

SENTIR E FAZER

A FENOMENOLOGIA E A UNIDADE DA ESTÉTICA¹

Renaud Barbaras

Tradução do francês: José Marcos Macedo

RESUMO

Em seu *Discurso sobre a estética*, Paul Valéry distingue dois campos constitutivos da estética. De um lado, a *estésica*, que designaria tudo aquilo que se refere ao estudo das sensações; de outro, a *poiética*, que reuniria tudo aquilo que respeita a produção das obras. Assim, a questão da unidade da estética corresponde àquela do modo de unidade ou de articulação entre o sentir e o agir produtor, entre a sensação e a produção de uma obra. Este artigo visa mostrar que o provar sensível não é receptividade, mas desejo, e por conseguinte dá lugar a um movimento criador.

Palavras-chave: estética; fenomenologia; Paul Valéry; Merleau-Ponty.

SUMMARY

In his *Discours sur l'esthétique*, Paul Valéry distinguishes two fields constituting aesthetics. On the one hand, the *esthésique*, which covers everything that refers to the study of the sensitive; on the other, the *poiétique*, which brings together that which refers to the production of works. Thus, unity of aesthetics corresponds to the way in which feelings and action are articulated in the development of a work. This article seeks to show that feeling is experienced not in receiving but rather in desiring, which consequently originates a creative movement.

Keywords: aesthetics; phenomenology; Paul Valéry; Maurice Merleau-Ponty.

Se a fenomenologia é, de fato, essa disciplina que trata da maneira de aparecer das coisas como um problema autônomo, segundo a fórmula de Ricoeur, ela defronta-se naturalmente com a questão da unidade da estética. A presença sensível do mundo e essa presença singular da obra de arte, que, digamos assim, não é mais que aparecer, suscitam ambas, por sua própria dualidade, a questão da essência e portanto da unidade do aparecer, levantando assim o problema da unidade da sensibilidade para além da fissura entre a experiência sensível e a sensibilidade propriamente estética. Se a questão mal é abordada por Husserl, ocupa o primeiro plano em seus sucessores, particularmente em Merleau-Ponty. De fato, pode-se dizer que a determinação merleau-pontiana da fenomenalidade, ao menos nas obras acabadas, toma como ponto de apoio a notória continuidade entre a percepção e a criação artística, sobretudo pictórica, entre os gestos

(1) Ensaio originalmente publicado na coletânea *Phénoménologie et esthétique* (Paris: Encre Marine, 1998).

espontâneos do corpo e sua retomada no gesto propriamente criador. A experiência mesma é captada a partir da atividade que a prolonga e a esclarece sob forma de obras, a saber, como *expressão*, e a pintura passa então a cumprir o papel de um auxiliar do fenomenólogo, na medida em que efetua por si própria uma espécie de redução fenomenológica. "Toda percepção, toda ação que a supõe, em suma, todo uso humano do corpo já é *expressão primordial*", escreve Merleau-Ponty, entendendo por "expressão primordial"

*a operação primeira que constitui os signos em signos, faz habitar neles o exprimido pela simples eloquência de seu arranjo e de sua configuração, implanta um sentido naquilo que dele carecia e que, portanto, longe de esgotar-se no instante em que tem lugar, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma tradição*².

(2) *Signes*. Paris: N.R.F., 1960, p. 84.

Correlativamente, a atividade artística não representa nenhuma ruptura em relação à vida perceptiva; ela prolonga seu potencial expressivo e, por isso mesmo, desvenda, melhor do que a própria percepção, o visível em estado puro: "é a operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte"³. Há, portanto, um profundo entrelaçamento entre a vida perceptiva e a atividade criadora da arte. A expressão primordial de que o corpo é o vetor anuncia a expressão propriamente criadora; em compensação, esta última vem esclarecer o sentido verdadeiro da corporeidade e libertar o sentido original do mundo correlativo dessa corporeidade.

(3) *Ibidem*, p. 87.

Se essa perspectiva parece incontestável em seu princípio, apresenta no entanto uma dificuldade. Em Merleau-Ponty, a unidade da estética, ou seja, a unidade da percepção e da arte, nunca é apreendida *no plano estético*. Entendamos com isso que Merleau-Ponty nunca aborda a questão da continuidade entre a percepção e a arte a partir da prova sensível ou do modo de sentir que caracteriza uma e outra: a unidade da percepção e da arte nunca é compreendida como unidade estética, ou seja, como fundada num sentir. Ora, isso é tanto mais embaraçoso quando, desde Baumgarten, o que justifica a aproximação dos dois campos e o uso do termo "estético" é a referência à *aisthesis*, que, nos dois casos, está no cerne da experiência: justamente porque a obra de arte faz apelo por excelência ao sentir e supõe como que uma amplificação e uma complicação do sentir é que a disciplina que dela trata chama-se estética. Isso limita o alcance fenomenológico da análise merleau-pontiana. Recorrendo ao conceito de expressão, Merleau-Ponty funda a continuidade entre os dois campos sobre aquilo que não pertence, propriamente, a nenhum deles, o que equivale a dizer que essa análise permanece abstrata. De fato, ao falar de expressão primordial, Merleau-Ponty relega a segundo plano, ao plano do sentir, a dimensão passiva de doação de uma transcendência em benefício da exibição de um

sentido imanente ao próprio sensível. Da mesma forma, ao abordar a arte do ponto de vista da expressão, ele cala sobre a singularidade da prova sensível que a caracteriza: ele acentua, mais uma vez, o surgimento de um sentido unitário em detrimento da especificidade do elemento sensível no qual esse sentido transparece. De maneira bastante clássica, finalmente, Merleau-Ponty só logra fundar a continuidade da percepção e da arte ao apreender em cada uma delas um potencial ontológico de desvendamento, o que outrora chamaríamos um "poder de conhecimento". A percepção e a arte têm em comum o fato de fazer surgir um sentido não-temático, dimensão ou princípio de equivalência que não se distingue da pluralidade na qual ele transparece; percepção e arte são unificadas a partir daquilo que, em cada uma delas, transcende a dimensão propriamente estética do provar. Correlativamente, Merleau-Ponty proíbe-se de indagar as condições dessa "amplificação" que ele evoca a propósito da expressão propriamente artística, e portanto de restituir, de alguma forma, a "*vazão*" da arte ao cerne da percepção. De fato, ao definir a percepção como expressão primordial, de algum modo ele supõe a arte no próprio seio da percepção e subordina assim a dualidade da percepção e da arte à sua unidade, sempre já realizada na expressão. No fundo, a fenomenologia de Merleau-Ponty consiste em pensar a unidade da estética a partir da estética no sentido artístico, em ver na percepção uma arte incoativa e, por isso mesmo, em fundar a unidade do campo estético sobre aquilo que transcende a *aisthesis*, já que a concepção da arte à qual ele recorre, desde sua descrição da percepção, acentua o potencial de desvendamento de um sentido. Eis a razão pela qual, no curso dos anos 50, a reflexão sobre a arte será concebida como o meio de fazer uma filosofia da idealidade que não comprometa as conquistas da *Fenomenologia da percepção*, ou seja, que preserve a opacidade ou a transcendência do sentido. O limite da estética merleau-pontiana consiste, portanto, no fato de abordar a arte menos por si mesma do que como meio de descrever uma unidade de sentido não-temático, suscetível de preparar a elaboração de uma filosofia da idealidade, que respeite a inscrição sensível da idéia.

Nosso questionamento procede dessas reservas. Será que se pode, e em quais condições, fundar fenomenologicamente a unidade da estética no plano da própria estética, ou seja, da sensibilidade? Em outros termos: será que existe um sentido do sentir que dê conta da dualidade da estética, isto é, tanto da doação sensível de uma transcendência quanto do sentimento suscitado pela obra de arte? Como pensar a *aisthanesthai* como raiz comum da experiência sensível e da prova estética? Já que se trata, de certa forma, de unificar a estética "por baixo", ou seja, a partir do sentir, e não "pelo alto", a questão equivale àquela da razão, isto é, do modo de enraizamento da atividade artística no seio do sentir. O que é a experiência sensível quando ela dá lugar a uma amplificação nas obras, quando seu modo de aparecer é restabelecido e, por assim dizer, exacerbado nas produções qualificadas de artísticas? Não podendo estar à altura de dar resposta a um questionamento tão vasto, queremos esboçar aqui um caminho de pesquisa. Primeiro

é preciso partir da análise da obra de arte para, de maneira regressiva, digamos assim, tentar caracterizar o sentido da sensibilidade suscetível de comportar essa possibilidade.

Em seu *Discurso sobre a estética*, Paul Valéry distingue dois campos constitutivos da estética. De um lado, a *estésica*, que designaria tudo aquilo que se refere ao estudo das sensações; de outro, a *poiética*, que reuniria tudo aquilo que respeita à produção das obras⁴. Se nos ativermos a essa divisão elementar, a questão da unidade da estética corresponderá àquela do modo de unidade ou de articulação entre o sentir e o agir produtor, entre a sensação e a produção de uma obra. Se a estética deve ter uma unidade mais do que puramente formal, é preciso admitir que existe uma relação interna entre a sensação e um fazer que não seja orientada pela satisfação única das necessidades. Como diz Valéry em outra passagem, a Arte consiste em pôr em relação sensações inúteis com atos arbitrários, conferindo assim uma forma de utilidade àquelas e uma forma de necessidade a estes. Ora, Valéry propõe precisamente uma caracterização positiva da estética, ao mesmo tempo como uma propriedade de certos objetos e como um tipo de impressão correspondente a essa propriedade. Somos aqui obrigados a citá-lo:

A vista, o tato, o olfato, a audição, o movimento nos induzem, assim, de tempos em tempos, a nos demorar no sentir, a agir para acrescentar suas impressões em intensidade ou em duração. Essa ação, que tem a sensibilidade por origem e por fim, embora a sensibilidade também a guie na escolha de seus meios, distingue-se claramente das ações de ordem prática. Estas, com efeito, respondem a necessidades ou a impulsos que são extintos pela satisfação que eles recebem. A sensação de fome cessa no homem saciado, e as imagens que ilustravam essa necessidade desaparecem. Coisa totalmente diversa ocorre no domínio de sensibilidade exclusiva de que tratamos: a satisfação faz renascer o desejo; a resposta regenera a pergunta; a posse engendra um apetite crescente pela coisa possuída: numa palavra, a sensação exalta sua espera e a reproduz, sem que nenhum termo claro, nenhum limite certo, nenhuma ação resolutória possa abolir diretamente esse efeito de excitação recíproca. Organizar um sistema de coisas sensíveis que possua essa propriedade, eis o problema essencial da Arte; condição necessária, mas muito longe de ser suficiente⁵.

(4) *Œuvres*. Paris: N.R.F/Pléiade, 1960, vol. I, p. 1.311.

(5) Ibidem. p. 1.406. Cf. também pp. 1.299 e 1.308.

Essa descrição dos objetos relevantes da estética delineia uma nítida oposição entre a ordem prática e a ordem estética. No primeiro caso, as percepções excitam em nós aquilo que é preciso para anulá-las ou, pelo menos, determinam uma tendência a anulá-las: o efeito desse tipo de sensação é um "efeito de tendência finita", e o conjunto dos efeitos de tendência finita constitui a ordem das coisas práticas. Valéry tem em vista

aqui a ordem do sentimento no sentido clássico, ou seja, as vivências que assinalam um desequilíbrio ou uma ameaça vital e desencadeiam um comportamento adaptado. Em contrapartida, no caso das vivências estéticas, constata-se um processo de intensificação: a percepção engendra sua própria espera, ou seja, uma ação que tende não a anulá-la, mas a renová-la ou mesmo intensificá-la, de modo que a sensação alimenta-se de si própria. Assim, escreve Valéry em "O infinito estético",

*o conjunto desses efeitos de tendência infinita [...] poderia constituir 2. ordem das coisas estéticas. Para justificar o termo "infinito" e emprestar-lhe um sentido preciso, basta observar que, nessa ordem, a satisfação faz renascer a necessidade, a resposta regenera a pergunta, a presença engendra a ausência, e a posse o desejo*⁶.

(6) *Œuvres*, vol. II, p. 1.343.

O campo da estética, portanto, é definido ao mesmo tempo por um certo tipo de vivência, um certo modo de presença do sensível correspondente e uma relação específica entre a sensação e a ação. O objeto estético excita em nós um sentimento que é da ordem do desejo e que Valéry compara explicitamente ao amor: nele se encontra, diz ele, "uma combinação de volúpia, de fecundidade e de uma energia bastante comparável àquela que emana do amor"⁷. É preciso entender aqui o desejo em sentido estrito, opondo-o precisamente aos efeitos de tendência finita, ou seja, às necessidades que são extintas pela satisfação que elas recebem. O próprio do desejo despertado pelo objeto estético é que a insatisfação cresce com a posse, a satisfação intensifica o desejo em vez de anulá-lo. Notemos aqui que, se podemos falar de um prazer estético, o fazemos não no sentido de uma satisfação autônoma que motivaria o desejo. O desejo não é desejo de um prazer: o prazer estético *consiste* no próprio desejo e em sua intensificação. Dizer que a posse exalta a espera, a satisfação a insatisfação é reconhecer que a satisfação consiste na insatisfação, na medida em que ela é vivida como desejo.

(7) *Œuvres*, vol. I, p. 1.300.

A essa vivência corresponde um modo de presença extremamente peculiar, uma vez que, como diz Valéry, "a presença engendra a ausência": de fato, despertando o desejo à medida que se faz mais plena, a presença do objeto estético não constitui uma alternativa à sua ausência. Pelo contrário, ela só se apresenta sob a forma de um certo recuo, ela só aparece permanecendo retida numa espécie de distância interior; é essa identidade imediata do avançar à luz do aparecer e do recuar às profundezas que dá conta da tendência infinita do efeito que ela produz. Enfim, o objeto estético pode ser definido pela relação específica que ele induz entre o sentir e o agir. É estético o objeto cuja presença suscita um movimento que visa restabelecê-la. Sejam mais precisos. O objeto suscita esse movimento na medida em que, na sua própria presença, ele é vivido como ausente. A partir de então, esse movimento não é mais

necessariamente um movimento por assim dizer passivo, que visa fazer durar a presença do objeto. Trata-se de um movimento eficiente, que visa precisamente suprir a ausência do objeto, ou seja, produzir um outro objeto. De fato, se a ausência se dá na e como presença mesma do objeto, a satisfação do desejo não pode consistir somente no restabelecimento dessa presença: deve acrescentar alguma coisa ao objeto, criar sua parte ausente. Assim, com todo rigor, a percepção de uma obra — pelo menos a percepção da obra como objeto estético, ou seja, como ausente a ela própria — consiste num agir, numa criação que se pretende uma recriação. Eis por que o gesto mínimo que consiste em perenizar a presença do objeto aparece como um grau zero da experiência estética: esse gesto reproduz a presença em vez de produzir a obra ausente, e portanto restabelece a ausência em vez de tentar supri-la. Como se vê, a primeira consequência da análise de Valéry é neutralizar a diferença entre o ponto de vista da criação e o da sensibilidade ou da percepção: perceber uma obra como tal é provar sua ausência a ela mesma, é desejar, por conseguinte, torná-la presente como tal — em suma, é criar. No campo estético, receber e fazer não constituem uma alternativa. A produção é o modo de percepção adequado à presença específica da obra: a simples satisfação estética, não seguida de efeito, é como um grau zero de recriação, e a criação do artista, uma percepção à altura daquilo que é vivido. Agir criador e provar são intrinsecamente ligados como os momentos interiores da prova estética, na medida em que essa prova é a de um desejo. Em suma, não há emoção estética senão como *co-moção*.

Ao definir o campo de objetos estéticos por um certo modo de entrelaçamento entre sentir e agir, Valéry embaralha as oposições no seio das quais a obra de arte se encontrava tradicionalmente situada. De ora em diante, está fora de questão circunscrever esse tipo de objetos a partir da idéia de criação ou produção em oposição aos objetos da natureza, que seriam passivamente recebidos. O predicado estético é *a priori* neutro em relação à diferença entre arte e natureza, desde que designe uma sensação cujos efeitos são de tendência infinita: tais experiências não são *a priori* circunscritas ao domínio estrito das obras de arte; antes, encontram-se no campo do sensível natural. A força da abordagem de Valéry é produzir uma determinação da experiência estética que exceda amplamente o campo da obra de arte, embora integre a dimensão de produtividade infindável que caracteriza a esfera artística propriamente dita. Valéry logra conciliar a abordagem da arte pelo belo com aquela que toma em consideração as condições efetivas de produção da obra: é vivido como belo aquilo que induz um desejo de reprodução. Entretanto, não é menos verdade que os objetos estéticos, artísticos ou não, representam uma categoria singular no seio daquilo que pode aparecer, e a questão, formulada no início, da relação entre a estética artística e a estésica deve agora ser retomada. Ora, longe de postular uma ruptura entre os dois planos, Valéry insiste várias vezes, ao contrário, na idéia de uma *prefiguração* da experiência estética no seio da experiência sensível propriamen-

te dita. O exemplo ao qual ele retorna repetidamente é aquele da produção espontânea de uma cor complementar: a partir de uma forte impressão da retina, o olho responde à cor que o impressionou pela emissão "subjativa" de uma cor complementar, que pode acabar por promover a reparação da primeira. A insatisfação causada por uma sensação — nesse caso, o cansaço ligado à percepção de uma cor só — conduz a uma criação espontânea, que visa remediar essa insatisfação. Ora, encontraríamos, escreve Valéry,

*uma quantidade de produções espontâneas que se oferecem a nós a título de complementos de um sistema de impressões sentido como insuficiente. Não podemos ver uma constelação no céu que logo fornecemos o traçado que une os astros, e não podemos ouvir sons muito próximos sem lhes dar uma seqüência e lhes encontrar uma ação em nossos aparelhos musculares que substitua a pluralidade desses acontecimentos distintos por um processo de geração mais ou menos complicado. A Arte, talvez, é feita apenas da combinação de tais elementos*⁸.

(8) *Œuvres*, vol. I, pp. 1.408-1.409 e vol. II, p. 1.319.

Assim, longe de marcar uma ruptura em relação a uma sensibilidade que não seria mais do que passiva, a obra de arte aparece, aos olhos de Valéry, como aquilo que vem prolongar uma atividade espontânea no cerne da sensibilidade. De fato, a relação interna entre a sensação e o movimento criador, relação que permite qualificar essa sensação como estética, permaneceria incompreensível se não radicasse numa propriedade essencial da sensação em geral. O provar estético só pode dar lugar a um agir reprodutor e criador na medida em que o provar como tal, ou seja, a experiência sensível, contiver nele próprio o princípio de uma articulação com o movimento, na medida, portanto, em que não for jamais o objeto de uma pura receptividade, mas possa dar ensejo, nele e por ele mesmo, a uma produção. Valéry reconhece claramente que essa análise

*de fatos elementares e essenciais em matéria de arte conduz à mudança bastante profunda da noção que se tem, em geral, da sensibilidade. Reúnem-se sob esse nome propriedades puramente receptivas ou transitivas, mas, como demonstramos, é preciso também lhes atribuir virtudes produtivas*⁹.

(9) *Œuvres*, vol. I, p. 1.409.

Ao avançar a idéia, aparentemente paradoxal, de uma "sensibilidade criadora"¹⁰, ele inscreve na própria sensibilidade a possibilidade, atestada pela experiência estética, de uma relação interna entre o provar e o agir: se a sensibilidade é criadora, em última análise toda criação radica na

(10) *Ibidem*.

sensibilidade. Assim, tal como Merleau-Ponty, Valéry é forçado a reconhecer uma continuidade essencial entre a experiência sensível e a arte, mas, ao contrário dele, apreende essa continuidade *no próprio plano do sentir*. A sensação, na medida em que dá lugar a um movimento espontâneo, aparece como um obra incoativa, e a obra propriamente dita como uma amplificação do movimento que se esboça na sensação. O entrelaçamento do sentir e do fazer não é somente neutro em relação à diferença do belo natural e do belo artístico; ele precede a diferença entre a sensibilidade imediata e o provar estético, fundando assim sua unidade.

Segue-se daí, conforme o que foi posto em evidência no plano propriamente estético, que a dimensão produtiva da sensibilidade tem por móbil a prova de uma ausência. A sensibilidade, diz Valéry, "tem horror ao vazio", e, acrescenta ele,

todas as vezes que uma duração sem ocupação nem preocupação se impõe ao homem, dá-se nele uma mudança de estado marcada por uma espécie de emissão que tende a restabelecer o equilíbrio das trocas entre a potência e o ato da sensibilidade. O traçado de uma decoração numa superfície muito nua, o nascimento de um canto num silêncio muito penetrante não passam de respostas, de complementos, que compensam a ausência de excitações — como se essa ausência, que nós exprimimos por uma simples negação, agisse positivamente sobre nós. Podemos surpreender aqui o próprio germe da produção da obra de arte¹¹.

(11) Ibidem.

Essas notas são fundamentais: delineiam uma essência da sensibilidade como germe da arte e permitem assim fundar no sentir a unidade da estética e da estésica. De fato, dizer que a sensibilidade tem horror ao vazio é reconhecer, como faz mais adiante Valéry, que a sensibilidade guarda originalmente uma relação com o vazio, que a ausência tem sobre ela uma eficácia, em suma, que sentir não significa coincidir com o objeto, encher-se do sentido, realizar uma adequação absoluta. O exemplo dado por Valéry de uma ausência — de todo relativa — de sensação que dá lugar a um movimento criador visa certamente deixar clara uma essência do sentir. Se a sensibilidade, por princípio, pode dar à luz um movimento que a completa, é porque guarda uma relação constitutiva com a ausência, é porque a prova sensível da presença é igualmente prova da ausência daquilo que se apresenta. Em outros termos, se toda sensação pode dar lugar a uma produção espontânea e se, como o exemplo proposto por Valéry visa mostrá-lo, essa produção tem por móbil um "horror ao vazio", é preciso concluir que o sentir guarda originalmente uma relação com a ausência: fazer a experiência "sensível" de alguma coisa é apreendê-la como ausente a si própria. Nesse sentido, o recurso aos conceitos de ato e potência é revelador. De fato, o próprio de todo ato, à exceção de Deus,

é restabelecer nele a potência de que ele é a atualização. Se a ação (aquilo que Valéry chama "uma espécie de emissão") tende a restabelecer o equilíbrio entre a potência e o ato da sensibilidade, não é menos certo que esse equilíbrio não pode significar um esgotamento da potência pelo ato; o próprio da sensibilidade, ao contrário, é que sua potência sempre excede seu ato, que a atualização em que consiste cada experiência restabelece a potência na medida exata em que a realiza, sendo precisamente por isso que a sensibilidade é produtora de efeitos com tendência infinita. Em suma, a obra de arte está contida em germe na sensibilidade na medida exata em que esta última é essencialmente *desejo*, e não coincidência ou posse. A relação interna entre a sensibilidade e o agir remete à relação constitutiva do próprio sentir com uma ausência ou uma distância: porque a presença sensível está igualmente ausente daquilo que se apresenta, achando-se retraída sobre si mesma ou como distância interna, é que o sentir vincula-se originariamente ao movimento. O movimento vem precisamente reduzir o afastamento, preencher a ausência daquilo que é sentido, sendo que tal movimento não cessa, pois esse afastamento não é uma distância empírica entre quem sente e aquilo que é sentido, mas antes uma profundidade constitutiva da própria coisa. Se a sensibilidade pode ser o germe da arte, como efeito de tendência infinita, isso ocorre na medida em que aquilo que é sentido oferece-se numa profundidade irredutível, precisamente infinita.

Com isso nos pomos de acordo com as conclusões de Erwin Straus sobre a essência do sentir. Ao defini-lo como "aproximação", Straus quer dizer que o sentir não é uma recepção ou uma representação passiva, mas um movimento rumo ao que é sentido e que se situa, na verdade, para além da alternativa do vivido e do deslocamento objetivo. Correlativamente, o que é sentido deve ele próprio ser caracterizado como Afastamento, não na acepção de um recuo empírico suscetível de ser reduzido, mas como uma espécie de Distância interior: sentir é sempre sentir à distância, no sentido de que a aparição da coisa tem como reverso e como condição uma forma de ausência ou de incompletude, sendo essa a razão pela qual o sentir é originariamente articulado ao movimento. Em Straus, essa aproximação do sentir radica, enfim, numa determinação da vida como essencialmente constituída pelo desejo. Entendamos com isso que o próprio da vida é tender à constituição de uma totalidade com o mundo, reduzindo assim a separação que fundamenta sua singularidade; essa totalidade é aquilo que, de alguma forma, se deseja, isto é, que a um tempo se atualiza e se nega em cada experiência. Como escreve Straus,

*a relação de totalidade é uma relação potencial que se atualiza nas sensações individuais e se limita especificamente. Ao se mover, o indivíduo se lança para além de suas próprias fronteiras para se encontrar encerrado em outras novas [...]. Os hic et nunc atualizam, limitam e especificam a relação de totalidade*¹².

(12) *Du sens des sens*. Grenoble: J. Millon, 1989, p. 398.

Assim, a perspectiva de Straus confere embasamento teórico à descoberta de Valéry de uma unidade entre a arte e a experiência fundada no plano da sensibilidade, ou seja, de uma unidade entre a *estésica* e a *estética*. A emissão de uma outra sensação ou o ato de plasmar, com o auxílio de um traço ou de um canto, procedem desse movimento de aproximação pelo qual Straus define o sentir; de fato, a distância que a aproximação visa reduzir não é geométrica, mas ontológica, de modo que o movimento inerente ao sentir não deve ser compreendido somente como um deslocamento espacial: ele inclui todo ato de plasmar, toda criação, na medida em que ela visa suprir a ausência constitutiva do objeto reconduzindo-o ao seio daquilo que esse ato de plasmar produz. De outro lado, somente a determinação strausiana da vida como relação de totalidade com o mundo, ou seja, como desejo de totalidade, permite dar conta da atividade artística como processo infinito. De fato, se a esfera *estética* deve ser definida como aquilo que produz um efeito de tendência infinita, a sensibilidade na qual ela radica é necessariamente caracterizada por um excesso infinito de sua potencialidade em referência às suas atualizações, ou seja, como relação com aquilo que nunca seria capaz de estar presente em pessoa. As sensações revelam, diz Valéry, uma "Vida exterior", no sentido de que se fala de vida interior a propósito daqueles que, de algum modo, se alimentam de si próprios.

Segundo um movimento duplo que tentamos esboçar aqui, a especificidade da *estética*, tal como a define Valéry, reclama uma determinação original da sensibilidade na qual ela radica, para além da oposição entre receptividade e atividade; mas, em contrapartida, somente a caracterização última, tomada de empréstimo a Straus, do sentir como desejo e como aproximação permite dar conta da possibilidade de uma "produção espontânea" no seio da sensibilidade e, portanto, fundar verdadeiramente nela a *estética* como esfera dos efeitos de tendência infinita. Logramos, assim, esboçar uma resposta à questão que havíamos formulado no início. A unidade da *estética*, no duplo sentido de *estésica* e de produção de obras de arte, pode ser apreendida no plano mesmo da sensibilidade, como exigem os próprios termos da questão, mas isso sob a condição de lhe redefinir profundamente o sentido. Aqui, a caracterização da *estética* tomada de empréstimo a Valéry — caracterização comandada pela questão de seu modo de articulação com a *estésica* — vem convergir com a determinação do sentir resultante da fenomenologia *hilética*, principalmente strausiana. Em vez de nos ater à idéia empirista da sensação como estado subjetivo e coincidência com uma qualidade, é necessário compreender a sensibilidade a partir do sentir e o sentir como desejo, relação com aquilo que não seria capaz de ser dado em pessoa, e portanto como atividade. A sensibilidade deve ser situada para além da alternativa entre receptividade e atividade, porque, longe de remeter-se a um conteúdo positivo, ela é ao contrário uma relação com aquilo que carece de todo conteúdo, relação com a ausência mais do que com a presença.

Assim, a insuficiência da posição de Merleau-Ponty que assinalamos no princípio não se refere tanto ao princípio da busca de uma continuidade

essencial entre a percepção e a arte, mas antes aos meios empregados para estabelecê-la. Merleau-Ponty, ao que nos parece, pelo menos na fase anterior a *O visível e o invisível*, não tematiza com suficiente clareza o nível em que se pode fundar essa continuidade, o da sensibilidade propriamente dita. Ele tende sempre a abordar o plano hilético a partir do plano noemático, ainda que num sentido renovado, em vez de tematizá-lo por si próprio. Está implícito que a unidade da estética repousa numa continuidade entre a criação artística e a experiência sensível, ou seja, na descoberta de uma atividade de dar forma no próprio nível do sentir: é essa atividade que Merleau-Ponty denomina "expressão primordial". Mas só se logra superar o ponto de vista abstrato de uma filosofia da expressão, isto é, fundar essa continuidade em vez de situar a arte na percepção sob forma de expressão incoativa, com a condição de fazer aparecer a obra de dar forma no nível sensível como *obra do próprio sensível*, ou seja, fundar no modo de doação do conteúdo sua superação dinâmica numa forma. Em vez de se ater à constatação de uma comunidade expressiva, trata-se portanto de trazer à luz, na prova originária do conteúdo, isto é, na sensibilidade, a razão de uma produção espontânea da forma e de sua amplificação sob forma de atividade artística. É precisamente isso que permite caracterizar a percepção como desejo: porque o sentir é atualização de uma totalidade ausente, e portanto relação com aquilo que está essencialmente à distância, ele se supera num agir, um agir original, que a um só tempo dá conta da própria forma daquilo que aparece e da proliferação de formas criadas, de produções espontâneas no seio do sensível e da criação artística. Ao pensar o sentir como desejo, são dados os meios para fundar a unidade, somente constatada por Merleau-Ponty, entre a forma inerente ao parecer e o sentido que transparece na obra de arte. Ambos procedem de um agir original que contém o princípio de uma amplificação indefinida, já que ele procede de um desejo, ou seja, de uma relação de totalidade na qual a ausência é restabelecida à medida que se a preenche.

Isso equivale a dizer que é na *dança* que se lê para nós a essência da arte. Parece-nos, de fato, que é preciso conferir à dança o papel que Merleau-Ponty atribuía à pintura. Como mostrou Straus, a dança manifesta uma unidade originária entre o sentir e o mover, unidade anterior a todo aprendizado e constitutiva de um e de outro. Ela é um ato de plasmar espontâneo da ordem auditiva, inerente à própria audição; ela revela uma atividade de criação inscrita na própria receptividade sensível. A arte coreográfica, por sua vez, não é mais, como nota Straus, do que uma modelagem específica de uma unidade geral que preexiste às impressões sensoriais e aos movimentos, confundindo-se com a própria aproximação. A dança situa-se, assim, na articulação entre as criações espontâneas da sensibilidade e a criação artística, revelando-lhes por isso mesmo sua continuidade. A dança precede a arte coreográfica: ela aparece em todas as civilizações e acompanha espontaneamente, em cada um, a audição de um ritmo, de tal forma que chegamos a nos perguntar se nossa capacidade de escutar sem dançar não é o efeito de um longo trabalho de inibição. A dança

atesta de maneira patente que a forma estética propriamente dita procede de uma amplificação de um movimento de dar forma que é constitutivo da sensibilidade. Nisso ela revela o sentido de toda atividade artística; tal como a pintura para Merleau-Ponty, ela permite uma redução fenomenológica da arte, na medida em que lhe desvenda o modo de existir constitutivo. Como escreve Maldiney,

*tudo aquilo que Erwin Straus diz explicitamente das relações entre a música e a dança pode estender-se, segundo princípios próprios, a todas as artes. Toda arte é indissoluvelmente música e dança [...]. Aquilo que chamamos forma, e que pode ser um fluxo independente de todo contorno [...], é o momento coreográfico da pintura*¹³.

(13) *Regard parole espace*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973, p. 142.

Ao que faz eco a afirmação de Valéry, na *Filosofia da dança*, segundo a qual todas as artes podem ser consideradas casos particulares do tipo geral constituído pela dança¹⁴. Vale dizer, a atividade dançante é por excelência uma atividade de tendência infinita. Suscitada pela música e pelas sensações corporais induzidas pelos movimentos, ela se alimenta de si mesma, como se os gestos intensificassem a tensão das sensações musculares em vez de liberá-la, como se a música se fizesse mais impenetrável à medida que o corpo tenta apropriar-se dela ao esposá-la e ao imitar-lhe o ritmo. Como um sonho, ela própria não contém o princípio de sua interrupção; apenas um acidente pode fazê-la cessar. Assim, para além do desejo amoroso, de que ela muitas vezes é uma encarnação privilegiada, a dança figura o desejo constitutivo do sentir, desejo em que se funda sua superação em arte: ela é um movimento de apropriação sem objeto, exacerbado por aquilo que a tranqüiliza. Como escreve Valéry,

(14) *Œuvres*, vol. I, p. 1.400.

(15) *Ibidem*, p. 1.397.

Recebido para publicação em 28 de abril de 1999.

Renaud Barbaras é professor de filosofia na Universidade de Paris — Sorbonne.

*parece mesmo que [quem dança] não se importa senão consigo mesmo e com um outro objeto, um objeto essencial, do qual se destaca ou se liberta e ao qual retoma, mas somente para aí recuperar o motivo de fugir-lhe mais uma vez...*¹⁵

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 54, julho 1999
pp.85-96
