

Arte e imagem na estética de Henri Maldiney

Alexandra M. Moreira do Carmo

Universidade de Lisboa

alexandra.m.carmo@gmail.com



Reception date: 08-03-2019

Acceptance date: 11-07-2019

Resumo

No âmbito do debate que problematiza as estruturas ontológicas do existente como ser-no-mundo, o filósofo francês Henri Maldiney centra os seus desenvolvimentos teóricos no plano ante-predicativo e inintencional da experiência, no qual se radica o sentir e a partir do qual se explicitam, no horizonte da transpassibilidade e da transpossibilidade, os existenciais do encontro, surpresa e ritmo, fundamentais na compreensão da experiência estética-artística. Constituindo aquele plano o campo privilegiado do encontro com a arte, será questionado, no nosso texto, o nexa da articulação entre arte e imagem, desenvolvendo-se esta questão no confronto entre forma e imagem, realidade da imagem e imagem da realidade, visão estética e visão imagificante [*imageante*]. A concepção heideggeriana de Existência [*Existenz*] assim como alguma da pesquisa do neuro-psiquiatra Erwin Straus e da de Husserl sobre o plano passivo da experiência serão convocadas na análise, com o intuito de mostrar o modo como Maldiney a partir daquelas contribui de forma singular e significativa no aprofundamento desse plano inintencional da experiência que designa por «dimensão pática da existência».

Palavras-chave: Maldiney, arte, imagem, visão estética, dimensão pática

Abstract

Art and Image in Henri Maldiney's Aesthetics

In the debate over the ontological structures of the entity that exists as being-in-the-world, the French philosopher Henri Maldiney focuses his theoretical developments on the unintentional and pre-predicative dimension of experience, where sensing (*sentir*) takes its origin, and based on which the Existentials of “encounter”, “surprise” and

“rhythm”, that are key to understanding the aesthetic-artistic experience, are explained in the horizon of transpassibility and transpossibility. Given that that dimension is the privileged field of encounter with art, this paper will raise the question of the nexus of the articulation between art and image. This question will be developed through the opposition of form and image, of the reality of image and the image of reality, and the aesthetic vision and imaginative vision. In this analysis, we will rely upon the Heideggerian conception of Existence, as well as some of Husserl’s and the neuro-psychiatrist Erwin Straus’s researches into the passive dimension of experience, with the purpose of showing how Maldiney, starting from them, contributed in a singular and significant way to the deepening of that unintentional dimension of existence which he calls “pathic”.

Keywords: Maldiney, Art, Image, Aesthetic Vision, Pathic Dimension

1. Considerações iniciais

Deixem a arte tranquila – reclamam os artistas e os fruidores de arte. Mas é justamente a arte que não tranquiliza, que provoca e inquieta, tornando pertinente a afirmação do pintor e escritor Jean Bazaine, citada por Henri Maldiney, em *L’Art, l’Éclair de l’Être*¹, de que «a emoção, o choque estético não é sentir bruscamente o chão debaixo dos pés; é antes perder o pé» (Maldiney, 1993: 157). O alcance deste abalo emotivo consiste, por vezes, num súbito desaparecimento das evidências, das expectativas e percepções mais regulares e recorrentes, remetendo-nos não para uma posição imaginária ou imaginada mas antes para o impensável e inimaginável. Ao permanecer, no horizonte das nossas reflexões, a interrogação sobre esse «choque estético» que curta-circuita o previsível e o imaginado, em que plano da experiência se articulam arte e imagem? Qual é o significado da conjunção *e*? Concordância ou fractura?

Contribuem para esta dificuldade a ambivalência da noção de imagem, que tanto se dirige a objectos concretos como ao inexistente, e a forma igualmente ambígua de a imaginação participar, enquanto faculdade intermédia entre a percepção e o juízo, na constituição da experiência. Remontando a imaginação ao termo grego *phantasia*, substantivo verbal de *phantazesthai* (sonhar, alucinar) e de *phainesthai* (aparecer), assiste a esta faculdade o poder de formar

¹ São por nós traduzidas do francês original, e revistas por Vítor Santos Lindegaard, todas as passagens das obras de Henri Maldiney transcritas no presente texto.

imagens, tanto falsas como verdadeiras, reais e irreais, originando o debate em torno deste poder controversias e discussões infundáveis, desdobradas, no decorrer dos séculos, entre o problema da elaboração de ideias universais a partir dessas imagens (representações analógicas das sensações) e, esse outro, de difícil resolução, respeitante à discriminação entre imagem e sensação.

Algumas destas questões só alcançam estabilidade conceptual na proposta fenomenológica de Husserl, que distingue de forma clara, não apenas em grau², entre percepção e imagem, elevando-se a imaginação, nesta proposta, ao estatuto de acto psíquico, tão válido como qualquer outro, passível de operar uma modificação intencional no objecto anteriormente dado na percepção.

Os objectos de que se ocupa a estética (gravuras, quadros, esculturas) são de igual modo integrados por Husserl na problemática da intencionalidade, relativamente à qual o modo de ser dos primeiros é reduzido ao modo como ele é revelado ou aparece na esfera imanente da consciência. Implicando o processo de redução fenomenológica a neutralização da posição de existência (ser factual ou mundano), só enquanto correlato de um acto intencional que o visa, pode o objecto artístico exhibir-se, na perspectiva de Husserl, como aquilo que ele *é* – ser essencial ou essência singular daquilo que aparece (Husserl, 1993: 95-97).

Todavia, a redução da experiência estética ao minimalismo imagético de um ver puro e intencional é questionada na proposta fenomenológica de herança heideggeriana, para a qual a pergunta sobre a essência da arte deve dirigir-se à própria obra, pois aquilo que ela *é* e *como é*, é nela que está a ser³, não no modo como se constitui, na subjectividade transcendental, objecto intencional de uma presentificação imaginativa, uma «quase-existência» ou a presentificação de uma irrealidade (Husserl, 1983: 260-268 [§111-§113]).

Acresce, assim, ao problema da ambivalência da noção de imagem o da ambiguidade em torno do próprio estatuto de obra de arte, para os quais é incontornável o debate entre Husserl e Heidegger sobre as estruturas mais originárias da experiência, mas onde o pensamento do filósofo francês Henri Maldiney se mostra igualmente relevante, ao retomar, na análise, o alcance do

² A psicologia positivista do século XIX pouco mais faz do que estipular critérios como o de intensidade, segundo o qual a imagem seria uma revivescência atenuada ou repetição enfraquecida e imprecisa da sensação.

³ « [...] a pergunta pela origem da obra de arte torna-se na pergunta pela essência da arte [...] A arte está a ser na obra de arte» (Heidegger, 2002: 8-9).

campo afectivo e inintencional da receptividade, que aprofunda e radicaliza, designando-o por «dimensão pática da existência».

Reconduziremos, assim, a nossa interrogação sobre o nexa da articulação entre arte e imagem a essa dimensão inintencional da experiência, isolando, na análise, três momentos. Num primeiro, dirigido à arte, confrontar-se-á a perspectiva de Heidegger e a de Maldiney quanto à estrutura ontológica-existencial das obras de arte, de modo a esclarecer, num segundo momento, a acepção maldineyana de «visão estética» e a de «dimensão não-temática da imagem». Num terceiro momento, retomaremos alguma da pesquisa do neuropsiquiatra Erwin Straus e da de Husserl sobre o plano passivo da experiência, com o intuito de mostrar o modo como Maldiney, a partir daquelas, ultrapassa as teses dos seus interlocutores contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento desse plano inintencional e sensível da experiência, aqui constituído espaço privilegiado do encontro com a arte.

2. Transcendental, ser e existência

Heidegger permanece tão kantiano quanto Husserl no que diz respeito à compreensão de que o ser não se esclarece no mesmo plano do ente (Heidegger, 1985: 170 [§43]), porém, a orientação transcendental aqui exigida não tem o mesmo significado para ambos os fenomenólogos. Em Husserl, «o lugar do transcendental» (Heidegger, 1983: 45) é reservado ao ego absoluto, «lugar originário de todas as formações de sentido e validades de ser» (Husserl, 2012: 80 [§27]); em Heidegger, esse «lugar» é remetido ao *Dasein*, ao ente que nós próprios somos e que *existe* enquanto é, ele mesmo, abertura compreensiva do ser e, para quem, «o ser é já o transcendental»⁴. Esta inversão da tese

⁴ Embora a questão do transcendental (essência do fundamento) seja desenvolvida em textos posteriores a *Ser e Tempo* [*Sein und Zeit*, 1927], entre os quais se destacam *Os fundamentos metafísicos da Lógica nos escritos de Leibniz* [*Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang Von Leibniz*, 1928] e *A essência do fundamento* [*Vom Wesen Des Grundes*, 1929], já na primeira obra citada, é referido por Heidegger que o esclarecimento «do ser como *transcendens* é conhecimento transcendental» e «a verdade fenomenológica (abertura do ser) é *veritas transcendentalis*» (Heidegger, 1927: 38 / 1985: 49 [§7]). Numa breve alusão ao idealismo de Husserl, é ainda afirmado, na mesma obra, que «o ser é já o ‘transcendental’ para todo o ente» (Heidegger, 1927: 208 / 1985: 170 [§43]). As passagens de Husserl e Heidegger, para

husserliana da relatividade transcendental do ser ao ego puro não significa, porém, um retorno à ontologia pré-crítica e objectivista. Para Heidegger, «a filosofia tem como tema o ‘*a priori*’, não os ‘factos empíricos’ como tais» (Heidegger, 1927: 229 / 1985: 184 [§44]), contudo, esse carácter de *a priori*, em todo o caso o transcendental, não reside num traço da actividade da consciência mas antes é um «título do ser» (Heidegger, 2006: 101-102 [§7]) e se ser não é «ser substância» ele também não será «ser válido objectivamente», como em Husserl (Heidegger, 2006: 153 [§13]).

O sentido de (o) ser que Heidegger aprofunda na sua *ontologia fundamental*, implica uma outra concepção de existência desenvolvida a partir da sua obra *Ser e Tempo* [*Sein und Zeit*, 1927], na qual aquela não se reduz ao dado puro, à mera presença no mundo [*Vorhandensein: existentia*] cuja essência [*Wesenheit: essentia*] se apreende à parte em realidades paradigmáticas ou é procedente de uma prestação subjectiva, vincule-se esta ao sujeito do comportamento lógico (Kant) ou ao sujeito da intencionalidade (Husserl). Ser reenvia à Existência [*Existenz*], mas no sentido em que existir denota a «essência em exercício», «o ser no seu essenciar-se» [*Wesen*]⁵, remetendo-se, assim, a constituição existencial deste ente que nós somos para um «espaço» de abertura e liberdade, de realização na decisão livre, onde a cada instante se articula a experiência do vivido e a de uma transcendência (fundamento). O alcance desta transcendência apresenta-se em *Ser e Tempo* [*Sein und Zeit*] como *totalidade* do todo estrutural do ser-no-mundo, onde reina uma conexão originária entre os momentos constitutivos do ser (*existencialidade, facticidade e decadência*) e cujo sentido se explicita no horizonte *ekstático* da *temporalidade*. Será esta unidade estrutural que Heidegger diz já estar incluída de maneira *a priori*-existencial em toda a atitude e situação de facto (Heidegger, 1985: 159-161 [§ 41]), significando que na vivência mais simples e quotidiana o ente já está a relacionar-se e a comportar-se com o seu ser, mesmo quando

as quais não se encontrou tradução portuguesa disponível, foram traduzidas por Luís Aguiar de Sousa na língua portuguesa, a partir do original alemão.

⁵ Heidegger recupera o sentido do termo alemão *Wesen* (essência), de modo a reforçar o carácter activo-transitivo *daquele que está a ser ou a fazer-se*. Seja substantivo ou verbo, *an-wesen* diz da «essência em exercício»: «[...] a essência é o que “está a ser” e o que “está a ser” é o ser na sua “essência” no seu “essenciar-se”» (Borges-Duarte, 2002: XVI).

deste foge ou dele se esquece (Heidegger, 1985: 55 [§9]). Dito de outro modo, esta unidade estrutural tem primazia relativamente à actividade intencional pois, na realidade, é porque primeiro somos que a consciência intencional – entre outros modos de (do) ser – se torna possível.

Esta nova acepção de existência (que não é a de Husserl) oferece a Heidegger a fundamentação necessária para colocar o ser no «lugar» antes ocupado pela consciência transcendental assim como lhe permite ultrapassar a esfera de um pensamento profundamente enraizado em visões polarizadas do real, como as de corpo/espírito, sujeito/mundo, existência/essência. Na analítica de Heidegger, existência e essência articulam-se no espaço de jogo da Existência [*Existenz*], remetendo-se a questão do fundamento não para um espaço de representação, onde o eu *diante de* um mundo sobre este opera, mas para um espaço de presença onde naquele se releva a capacidade de verticalidade resistente, *através* de tudo.

A acepção heideggeriana de existência [*Existenz*] permite ainda pensar a arte num âmbito ontológico-existencial, tornando-se aqui problemática a suspensão da posição de existência das suas obras, pois, nesta neutralização, o ser-obra da obra de arte enquanto «essência em exercício» arrisca também suspender-se ou, por assim dizer, congelar-se, com o pretexto de o estabilizar e elevar a objecto de conhecimento.

Alguma da fenomenologia de herança heideggeriana é peremptória na afirmação de que a obra de arte não é objecto mas acontecimento [*Ereignis*]⁶. A obra de arte «levanta um mundo», nela o ser do ente manifesta-se⁷ (Heidegger, 2002: 44-48). A sua essência consiste, justamente, no «pôr-se-em-obra da verdade do ente» (Heidegger, 2002: 32), «verdade» no sentido grego de *aletheia* e que Heidegger traduz por «o não-estar-encoberto do ente» (Heidegger, 2002: 50). Esta compreensão da obra de arte como «lugar» onde a verdade do ente sensível (sons, cores, palavras) se põe a descoberto conduz, necessariamente, à interrogação sobre se o ser-obra pode ser pensado de forma suficiente a partir da imaginação [*Imagination*] e da capacidade imaginativa

⁶ «A arte [...] pertence ao acontecimento de apropriação [*Ereignis*] unicamente a partir do qual se determina o “sentido do ser”» (Heidegger, 2002: 92).

⁷ No espaço aberto da obra «[...] os metais alcançam o resplandecer e o reluzir, as cores o brilhar, o som o soar, a palavra o dizer» (Heidegger, 2002: 44).

[*Einbildungskraft*]. Esta é uma questão central para Henri Maldiney, no entanto, o facto de este autor divergir de Heidegger quanto ao significado daquilo que é «existir em transcendência», exige que primeiramente se questione o que está em jogo quando se evoca, em termos de arte existencial, o exercício de essenciação do ser-obra da obra de arte.

3. Existir em transcendência, segundo Heidegger

O permanente diálogo que Maldiney estabelece com Heidegger ao longo de toda a sua obra denota, em parte, manifesta influência de algumas propostas desenvolvidas pelo seu interlocutor no âmbito da sua ontologia fundamental, sobretudo as que se prendem com a aceção de Existência que releva, ao implicar a de essência [*Wesen*], uma certa transcendência transversal à efectividade pura dos entes. Assim, dir-se-á que há muito de Heidegger em certas asserções de Maldiney, por exemplo, onde este autor afirma que «existir, no sentido não trivial, é ter a sua realização fora de si, extaticamente, sem ter tido que sair de uma situação prévia de pura imanência» (Maldiney, 1985: 7) e onde é defendido, respeitando à arte, que «o ser-obra é da mesma ordem da existência» (Maldiney, 1985: 10). Explicita-se ainda a proximidade entre ambos os filósofos na contraposição que Maldiney estabelece entre *estética-sensível* e *estética-artística*, na qual, correspondendo a primeira ao ente sensível cujo ser tem a sua revelação no ser-obra, consistirá a segunda na verdade da primeira⁸. Todavia, há um aspecto fundamental que distancia Maldiney de Heidegger, relativo ao facto de naquelas asserções não estar contemplada a estrutura existencial do projecto [*Entwurf*] que se estende, em Heidegger, à arte (Heidegger, 2002: 77-83) e da qual Maldiney diverge, pois «uma obra de arte não tem a estrutura nem da intencionalidade nem do projecto» (Maldiney, 2000: 30). Não estando em causa, para ambos os filósofos, que «a existência é transcendência, quer dizer ultrapassagem» (Maldiney, 2007: 66) é, porém, de um outro modo que Maldiney concebe a originariedade da transcendência e, por isto, é também outra a sua reflexão sobre a Existência. Assim, o outro lado do facto de Heidegger ser muitas vezes

⁸ « Le mot “esthétique” a deux sens: l’un se rapporte à l’art, l’autre à la réceptivité sensible. L’esthétique-artistique est la vérité de l’esthétique-sensible, dont l’être a sa révélation dans l’être-œuvre » (Maldiney, 1985: 27).

interpelado por Maldiney prende-se com a exposição crítica e emancipação deste autor daquilo que é «existir em transcendência, segundo Heidegger» (Maldiney, 2007: 83, 226-227, 249-250, 285).

Radicada no horizonte *ekstático* da temporalidade, a estrutura existencial do projecto [*Entwurf*] significa, para o ente, arrancar-se à condição de simples ente que ele é (e não é), transportar-se para longe, não no real ou no possível mas na possibilidade de tornar possível, na possibilitação [*Ermöglichung*], para, justamente num retorno a si, esse ente tornar possível a sua facticidade que em si mesma é desprovida de sentido. Em jogo está o «acontecer da verdade», mas a verdade projectada ou, em termos de arte, «poetada» (Heidegger, 2002: 76), num contexto em que «o projecto é a justificação do ser-aí» (Maldiney, 2007: 285). Embora o projecto não seja da ordem da representação nem da intencionalidade, ele consiste na possibilidade de esclarecer o sentido do ser que *aí* permanece na sua opacidade e indeterminação.

Mas reduz-se a transcendência do fundamento à compreensão do sentido do ser? O próprio Heidegger afirmou, em *Ser e Tempo* [*Sein und Zeit*], que o ente na sua efectividade pura e indeterminação já está perante «o facto de ser e ter de ser» (Heidegger, 1985: 121 / 1927: 134 [§29]), significando que a tonalidade [*Stimmung*] a que se sintoniza e «transporta o ser para o seu aí» (Heidegger, 1985: 120 / 1927: 134 [§ 29]) é já um modo de transcendência. Embora nesta recondução permaneça confuso, para o ente, o sentido do ser, este já está *a ser* no pleno exercício da sua essenciação. Porém, a urgência em esclarecer aquilo que é, na sua contingência, tão injustificável quanto irrevogável, terá conduzido Heidegger a submeter prontamente o indeterminado ao determinado, de tal modo que o ente a quem foi dada a responsabilidade de ser o *aí* e que aí se descobre na sua indeterminação, é também aquele que já está a projectar-se na abertura de possibilidades determinadas, próprias ou impróprias⁹. Neste salto projectivo, jaz esquecida a *aisthêsis*, termo que Heidegger utiliza uma única vez em *Ser e Tempo* [*Sein und Zeit*] e da qual o projecto não consegue dar conta porque, na realidade, «o projecto é uma configuração posterior ao Aberto, uma

⁹ Na analítica de Heidegger, os dois modos de constituição da abertura – a afectividade [*Befindlichkeit*] e a compreensão [*Verstehen*] – estão de tal modo ligados no fenómeno ser-no-mundo que só por uma questão de análise é possível isolá-los (Heidegger, 1985: 126 [§ 31]).

primeira construção de nós próprios» (Maldiney, 2007: 84). O mesmo acontece com a arte. Para o filósofo alemão, a arte é, prossegue Maldiney, «a possibilitação da natureza [...] ‘Die Welt weltet’, diz Heidegger: o mundo mundaniza-se. Simultaneamente uma presença existindo o seu *aí* tem sempre já transcendida a natureza em direcção a um mundo, do qual recebe o seu sentido de ser» (Maldiney, 1993: 234).

4. A estética dos ritmos

Mas então o que é existir em transcendência, segundo Maldiney?

Partindo da sua tese central de que «o real é sempre o que não se esperava e não há motivo para esperar» (Maldiney, 2007: 105), Maldiney concebe a abertura como *transpassibilidade* e a transcendência do fundamento como *transpossibilidade*. Se transpassível, o campo próprio da receptividade não é o da abertura (das) às possibilidades mais próprias mas o da abertura (do) ao que não é esperado respeitante à esfera não dimensional do Nada, consistindo, aqui, o horizonte da abertura¹⁰, na região aberta que se estende sem limites¹¹ para lá do horizonte das expectativas¹². *Aí* permanecendo, a presença não tem nada a esperar de si, nem como ente nem como existente. «Nós somos passíveis de imprevisível. É esta capacidade infinita de abertura, de quem *aí* está ‘esperando, esperando, não esperando nada’, tal como Nietzsche em Sils Maria, que designamos *transpassibilidade*» (Maldiney, 2007: 304).

¹⁰ No horizonte de dados determinados e a determinar (horizonte do indeterminado), o longínquo é, em Husserl, o limite zero, e para lá dele anuncia-se um *horizonte vazio* – «indeterminação determinável». Em Maldiney, o nada ou «vazio» respeitante ao «horizonte do inesperado» não consiste numa «indeterminação determinável» mas antes numa «determinação indeterminável», intrínseca à capacidade do Eu *se determinar* espontaneamente a si próprio a uma passividade absolutamente *indeterminável*, como veremos.

¹¹ Há, nesta concepção de horizonte, uma clara alusão ao texto de Heidegger *Serenidade* [*Gelassenheit*, 1959], onde no âmbito do seu pensamento mais tardio, de que Maldiney está mais próximo, o filósofo alemão refere-se ao Aberto como o lado virado para nós da livre extensão [*die freie Weite*] ou o lado virado para nós de uma Abertura (*Gegnet*-região aberta).

¹² « L’horizon de l’ouverture, de l’ouverture à l’événement, est le côté tourné vers nous du hors d’attente » (Maldiney, 2007: 105).

Mas este que assim se descobre aberto ao inesperado, que suporta a experiência sem estar limitado por nenhum *a priori*, intenção de si ou expectativas – *transpassibilidade* – é também aquele que já se encontra em processo da sua constituição, para lá ou aquém dos possíveis – *transpossibilidade*. Neste plano radical da experiência, o acontecer da verdade não é questão de sentido – contexto de projecção nas possibilidades mais próprias – mas de *ritmo* – contexto inesperado da manifestação efectiva do ser do ente. Identicamente, se remetidos para a questão da essência (Existência) da obra de arte, «a arte é a verdade do sensível porque o ritmo é a verdade da *aisthêsis*» (Maldiney, 194: 153).

«Ponto (perdido) entre as dimensões» (Maldiney, 1985: 181-182), o significado de ritmo não é o de uma cadência, o tempo do ritmo não é retroagido nem pelo passado (memória) nem pelo futuro (expectativa). O ritmo surge do Nada (não se antecipa) e diz respeito a um presente-origem, fundador do tempo¹³ que só tem paralelo na instantaneidade [*exaiphnes*] de Platão. O ritmo é o «instante sem data», esse ponto de indiferença atópica e alógica que escapa à duração mas que assegura a continuidade do tempo. Referido a uma cosmogénese, o ritmo corresponde ao instante da decisão, ao ponto de explosão a partir do qual se dá início à formação do mundo que se levanta no espaço aberto da obra de arte.

Para explicitar este contexto de génese, Maldiney começa por evocar as análises do linguista Émile Benveniste, que contrapõe os termos gregos *schêma* e *rhythmos*. Ao contrário do *schêma* (do esquema – que é estrutura fixa e congelada), «o *rhythmos* [...] designa a forma no instante em que ela é assumida por aquilo que é móvel e fluído [...] é a forma improvisada, momentânea, alterável, modificável» (Maldiney, 1994: 157). O ritmo é, então, a própria forma, mas a forma em processo da sua formação [*Gestaltung*] não a forma-formada [*Gestalt* (forma, estrutura)]. Se remetido ao plano existencial da transpassibilidade, esse processo denota o súbito instante da revelação do ente sensível, porquanto este se abra ao ritmo e este naquele se abra, consistindo a sua verdade no modo não projectivo mas surpreendente [*sur-prise*] de o seu

¹³ « Il faut donc que le présent soit originaire. Par là la relation du présent et du temps s'inverse. Le temps n'est plus au fondement du présent mais le présent au fondement du temps » (Maldiney, 1994: 161-162).

ser-forma se manifestar, mostrar-se no seu ritmo, *aparecer* a instaurar o seu próprio espaço.

Para o pintor Paul Klee, também convocado por Maldiney nesta questão, «o essencial da obra» consiste, num sentido próximo ao acima referido, num «movimento de gênese simultaneamente formal e formador»¹⁴. Mas, precisa Maldiney, esta autogênese das formas é, na sua essência, um automovimento de espaço. «A formação de uma forma tem lugar no espaço que ela instaura: ela é formação de uma dobra do espaço onde este se articula por inteiro. A sua autogênese é um auto-movimento do espaço transformando-se...em si mesmo. É a definição do ritmo» (Maldiney, 2003 (a) :15). Ao formarem-se, as formas instauram o espaço a partir do qual se formam e, nesta articulação de espaço, todas participam no acontecimento ser-obra, na *trans*-formação do todo que é a obra de arte, de tal modo que uma pintura ou uma música, quando aparecem, aparecem-nos a funcionar como um cosmos.

Assim, as estruturas das obras que não se regem pelas necessidades do objecto referem-se a um espaço ante-objectivo que não tem outro sistema de coordenadas senão o «da conspiração motora-rítmica» das suas formas. É ao articularem-se entre si que as notas musicais se vão formando e deste modo vão também fundando o espaço tensional da peça musical. Como na pintura, que é feita de acontecimentos picturais, cada um com o seu horizonte e o seu campo marginal, mas todos interceptando-se, substituindo-se e criando novos campos marginais sob outros horizontes. Abstracta ou figurativa, o que nos é dado a ver numa pintura é dado através dessas intersecções e eclosões das suas formas, segundo uma ordem que é anterior à sua função representativa e que Maldiney designa por *Estilo*. É através do *estilo*, isto é, através de um certo ritmo dos elementos fundadores da obra, do movimento singular dos traços, do eclodir das manchas, dos contrastes de luz e sombra que nos aparece, por exemplo, a *Vista de Delft* de Johannes Vermeer ou o sol de um quadro de Delaunay. Nem as figuras de Vermeer são uma réplica ornamentada da natureza nem o sol de Delaunay é um sol-objecto, todos constituem fenómenos radiantes referidos à

¹⁴ « La théorie de la *Gestaltung* se préoccupe des chemins qui mènent à la *Gestalt* [forme]. C'est la théorie de la forme mais telle qu'elle met l'accent sur la voie qui y mène [...] La genèse comme mouvement à la fois formel et formateur, est l'essentiel de l'œuvre » (Paul Klee, cit.: Maldiney, 1994:156).

energia instauradora de espaço, à *genesis spontanea* do ritmo que irrompe nos elementos e faz de cada um deles uma forma.

Ao concluir-se que o ritmo é a essência da arte, o mesmo é dizer, a sua Existência¹⁵, aquele toma ainda a forma de um *logos* articulador, cuja raiz em *legein* –reunir, recolher, discernir e escolher – não o compromete de imediato com o sentido que a lógica formal lhe atribuiu. Gilles Deleuze, filósofo que muito deve a Maldiney, fala de uma «lógica das sensações» (Deleuze, 1981). Pelo seu lado, em textos que datam das décadas de 60 e 70¹⁶, Maldiney já tornava clara a associação do ritmo a um *logos*, passível de articular esse fundo recôndito da *aisthêsis*, que, referido à matéria primordial e densa [*hylê*], ora designa o *apeiron* (Anaximandro), ora a *terra* que tudo oculta (Heidegger), ora o *caos* (Maldiney). «Nem o caos de Hesíodo, nem o *apeiron* de Anaximandro, um como outro indeterminados, envolvem as coisas à maneira de um limite, ele é o fundo» (Maldiney, 1997: 82). Mas este fundo que pode ser tudo [*hylê*] ou não ser nada [*chaos*], não dá abertura a nada nem a si mesmo. A Existência investe sobre um fundo sensível caso contrário ela será meramente ideal, um conceito vazio, mas «só a existência manifesta o fundo – do qual ela emerge existindo-o [...]» (Maldiney, 2007: 20). Só uma «essência em exercício» pode constituir-se fundamento dos acontecimentos de que se alimenta o curso do mundo o que, para Heidegger, é questão de projecção, para Maldiney, questão de ritmo.

Relacionando-se, assim, a problemática do ritmo à transcendência do fundamento ou transcendência da relação com o fundo, Maldiney sublinha que «este sentido da forma em formação, em transformação perpétua no retorno do mesmo, é exactamente o sentido do ritmo. Deve-se encará-lo na perspectiva de Heraclito» (Maldiney, 1994: 157), isto é, no contexto da sua concepção de *logos*. Porém, acrescenta o autor, «o ritmo está nos redemoinhos da água, não no curso do rio» (Maldiney, 1994 :158), o ritmo não designa um fenómeno de fluxo ou de escoamento, o tempo que passa, ele está no vórtice das tensões, no

¹⁵ « Ainsi – et sera conclure – le rythme est l'essence de l'art et il est son existence, étant l'acte du style » (Maldiney, 1994: 172).

¹⁶ Entre outros, «L'Esthétique des Rythmes» [1968], texto reeditado in *Regard Parole Espace* [1973], na nossa bibliografia (Maldiney, 1994: 147-172), e a obra *Aîtres de la langue et demeures de la pensée* [1975].

núcleo dos momentos críticos, reunindo e articulando os opostos constituintes de uma unidade sensível antes de estes se constituírem objecto para uma percepção ou projecto de uma compreensão. «O ritmo é ao mesmo tempo o indutor e o revelador das potencialidades elementares [...]. O que é próprio do ritmo é implicar em cada fase, simultaneamente, direcções contrárias que ele integra a título de elementos radicais de um indivisível processo» (Maldiney, 1985: 15). O ritmo revela as potencialidades da *aisthêsis* articulando os seus opostos, as suas tensões, num processo que unifica todo o espaço existencial. A «ordem do mundo» não consiste na abolição pura e simples do caos [*Béance*], mas sim na sua conversão em espaços de manifestação [*Patence*] através do ritmo.

5. A dimensão não temática da imagem

Nenhuma das direcções desenvolvidas por Maldiney em torno do conceito de imagem se realiza fora das noções-chave de forma e de ritmo. Assim, resume o autor «a forma tem realmente duas dimensões uma por onde ela é imagem e representativa, outra por onde ela é forma rítmica-significativa, mas a segunda precede, funda e transcende a primeira» (Maldiney, 1994: 106). Nesta passagem de *Regard Parole Espace*, a noção de imagem remete à forma regulada pelas necessidades do objecto. Mas se a experiência for a da presença, não a da consciência, «a forma em estado de funcionamento não é um tema imaginado [*imagé*], mas uma dimensão não-temática da imagem ou de uma outra expressão. Ela é a dimensão não da aparência, mas do aparecer: a regra, inobjectivável em si, do seu modo de aparecer» (Maldiney, 1994: 84). Nos mesmos termos, mas especificando a pintura, Maldiney acresce que «a primeira função da imagem é a de aparecer» (Maldiney, 1994: 106). Pode então a noção de imagem ter outra conotação para além da representativa?

Convoca-se, nesta análise, a noção grega de *aparecer* [*phainesthai* (infinitivo de *phainetai*) raiz de *pho* – luz], termo onde a palavra fenómeno [*phainomenon*] também encontra a sua raiz para significar aquilo que se mostra, brilha a partir de si e em si mesmo. «O que é próprio da essência é não ser acessível senão a partir de si» (Maldiney, 2000: 407), não há nada de exterior à essência (Existência) que lhe dê sentido ou justificação de ser. E se, como Paul Klee defendeu, no âmbito da sua teoria da *Gestaltung*, «a arte não reproduz o

visível, ela torna visível», aquilo que é tornado visível na obra não é a ilustração de um mundo perfeitamente acabado mas o modo como nela um mundo se está a fazer; o modo como as formas estão a romper a sua opacidade e, nesse rasgão (abertura) o seu ser irrompe, e assim se manifesta (no Aberto), segundo o seu estilo (ritmo). Dito de outra forma, aquilo que se expõe no espaço aberto da obra de arte são os modos do aparecer daquilo que aparece e aquilo que aparece não concerne ao *quê* de uma representação, mas diz antes respeito ao «funcionamento interior da obra de arte» com o qual a «visão estética», não a imagificante [*imageante*] (visão por objectos) pode sintonizar ao deixar-se conduzir pelo ritmo das formas (Maldiney, 1994: 9).

O desprendimento do peso do objecto e a sintonia (síncrona) com o ritmo das formas estético-artísticas são dois aspectos fundamentais na caracterização da dimensão não-temática da imagem. Aqui, a imagem não corresponde à «imagem de lembrança» [*image de rappel*] mas à «imagem de apelo» [*image d'appel*], análoga ao «tempo do sonho» das sociedades primitivas australianas, no qual se evoca o tempo-origem, imemorial e a-histórico analisado por Mircéa Eliade, nomeado por Carl Gustav Jung «o Inconsciente imemorial», mas que Maldiney prefere designar por «temporalidade ontológica» (Maldiney, 1993: 185-188). Não consistindo a «imagem de apelo» numa evocação do passado, enquanto conjunto das retenções da actualidade do presente, nela está em jogo um apelo ao Absoluto, como o de Schelling, que subjaz ao tempo histórico e às suas formas de presente, passado e futuro. Servem estas referências para explicitar o modo como a imagem se relaciona com o tempo do ritmo, intemporal articulado que abre o espaço operacional do qual tudo procede. É a este tempo primeiro da manifestação das formas rítmicas que a imagem apela e se sincroniza. «Numa tal imagem, o mundo sonha-se» (Maldiney, 1993: 202). Nem o mundo é um mundo terminado, nem a sua imagem é ainda a de um pensamento intencional regulado.

Transparece, nesta tese, a ideia de uma imagem original que remonta à doação do ente. Poder-se-á estabelecer aqui um paralelismo com o que Heidegger diz ser a vista [*Anblick*], o aspecto ou perfil [*eidos*] que um ente oferece de si mesmo ao anunciar-se? Na realidade, «a arte torna visível... mesmo a imagem» (Maldiney, 1994: 212), cada coisa vista dá uma imagem [*eidos*] de si própria. Em Heidegger, porém, o perfil em causa é prospectivo. Em Maldiney, *aparecer* respeita ao presente-origem de uma receptividade

surpresa [*réceptivité surprise*] cujo horizonte não é referido às *ekstases* da temporalidade mas ao Inesperado (Nada). O aparecer daquilo que aparece é sempre súbito e surpreendente, liberto de todo o *a priori*, intenção de si ou expectativa.

Os desenvolvimentos teóricos de Maldiney em torno da dimensão não-temática da imagem, «imagem de apelo» ou «realidade da imagem», entre outros termos utilizados pelo autor para designar «a imagem em estado nascente», procuram relevar esse momento inédito do encontro com a obra de arte onde, na surpresa [*sur-prise*], se joga a única oportunidade de a imagem guardar as principais linhas da acção transfiguradora do ritmo das formas, a «*significância insignificável*» da sua realidade. Define-se aqui a imagem como *expressão*, o que faz dela um rosto [*prosopon*], o rosto que se volta para o lado da sua origem e que é um auto-movimento (Maldiney, 1993: 210). Não sendo estática a realidade para a qual esse rosto se volta, também a expressão que a assume não se fixa; ela é, na sua essência, imagem em movimento. «A lei da sua génese é a motricidade. A motricidade está para o ritmo como a imagem está para a forma: um suporte, mas não um fundamento» (Maldiney, 1993: 215). Distinguem-se, portanto, ritmo e motricidade; não está em causa a apreensão das formas estético-artísticas *em si*, mas o facto de a imagem ao deixar-se conduzir pelo ritmo das formas com estas poder coexistir. Neste co-aparecer, forma e imagem formam *um*, no sentido em que «a imagem convoca a forma, como a motricidade convoca o ritmo» (Maldiney, 1993: 215).

Assim, a imagem é *sustentada no seu ser pela autogénese da forma* (Maldiney, 1993: 209). Esta sustentação não significa reprodução nem semelhança, mas sim tensão, patente no modo como «a motricidade da imagem, a sua dinâmica interna, assume a multiplicidade sucessiva do aqui-agora a partir do qual se desdobra o espaço operacional do mover-se [*se mouvoir*] e do sentir. A integração deste espaço no espaço de abertura do ritmo confere a quem o frequenta uma existência inédita» (Maldiney, 1993: 216), isto é, a existência relativa à experiência de travessia onde a imagem em vez de se entropor entre a visão e o mundo, entre o ver e a obra de arte, ela consiste nesse olhar que se deixa conduzir pelo ritmo daquele que aparece. «A imagem não se presta ao ritmo, ela só o convoca na condição de guardar viva em si a marca do *sentir* e da sua abertura à luz, mas não os efeitos do *percepcionar*» (Maldiney, 1993:216).

6. O momento pático do sentir

Com Maldiney não se reflecte sobre arte e imagem contrapondo *coisa* e *imagem*, mas antes confrontando *forma* e *imagem*, na medida em que a obra de arte não é um objecto, ela *ex-iste*. Neste confronto, outro se esboça, que distingue entre *imagem da realidade* – ilusão da sua aparência – e *realidade da imagem* – o acontecimento actual do seu aparecer¹⁷, às quais correspondem a visão imagificante [*imageante*], representativa e objectivante e a visão estética, expressiva e inobjectivante, respectivamente.

Exige agora a nossa interrogação inicial sobre o nexa da articulação entre arte e imagem que se questione a dimensão da experiência a que a visão estética pertence. Diz aquela respeito a uma consciência concomitante [*intentio prima*] que denota, contrapondo-se à consciência reflexiva [*intentio secunda*] a visão imediata, espontânea e directa do real? Com efeito, «ver», em Maldiney, não é «ver segundo» mas «ver com». A coexistência do ver e do visto exige-se, porém, de toda e qualquer intenção de si, *prima* ou *secunda*, assim como, neste plano da experiência, a problemática da consciência de si não se coloca, mesmo a que se dá *in obliquo* na intenção primeira e manifesta da consciência simples [atenção (*awareness*)]. Cai por terra toda a tentativa de circunscrever a visão estética a alguma da actividade da consciência; esta parece não ser tema nesse modo a-temático e ante-objectivo de acolher aquilo que aparece.

Atenda-se, por isso, ao termo estética, que, remontando a *aisthêsis*, denota a esfera das sensações e dos sentidos. Mas o uso deste vocabulário também não é consensual, dado o teor excessivamente psicológico com que habitualmente se conota. A este facto se deve, em parte, a razão pela qual a *Stimmung* heideggeriana o contorna. Assim como não se tece nenhum tipo de consideração intencional sobre a estrutura existencial da afectividade [*Befindlichkeit*]¹⁸, também as tonalidades afectivas ou humores [*Stimmungen*]

¹⁷ « L' image de la réalité consiste dans l' illusion de son apparence. La réalité de l' image est l' événement actuel de son apparaître » (Maldiney, 2003 (a) :194).

¹⁸ Adoptamos a tradução de Irene Borges-Duarte do termo alemão *Befindlichkeit* por afectividade na língua portuguesa (Borges-Duarte, 2012). Do latim, *afficere*, *afectum*, *affectivus*, a afectividade denota uma predisposição natural para experimentar emoções ou emocionar-se não se referindo, porém, a nenhuma emoção em particular.

se preservam de qualquer referência a estados psíquicos ou a meras manifestações sentimentais. Os matizes de humor [*Stimmungen*] dizem respeito ao modo como o *Dasein* aí se sente, quando este se deixa afectar pelos outros e pelas coisas do mundo, mas o *se* do sentir-se, mais do que reflexividade (consciência-de-si), é sinónimo de um *ter-se a si*, no seu ser, num plano da experiência onde aquele já sabe alguma coisa sobre si e sobre os outros, apesar de esse «saber» se mostrar impreciso, confuso e nebuloso. Ora este âmbito pré-teorético da experiência é o da própria *aisthêsis*, não havendo necessidade de fugir a este termo, pois a referência às sensações e aos sentidos não se circunscreve apenas a qualidades de coisas, segundo Maldiney. É de forma clara e explícita que este autor assume, no plano ante-predicativo da experiência, ao qual a visão estética pertence, a problemática do sensível e do sentir, mas ressaltando-se, mais uma vez, que a actividade e abertura deste estágio da experiência respeita ao existencial da transpassibilidade, isto é, ao modo de nos determinarmos a nós próprios a uma *passividade absolutamente indeterminável*¹⁹, absolutamente distinta da representação, da intencionalidade assim como da estrutura existencial da compreensão [*Verstehen*] e do projecto [*Entwurf*].

A análise maldineyana sobre a dimensão passiva da experiência estrutura-se a partir de duas grandes referências: a de Husserl, autor que dá uma especial atenção ao plano do ante-predicativo na sua obra póstuma, *Experiência e Juízo* [*Erfahrung Und Urteil*, 1939], e a do neuro-psiquiatra Erwin Straus, que desenvolve, na sua obra principal, *Do Sentido dos Sentidos* [*Vom Sinn der Sinne*], publicada em 1935, a tese de que «o sentir»²⁰ não é um modo do ego transcendental nem o de uma individualidade psicofísica, mas antes é «um modo do ser-vivo», isto é, um modo do «ser-no-mundo corporal» (Straus, 1989: 27-32). Sentir é aqui compreendido em termos de comunicação imediata e recíproca com a realidade, de «experiência empática», que tanto abrange o

¹⁹ « Pour designer cette “transcendance dans la passivité”, par laquelle le Moi se détermine spontanément lui-même à une *passivité absolument indéterminable*, il ne nous reste que le terme paradoxal de *transpassibilité* » (Maldiney, 1985: 112).

²⁰ « J’espère, par l’emploi même de l’infinitif substantivé, *le sentir*, éclaircir une manière de voir et attirer l’attention sur un phénomène qui, malgré les nombreux travaux consacrés aux sensations, a passé largement inaperçu en raison de l’approche méthodique qui est à la base de ces recherches » (Straus, 1989: 18).

simpático como o antipático e que Straus designa por «momento pático do sentir». «Pático» reenvia à noção grega de *pathos* que evoca habitualmente a ideia de passividade mas que remontando a *paschein* significa sofrer, aguentar, suportar, deixar-se levar por, deixar-se convocar por, aceitando-se, neste contexto, a tradução de *pathos* por experienciar-se, mas remetendo-se o seu sentido para a capacidade de resistir, suportar [*endurer*] determinado acontecimento. Esta última acepção de *pathos* é a que melhor exprime a significação temporal do sentir, implícita no plano ante-predicativo da experiência ou numa «tomada de consciência passiva», segundo Straus (Straus, 1989: 33).

Na obra de Straus, acima indicada, há breves referências a Husserl e, por isso, é provável que o psiquiatra tivesse tido acesso à pesquisa do filósofo sobre a *hylê*, exposta em 1913, e as que versam sobre a sensação [*Empfindung*], ambas publicadas nas *Ideen I e II*, respectivamente, e a outros manuscritos como *As análises para a Síntese Passiva* [*Analysen zur passiven Synthesis*], texto que foi integrado numa lição de Husserl de 1920-21 sobre a «Lógica Transcendental». No entanto, é em *Experiência e Juízo* [*Erfahrung und Urteil*], com data posterior à obra de Straus, que Husserl melhor sistematiza a sua «teoria da experiência ante-predicativa» que visa esclarecer a origem da actividade judicativa (predicativa) e contribuir para o estabelecimento da genealogia da lógica.

Nesta última obra, Husserl distingue, no âmbito da experiência ante-predicativa, entre «a actividade perceptiva do Eu» e «o campo de pré-doação passiva dos objectos». A primeira reporta a uma operação de conhecimento de nível inferior que se desdobra entre a contemplação e a explicação dos objectos singulares. Mas como esta actividade só é possível se algo for previamente dado que estimule o interesse da percepção e sobre o qual ela possa dirigir a sua atenção, Husserl reconhece no âmbito da experiência ante-predicativa um domínio de doação passiva dos objectos que, para ser, não exige nenhuma participação activa do sujeito (Husserl, 1970: 33-34 (25) [§6]). No *campo de pré-doação passiva*, a experiência de mundo não comporta idealizações, nem o modo como o ente surge à consciência na percepção pode dizer-se constituir uma objectividade porque, na realidade, «a *objectivação* é sempre uma *operação activa do Eu*» (Husserl, 1939: 64 / 1970: 72 [§13]). Este plano passivo, inobjectivo e inintencional da experiência reporta-se, ainda segundo a

indicação de Husserl, a um campo sensível ou unidade articulada de dados sensíveis (unidade do idêntico) referido a «*experiências simples*»²¹, nas quais o mundo é o mundo de substratos simplesmente apreendidos pelos sentidos (Husserl, 1970: 63 (54) [§12]) ou o «*mundo simplesmente como mundo percebido*» (Husserl, 1939: 56 / 1970 : 65 (56) [§12]).

Esta hipótese avançada por Husserl, a de haver, no momento inicial da experiência, passividade ou inatividade dos processos operacionais próprios da vida da consciência, é cara a filósofos como Heidegger, Levinas e Merleau-Ponty, entre outros, mas não sem alguma crítica. Este retorno (tardio) de Husserl ao mundo no qual sempre vivemos e já está aí [*Lebenswelt*] (Husserl, 1970: 48 (38) [§10]), dado não na sua individualidade estritamente objectiva mas numa «crença passiva» é, tão-só, o retorno ao «solo» do ego transcendental. As primeiras impressões [*Empfindungen*] ou dados hiléticos imanentes à «crença passiva universal no ser» (Husserl, 1970: 34 (24) [§6]) distinguem-se dos dados sensíveis constituídos como qualidades de coisas por noeses intencionais; porém, os primeiros são matéria [*hylê*] para os segundos e, por isso, nesta hilética já se antecipa a constituição das emoções, das imagens e a do próprio mundo cultural como modalidades da referência intencional.

É relevante a conexão estabelecida por Husserl entre passivo (inintencional) e sensível (dados hiléticos). No entanto, é Straus quem nesta problemática se torna o interlocutor preferencial de Maldiney. «Ele começa aí onde acaba a análise intencional de Husserl, nesta hilética que ele nomeou sem a poder edificar [...] E. Straus edifica uma hilética de um outro estilo, que põe a descoberto, no próprio Sentir, um sentido inintencional, fora de toda a referência ao objecto» (Maldiney, 1994: 134-135). Muito resumidamente, alguns aspectos desta outra hilética, que Maldiney interioriza no

²¹ Sobre a natureza da experiência sensível, Husserl distingue entre *experiências fundadas* e *experiências simples*. As primeiras dizem respeito à percepção mediada pela expressão, a partir da qual se iniciará o movimento reflexivo que confere uma certeza definitiva à subjectividade. O modo de pré-doação passiva dos objectos pertence essencialmente ao domínio das *experiências simples*, relativas à *percepção externa*. Nesta percepção, compreende-se tudo o que é mundano e exterior e aqui designado por ente corporal. Este ente da experiência simples situa-se na totalidade espaço-temporal da natureza (o *mundo na sua totalidade*) e a percepção enquanto é pura percepção sensível consiste na atenção imediata e dirigida para a simples corporeidade (Husserl, 1970: 60-68 [§12]).

desenvolvimento do plano da experiência que designa por «dimensão pática da existência», prendem-se com o facto de Straus diferir de Husserl quanto à estrutura da dimensão passiva da percepção. Não constituindo esta estrutura, para Husserl, um campo de puro caos, nela os dados hiléticos são articulados de acordo com certas operações de síntese na consciência interna do tempo²². Para Straus, o momento pático do sentir é irreduzível a toda e qualquer operação de síntese, a sua estrutura é de outra ordem e, por isso, é necessário começar por distinguir entre sentir e perceber, sentir e conhecer, pático e percepção, segundo o psiquiatra (Straus, 1989: 243). Dito de outro modo, o momento pático do sentir ou «o sentir» distingue-se e precede a percepção sensível. A percepção é um modo da consciência intencional, enquanto o momento pático refere-se ao sentir cuja «verdade» não foi ainda afectada por nenhum tipo de operacionalidade procedente da consciência. Em Straus, como em Maldiney, passivo significa absoluta passividade da vida da consciência.

A consciência chega sempre tarde. Quando esta aparece já o acontecimento está a decorrer, não apenas em termos fisiológicos mas sobretudo existenciais²³, respeitantes às «transformações e limitações específicas da relação do Eu e do Mundo» (Straus, 1989: 245). Na percepção (o primeiro nível da objectivação), o Eu (subjectividade) e o mundo (objectividade) já estão perfeitamente constituídos e polarizados mas, no sentir, aqueles formam um todo, uma forma única, não objectivável, resultante da sua comunicação imediata e recíproca. Sentir é, neste contexto, sentir-se a si e ao mundo, sentir-se *no* e *com* o mundo,

²² Embora o campo de pré-doação passiva na sua originalidade não seja ainda um campo de objectividades no sentido próprio da palavra, desenrolam-se nele algumas operações doadoras de sentido. Os dados sensíveis (hiléticos) são produto de uma síntese constitutiva que pressupõe, no grau inferior, as operações de síntese na consciência interna do tempo que ligam todas as outras e às quais se deve a constituição da unidade de identidade em geral. Num nível imediatamente superior a esta unidade, onde coexistem e se ordenam todos os dados imanentes, dá-se a síntese associativa que estabelece relevos de homogeneidade e de heterogeneidade entre as sensações, permitindo a constituição de semelhanças, diferenças, singularidades ou mesmo campos sensoriais (Husserl, 1970: 85-89 [§16]).

²³ «Nous éviterons les hypothèses physiologiques, car si elles nous semblent pouvoir éventuellement figurer au terme d'une théorie du sentir, elles ne sauraient, pensons-nous, y êtres invoquées au départ » (Straus, 1989: 27).

num plano que comporta, à maneira das intuições kantianas, uma estrutura espaço-temporal²⁴, mas não se prendendo esta, como em Kant, com o modo de um sujeito *representar* um mundo mas com o modo de *ser* com o mundo. O momento pático do sentir reenvia ao plano de constituição do ser, não do conhecer, tese para a qual Maldiney contribuirá decisivamente ao enfatizar, no âmbito da transpassibilidade, o carácter profundamente transformador do encontro onde, no modo inesperado como o eu se transcende para o outro, se geram novas configurações espaço-temporais e se é, de cada vez, radicalmente outro.

Embora o sentir não se constitua fundamento (Maldiney, 2007: 150), no âmbito estritamente existencial em que Maldiney o explicita na dimensão pática, «o aparecer começa no sentir [...] no sentir, eu sou o aí» (Maldiney, 2007: 148), abertura infinita ao absolutamente novo e inesperado, compartilhando, assim, o filósofo, a tese de que não é à consciência que o meu ser e o ser das coisas originariamente se dá. Por vezes, o inconsciente é evocado, mas, se por inconsciente se compreende uma zona de sombra da consciência, hipostasiada como objecto e abstraída do meu ser-no-mundo, a conexão entre passivo e inconsciente torna-se equívoca. Como Straus sublinhou, o «id» e o inconsciente são frutos tardios dos conceitos solipsistas do cartesianismo (Straus, 1989: 31). Não obstante, é também verdade que, mais contemporaneamente, o termo inconsciente não se cinge apenas ao sentido restrito em que habitualmente é utilizado. Segundo Damásio, este «é apenas uma parte da enorme quantidade de processos e conteúdos que para nós permanecem *não conscientes*», entre outros, os padrões neurais que nunca se transformam em imagens; as imagens formadas a que não prestamos atenção; as disposições adquiridas através da experiência que se mantêm adormecidas ou silenciosas na sua reestruturação; toda a «oculta sabedoria» que a natureza colocou nas disposições homeostáticas inatas (Damásio, 1999: 263). Mas qual é a dimensão existencial dessa «oculta sabedoria»? Prende-se esta apenas a uma arquitectura neural sofisticada cujas imagens são representadas por um

²⁴ Em Straus, na estrutura espaço-temporal do sentir, contrapõem-se, de um lado, o tempo métrico e objectivo e o «agora» irrepitível e incoativo, de um outro, o «espaço geográfico», próprio da percepção, e o «espaço da paisagem» referido a um espaço de indeterminação, sem referências nem coordenadas possíveis.

precursor biológico do sentido do si? E consistirá o sentir na «forma mais simples sob a qual o conhecimento sem palavras surge mentalmente»? Só mentalmente? É conhecimento? Será o sentir «o sentir do que acontece quando um organismo está envolvido no processamento do objecto»? (Damásio, 1999: 43-51). Não estará o sentir primeiramente a acompanhar as transformações da minha relação com o mundo antes de esta se constituir objecto para uma percepção?

Não se é primeiro e só depois somos com o mundo, nem o ser-no-mundo se circunscreve apenas à fisiologia (inconsciente), por um lado, nem à percepção (consciência), por outro. Não consciente ou passivo (passividade da consciência) releva ainda um campo sensível (pático), onde este que eu sou (ser) já está a acontecer, nele já estarão a ocorrer transformações que não percepciono, resultantes do modo (imediato e inesperado) de me relacionar com os outros, com as coisas e os acontecimentos do mundo. Por sua vez, se se reconhece haver *actividade* onde não é exigida nenhuma participação activa da vida operante da consciência, qual a razão para continuar a relativizar este plano da experiência à consciência, denominando-o inconsciente ou adjectivando-o de passivo? No plano passivo, a passividade remete apenas à vida intencional da consciência, sendo compreensível a razão pela qual Straus procede, quanto à esfera do sensível e dos sentidos, à distinção entre pático e percepção. Só a percepção sensível é um modo da consciência, o momento pático ou o sentir é um modo do ser-no-mundo, tese onde se inverte, como em Heidegger, a relatividade do ser à consciência.

Permanece, no entanto, uma questão. Se para haver conhecimento é necessário haver consciência de si, a dimensão não temática da visão estética e das suas imagens constitui conhecimento?

Na perspectiva de Straus, a experiência originária do sentir não é conhecimento²⁵, pois todo o conhecimento é desde o início reflexivo²⁶. Não obstante, insistimos, colocando a questão de um outro modo. Se a visão estética não está sujeita a qualquer operação de síntese constitutiva, podem as suas

²⁵ « Séparer le sentir du connaitre et du percevoir et rejeter la structure objectale du sentir constituait une première référence au “ comment ” et au “ quoi ” du sentir » (Straus, 1989: 27).

²⁶ « Tout acte de penser et de connaissance, tout acte de parole est réflexif dès le début » (Straus, 1989: 373).

imagens afirmarem-se claras e verdadeiras? Não serão elas uma espécie de caos das sensações ou de fantasia?

Esta questão traz-nos de volta à ambivalência do termo *phantasia* (imaginação), que enquanto representação daquilo que *aparece* [*phainetai*] oscila entre o falso e o verdadeiro, entre a aparência e o aparecer. Se compreendida no primeiro sentido, as suas imagens são simulacros [*phantasmata*], um modo de circunscrever o real ao plano das aparências (Platão, 1992). Este âmbito no qual se define a imaginação como faculdade que mistura percepção sensível e juízo remete-a a uma espécie de conhecimento inferior, vago e confuso, que induz ao erro, em comparação com o conhecimento dito inteligível, que é claro e distinto e assegura a verdade. Sobre este estatuto da imaginação e do sentir, Straus dirá que não é tanto o sentir que é confuso e obscuro, mas sim o conhecimento que dele temos²⁷.

Maldiney coloca o problema em termos da própria concepção do real, pois, a não ser que sobre este se opere, o real não é nem verdadeiro nem falso, dito de outro modo, aquilo que é falso ou verdadeiro é o modo como o reproduzimos, representamos ou (re)construímos, e que é problema da epistemologia e da gnosiologia. Na visão estética, não estão em causa as estruturas a partir das quais se conhece o mundo, mas aquelas que possibilitam o encontro com o mundo, relativas a uma abertura integrativa do acontecimento de uma transformação efectiva. Neste plano da experiência, «o real não é o objectivo: é, não a objectivação, mas a comunicação que constitui o momento de realidade. O encontro é aquilo em que ocorre o real» (Maldiney, 1993: 160). Assim, noções como fantástico [*phantastikos*] ou fascinante, entre outros termos que os dicionários associam à imaginação [*phantasia*], mais do que aparência, ilusão ou irrealidade, são *modos* da comunicação pática, desse modo de ser sensível a esse outro modo de ser no mundo, passível, no encontro, de transformar o meu.

Assim, embora não seja da ordem do conhecimento, mas do sentir, a emoção, o choque estético reveste-se dessa força, referida por Jean Bazaine, capaz de perturbar o solo sobre o qual as nossas crenças e expectativas se alicerçam. À semelhança de toda a Existência a Arte provoca e transforma. O

²⁷ « [...] notre connaissance du sentir – mais non le sentir lui-même – est confus et obscur » (Straus, 1989: 40).

encontro com a realidade inobjectiva das obras de arte²⁸ abre a esse fundo impensável que nos (co)mova para lá do sobejamente familiar e conhecido.

Esse «lugar» onde a arte e a imagem mais originariamente se encontram não será, portanto, nada de imaginado, intencional, mas inimaginável, real.

Bibliografia

- BORGES-DUARTE, I. (2012). «A afectividade no caminho fenomenológico heideggeriano». In: *Phainomenon*, 24, 43-62.
- (2002). «Introdução». In: M. Heidegger. *Caminhos de Floresta*. Coord. da edição e trad. I. Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Damáσιο, A. (1999). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2001.
- DELEUZE, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la Sensation*. Paris: Editions du Seuil, 2002.
- HEIDEGGER, M. (2007). *A Essência do Fundamento*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70 [Vom Wesen des Grundes, 1929].
- (2006). *Prolegómenos para una história del concepto de tiempo*. Trad. J. Aspiunza. Madrid: Alianza Editorial [*Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, 1925].
- (2002). «A Origem da obra de arte». In: *Caminhos de Floresta*. Coord. da edição e trad. I. Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1936].— (2000). *Serenidade*. Trad. M. M. Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget [*Gelassenheit*, 1959].
- (1985). *Être et Temps*. Trad. E. Martineau. Édition Numérique Hors Commerce.
- (1983). «Lettre à Husserl». In: *Cahiers de L'Herne, Martin Heidegger*: 44-47. Dir. M. Haar. Paris: Éditions de L'Herne [1927].
- (1927). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.
- HUSSERL, E. (2012). *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia transcendental*. Trad. Diogo Falcão Ferrer. Dir. Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Forense Universitária [*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, 1936].

²⁸ « Objectivité n'est pas synonyme de réalité. L'art n'est pas constitué d'objectités irréelles, mais de réalités inobjectives » (Maldiney, 2000: 192).

-
- (1993). *L'idée de la phénoménologie*. Trad. Alexandre Lowit. Paris: PUF [Die Idee der Phänomenologie, 1907].
- (1983). *Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophie*. Trad. F. Kersten. Boston: Martinus Nijhoff [Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, I. Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophie, 1912-1929].
- (1970). *Expérience et Jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*. Trad. D. Souche. Paris: PUF.
- (1939). *Erfahrung Und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. ed. Ludwig Landgrebe. Prague: Academia/Verlagsbuchhandlung.
- MALDINEY, H. (2000). *Ouvrir le rien, l'art nu*. La Versanne: Éditions encre marine.
- (1997). *Avènement de l'oeuvre*, Saint Maximin : Éditions Théétète.
- (1993). *L'Art, l'Éclair de l'Être*. Seyssel: Éditions Comp'Act, 2003.
- (1991). *Penser l'homme et la folie*. Grenoble: Éditions Jérôme Million, 2007.
- (1985). *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 2003.
- (1973). *Regard Parole Espace*. Lausanne : Éditions L'Age D'Homme, 1994.
- PLATÃO (1992). *Le Sophiste*. In : *Platon. Le Parménide, Théétète, Le Sophiste*. Trad. Auguste Diès. Paris : Gallimard.
- STRAUS, E. (1989). *Du Sens des Sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Trad. G. Thinès et J.-P. Legrand. Grenoble: Éditions Jérôme Million (*Von Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, 1935).

ALEXANDRA M. MOREIRA DO CARMO is a musician since 1984 and graduated (PHD) at the University of Lisbon in 2015 with a thesis on philosophical thought of Henri Maldiney. She is a collaborator at the Centre of Philosophy of the University of Lisbon and her main areas of interest are Henri Maldiney's aesthetic thought, philosophy of art and contemporary philosophy.
