principio de liberación y, por lo tanto, de capacidad creadora. He forjado mis personajes a partir de su propia esencia, el miedo, un trastorno terrible, etc."⁷⁴ (HENRY, 1991, p.385).

Tendo como fio condutor da fenomenologia narrativa henryana podemos sustentar que os textos literários resumem e advém nesse âmbito imanente da vida e da autoafecção de onde provém. Este fundo de interioridade encontra-se no *páthos* e com isso podemos afirmar que antes de cumprir a mediação simbólica, a literatura é elaborada no seio da vida subjetiva e experimenta-se a si mesmo, em decorrência das palavras que são lidas e vividas na literatura. Podemos afirmar também que os textos literários são nesse contexto o que a vida elabora, assim como o que ela modifica, pois a vida é posta como sujeito da literatura. Contudo, no

⁷⁴ Eu os completei, obviamente; Eu adicionei algo. Talvez os detalhes mais extravagantes, os mais impressionantes, sejam os que eu inventei. Mas a imaginação é um poder que sempre pode ser mais do que a realidade, e é o magnífico estudo de Janet que abriu o caminho para mim e permitiu que eu desse um aspecto ambíguo - realista e não reajustável - a seu discurso, a seu comportamento. Bem, de acordo com Janet, essas pessoas não operam na coisa real, mas no imaginário; neles há um desencadeamento. Observação que coincide com o que eu disse sobre arte: é um princípio de libertação e, portanto, de capacidade criativa. Forjei meus personagens a partir de sua própria essência, medo, uma terrível reviravolta etc.". (Tradução nossa).

desejo de significar a si mesma, a vida resulta ser também o que é mudado pelos textos literários, e nesse caso, a vida é o objeto da literatura.

Além disso, cada vivente com o encontro com a literatura realiza um debate interno, que é concomitante com a dinâmica mesma da vida, isto é, os textos literários funcionam com o desejo da vida de autoafetar-se nesta passividade e no não distanciar-se de si mesmo, desse si, desse *páthos*, que transformasse a si mesmo, tal como a vida possibilita através dos textos literários. E mais, o sofrer e o fruir nesse *páthos* são expressados através das narrativas e na medida que a literatura vem de uma dimensão exterior também trabalha com a dimensão interior do aparecer. A vida da literatura, portanto, é a vibração interior.

4. 2. UM ESTUDO DE CASO: O ROMANCE *O JOVEM OFICIAL*, DE MICHEL HENRY

Nessa última seção pretende-se apresentar alguns pontos do romance *O jovem oficial*, de Michel Henry. Quando optamos por fazermos um estudo de caso, justifica-se por dois motivos principais, a saber: os romances de Michel Henry são pouco conhecidos no Brasil, dessa forma, aproveita-se para trazer a tona essa contribuição do autor, que sob o nosso ponto de vista é gratificante, tendo em vista que de forma alguma seus livros não são apenas para entretenimento. O segundo motivo é apresentar, mesmo que de forma não minuciosa, a aplicação do que vimos, isto é, a possibilidade da literatura manifestar a linguagem da vida.

Além de gostarmos de literatura, acreditamos que o romance ajuda a compreendermos melhor o que expusemos na seção anterior, que intitulamos como: “A estética de Michel Henry a partir da narrativa literária”. Além disso, em uma entrevista de Michel Henry com Roland Vaschalde, o entrevistador solicita a Michel Henry que responda: “*Além da obra filosófica, Michel Henry é também autor de quatro romances, dos quais um tem o aspecto de um romance policial. É preciso ver neles um simples divertimento, uma força de repouso entre dois períodos de reflexão filosófica ou, mais profundamente, a busca de uma outra maneira de abordar e dizer o essencial?*” (2011, p.222).⁷⁵ Assim, segue a resposta henryana:

A Filosofia se refere sempre à sua própria história, ela implica um trabalho considerável de referência, o conhecimento, inevitavelmente parcial, mas ao menos, nos domínios de reflexão escolhidos, absolutamente rigoroso de um imenso *corpus*. A escrita romanesca faz a economia de um trabalho, eu a tenho vivido como uma redenção. Este sentimento de liberdade vincula-se igualmente a uma diferença no modo de abordagem exigido por cada

⁷⁵ Essa entrevista encontra-se in: *Paisagens da Fenomenologia Francesa* (2011). Indicações bibliográficas: Entrevista de Michel Henry com Roland Vaschalde. Tradução de Rodrigo. V. Marques. Curitiba: Editora UFPR, 2011

uma das atividades fundamentais da cultura: livre ficção, imaginação em um acaso análise conceitual em um outro. A escrita literária nunca foi, para mim, um divertimento, nem mesmo um tempo de repouso. Trata-se, na realidade, de um modo de vida diferente, mais leve talvez.⁷⁶

Apesar de não ter se detido tanto à literatura propriamente dita, ao fazermos nosso trabalho com relação ao tema da estética, falemos um pouco dessa “liberdade” e imaginação que Henry menciona. Afinal, o que é a literatura, se não a livre imaginação e a linguagem da vida que se autoafeta em subjetividade? A revelação da afetividade, através da imanência faz com que despertemos na leitura, a invisibilidade que se faz presente em subjetividade, mais primordial que a própria visibilidade do texto. Assim sendo, *O jovem oficial* (1954) foi o primeiro romance de Michel Henry e constatamos, assim, algumas ideias filosóficas misturadas com o romance. Nesse romance, pode-se dizer que as coisas ocorrem de forma alegórica e parece demonstrar que a vida, que nos é doada, do qual somos jogados sem poder para decidirmos sobre isso, não pode ser friamente conduzida pelos cálculos metódicos da razão. Assim, o livro possui 134 páginas, e a editora é a *É Realizações*, com publicação em 2012.

O enredo de Michel Henry tem início quando a personagem principal, um jovem comandante é chamado para exterminar um navio com ratos. O jovem oficial mesmo com medo de não conseguir realizar a tarefa a aceita e dedica-se a pensar como fazê-la com sucesso. Nesse livro não há divisões de capítulos, o que cria uma atmosfera de tensão com relação ao personagem e a sua tarefa, que visivelmente o jovem não sabe como resolver. Durante algum tempo, o leitor fica angustiado, esperando as decisões e os caminhos que a personagem irá tomar. Começa-se a questionar, por exemplo, o que faria se tivesse em tal situação, como resolveria o problema da infestação dos ratos. Salienta-se que, mesmo sem divisões de capítulos, é perceptível que o livro possui três momentos essenciais, a saber: a exposição e clareza do problema através da figura do Comandante, quando esse dá ao jovem oficial a incumbência da tarefa de eliminar os ratos do navio; a reflexão do inexperiente oficial com relação a sua tarefa corresponde ao segundo momento; e o último instante do livro, caracterizado como a exposição e execução do plano para desratização do navio.

Além disso, salientamos que, a capa do livro, por sua vez, lembra muito “O mito de Sísifo”, de Camus. No entanto, no livro de Michel Henry, a pessoa em questão está conduzindo a pedra, e não a carregando nos ombros como no Mito. Bom, com essa aproximação o que queremos é tentar pensar sobre isso, ou seja, não podemos deixar de

⁷⁶ (HENRY, 2011, p.223). In: Paisagens da Fenomenologia Francesa. Organização de Rodrigo Vieira Marques e Ronaldo Manzi Filho. Curitiba: Editora UFPR, 2011

pensar da relação da vida com o livro de Michel Henry. A vida nos é dada, e ao mesmo tempo conduzida por nós, conduzida por nossa afetividade, por nossos sentimentos, sejam esses sofrimento ou alegria. Ainda com relação a esse contexto, tal como a tarefa concebida ao jovem oficial, sem ter muitas instruções de como agir, nos remete a vida, que não possui regras para viver, que nos atinge, que nos impulsiona em um *páthos* imediato, que se impõe a cada instante que vivemos.

A pergunta que um leitor atento pode se fazer, é “porque ratos?” Isso remete a que? De acordo com Oliveira (2012.p. 1095): “*A figura do rato sempre aterrorizou a humanidade. A lenda do Flautista de Hamelin se faz muito presente no imaginário das crianças e – por que não? – dos adultos. O acontecimento da peste bubônica na baixa idade média também ilustra bem a propagação do mal por esse maldito bicho.*” Se tratando de Michel Henry, a figura do rato pode estar simbolizando o “sofrer”, que é uma tonalidade afetiva da vida. O modo como os ratinhos são colocados e introduzidos na narrativa, o esforço para livrar-se dos roedores, essa mudança da tristeza para a alegria, tudo isso existindo dentro da possibilidade transcendental, e como somos passivos ao sofrimento humano, isso representado pela figura dos ratos no romance, revela que não podemos nos livrar deles, pois somos afetados por esse *páthos*, como notamos na seguinte passagem d’*O jovem oficial*:

(...) Não digo isso, afirmou rindo, só quis preveni-lo contra a crença na possibilidade de uma destruição rápida e total dos roedores, estes vivem nos navios desde sua construção e deles são de algum modo, inseparáveis. Note a esse respeito, acrescentou brincando, que os ratos só deixam o navio quando este afunda e, meu Deus, enquanto permanecem a bordo nos sentimos, de algum modo, sobre terra firme! (HENRY, p. 39, 2012)

A citação, então, corrobora com o que mencionamos anteriormente, os “roedores” são inseparáveis do navio, pois vivem ali desde sempre. Não se separam as nossas vivências de nosso corpo, pois tudo o que acontece conosco advém da vida em afetividade, sem pedir licença nem permissão. De acordo com Oliveira (2012. p. 1096):

Assim como o mal, permanecem em estado de latência, esperando apenas a ocasião oportuna para voltarem impetuosamente, pondo abaixo a pretensão humana de extingui-los, de modo que, quando mortos, ainda restarão os seus odores para afligirem os seres humanos. Aconselha-se ao jovem oficial que se cale o “[...] desejo de empreender contra os ratos um combate quimérico cujo resultado só poderá ser desfavorável” (p. 37). A ousadia se silencia perante a tolerância. Porém, a razão é insistente, não permite acomodações e sentimentos de derrota.

Assim, percebemos a exposição da racionalidade na narrativa, o autor trata os roedores como o “mal”. *Porquanto a vida está acuada em si na passividade insuportável dessa experientiação de si que não pode interromper, ela é um sofrer, o “sofrer de si mesma” em e pelo qual ela esta entregue irremediavelmente a si mesma para ser o que ela é*. (HENRY, p.

209, 2011). A vida é fruição, frui de si mesma. O ambiente da narrativa é o de uma viagem em alto mar, na qual passam-se vários dias. O cenário, especificamente, onde se dá o desenrolar da trama é o navio, mas sem nenhum porto próximo ao qual ancorar. Não se sabe para onde o navio vai, nem qual seu objetivo. As personagens não possuem nomes próprios, mas apenas designações em relação a função que possuem no navio: jovem oficial, comandante, médico, ratos e demais companheiros de viagem. A narrativa se dá acompanhando a perspectiva do jovem oficial, em primeira pessoa, que nos remete a uma ipseidade.

Falando fenomenologicamente, o pensamento henryano entende que o “eu” não é diferenciado do outro pela exterioridade, sejam essas características biológicas, mas que nos diferenciamos porque cada um é um eu original em sua autodoação e autoafecção, que se dá na afetividade de si e na vida, a vida por sua vez, é invisível. Ipeidade é identificação entre aquilo que se é e o que se experimenta, há uma conciliação com o experimentar. O que nos constitui como cada si é a passividade, dimensão do sofrimento. O ser afetado por *páthos*.

Na narrativa criada pelo Michel Henry, percebemos como esse *si* em passividade lida com sua autoexperimentação, por aquilo que se é efetivamente de forma inaparente. Em alguns instantes, no entanto, o livro sugere que há coisas que não podem ser vencidas, pois é inseparável dos seres, conforme Oliveira (2012.p. 1097):

Nesse mundo do jovem oficial, existem forças que se sobrepõem: o rato e o medo, de um lado, que dilaceram tudo que encontram pela frente e, na outra extremidade, o silêncio repentino que transmite uma tranquilidade fugaz. Na tentativa de prolongar a paz, muitos tentam exteriorizar o problema, o que acaba por ser, no mínimo, estúpido. E esse sentimento de estupidez se apresenta na circunstância em que a aparente vitória do homem sobre o rato começa a se mostrar como um produto do absurdo. Cada um à sua maneira pensava que tendo se apoderado “[...] de um rato se imaginaria tendo matado todos os outros [...] do mesmo modo que um jovem acredita ter todas as mulheres do mundo [...] por meio do corpo de sua amante” (p. 72). Essa batalha, todavia, está para além da nossa capacidade.

Após consultar seu interior, o jovem comandante inexperiente, constata que não pode lutar contra os ratos, e sim, que é preciso uma mudança de hábitos. Para além disso, o jovem percebe que os ratinhos e o homem possuem as mesmas necessidades. E assim, resolve guardar em outros lugares o alimento, a farinha, bem como a água do qual se alimentam o ratos e os marujos do mar. Com toda essa mudança, os ratos começaram a sair do navio, procurando alimento e água e como eles haviam tapado os lugares pelos quais eles percorriam, não havia por onde voltar. Após conseguirem expurgar os ratos, o jovem oficial observa “*E vieram de novo o silêncio e uma espera pura, e a simples consciência de uma*

espécie de vibração em mim que continuava apesar de tudo e que deve ser o que se chamamos vida”.(HENRY, 2012, p.114-115).

Ora, o que é mais henryano que a vida como vibração interior? Esforçamo-nos para expor durante toda essa pesquisa que a vida da qual Henry fala é interioridade, que “viver significa ser”, a vida autoafecta e se autoexperimenta. Nessa narrativa, percebe-se toda a dedicação henryana de trazer à tona a imaginação e alguns aspectos de sua filosofia. Após a evacuação dos ratos, que se deu em função da mudança de hábitos e estratégia, todos que acreditavam que, enfim, livraram-se dos ratos, festejam e estavam alegres.

No entanto, repentinamente, eis que encontram um ninho cheio de ratinhos.

Não compreendiam o que podia perturbar o belo andamento da cerimônia e fechar o rosto de tão importantes personagens, mas o saco que seguravam com suas longas mãos negras sobre os joelhos levemente inclinados para a frente ainda entreaberto, permitindo que todos vissem, delicadamente sobre a farinha branca e imaculada, uma esplêndida ninhada de ratinhos. (HENRY, p.134, 2012).

Com a citação, constatamos que assim como o jovem oficial não conseguiu terminar com os ratos e deixar o navio livre de tal infestação, visto, afinal, que a população murídea não pode ser exterminada, aquilo que faz parte do ser humano também não pode ser exterminado para sempre. A ipseidade, sendo o eu relacionado com aquilo que se vive, é apresentada e experienciada pela figura do jovem oficial no romance supracitado. Além disso, o corpo subjetivo, em sua natureza originária, pertence à esfera de existência que é a própria subjetividade. Contudo, se ele for tratado de uma maneira diferente, perderá seu caráter mais original: o de ser uma força, de ser um agir e assim, perderia o *páthos*. “*Na verdade, nosso corpo não é primitivamente nenhum corpo biológico, nem um corpo vivo, nem um corpo humano, ele pertence a uma região ontológica radicalmente diferente, que é da subjetividade absoluta*”. (HENRY, 2012, p.17). É nesse corpo original, portanto, que ele deriva suas capacidades fundamentais, a de ser uma força e de agir, de receber hábitos e de se lembrar pela maneira que o faz, fora de toda representação. O corpo vivo⁷⁷ é a própria movimentação, não podendo ser representado. Assim, após a breve apresentação do livro de Michel Henry, reiteremos alguns pontos: Em “narrar el *páthos*”, Henry, explica:

Esta relación interna del imaginario y del pathos está presente en mi novela: por un lado, la embriaguez y su imagen; por otro lado, la angustia y las suyas. Por eso quería –no sé si lo logré– que el libro tuviese un carácter alucinatorio creciente. Porque en la alucinación el pathos gobierna directamente su propia imagen. Ya no hay referencias objetivas, ya no hay nada que te mantenga en el camino de los hombres. Y quise, sobre todo al final, en el

⁷⁷ O corpo vivo de Michel Henry não se refere apenas corpo biológico, visto que o corpo biológico não é subjetivo.

cuadro de los incendios, hacer jugar libremente esta conexión íntima del imaginario y del pathos. En efecto, la imagen solo es una proyección en la cual el pathos no intenta tanto verse a sí mismo –porque ya se conoce-cuanto liberarse de su angustia.⁷⁸

Henry tinha a intenção ao escrever seus romances em unir a imaginação com o *páthos*, acreditava ele, que assim se teria uma conexão, uma relação. A tentativa era livrar-se das questões objetivas. O leitor assim estaria envolvido com o que é lido de uma maneira inseparável dele mesmo. Além disso, ressaltamos que a linguagem do romance é uma linguagem patética, a tentativa de unir literatura e afetividade. A leitura da narrativa deve ser pensada com relação a si mesmo, algo que é dado a si mesmo, sem distância. A arte expandida aqui, como uma aplicação de caso, não representa nada. Como representar a imaginação no ato em que se lê? A criação estética é no interior da vida mesma, faz com que *páthos* do sofrimento torna-se gozo, a explicação é dada em si mesma. Em outras palavras, a literatura manifesta a vida em si mesma como autoafecção.

Além disso, na seção anterior, trouxemos para falarmos de narrativa, alguns conceitos Husserlianos para pensarmos de que forma se dá a imaginação, e no caso de Husserl, *phantasia*. Embora exploratório, constatamos que Husserl menciona que a arte é o reino da *phantasia*, e que, portanto, podemos estender isto para outras formas de arte, tal como música, pintura e literatura. Essa última é que nos interessa, por ora. Constatamos, assim como demonstramos no texto, que o conceito de *phantasia* é extremamente importante para uma perspectiva da arte narrativa literária, sem o qual seria difícil falarmos na mesma. Importa-nos ainda mais o conceito de *phantasia* perceptiva, tal como exemplificado no caso de uma performance de teatro, no qual percebemos atores em “carne e osso”, mas o que experimentamos é dado pela *phantasia* com as personagens e suas encenações, por exemplo.

No caso do teatro, como no caso de qualquer outra arte, somos submetidos a um conjunto de percepções fictícias, o que significa que há um caráter inevitavelmente passivo em nosso experimentar a arte, ou seja, somos afetados pelas produções artísticas, somos afetados pelas palavras e o que elas significam. É Henry quem complementa e explica fenomenologicamente este ser afetado, uma vez que para este, somos constituídos ontologicamente pela afetividade, pelo *páthos*, pela autoafecção. No entanto, a própria

⁷⁸ *Narrar el páthos* 1991.p.378 .Entrevista con Mireille Calle-Gruber.

Essa relação interna do imaginário e do pathos está presente em meu romance: de um lado, a embriaguez e sua imagem; por outro lado, a angústia e a deles. É por isso que eu queria - não sei se o fiz - que o livro tinha um caráter alucinatório crescente. Porque na alucinação o pathos governa diretamente sua própria imagem. Não há referências objetivas, não há nada que o impeça no caminho dos homens. E eu queria, especialmente no final, na foto dos fogos, fazer brincar livremente essa conexão íntima do imaginário e do pathos. Com efeito, a imagem é apenas uma projeção em que o pathos não se esforça tanto para se ver - porque já é conhecido - quanto de sua angústia. (*Tradução minha*).

literatura é um modo de se utilizar da linguagem, capaz de revelar este solo originário, invisível, que é a vida.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo concernente dessa pesquisa foi apresentar a estética de Michel Henry, tendo em vista uma perspectiva fenomenológica. Fez-se então um esforço para demonstrar que a arte revela o que é invisível, a vida. E, trouxemos como possibilidade uma nova forma de conceber a arte, uma arte contemporânea, que se baseia em tentar demonstrar que essa não imita a vida, e nem tanto representa algo, pois a vida não representa nada. Dessa forma, mostrar uma relação entre a fenomenologia e a estética de Michel Henry, sob os seus escritos de arte e como nós, enquanto seres reais que somos, acessamos a arte. Para Michel Henry, a fenomenologia deve dar conta de estudar e trabalhar questões do puro aparecer, sobre a fenomenalidade mesma, que advém da vida como *páthos*.

No entanto, o que nos interessou, de fato, nessa pesquisa é de que forma a experiência fenomenológica, que concebe a experiência estética, deve ser devolvida, uma vez que tratamos aqui como a vida se oriunda do *páthos*, porque o aparecer fundamental é o experimentar-se a si mesmo, a afetividade, que, portanto, é a vida. Esse experimentar-se foi pensado a partir de uma essência da vida. Para tanto, apresentamos no primeiro capítulo uma longa apresentação teórica das obras de Kandinsky, que afirmou em seu tempo que as leis que constituem a pintura se dão na vida e não na representação dessa pela objetividade.

Além disso, expusemos que Henry valoriza os escritos de Wassily Kandinsky e a partir disso expõe sua reflexão e contribuição acerca da estética, assim como a experiência estética, pensando também sobre o que seja de fato a pintura. Nesse sentido, a pintura, seguindo os passos do autor russo tem mais a ver com a interioridade do que com a exterioridade. Diante disso, o pintar é se fazer ver, aquilo que não pode ser visto.

Assim, como ninguém nunca viu a vida, pois ela não pode ser vista, a pintura a revela, através da subjetividade, tendo em vista a autoafecção de si. Delimitamos assim, que isso é possível, pois tendo em vista que os pontos, linhas e cores são elementos puros e se dão basicamente de duas maneiras: na interioridade e na invisibilidade, em subjetividade, lugar em que reside a afetividade e na exterioridade, que são os elementos visíveis na materialidade.

É evidente que esses elementos citados se dão em materialidade também, contudo, elas possuem algo que impulsionam e desvelam algo que não está no quadro, ou na matéria em si da obra. E isso não tem visibilidade nas linhas e pontos. Esses elementos se dão na afetividade

da vida e nos autoafeta no *páthos*, envolto de pura subjetividade. Ainda mais quando se refere a pinturas não figurativas, como é o caso do pintor russo, pois não são imitações fieis das coisas que circundam o mundo. É nessas condições, pois, que se desenvolve toda a força da vida inaparente, que se prova e se permite a experiência estética, sem ser apenas figurativa. Com isso ainda no primeiro capítulo desse trabalho, delimitamos que a forma como a experiência estética ocorre é uma experiência através da subjetividade em suas possibilidades tomadas pelo afeto. E esforçamo-nos através dos escritos *Ponto e linha sobre o plano, Olhar sobre o passado e Espiritual na arte*. Com isso, tivemos base para defendermos a hipótese de que a arte revela o invisível.

Destarte, no segundo capítulo, uma vez que já tínhamos substancialidade para falarmos da arte, tratamos a arte como afeto em Michel Henry e reforçamos com palavras henryanas do que se trata a arte e como essa se dá pelo afeto. Para tanto, estabelecemos que a arte de Henry guarda a mesma concepção sobre a cultura, pois uma garante substancialidade para a outra. Dessa forma, a vida é autotransformação como a própria cultura, mas quem dá embasamento para a cultura, é a vida, pois o indivíduo entrega-se a si mesmo no advir desse movimento próprio da vida, que é afetivo. A arte então traz acréscimo de si na vida e esse fato compreende as funções subjetivas que fazem parte e constituem a mesma.

Apresentamos que o saber da ciência não pertence à mesma esfera do saber da vida, pois o da ciência aniquila o saber da vida. Assim, confundir o saber da vida com o saber da ciência é a regressão da potência da vida, nascendo a barbárie, que por sua vez, é o esquecimento da vida. E dessa forma, apresentamos que a arte é a atividade da sensibilidade.

Dentre outras coisas que poderíamos destacar nesse capítulo, definimos, enfim, o que a arte é: É a manifestação do humano, que tem embasamento na invisibilidade, lugar em que reside a vida e que ela desvela essa realidade em pura subjetividade e sensibilidade. Sem afetividade, nesse sentido, não há arte.

Assim, sendo, no último capítulo do estudo, tratamos a literatura como linguagem da vida, visto que nada se encontra fora desta. Tivemos essa oportunidade, uma vez que a estética henryana contempla variedades de arte e isso engloba pintura, música e literatura. Diante disso, tivemos a oportunidade de tornar conhecido um dos romances do autor, *O jovem oficial*. Como a vida se doa, em afeto em um *páthos*, ela é um misto de paixão e afetividade, sendo a relação consigo mesmo, e isso se pode notar e experienciar na leitura com romances. Diante desse prisma, a vida revela-se a si mesmo, não podemos desconsiderar o caráter originário da vida, desconsiderar o caráter da afetividade, considerando um distanciamento de

si. O caráter literário aproxima, portanto, sem distanciamento de si mesmo, na medida em que afeta e é afetado pela vida inaparente, pela vida invisível.

Além disso, constatamos que para Michel Henry, a linguagem não existe (em um sentido exclusivo henryano) e respondemos de que forma é possível realizar e apreciar literatura sem que essa já esteja configurada pela semântica. A linguagem a que o autor se refere é a linguagem da vida, escrita e transcrita em textos, que fazem e estabelecem condições para que o leitor sintá-se a si mesmo, se experimente na autoafecção, no *páthos*, e não deve predominar a linguagem do conhecimento, porque não precisamos necessariamente entender o que seja um conceito para viver, a vida já sabe, a vida não tem fundamentação na perspectiva lógica, como apresentamos em *O jovem oficial*. Não podemos, pois, livrarmos dos “ratinhos”, pois eles são nosso eterno fruir e sofrer.

Assim sendo, conforme o que foi apresentado nessa dissertação, apesar de Michel Henry ser pouco estudado no Brasil, e muitos afirmam que este não pode ser considerado filósofo, sua filosofia é um estudo contemporâneo sensível que toca afetivamente a cada página que se lê, a cada página que se escreve. Se podemos fazer essa observação, ela transforma e modifica nossas emoções e sentimentos, pois Henry tem uma filosofia humana, real que tenta compreender indivíduos que se encontram mundanamente, mas que não pertencem a esse mundo como um objeto ou ente. Ele é efetivamente um ser que vive, que se experimenta, se prova, e sofre. A contemporaneidade está tomada pelas produções propriamente intelectuais, por pesquisas científicas, pouco se fala sobre o que é ser humano, como esse lida com sua subjetividade, com suas emoções.

Diante disso, Michel Henry, contribui para recuperarmos o que é humano e para fazer uma ontologia consistente, não que nos defina, pois a vida não é claramente definida, mas que faça averiguações do que é ser humano efetivamente. Ao término dessa pesquisa, um leitor atento poderia questionar-se: Para quê falar de arte em um mundo hostil, com problemas intermináveis? Ao cabo dessa pesquisa, já temos nossa resposta. É por isso mesmo que necessitamos de arte, ela nos recupera, ela instiga o que é íntimo e intrínseco, enquanto seres reais. Ela não pode ser explicada de forma tão minuciosa, dotada de argumentos racionais, ela antes disso, lida com aquilo que é exclusivamente humano, a sensibilidade.

Assim, sem sensibilidade não há arte, e arriscamos a dizer que não há humanidade. O mundo tomado por técnicas deixa de ser humano. A arte, portanto, trabalha no silêncio, na invisibilidade, no sentimento, ela é sofisticada e sensível, mas que pode tocar a todos, pois todos se experimentam em subjetividade. Para, além disso, alguns estudiosos acreditam que Michel Henry deva permanecer em pesquisas acadêmicas e estudos, pois ele deu

continuidade, não só à fenomenologia e à filosofia na era contemporânea, mas trouxe contribuições valiosas para o ramo da psicologia e religião. Além disso, abrem-se alternativas para novas pesquisas, para um complemento do estudo em estética por aqueles que se deixam tocar por ela. Nossa humilde contribuição foi de estabelecer uma reflexão sobre uma nova ideia de estética, que, tendo em vista os escritos henryanos trata do que não podemos fugir: a capacidade de sermos afetados. É preciso, pois, explorar e averiguar cada vez mais as pesquisas henryanas, permitir-nos conhecer outras concepções, além das tradições já estabelecidas, pois vida é movimento, é um eterno fruir. Assim sendo, que cada ser vivente se autoexperimente em seu *páthos*. Esse é o legado henryano, somos subjetividade.

REFERÊNCIAS

ASSUMPCÃO, Gabriel. **A pintura abstrata e Schelling: Atravessar a “pele da natureza”**. Princípios revista de Filosofia. Natal, v. 24, n. 45 Set.-Dez. 2017. p. 59-79.

CAROLE, Talon- Hugon. **A Estética- Histórias e teorias**. Edição: texto e grafia, 2015.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CANNULO, Carla. **A barbárie na cultura e na clínica**. Conferência proferida, no simpósio temático: A visível e invisível barbárie na religião, na mídia e na cultura – reflexões a partir de Michel Henry. São Leopoldo. Disponível nos anais do evento, 2014.

COIMBRA, J.P. **A crítica de Michel Henry a genealogia do pensamento moderno ocidental**. Anais da Semana Acadêmica de Filosofia. XIV Semana acadêmica do curso de Filosofia da FAPAS, 2015.

COLEÇÃO. **Wassily Kandinsky**. Direção José Maria Faerna Garcia Bermejo Barcelona, 1994.

COMTE –SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. Trad. Eduardo Brandão.1 ed. São Paulo: Martins fontes, 2005.

DEPRAZ, Natalie. **Compreender Husserl**. Editora Vozes, 2007. 127 p.

DUCHTING, Hajo. **Kandinsky (1866- 1944). A revolução da pintura. Paisagem**, 2005.

FURTADO, José. **Ensaio de fenomenologia: Ontologia e Estética**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2015.

FURTADO, José. **Arte e sensibilidade em Michel Henry. Arte filosofia, Ouro Preto, n.9, p. 189-200, out.2010.**

FURTADO, José. **A filosofia de Michel Henry: Uma crítica fenomenológica da fenomenologia**. Dissertatio (27-28), 231-249 inverno de 2008.

HENRY, Michel. **O Jovem Oficial**. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. **Fenomenología de la vida**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. .

_____. **Filosofia e fenomenologia do corpo**. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. **La esencia de la manifestación**. Salamanca, 2015.

_____. **Filosofia e fenomenologia do corpo: ensaio sobre a ontologia Biraniana: Tradução Luis Paulo Rouanet**. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. **O Amor de olhos fechados**. São Paulo: É realizações, 2015.

_____. **Genealogía del psicoanálisis: El comienzo perdido**. Tradução Javier Teira e Roberto Ranz, 1985.

_____. **A Barbárie**. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

_____. **Et l'affect de l'art: recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle / redaction dirigée par Adnen J dey, Rolf Kühn**. Studies in contemporary phenomenology, ISSN 1875-2470, 2012.

_____. **De l'art et du politique (Phénoménologie de la Vie III)**. Paris: PUF, 2006.

_____. **Filosofia e fenomenologia do corpo**. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. **O que é isto a que chamamos vida?** In: Marques, R.; Filho, R. (orgs.) "Paisagens da fenomenologia francesa". Curitiba: Editora UFPR, 2011.

_____. **Fenomenología de la vida**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

_____. **Narrar el pathos**. In: Acta fenomenológica latinoamericana V, 2016. p. 373-387.

_____. **O amor de olhos fechados.** São Paulo: É Realizações, 2015. 352 p.

_____. **Ver o invisível – sobre Kandinsky.** São Paulo: É Realizações, 2012.

HELENO, José. **Michel Henry e a noção de arte.** In: Revista Filosófica de Coimbra — n. o 49 (2016).

HUSSERL, Edmund. **Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925).** Trad. John Brough, Springer, 2005.

Richir, Marc. **Imaginación y Phantasia em Husserl.** Eikasia. Revista de Filosofía, año VI, 34. 2011, p. 33-54.

_____. **Phantasia, Imaginación e Imagen.** Investigaciones fenomenológicas: anuario de la Sociedad Española de Fenomenología (9), 2012, p.333-347.

KANDINSKY, Wassily. **Olhar sobre o passado.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Do espiritual na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ponto e linha sobre plano.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Ponto e linha sobre o plano. Edições 70, Ltda, 1991.**

MARTINS, F. Recuperar o Humanismo: **Para uma fenomenologia da Alteridade em Michel Henry.** Princípia, 2002.

MARTINS, F. **Fenomenologia da vida de Michel Henry:** interlocuções entre filosofia e psicologia/ Andrés Eduardo Antunes Aguirre Antúnes (organizadores) – São Paulo: Escuta, 2014.

MARTINS, Florinda & SALDANHA, Marcelo. **Michel Henry: critérios de avaliação de uma obra de arte.** In: Revista da Fundarte. Ano 14 – nº 27. Janeiro-Junho, 2014.

OLIVEIRA, Rodrigo de Abreu. **Resenha.** Horizonte, Belo Horizonte, v. 10, n. 27, p. 1095-1098, jul./set. 2012 – ISSN 2175-5841

OSTROWER, F. **Universos da arte.** Rio: Campus, 1986.

PRASERES, Janilce. **Michel Henry e o corpo subjetivo: uma leitura fenomenológica.** In: Revista Filosofazer. Passo Fundo, n. 44, jan./jun. 2014.

PRASERES, Janilce Silva. **Fenomenologia da afetividade: um estudo a partir de Michel Henry**. Passo Fundo: Saluz, 2017.

PRASERES, Janilce Silva. **Fenomenologia da afetividade: um estudo a partir de Michel Henry**. Dissertação de Mestrado, 2015.

PRASERES, Janilce. A Fenomenologia da vida: apontamentos sobre afetividade e não-intencionalidade para a fundamentação de uma ética no pensamento de Michel Henry. Griot – Revista de Filosofia, Amargosa, Bahia – Brasil, v.10, n.2, dezembro/2014/www.ufrb.edu.br/griot.

WONDRACEK, Karin Hellen Kepler. **Ser nascido na vida: a fenomenologia da vida de Michel Henry e sua contribuição para a clínica**. Tese de doutorado. São Leopoldo: EST/PPG, 2010.

WONDRACEK, Karin. **A fenomenologia da Vida de Michel Henry: introdução e possíveis contribuições à psicologia da religião**. X Seminário de Psicologia e Senso Religioso, Curitiba, PUCPR, 2015. ISSN 0000-0000.

WONDRACEK, Karin H. K. **Ser nascido na Vida: a contribuição da fenomenologia da Vida de Michel Henry para a clínica**. São Leopoldo : Escola Superior de Teologia, 2010.

ZAHAVI, D. **Subjectivity and Immanence in Michel Henry**. Published in Gron, 2007.

_____. **Michel Henry and the phenomenology of the invisible**. Published in continental Philosophy, 1999.