

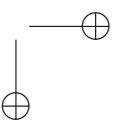
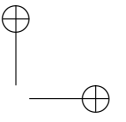
**SENSIBILIDADE E
CIÊNCIA**



José António Domingues

2022

www.lusosofia.net





LUSOSofia:PRESS

Covilhã, 2022

FICHA TÉCNICA

Título: *Sensibilidade e Ciência*

Autor: José António Domingues

Colecção: Artigos LUSOSOFIA

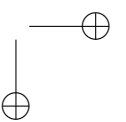
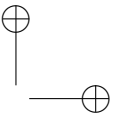
Design da Capa: António Rodrigues Tomé

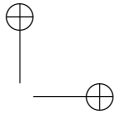
Composição & Paginação: Filomena Santos

Universidade da Beira Interior

Covilhã, 2022

DOI: 10.25768/L-22-001





SENSIBILIDADE E CIÊNCIA

José António Domingues*

No final do primeiro capítulo de *La barbarie*, Michel Henry escreve: “compreender a decadência da nossa época exige que se saiba como é possível o declínio da Vida em geral.”¹ Com esta posição, Michel Henry identifica a conexão que se estabelece entre a tendência dos tempos modernos, o que há neles de niilismo, a ciência, “no seio da qual titubeamos há muito como cegos”², diz, e a rejeição da vida, o que especifica: a esfera de um desejo – “um Desejo que não possui nenhum modelo nas coisas porque é o Desejo da Vida, assim Desejo de Si.”³ Pelo qual, considera, deve intervir-se, vir em auxílio, levando-se à sua experimentação. Para o objecto de pôr em evidência a conexão, diz o texto: “É a arte que evocaremos”⁴ – para evidência do que terá provocado esta decadência e

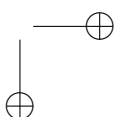
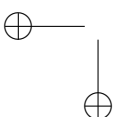
*Investigador integrado do PRAXIS. Centro de Filosofia, Política e Cultura – Universidade da Beira Interior.

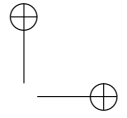
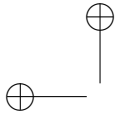
¹ Original: “(...) comprendre la décadence propre à notre époque implique qu’on sache comment le déclin de la Vie en général est possible.” Michel Henry, *La barbarie*, Paris, PUF, 1987, p. 42.

² “(...) à l’ombre de laquelle nous titubons déjà comme des aveugles.” *Ibidem*.

³ “(...) un Désir qui n’a point de modèle dans les choses parce qu’il est le Désir de la Vie et ainsi le Désir de Soi.” *Ibidem*.

⁴ “C’est l’art qu’on évoquera d’abord (...)”. *Ibidem*.





simultaneamente este declínio⁵. Michel Henry explica-o no texto “A ciência julgada segundo o critério da arte” – “La science jugée au critère de l’art”. O texto é sobretudo pôr em causa os esquemas ideológicos, que subsistem na percepção presente da ciência e no que nela há de absoluto, que permite compreender-se “como único e verdadeiro domínio que existe”⁶, que rejeita, desde logo, “como não-ser ou aparência de ilusão onde acontece vida e cultura”⁷. A ciência não se dá senão na forma de ideologia: “Não é o saber da ciência que é posto em causa, mas a ideologia que se junta a ele hoje e pela qual ele é o único saber possível, aquele que tem de eliminar todos os outros.”⁸ À forma de ideologia da ciência sucede agora um julgamento da arte: “com o objectivo de avaliar a ligação da ciência à cultura, utilizamos o critério da arte”⁹. Isto é, Michel Henry vai implicar uma consciência (nova) ligada à arte, que concerne a natureza da arte, as raízes em que ela se prende e, finalmente, ligada à ciência calculadora e técnica. Na arte, porém, quando percebemos, “somos tomados de vertigem”¹⁰. Por conseguinte, que julgamento a arte pode trazer à ciência se os seus conhecimentos são sem um contraponto nas coisas?¹¹ Que pode a arte implicar como uma justa fenomenologia da relação do visível sensível com o invisível? – o problema e uma prática da pintura de Pierre Magré,

⁵ Sentido arqueológico da decadência presente, igualmente, na análise de Oswald Spengler, *Decadência do Ocidente*, 1918.

⁶ “(...) l’unique croyance qui subsiste dans le monde moderne (...)”. Michel Henry, *Op.cit.*, p. 43.

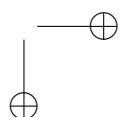
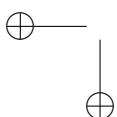
⁷ “(...) se trouve dès lors rejeter dans le non-être ou dans l’apparence de l’illusion celui où se tiennent la vie et sa culture (...)”. *Ibidem*.

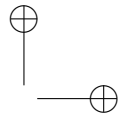
⁸ “Ce n’est pas, encore une fois, le savoir scientifique qui est en cause, c’est l’idéologie qui s’y joint aujourd’hui et selon laquelle il est le seul savoir possible, celui qui doit éliminer tous les autres.” *Ibidem*.

⁹ “(...) afin d’évaluer le rapport de la science à la culture, nous prenons le critère de l’art (...)”. *Ibidem*, p. 44.

¹⁰ “(...) nous sommes pris de vertige (...)”. *Ibidem*.

¹¹ A ciência: “(...) obéit à d’autres lois que celles qu’on tente de lui faire apprendre dans les traités des sciences positives.” *Ibidem*, p. 42.





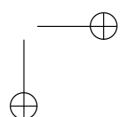
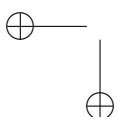
do desenho da música de August von Briesen¹². Que aspectos da ciência podem ser (mu)dados sob o critério da arte?

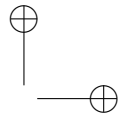
A arte, toda a sua consistência, vem de ser uma “atividade da sensibilidade”.¹³ Recepção e projecção desta. Esta é a sua substância, como matéria, invisível e irreduzível. Incessantemente modal. A arte será considerada como “efectuação dos seus poderes”¹⁴ próprios. O despontar da arte e a descoberta da sensibilidade são acontecimentos recorrentes, em que os acontecimentos da arte são constituintes de uma fenomenologia sensível, dirigindo-se a arte a esse modo de ser (sensível) que ela apresenta. Na arte, nas suas percepções, nada há de conhecimento do mundo, das coisas. Está destinada a ser de um advir permanente e irrepresentável. Michel Henry não destina a arte por uma manifestação estética (do gosto ou do sublime), encontro da *aisthesis*, que pode ser atribuída a uma estética da forma exterior. A sua concepção da arte não pode

¹² No texto de Michel Henry, *Peindre l’invisible* (1989) (in Adnen Jdey et Rolf Kühn (dir.), *Michel Henry et l’affect de l’art. Recherches sur l’esthétique de la phénoménologie matérielle – Studies in Contemporary Phenomenology*, Leiden, Boston, Brill, 2012, XXIV-XLII), a pintura de Pierre Magré é determinada pela necessidade de aproximar a essência da arte com a essência da vida, essência mística, em articulação com a posição de Eckhart, de intenção fenomenológica – a fenomenologia da vida espiritual presente na materialidade das formas da arte. A arte vale como uma mediação (externa), seguindo a observação de Kandinsky. Michel Henry (*Voir l’invisible. Sur Kandinsky*, Paris, Éditions François Bourin, 1988). O texto sobre a fenomenologia do desenho, de Michel Henry (1985), “Dessiner la musique. Théorie de l’art pour Briesen” in Michel Henry, *Phénoménologie de la vie. Tome III, De l’art et du politique*, Paris, PUF, 2004, pp. 241-282, contém a compreensão deste ponto de vista essencial que é alcançado pela obra de arte: é traço, força, esforço, da vida. (Cf. Jean-Michel Longneaux, “Une phénoménologie du dessin: Michel Henry et l’art abstrait total d’August von Briesen” in Adnen Jdey et Rolf Kühn (dir.), *Op.cit.*, pp. 133-155). Michel Henry justifica em concreto, nestes textos, a rejeição da redução da arte à simples lógica da presença. Nisto se situa nos antípodas da função de sentir que toma como mera matéria o sujeito que a análise de Mario Perniola (*Do sentir*, Lisboa, Editorial Presença, 1993) das condições sensológicas actuais transmite.

¹³ “(...) une activité de la sensibilité (...)”. Michel Henry, *La barbarie*, p. 44.

¹⁴ “(...) l’accomplissement de ses pouvoirs (...)”. *Ibidem*.





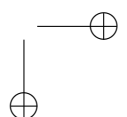
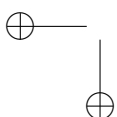
colocar-se nesses termos. E daí que nos seja difícil definir e distinguir o que é a arte. Transcrevemos aqui o que Michel Henry diz: “aproximamo-nos verdadeiramente de um nada”.¹⁵ Há um processo de aproximação na arte que implica uma mudança, uma alteração radical do foco da percepção do mundo exterior, do olhar do horizonte ek-stático, para a interioridade subjectiva, que a arte tem por (outra) realidade (passagem ao invisível). Trata-se de corresponder (como afectada e determinada por) àquilo que a sensibilidade faz (possibilidade transcendental) com aquilo que é feito com ela, pelos autores das artes e os espectadores, onde uma dinâmica, poética, se mistura com um *pathos* (actividade e passividade¹⁶), o que identifica o trabalho da arte com a estética (analítica)¹⁷ e o que nela possa estar de essencial (a afectividade constitutiva do mundo, o seu ser-afecção).

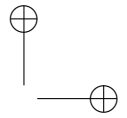
Os resultados da reflexão de Michel Henry neste campo isolam a ciência. O experimentar-se sensível que pertence à arte não

¹⁵ “(...) nous nous trouvons placés véritablement en face d’un néant (...)”. *Ibidem*. Este modo de ver a arte, a imagem, apresenta-se em confronto com a do saber de que sempre em qualquer estrutura se distinguem instâncias de enunciação, linguagens, símbolos, de modo a perceber-se que relações efectivas se estabelecem, para as situar no plano de uma representação epistemológica exacta e rigorosa. Mas a origem da arte, da imagem, não se dá a conhecer a partir de uma génese exacta e rigorosa. Furta-se, esta, antes, a toda e qualquer génese cognitiva. Georges Didi-Huberman (*Devant l’image*, Paris, Éditions Minuit, 1990) também segue este princípio.

¹⁶ Uma dialéctica para pensar. Cf. *Idem*, “La dialectique peut-elle se danser?” in *Magazine littéraire*, n.º 414, nov. 2002, pp. 45-48. <https://www.nouveaumagazine-litteraire.com/la-dialectique-peut-elle-se-danser>.

¹⁷ A estética transcendental de Kant, admite Michel Henry, “reencontra a sensibilidade no nascimento do mundo” (“elle rencontre la sensibilité à la naissance du monde” – Michel Henry, *La barbarie*, p. 47) todavia, e o que Michel Henry mais salienta, como se fosse um encontro da consciência pura com o mundo “sem compreender verdadeiramente a razão do carácter sensível deste nascimento” (“sans comprendre véritablement la raison du caractère sensible de cette naissance” – *Ibidem*) e assim da estética como idêntica à afecção (Kant designa-a de sensação).

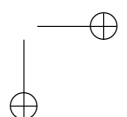
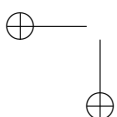


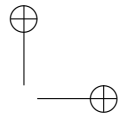


pertence à ciência. A ciência narra de modo heterogéneo, dissemelhante, da arte a realidade do mundo, por isso, não deve e não será possível nenhuma relação da arte com a ciência. Fazer (experimentar) arte (que a ciência pode ver como a outra esfera de experiência) realiza uma determinação da sensibilidade, o traço que a permite manter-se na afecção da vida, auto-afecção, da sua força, original, radical: “se é verdade que só a vida se instaura a si, na Afectividade da sua auto-afecção”.¹⁸ A contrariar a pertença sensível da arte, a ciência, a sua narração, percorre o caminho da abstracção objectivante por via da construção auto-legitimada. Segundo a narração da ciência, a vida define-se como se não houvesse qualquer afecto (entusiasmo, cansaço, alegria, infelicidade) que a põe em relação, descobrindo-se, com o sensível. Os universos que um microscópio percorre e se obtêm no interior do trabalho científico e das suas produções não podem vir a preencher a mesma função fenomenológica que exercem os universos estéticos descobertos pela arte – a arte e a fenomenologia são pensadas sob esse termo, a estética. Ao mesmo tempo que os universos científicos não podem ser narrados, representados, esteticamente. As considerações de índole estética que vemos referidas no domínio da ciência que põem em evidência um modo de procura, indagação, a harmonia das representações perceptivas, o seu inacabamento, experimentalismo das formas, revelados nas imagens microscópicas, experimentos, é ainda um pensar de uma relação da ciência com a forma intencional e directa de ir às coisas para a produção da revelação inédita da sua natureza. Ou então, remete-se a verdade acerca das coisas, sempre, para fora do campo delas: esta constrói as coisas do mundo na exterioridade deste mesmo mundo (domínio a que a sensibilidade não pertence).

O estético é um pensar possível (porque o problema da ciência está ligado a este tão obscuro da arte) no plano das analogias dos

¹⁸ “(...) s’il est vrai que seule la vie se rapporte à soi, dans l’Affectivité de son auto-affection.” *Ibidem*, p. 36.





conhecimentos da ciência (a fantástica visão dos microscópios)¹⁹ “imprevistas, mas críveis”²⁰ (por exemplo, Kandinsky testemunha que a teoria sobre o Átomo, de Bohr, relaciona-se à designada criação gráfica ou pictórica abstracta).²¹ Nos termos de Michel Henry, o “estético” da ciência, a fabricação da física do fenómeno, apenas serviria nesse caso a representação (ideologia) que a justifica.²² A arte terá outra função que a de trabalhar com elementos demasiado condicionados pelas formas (representações) da experiência. A ciência é as nervuras de uma folha ou as estruturas de cristais que as fotografias do microscópio vêem, é o que as reproduções ao microscópio da estrutura dos cristais, vegetais ou outras, mostram e para que haja condições de validade ou rastreio de uma teoria pura. A arte é o exercício praticado em torno de elementos gráficos puros como o ponto ou a linha, as cores, as formas e os ritmos que se dão a uma sensibilidade humana, que por esta, e exclusivamente por esta, a uma composição de elementos lhe pode ser identificado um sentido (pensamento) estético²³. Pensar de uma essência, mas como uma essência sensível.

Não há uma consecução estética no domínio da ciência que a defina como próxima da arte. A descoberta da esfera originária estética da arte, a sua determinação subjectiva e o seu afecto traçam uma linha de separação (“o pensamento mesmo de uma relação possível entre os dois é, circunstancialmente pelo menos, impos-

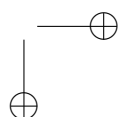
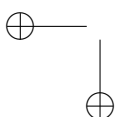
¹⁹ Domínio da paralaxe, podemos dizer, resultado de uma poética do espaço e fascínio pela ciência. Cf. Steven Holl, *Parallax*, New York, Princeton Architectural Press, 2000.

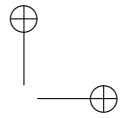
²⁰ “(...) imprévue mais incontestable (...)”. Michel Henry, *Op.cit.*, p. 45.

²¹ Cf. Michel Henry, *Voir l’invisible. Sur Kandinsky, e Wassily Kandinsky* (1926), *Point et ligne sur plan*, (Paris, Gallimard, 1991).

²² A paralaxe é assim o desenvolvimento das produções estéticas, por um lado, e científicas, por outro, e da sua relação indecível, a qual desemboca numa espécie de antagonismo.

²³ Prática e teoria distintas, mas indiscerníveis. Sentir e pensar sentir (enquanto reflexão sobre a experiência real de sentir). Pensar directamente do sensível o próprio ser do sensível e do pensar.





sível”²⁴) entre o desejo de querer sentir (é aí que a subjectividade deve decidir do seu querer estar em face de um nada) e o programa antagónico da ciência. É a esta separação que se aplica a breve nota que se segue: “pretender o paralelismo com as obras pictóricas, as mais inovadoras, não é o mesmo que mostrar que o domínio da ciência cobre, seja em parte, aquele da arte, o da sensibilidade e da vida.”²⁵ Defina-se a ciência pelos critérios da arte, pois por esse encontro da sensibilidade. Michel Henry reconhece que a verdade científica, marcada pela necessidade de sensibilidade, de prova de um interior na sua procura da reprodução das estruturas exteriores (“cristalinas, vegetais ou outras”²⁶), pode, separando-se do modelo matemático ou físico que rege normalmente a representação, preencher uma função estética. Na medida em que nela exista uma “certa construção ou disposição de elementos”²⁷ tem e pode ter um (pouco de) sentido de arte, não sendo arte.

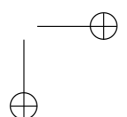
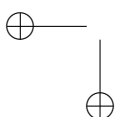
A arte, e o valor estético que devolve, pode fazer prova de que a decifração exterior científica trabalha em função dos elementos sensíveis que pertencem *a priori* à natureza. Esses elementos sensíveis *a priori* levam a que a natureza das cores e das formas fixadas nas placas fotográficas e da harmonia da apresentação seja constitutiva, necessariamente, do ser da natureza, sua referência última, por conseguinte, a presença que a metafísica galileana trata de abandonar. Todavia essa mesma presença submete inevitavelmente a ciência do ponto de vista da autenticidade de toda a exterioridade possível. É de referir, a propósito da estratégia estética e de arte de fundo neste texto de Michel Henry, esta passagem: “Os pa-

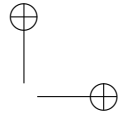
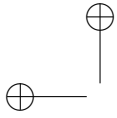
²⁴ “(...) la pensée même d’un rapport possible entre les deux se révèle, pour le moment du moins, impossible.” Michel Henry, *La barbarie*, p. 44.

²⁵ “(...) soutenir la comparaison avec des oeuvres picturales, notamment les plus novatrices, cela ne montre pas que le domaine de la science se recouvre, fût-ce partiellement, avec celui de l’art, c’est-à-dire de la sensibilité et de la vie.” *Ibidem*, p. 45.

²⁶ “(...) cristallines, végétales ou autres (...)”. *Ibidem*, p. 46.

²⁷ “(...) une certaine construction ou disposition d’éléments (...)”. *Ibidem*.



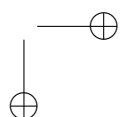
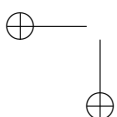


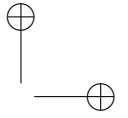
drões que tornam estéticas as provas documentais científicas têm a ver com a sensibilidade e não com padrões matemáticos ou físicos. Serão os padrões estéticos que o cientista visa definir nestes.”²⁸ A arte permite, sob a sua dinâmica, o novo conceito de interioridade da experiência humana – “a arte surge necessariamente no interior da experiência humana”²⁹. A interioridade constitui a estrutura transcendental, de essência temporal, invisível, irreduzível, da experiência subjectiva concreta em devir. Onde a natureza e a relação do sujeito com a natureza se experimentam como auto-afecção, efectuação de um sentir. O experimentar auto-afectivo tem lugar na sensibilidade e é transportado por ela. Assim, diz Michel Henry: “o ver, por exemplo, é um ver que se sente”.³⁰ Em Michel Henry uma

²⁸ “Les lois qui rendent beaux ces documents scientifiques sont les lois esthétiques de la sensibilité, ce ne sont pas les lois mathématiques ou physiques que le savant cherche a déchiffrer sur eux.” *Ibidem*. Trata-se de assentar o discurso científico no estético. Sob a possibilidade de não encontrar mais o próprio sujeito que trata o problema da representação. É uma totalidade, vista a concepção apresentado por Johann Wolfgang von Goethe em *Materiais para a história da teoria das cores* (1810) (apud Walter Benjamin, “Prólogo Epistemológico-crítico” in *Origem do drama trágico alemão*, ed., apr. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.13): “Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperamos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objectos de que se ocupa”. Objectivo presente no ímpeto do pensamento que regressa com “minúcia à própria coisa” – citamos Walter Benjamin, *Op.cit.*, p. 14.

²⁹ “(...) l’art surgit-il nécessairement à l’intérieur de l’expérience humaine (...)”. Michel Henry, *Op.cit.*, p. 47.

³⁰ “(...) le voir, par exemple, est un voir sensible.” *Ibidem*. *Sentimus nous videre* – escreve Descartes em carta a Pemplius, 3 de Outubro de 1637. Desta expressão se deve entender o carácter auto-impulsivo de cada uma das sensações, da sua interioridade e da sua ligação a um conteúdo material. Também Immanuel Kant (*Crítica da Razão Pura*) pratica uma análise da sensibilidade, mediante uma Estética Transcendental, assente no problema de atingir os factos.





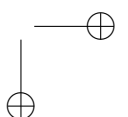
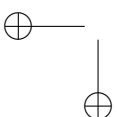
unidade (correlato de universalismo) contém a natureza, a experiência subjectiva do mundo e a sensibilidade. Pela qual descobre uma perspectiva diferente da estética: “o mundo é um mundo sensível, como mundo-da-vida, e não de uma consciência pura, que se revela afectivo na sua condição original, de acordo com a possibilidade a mais interior do seu volver-se extático.”³¹ A análise da arte segundo Michel Henry permite reconhecer a auto-restituição estética da experiência humana nas suas condições originais, fundadoras, de vida interior, inabalável, de essência sensível.³² Só com um trabalho sobre estas condições a arte (pintura, escultura, música, dança, literatura, cinema) pode fazer a unidade (universalismo) que Michel Henry considera que há para fazer no mundo.

A pintura abstracta de Wassily Kandinsky³³ apresenta a concepção de arte que coloca em relação transcendental estética e fenomenologia da vida. Assim os elementos materiais plásticos (linhas, pontos, cores, sons) de uma composição feita para chegar a uma aproximação ideal das formas matemáticas rigorosas e objectivas das proporções e dos equilíbrios somente constroem ao reconhecimento da sensibilidade da vida que eles exprimem como o seu conteúdo (interior), como se tratasse de um interesse inex-

³¹ “(...) le monde est un monde sensible parce que, comme monde-de-la-vie et non d’une conscience pure, il est affectif en son fond, selon la possibilité la plus intérieure de son déploiement extatique.” *Ibidem*.

³² É uma *manifestação* de vida de fundamento estético. É esta manifestação de fundo estético, material, que constitui a estrutura fenomenológica de *L’essence de la manifestation* (Paris, PUF, 1963) e *La barbarie*. “É o retorno à essência do sentir que leva à essência da afectividade” (“La remontée vers l’essence du sentir nous conduit à l’affectivité essentielle”) – Gabrielle Dufour-Kowalska, “Art, affect et sensibilité. L’esthétique de Michel Henry” in Adnen Jdey et Rolf Kühn (dir.), *Op.cit.*, p. 32.

³³ Cf. Wassily Kandinsky (1910), *Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier*, Paris, Dénoel-Gonthier, 1979 (trad. port. *Do espiritual na arte*, Lisboa, Dom Quixote, 2010); *Idem*, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991 (trad. port. *Ponto, linha, plano. Contribuição para a análise dos elementos picturais*, Lisboa, Edições 70, 1987).



cedível. A fenomenologia da vida faz parte da arte como um seu imperativo de imanência. Não é pelo que é o ritmo e as proporções (o ouvido e o visto) que é, que pode ser atribuído a uma percepção de um objecto, mas o que concerne à força da sensibilidade. Este é o aspecto de que Michel Henry tenta aproximar-nos por intermédio do intento de Wassily Kandinsky dos afectos que existem no interior do artista: “Ritmos e proporções concernem não o exterior do artista, mas o seu interior.”³⁴. O que Wassily Kandinsky vem postular, segundo Michel Henry, é não a simples relação dos elementos sensíveis da arte à vida, mas, neste sentido, os elementos sensíveis como idênticos ontologicamente à vida.³⁵ O movimento sensível do artista efectua, diz Michel Henry, “ressonância com o mundo”³⁶, o mundo que “é do próprio sentir e consiste também no sentir”³⁷ (o sentir é continente e conteúdo do mundo). Ele passa, em primeiro lugar, por mundo. Aqui consiste em auto-afecção, a essência da arte³⁸. Por isso o sentido de condição transcendental que a sensibilidade tem na origem do mundo, da condição que é susceptível de fazer o trabalho da forma do mundo, um processo cujo fundamental é a recepção. Vemos também que o conteúdo coberto pela categoria estética da beleza (fealdade ou nem uma nem outra) do mundo não vem indicado no texto como pressu-

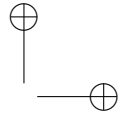
³⁴ “Balances et proportions ne se trouvent pas en dehors de l’artiste mais en lui.” Michel Henry, *La barbarie*, p. 48 – cita Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier*.

³⁵ Sobre *outros* elementos – literários – de uma revelação da vida, cf. Gilles Deleuze, “A literatura e a vida” in *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34, 1997, pp. 11-16.

³⁶ (...) résonance avec le monde (...). Michel Henry, *Op.cit.*, p. 48.

³⁷ (...) prenant naissance dans la sensibilité et porté par elle.” *Ibidem*.

³⁸ A afecção não é desvelamento ontológico do objecto, um *Gegen-stand*, sentido que lhe dá Martin Heidegger (1977) (*A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, 2007). A estética de Michel Henry é a recepção e a receptividade da vida, de um dizer de uma afectividade que é dada em toda a fenomenolização do fenómeno. Cf. Vincent Giraud, “L’esthétique comme philosophie première” in Adnen Jdey et Rolf Kühn (dir.), *Op.cit.*, p. 64, nota 87.



posto transcendental, mas como um “estado da sensibilidade”.³⁹ A essência sensível do mundo exige essa redefinição da estética sob o signo da “condição inapercebida”.⁴⁰ À redefinição de uma certa ideia de condição estética genética segue-se o trabalho da memória sobre tudo o que a sensibilidade constitui, em função do fazer aparecer um mundo na qualidade “estética” imanente que lhe serve de suporte. Michel Henry diz: “Os elementos sensíveis subsistem como os fundamentos inelutáveis do mundo-da-vida.”⁴¹ Figuram em posição de archê. Quando considera a exclusão da ciência do desvendamento dos elementos sensíveis, se a obra da ciência é abstracta, Michel Henry diz-nos que o problema nunca deixará de ser o do modo de referência invisível, o da compreensão da matéria (absolutamente imanente) que está integrada numa relação que é fundamentalmente a mesma para as artes e a ciência.

A ciência é visada quando ao fazer alterações no mundo que existe, a instaurar premissas que estão sempre a forjar determinações ideais, cria distância da sensibilidade. É essa a acusação que Michel Henry faz à ciência, que vê como a sua contradição e o seu dano: “Colocados em face do mundo que é necessariamente sensível e, todavia, retirados da sensibilidade.”⁴² E ainda, destas considerações manifesta que as determinações sensíveis são votadas à destruição – “Resulta que as determinações sensíveis já não determinam e ao mesmo tempo deixam de dispor-se segundo o critério interior da sensibilidade”.⁴³ O mundo (estético) identificado

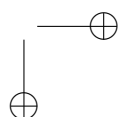
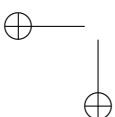
³⁹ “(...) état de la sensibilité (...)”. Michel Henry, *Op.cit.*, p. 48.

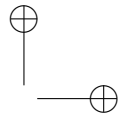
⁴⁰ “(...) condition inaperçue.” *Ibidem*, p. 49.

⁴¹ “Les éléments sensibles subsistent comme les supports incontournables de ce monde-de-la-vie.” *Ibidem*, p.49.

⁴² “On se trouve alors en présence des effets produits dans un monde qui est nécessairement celui de la sensibilité quand on ne tient plus compte de la sensibilité elle-même.” *Ibidem*.

⁴³ “Il arrive seulement que ces déterminations sensibles ne se déterminent plus et ne se dis-possent plus en fonction des lois intérieures de la sensibilité”. *Ibidem*.





pela sua pertença a uma pragmática (*prescription*) estética desliga-se disso por que se destaca. A sensibilidade aparece como um elemento que perturba a actividade de abstracção, que a prejudica. A ideia de Michel Henry é a de que a ciência tem em si própria a sua determinação, só a si própria submete o seu trabalho. É o que propriamente identifica a “barbárie da ciência”⁴⁴, o modo de pensar as relações da ciência implicando uma desobediência em relação à filiação das suas obras ao fundo da sensibilidade. Dessa desobediência resulta uma desvinculação genética, uma perda de repartição de um comum, do ponto de vista do residual e fundo determinando o que está a sentir e o que é dado sentir-se. A ciência desimplica-se de uma repartição com o sensível⁴⁵ o qual Michel Henry concebe que é a sua origem (invisível) – “possibilidade fundadora”⁴⁶. Como se houvesse a possibilidade de pôr fora do mundo o que o descobre (com o sensível, como sensível).

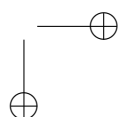
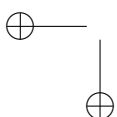
Para Michel Henry, não é a ciência que nos coloca na via dos instrumentos de análise das obras de arte que ensinam, revelam, demonstram, uma presença cultural do ser humano, permanente, fundamentalmente estética, ao mesmo tempo que exercem a sua função prática, empírica, histórica. Mediante o exemplo de Eleutera, cidade fortaleza da Grécia antiga no século VI, situada nas fronteiras da Ática – “Um admirável muro de enormes blocos de pedra que resplandece ao sol”⁴⁷ –, testemunha-nos o niilismo do saber científico no plano real e efectivo dos seus actos. Michel Henry refere-se a uma certa técnica e a uma certa ordem de regras que se tornou visível ao fazer passar uma linha de alta-tensão sobre

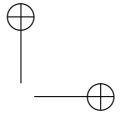
⁴⁴ “(...) barbarie de la science.” *Ibidem*.

⁴⁵ Um novo pensamento das artes - as artes são identificadas pela sua pertença a um sensível – registado em Jacques Rancière (*Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, pp. 32-33).

⁴⁶ “(...) possibilité fondatrice (...)”. Michel Henry, *Op.cit.*, p. 48.

⁴⁷ “C’est un admirable mur d’énormes blocs de pierre resplendissant au soleil”. *Ibidem*, p. 50.





a muralha, que, diz, “negligenciar”⁴⁸ total e completamente o que tenha estado por detrás do aparecer da muralha. A obra de arte será, para a ciência, um sensível particular, dirigindo-se a um modo de ser da experiência, não necessariamente ao todo da experiência que a mesma ciência representa – “existe algo como uma totalidade objectiva”⁴⁹ explicada pela ciência, um grande continente que é conteúdo “de coisas e seres, uns ao lado dos outros, as pedras, a terra, o céu, a corrente eléctrica, os homens.” A ciência remete para realização do emergir de uma ideia de mundo que corresponde a um “meio de exterioridade sem limites”.⁵⁰ O que leva a entender o mundo como ambiente de estranheza entre os elementos. E assim como uma impossível relação entre eles. Como impossível mundo, na medida em que ele tem de reduzir-se constantemente a essa exterioridade (“coisas e seres, uns ao lado dos outros”⁵¹), como tal espacial. Esta é a imagem da exterioridade que a ciência dá, no entender de Michel Henry, do mundo, exterioridade “infinitamente infinita”⁵²: “Se no seguimento de um cataclismo, um tremor de terra, um cabo rompesse e atingisse a muralha, ele nunca chegaria a ‘tocá-la’”⁵³. Michel Henry contrapõe que exprimir a genealogia do mundo como meio de exterioridade deve poder pressupor a unidade do mundo, quer dizer, efectivamente e realmente, o meio (mundo) na sua ocorrência de “auto-afecção da ek-stase”⁵⁴ (de se sentir a existir como exterioridade), portanto, e através dela. Nessa auto-afecção (se sentir) que Michel Henry diz ser um êxtase esté-

⁴⁸ “(...) négliger (...)”. *Ibidem*.

⁴⁹ “(...) il existe quelque chose comme une totalité objective (...)”. *Ibidem*.

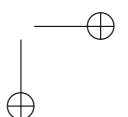
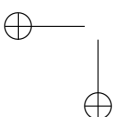
⁵⁰ “(...) milieu d’extériorité radicale (...)”. *Ibidem*.

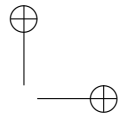
⁵¹ “(...) qui contient tout, ou êtres et choses prennent place les uns a côté des autres, les pierres, la terre, le ciel, le courant électrique, les hommes.” *Ibidem*.

⁵² “(...) infiniment infinie (...)”. *Ibidem*, p. 52.

⁵³ “Si, à la suite d’un cataclysme quelconque, d’un tremblement de terre, un câble rompu de la ligne venait s’affaisser sur le mur de pierres et reposer sur l’une d’elles, il ne la ‘toucherait’ pas (...)”. *Ibidem*, p. 51.

⁵⁴ “(...) en l’occurrence l’auto-affection de l’ek-stase (...)”. *Ibidem*.





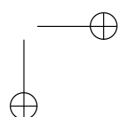
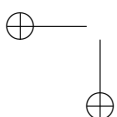
tico (extra-artístico). Dito de outro modo, “a corrente eléctrica e as modalidades do seu transporte, os cálculos que lhe dizem respeito, a altura dos postes, a resistência dos fios, a frequência da corrente”⁵⁵, cada elemento, não é já sem ser através do efeito de relações, ligações, sem já nestas, no seu conjunto, encontrar integração, integração como disposição e composição que a sensibilidade que significa possibilidade deve tomar de tudo, como uma sensibilidade de si próprio. A essa essência específica de estética pertence a muralha, a linha. A muralha pode ser concebida por uma relação com todos os elementos. Pela relação não se situa “sob” (a linha), separada (como a ocorrência no exterior da linha, na forma de uma ocorrência ao lado). Na verdade, a essência estética não é disposição para constituir a exterioridade, para ocupar o espaço, mas para aparecer “enquanto no interior de uma unidade que é a sensibilidade”⁵⁶ invisível. Pela qual se propõe como um todo, uma afecção (*pathos*) de todo, ipseidade, quer dizer ser individual – “a sensibilidade é por essência individual”⁵⁷ – indiviso. A exterioridade espacial (muralha ao lado da linha eléctrica) não constitui por si uma unidade de mundo sem uma penetração no interior da sensibilidade, sem uma experiência da ipseidade, da divisão, notada nas coisas e seres e também nas relações. A sensibilidade pode dizer-se que muda a imagem da exterioridade espacial da ciência de todo o pôr em conjunto, num mesmo mundo, de todo o pluralismo. De acordo com Michel Henry, não há exterioridade senão enquanto um caso das leis da sensibilidade, as leis estéticas, que são as leis de toda a constituição possível do mundo visível em que vivemos.

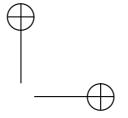
A estética liga todas as actividades do mundo. Todas as actividades têm de ser sentidas. O mundo não é outra coisa senão

⁵⁵ “(...) au courant électrique et aux modalités de son transport, aux calculs qui concernent ce dernier et ce qu’il présuppose, la hauteur des pylônes, la résistance des fils, la fréquence du courant (...)”. *Ibidem*.

⁵⁶ “(...) à l’intérieur d’une unité qui est celle d’une sensibilité.” *Ibidem*, p. 52.

⁵⁷ “(...) la sensibilité est par essence individuelle (...)”. *Ibidem*.





uma “natureza estética”⁵⁸. Desenvolvendo a ideia de uma época (moderna) da ciência, Michel Henry acaba por deslocar a estética deste eixo paradigmático com a análise da sua condição dita ‘científica’⁵⁹. Ele começa por considerar que o termo ‘estética’, com efeito, recebe diversas ‘acepções’⁶⁰ e que estas são “conformes às estruturas fundamentais do ser e sua divisão original”⁶¹. Designar-se-á praxis estética a actividade do artista e a contemplação do amator de arte, e estética teórica o estudo da arte e das suas obras, incluindo a sensibilidade, fundamental, como em Kant, dado o seu carácter de evidente primeiridade. É esta primeiridade do mundo da sensibilidade que vem a ser remetida para as formas mais elevadas da criação artística. Faz-se da condição da sensibilidade em geral a condição genética da arte, a praxis, a actualização pela actividade do artista, de uma actividade estética que, como Michel Henry pretende dizer, é a nossa relação a uma “vida invisível, que não tem figura nem rosto, nem topo nem base, nem à frente nem atrás, nem ângulo nem tangente, nem superfície, nenhum aspecto exterior, nenhuma imagem do seu ser inclinado para um fora, a oferecer-se a algum olhar”⁶². Por conseguinte, que uma analítica da obra de arte, do seu mundo, que releva de uma visão de objecto, visão de uma “ciência estética”, a forma de disciplina da estética, deve considerar “se pretende atingir o lugar onde a obra se origina”⁶³, “que escapa ela mesma às impressões subjectivas e

⁵⁸ “(...) nature esthétique (...)”. *Ibidem*.

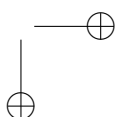
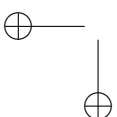
⁵⁹ “(...) à la condition d’être ‘scientifique’ (...)”. *Ibidem*, p. 54.

⁶⁰ “Le mot ‘esthétique’ en effet a plusieurs acceptions (...)”. *Ibidem*, p. 52.

⁶¹ “Conformément aux structures fondamentales de l’être et à leur division originelle (...)”. *Ibidem*.

⁶² “(...) vie invisible, qui n’a ni figure ni visage, ni envers ni endroit, ni devant ni derrière, ni angle ni côté, ni surface, aucun aspect extérieur, aucune face de son être tournée vers un dehors, offerte à un regard (...)”. *Ibidem*, p. 53.

⁶³ “(...) si elle veut parvenir au lieu où se tient en réalité l’oeuvre elle-même.” *Ibidem*, p. 54.



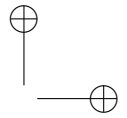
às opiniões contingentes dos indivíduos”⁶⁴, sejam elas do criador ou do espectador. O problema que Michel Henry pondera é a possibilidade de conhecer, examinar, o modo da sensibilidade e assim da vida que “permanece desconhecida, imersa nas profundezas do mistério onde se envolve toda a criação”⁶⁵. Pondera se a relação aos objectos estéticos acomoda a origem cuja essência não pode ser senão desconhecida e se ela apela a uma diferença de conhecimento.

A reflexão reenvia Michel Henry a uma análise do mosteiro bizantino de Dafne que põe em evidência (três) princípios de composição (revelação) estética em contraposição com os métodos de (re)composição arqueológica, histórica, “que pode definir com precisão”⁶⁶ a textura de um quadro, as suas fissuras. Dafne é esse modo de realizar uma representação de uma silhueta ascendente que não é perturbada ou destruída por uma metamorfose em acção no seu corpo. Significa mesmo um movimento de conjugação, conjugação, de partes presentes que se contrastam, sem necessariamente serem contraditórias, um movimento de conjugação. Pelo mosteiro de Dafne vemos o movimento reflectir-se no campo da fenomenologia. O conjunto de mosaicos e esculturas é paralelo do acordo cultos órficos-cristianismo, como triunfo da representação da diversidade, da acumulação de elementos. Essa é a situação arquitectural do mosteiro ou a sua integração no pensamento estético de Michel Henry: “A meio caminho entre Atenas e Elêusis, na antiga estrada sagrada, fica o mosteiro de Dafne. É no local de um antigo santuário de Apolo que uma igreja de tipo basilical foi construída no século V para atrair ao cristianismo os peregrinos que assistiram às últimas celebrações dos cultos órficos. Abandonado e em ruínas durante o ‘período negro’ do Ático, foi reconstruído

⁶⁴ “(...) à la condition d’échapper elle aussi aux impressions subjectives et aux opinions contingentes des individus (...)”. *Ibidem*.

⁶⁵ “(...) demeure en effet inconnue, immergée dans les profondeurs du mystère où s’enveloppe toute création (...)”. *Ibidem*.

⁶⁶ “(...) dater avec précision.” *Ibidem*, p.55.

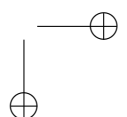
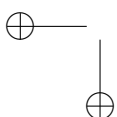


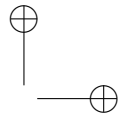
no ano 1100 por um ilustre cristão que teria adornado a nova igreja com ‘esplêndidos mosaicos e mármore policromos’. Para compor os mais nobres e ricos de todos os revestimentos expressivos, os mosaicos não são menos frágeis e é um milagre que, no final da história agitada do mosteiro, acabe por servir de refúgio aos patriotas gregos durante a revolução, de quartel e de asilo para malucos, os ditos mosaicos pudessem chegar até nós e após os grandes restauros do final do século oferecerem-se aos homens deste tempo no esplendor de antigamente.”⁶⁷ Por conseguinte, a (re)composição que provém de um restauro do mosteiro não pode querer dizer apenas “reconstruir a integridade material de uma obra de arte, ou melhor, do seu sustentáculo físico”⁶⁸. Diz-se que esse restauro tem lugar no elemento ‘coisa’ da obra (“As tesselas de um mosaico, a madeira ou o cobre de uma gravura, a tela de uma pintura, as cores que a cobrem”⁶⁹). Como diz Michel Henry: “Quando começa a visão estética propriamente, quando a tela ou a madeira se tornam quadro e penetram assim na dimensão de obra de arte, ele (o elemento ‘coisa’) é “neutralizado”, não sendo doravante percebido

⁶⁷ “A mi-chemin entre Athènes et Eleusis, sur l’antique route sacrée, se dresse le monastère de Daphni. C’est sur l’emplacement d’un ancien sanctuaire d’Apollon qu’une église de type basilical fut édifiée au V siècle afin d’attirer au christianisme les pèlerins qui se rendaient aux dernières célébrations des cultes orphiques. Abandonnée et ruinée pendant la ‘période noire’ de l’Attique, elle fut reconstruite en l’an 1100 par un chrétien illustre, nous dit-on, qui orna l’église nouvelle ‘de mosaïques splendides et de marbres polychromes’. Pour constituer le plus noble et le plus riche de tous les revêtements expressifs, les mosaïques n’en sont pas moins fragiles et c’est miracle qu’au terme de l’histoire mouvementée du monastère, qui finit par servir de refuge aux patriotes grecs lors de la révolution, de caserne et d’asile d’aliénés, lesdites mosaïques aient pu parvenir jusqu’à nous et, après les grandes restaurations de la fin du siècle, s’offrir aux hommes de ce temps dans leur splendeur d’autrefois.” *Ibidem*, pp.54-55

⁶⁸ “(...) rétablir l’intégrité matérielle d’une oeuvre d’art ou plutôt de son support physique (...)”. *Ibidem*, p.55.

⁶⁹ “Les tesselles d’une mosaïque, le bois ou le cuivre d’une gravure, la toile d’un tableau, les couleurs qui la recouvrent (...)”. *Ibidem*.





nem colocado como objecto”⁷⁰, mas como uma entidade figural⁷¹ – se a verdade estética é sempre inapreensível, se a função dos elementos materiais de uma obra é a de testemunharem uma realidade de uma outra ordem, que nos é sempre diferida. A contemplação estética dita a atitude de reserva em relação à visão do quadro, escultura, edifício (a percepção de Husserl das figuras gravadas em traços negros na calcogravura de Albrecht Dürer, datada de 1513, intitulada, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*,⁷² o que a dirige não são as figuras gravadas enquanto objectos do mundo, justamente, mas as “realidades figuradas”⁷³ que constituem o objecto-gravura enquanto obra de arte).

É a partir do princípio de uma modificação da percepção da obra de arte, a fim de ressaltar o que de irreal há nela, que vem a realizar-se a obra “imaginária e espiritual”⁷⁴, ideal e abstracta. Elementos de um processo contínuo (“um continuum”⁷⁵), de disposição de mudança (fuga?) da obra de arte. Imaterialidade. É com esses elementos que se trabalham as apresentações da ontologia do “mosaico” do mosteiro bizantino de Dafne. O mosteiro surge enquanto um labor próprio de uma ontologia do Uno que, invisível, é sentida em qualquer composição que tem natureza plástica (“um tipo de composição metafísica [que] atribui a cada coisa o seu lugar

⁷⁰ “Dès que commence la vision esthétique toutefois, dès que la ‘toile’ ou le ‘bois’ devient un ‘tableau’ et pénètre ainsi dans la dimension propre de l’oeuvre d’art, il est ‘neutralisé’, n’étant plus perçu ni posé comme objet (...)”. *Ibidem*.

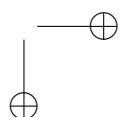
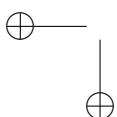
⁷¹ O sentido do figural, aprofundado por Jean-François Lyotard em *Discours, Figure* (Paris, Klincksieck, 1971), interpreta-se como o *outro* da significação (p. 72).

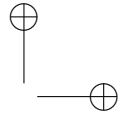
⁷² Edmund Husserl, *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura* (Título original: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*), Prefácio de Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo, Editora Idéias & Letras, 2006, §111, pp. 246-247.

⁷³ “(...) ‘réalités figurées’ (...)”. Michel Henry, *Op.cit.*, p. 56.

⁷⁴ “(...) imaginaire et spirituelle (...)”. *Ibidem*.

⁷⁵ “(...) un continuum (...)”. *Ibidem*, p. 58.





próprio”⁷⁶). O fundamento dessa natureza e desse “lugar” reside na “participação”⁷⁷ dos elementos no Ser – não é possível reduzir, evidentemente, a unidade da obra a uma objectividade interna (móvil do estruturalismo formal). Dir-se-ia que a obra de arte é uma comunicação da unidade, compreender da sua organização, da sua apresentação, donde fenomenologia material. A preocupação de Michel Henry será, então, o procurar no mosteiro de Dafne a matéria ou o “microcosmo”⁷⁸ da realidade propriamente ontológica. É desta maneira que a realidade ontológica é, para Michel Henry, um continuum. Michel Henry define-a por um triplo *continuum*: o do espaço, da representação e do simbólico, da metafísica ou mística.

No *continuum* do espaço todas as pinturas que adornam cada uma das colunas e a parede das naves do mosteiro buscam revelar uma unidade primordial, as tesselas (os pequenos cubos de vidro e a pedra de laje) aparecem como que expostas para os fins de “figurar e representar”⁷⁹ algo como que um espaço “mosaico”. O espaço terá de aparecer sempre como “mosaico”, estrutura processual, “de uma só e única composição monumental”⁸⁰ (esse labor que dá vida a Sopoćani e “que se perderá”⁸¹ na história do mosteiro) para que a sua realidade se não extinga na animação de uma dada disposição local. Isto porque a unidade ontológica espiritual é algo de diferente quer da força intuitiva e espacial, quer da força exercida pela aplicação de princípios de uma construção rigorosa da matemática e da geometria ou pelo estabelecimento de princípios de uma visão em perspectiva e profundidade. O *continuum* da representação e do simbólico define o mosteiro como um certo lugar de reunião, mas sem corpo vivo. Corresponde à representação de Cristo, ou

⁷⁶ “(...) une sorte de composition métaphysique qui assigne à toute chose sa place (...)”. *Ibidem*, p. 59.

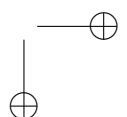
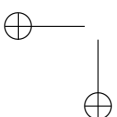
⁷⁷ “(...) participation ontologique (...)”. *Ibidem*.

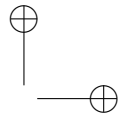
⁷⁸ “(...) le microcosme de la réalité métaphysique (...)”. *Ibidem*, p. 60.

⁷⁹ “(...) à figurer et à représenter (...)”. *Ibidem*, p. 58.

⁸⁰ “(...) seule et unique composition monumentale.” *Ibidem*, p. 60.

⁸¹ “(...) qui se perdra (...)”. *Ibidem*.





seja, esta representação é o símbolo vivificante que dá unidade ao espaço da fé, espaço tendente no interior (zona Eso-nártex) às formas arredondadas nas extremidades, de ligação à centralidade, preenchido por pinturas icónicas sem motivos, somente cor – às quais nenhuma forma pode adequar-se. Do ponto de vista do *continuum* metafísico, esta representação e este símbolo (Cristo) sem forma está presente em todas as formas do mosteiro (o Cristo Pantocrator como imagem magnificente e omnipresente ocupa o trono na parte central da grande cúpula), força a redefini-las além de toda a forma, além de toda a acção de representar. E redefini-las, fundamentalmente, em relação a uma regra em falta. É a regra em falta que produz, diz Michel Henry, “as diferentes formas de cultura, em particular a arte”⁸².

O segundo princípio da composição da obra releva de uma totalidade: um quadro é uma relação a um todo que se preenche em cada cor, cada forma, cada volume. Assim, para Michel Henry, a totalidade constitui o quadro, tratando-se esta de uma “irrealidade principial (princielle)”⁸³, enquanto (auto)fundamento, razão, de si mesma, não são os elementos, porque o pintor procura sempre que dispõe uma cor na tela qualquer coisa que faz “recuar alguns passos”⁸⁴ a percepção ou a sua reflexão na imaginação. Sem que a totalidade não provenha de um querer adequar-se a sua apresentação com os toques pincelados, sem ser por ligação aos factores plásticos que lhe são necessários: a totalidade tem-se como constituinte transcendental de uma obra – “não é possível sem ela”⁸⁵. As produções retratistas de Frans Hals podem ser totais no seu princípio,⁸⁶ concede Michel Henry. Encontra o interesse total nelas

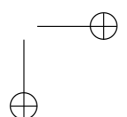
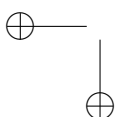
⁸² “(...) formes de culture, en particulier l’art (...)”. *Ibidem*, p. 59.

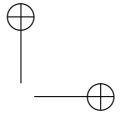
⁸³ “(...) irréalité principielle (...)”. *Ibidem*, p. 57.

⁸⁴ “(...) reculer de quelques pas (...)”. *Ibidem*.

⁸⁵ “(...) elle n’est possible qu’à partir d’elle.” *Ibidem*.

⁸⁶ O que se prova em Pierre Magré, segundo o próprio Michel Henry, pelo esforço de representar e examinar os seus objectos num todo absoluto: o absoluto é um princípio criacionista. Não há criacionismo na manifestação da ciência.





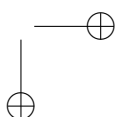
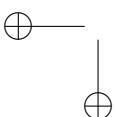
pela aparição da “Vida que nos olha pelo tempo”⁸⁷, obediência dos “toques profusamente pincelados que se metamorfoseiam brusca-mente em sangue numa das faces do rosto do oficial da milícia de Sto Adrião que se inclina para nós”⁸⁸ aos seus próprios movi-mentos de auto-doação, como provindos dela (Vida). Considera uma composição espiritual que resulta da experiência da compo-sição material, esta instituindo-se no interior daquela, no seio da sua “irrealidade”, abstracção “princípial”, um modo que contribui à redefinição final, estética, da composição material.

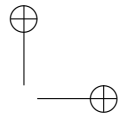
O terceiro princípio que se cria decorre dos dois momentos an-teriores. Trata-se de fundar na dimensão espacial um duplo movi-mento contínuo, da recepção artística e a emoção desta. O mos-teiro, obra de arte, que fascina, sustém, o olhar, implica nele os silêncios da contemplação e o desejo, satisfação, estado de afec-ção, de um movimento de renúncia, de transporte, das proprieda-des deste objecto para um domínio de realidade onde é visto (ima-ginado) de outro modo, de onde a experiência da vida se potencia.

Michel Henry: “O que deve entender-se com isso, o nosso tempo, tornado mais ignorante que todos os outros, dadas as pretensões desmedidas de uma ciência que resume tudo aos objectos exteriores, aos processos anónimos, nada sabe. Negou a ideia de Absoluto, logo a possibilidade a cada um de experimentar, em si – como se outra coisa fossemos além desta experiência interior da Vida –, a ideologia dominante satisfaz-se em ignorá-la, deixando os homens que ela priva da sua humanidade à incerteza, ao desespero, à deriva, à angústia.” (“Ce qu’il convient d’entendre par là, notre temps rendu plus sot que tous les autres par les prétentions exorbitantes d’une science qui réduit tout à des objets extérieurs, à des processus anonymes, n’en sait plus rien. Après avoir nié l’idée même de l’Absolu et ainsi la possibilité pour chacun de l’éprouver en soi comme si nous étions autre chose que cette épreuve intérieure de la Vie – l’idéologie rég-nante se contente de l’ignorer, livrant les hommes qu’elle prive de leur humanité à l’incertitude, au désarroi, à l’errance, à l’angoisse.”) Michel Henry, “Peindre l’invisible” in Adnen Jdey & Rolf Kühn (dir.), *Op.cit.*, XXV.

⁸⁷ “(...) Vie qui nous regarde à travers le temps.” *Idem, La barbarie*, p. 57.

⁸⁸ “(...) touches largement brossées se changeront brusquement en le sang d’une joue ou, sur le visage de cet officier de la milice de saint Adrien qui se tourne lentement vers nous (...)”. *Ibidem*.





É “este princípio metafísico ou místico”⁸⁹ que vai organizar a matéria, reelaborar a matéria da arte, a partir de qualquer coisa que a ultrapassa, isto é, elaborar as representações, a que Michel Henry chama “Fundo último”, “Fonte” e “Princípio naturante”⁹⁰. Os muros de Daphne, diz, “são elaborados em torno do Arqui-Ícone e a partir dele como suas manifestações ou emanações da sua Força”⁹¹. É esse o lugar das personagens que veiculam a história sagrada no seu mais poderoso modo de a meditar – a Mãe, os arcanjos, os profetas, os mártires, os santos, os ascetas –, apontando para uma permanente relação dos sentidos, da experiência, com o Princípio.

Michel Henry restaura com a emoção de uma composição a recepção de Dafne. “A emoção (...) confunde-se com a percepção deste *continuum* plástico que lhe dá a imagem misteriosa do que ele é sem saber.”⁹² Por conseguinte, é um campo de emoção que legitima o *continuum* plástico e a totalidade da obra. Um devir sem falhas do ser (obra) é anunciado nas “diversas ‘renascenças’ que programam a história da arte bizantina”⁹³ – nenhuma conheceu “pleno desenvolvimento”⁹⁴. O espectador faz a remissão da obra à sua origem: evoca, convoca, a integridade da obra, de esta surgir na condição que é a sua, justamente pela emoção. Esta exprime uma inextinguível sede ontológica: diante de um degradado maravilhoso da luz e dos seus efeitos de cor o espectador pode construir o *continuum* de um vaso de revestimento brilhante, passado

⁸⁹ “C’est ce principe métaphysique ou mystique de la composition esthétique qui confère à l’art byzantin sa force (...)”. *Ibidem*, p. 59.

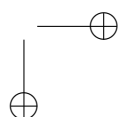
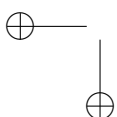
⁹⁰ “Fond ultime”, “Source”, “Principe naturant”. *Ibidem*.

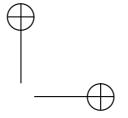
⁹¹ “(...) s’ordonnent autour de l’Archi-Ícone du centre et à partir d’elle comme autant de manifestations ou d’émanations de sa Puissance (...)”. *Ibidem*.

⁹² “L’émotion (...) se confond avec la perception confuse de ce continuum plastique qui lui offre l’image mystérieuse de ce qu’il est sans le savoir.” *Ibidem*, p. 60.

⁹³ “(...) diverses ‘renaissances’ qui jalonnent l’histoire de l’art byzantin (...)”. *Ibidem*.

⁹⁴ “(...) plein épanouissement (...)”. *Ibidem*.





tornado evocável pela luz, “sua fonte”⁹⁵ para sempre. Evocação tornada impossível, ao mesmo tempo irreparável, diante do “sentido quebrado, do tecido da unidade plástica rasgado, destruído”⁹⁶ que o estudo científico da arte envolve. É a origem como crise ou, antes, a verdade científica como origem, “irrefutável, objectiva”⁹⁷, mais ainda, “em sentido radical, ontológico, exposta sob o olhar de todos (como universal), podendo ser vista, revista, atestada, de todos os pontos, as vezes que se quiser”⁹⁸.

A ciência moderna inventou o número, uma fórmula “de controlo, de forçar, de trazer a nu, de pôr-se a exhibir”⁹⁹ os materiais, a dizer deles qual o seu ponto preciso no tempo histórico. Quer dizer que a arte tocada pela ciência constrói uma explicação dos materiais entre várias razões históricas, cada um com as suas relações de causalidade, influências, de genuinidade – “estas tesselas não pertencem ao mosaico primitivo, tomaram, (...) em 1890, o lugar daquelas que desapareceram”¹⁰⁰ –, desde um conhecimento que estranha outros conhecimentos. A questão é tanto mais importante quanto “a relação à vida é uma relação intencional e assim relação a uma objectividade”¹⁰¹. Esta tem a ver com a possibilidade de determinar percepções, vontades, expectativas acerca do ser, psico-matemáticas, isto é, de construir-se uma continuidade

⁹⁵ “(...) source secrète.” *Ibidem*, p. 61.

⁹⁶ “(...) signification éclatée, de cette unité plastique partie en lambeaux, pulvérisée.” *Ibidem*.

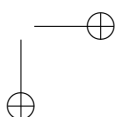
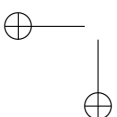
⁹⁷ “(...) irréfutable, objective.” *Ibidem*.

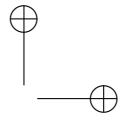
⁹⁸ “(...) en un sens plus radical, ontologique, comme ce qui peut être posé et placé là devant nous et se tenir sous le regard, que chacun pourra voir et revoir, vérifier et constater aussi souvent qu’il le voudra (...)”. *Ibidem*, p. 62.

⁹⁹ “(...) façon de la contraindre [à realidade], de l’amener a se dénuder (...)”. *Ibidem*.

¹⁰⁰ “Que ces tesselles n’appartiennent pas à la mosaïque primitive, qu’elles aient pris (...) en 1890, la place de celles qui avaient disparu (...)”. *Ibidem*, p. 61.

¹⁰¹ “(...) notre seule relation à la vie est une relation intentionnelle et ainsi la relation à une objectivité (...)”. *Ibidem*, p. 62.





com fragmentos de várias épocas, instalando entre eles “acrescentamentos, ligações, e outras correcções”.¹⁰² Mas instalar relações por terem sido “exprimidas pela ciência”¹⁰³ equivale a reiterar ligações ou situações sem vínculo originário, e, portanto, destruíveis.

Na arte, no tipo de arte sagrada de Dafne, segundo Michel Henry, cada restauro é um refazer, coexistência com as suas transformações, e estas resultam estritamente de uma remediação, recomposição, que depende do fundo em que colocamos as tesselas tombadas – recomposição da sua “sinopia”¹⁰⁴, reavivar das cores esbatidas, combinação do trabalho das diversas gerações de génios artistas e artesãos, para dar outro *continuum*. A Michel Henry, Dafne prova os meios e as leis de uma construção de obra de arte e é a maneira concreta de aceder a uma estética arquitectural, criar uma arte que não tem senão um objectivo, o de uma unidade plástica viva. E prova a subjectividade das percepções estéticas. Por outro lado, a ciência interessa-se pelo objecto – “O que interessa no mosteiro bizantino que vemos à nossa frente é o que pode ser tornado objectivo”¹⁰⁵ – oferece-nos um objecto explicado pela matemática, a psico-matemática, a física, a química, isto é, o objecto que pensa por intermédio dos “seus organismos, os seus créditos.”¹⁰⁶ Há nesta sempre um desejo de possuir. E o pensamento de Michel Henry é sobre este tema de ruptura. Revela aquilo que a ciência “aniquila e elimina sem critério”¹⁰⁷ na arte – e que, por isso, consuma “uma forma nova de barbárie”¹⁰⁸, como se estivesse na ignorância do es-

¹⁰² “(...) la discrimination des ajouts, raccords et autres repeints (...)”. *Ibidem*.

¹⁰³ “(...) ces adjonctions expriment très exactement ce que la science a à dire (...)”. *Ibidem*.

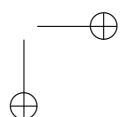
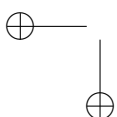
¹⁰⁴ Sinopia: nome de pigmento terroso, de cor vermelha-acastanhada, semelhante ao ocre.

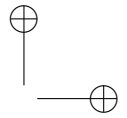
¹⁰⁵ “Ce qui importe dans le monastère byzantin qui se tient devant nous, c’est ce qui en lui peut être rendu objectif (...)”. *Ibidem*.

¹⁰⁶ “(...) ses organismes et ses crédits.” *Ibidem*, p. 63.

¹⁰⁷ “(...) abat et élimine aveuglément (...)”. *Ibidem*.

¹⁰⁸ “Voilà une forme nouvelle de barbarie (...)”. *Ibidem*.

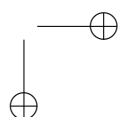
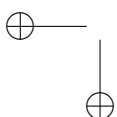




tatuto ontológico da obra de arte. Como se a arte tratasse de testar, no momento, os métodos que representam o conhecimento, aliar-se à possibilidade de análise (físico-química) que eles têm. A estética, na mesma medida em que se projecta numa apresentação objectiva explícita de Dafne, é científica, diz Michel Henry. Precisamente no momento em que começa a submeter o mosteiro a um método de investigação, ante o procedimento das ciências sobre a natureza, a levar tudo o que ele representa aos limites de uma só determinação universal, racional e certa, para captar algo que só pode existir nele como uma opacidade que resiste. A questão da estética científica e da sua conduta em torno de Dafne é a forma como Dafne é duplicado por uma análise que diz exactamente o que ele é, qual será o seu segredo e como passará como possibilidade desses clarões cognitivos da ciência.

O critério da arte é o dado fundamental na resposta de Michel Henry à “expulsão” da sensibilidade do mundo da vida que os processos da ciência, mas também da estética (científica), conduzem. Por isso julga o objecto estético acerca de um imaginário – “a obra é imaginária”¹⁰⁹ –, uma dimensão de irrealidade, principal, de suscitação de um olhar que permita apanhar o fio contínuo da obra e o seu mistério aberto. Podemos dizer também que faz que a questão fenomenológica do objecto estético (é obra do mundo diferenciado, externo) seja tratada como uma problemática ontológica (a resistência ao método, a uma objectividade explicativa). Michel Henry acrescenta a incompreensão da ciência e da estética desta problemática ontológica. Nesta situação, a perspectiva é, salienta, a significação de uma obra de arte depender da sua inscrição num dispositivo que lhe assegura a justa estabilidade de percepção e força para produzir impressões (de existência ou não existência). Pelo que é duvidoso que a crença de vir a refazer o dispositivo se faça acompanhar pelo acto de imaginar a obra original, se gere um desejo de origem intenso. Será, então, o reencontrar Dafne,

¹⁰⁹ “(...) l’oeuvre est imaginaire (...)”. *Ibidem*, p. 64.



o exemplarismo de uma cultura, do seu imaginário destruído. A afirmação forte de Dafne implica a separação com a impressão de objecto e ao mesmo tempo a inscrição nos “elementos, cores e formas”¹¹⁰ em que vemos uma construção poética, a construção do objecto, uma efectuação, praxis, corresponder a uma relação com um imaginário puro que lhe indica a função ontológica. “Irrealidade da obra”¹¹¹ (“não é deste mundo”¹¹²), aflorada pela “conexão” continuada com a ausência (a substância ontológica da sensibilidade), quer dizer, um dilatar-se além do visível, depositar-se “fora do mundo, separada de tudo o que aqui está”¹¹³, como presença “algures”¹¹⁴. Que permite dar conta de um manifestar da essência própria – “*ai onde [também] a sensibilidade se manifesta, na vida, na imanência radical da subjectividade absoluta*”¹¹⁵. Michel Henry refere identicamente a presença algures da obra e da subjectividade: algures é pensado como espaço das relações sensíveis entre a obra e nós, o que somos (presença algures).

A essência da arte é a representação da vida – sob a forma de uma representação irreal. A arte baseia-se neste tipo de representação – é um outro conhecimento da vida (que se imagina). Com Michel Henry, a arte pode representar a vida, valer como experiência de imaginação, como seu *ens imaginarium*, no qual ela se projecta, a sua *como* que exacta fenomenalidade, porque a vê além-mundo – ausente. Funciona *como* vida no âmbito da prática de produzir o conteúdo manifesto da sua aparição, como um serviço à auto-revelação da vida, um processo de constituição da interioridade da subjectividade a partir do que significa a ausência – “nunca se expõe nem dis-põe no Dimensional extático [revelador] da fenome-

¹¹⁰ “(...) éléments, couleurs et formes (...)”. *Ibidem*, p. 65.

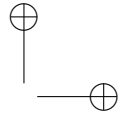
¹¹¹ “(...) irréalité de l’oeuvre d’art (...)”, *Ibidem*.

¹¹² “(...) l’oeuvre d’art n’est jamais dans ce monde (...)”. *Ibidem*.

¹¹³ “(...) hors du monde donc, loin de tout ce qui est là (...)”. *Ibidem*, p. 66.

¹¹⁴ “(...) un ‘ailleurs’ (...)”. *Ibidem*.

¹¹⁵ “(...) là où la sensibilité déploie le sien, dans la vie, dans l’immanence radicale de la subjectivité absolue (...)”. *Ibidem*.



nalidade”¹¹⁶ –, por outras palavras, a partir do desaparecimento da vida num lugar que vem preencher a função de um vazio em relação a um conhecimento. A arte enquanto irrealidade é o efeito do que a vida afirma de si mesma: não pode pertencer ao mundo senão quando o tiver negado e ido dele – “sendo nada do mundo, não o pode ser nele, mas somente além-dele, como o que o nega e o supera.”¹¹⁷ A arte como representação da vida será, então, como uma arquitectura que reenvia através do que mostra a uma essência ausente. Assenta num “enigma”¹¹⁸: o que sabemos dela, o que é, é, ainda, o que nós mesmos somos, enquanto somos, vemos, sentimos, pensamos, mas enquanto outros, uma negação – “nós não somos nada do mundo enquanto nós somos do mundo.”¹¹⁹ O modelo é Dafne, o arquétipo da representação da vida: “são com efeito as representações da vida, as representações das suas propriedades ontológicas essenciais, que vemos surgir dos muros de Dafne.”¹²⁰

Uma analogia subsiste entre o movimento criador, que explora a luta contra a gravidade, e os movimentos próprios da vida.¹²¹ Aos últimos podemos ligar duas formas – o de auto-afecção e o de vinda a si. Na primeira forma de movimento, a vida é auto-

¹¹⁶ “(...) ne s’ex-pose jamais ni ne se dis-pose dans le Dimensional extatique de la phénoménalité (...)”. *Ibidem*.

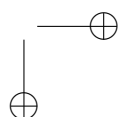
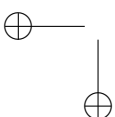
¹¹⁷ “(...) n’étant rien du monde, ne peut le faire en lui mais seulement au-delà de lui, comme ce qui le nie et le dépasse.” *Ibidem*.

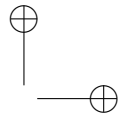
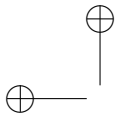
¹¹⁸ “(...) une énigme (...)”. *Ibidem*, p. 67.

¹¹⁹ “(...) nous ne sommes rien du monde, en tant que nous sommes des vivants.” *Ibidem*.

¹²⁰ “(...) ce sont en effet des représentations de la vie, les représentations de ses propriétés ontologiques essentielles, que nous voyons sur les murs de Daphni.” *Ibidem*.

¹²¹ Alberto Campo Baeza em *La idea construída. La Arquitectura a la luz de las palabras* (Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1996), faz-nos ver o desafio arquitetónico que a ideia de Michel Henry constitui: irrealidade construída, abandono dos cenários do mundo para viver o cenário único do imutável da ideia – “capaz de suscitar no homem a suspensão no tempo, a emoção: mais com menos.” (“capaz de suscitar en el hombre la suspensión en el tiempo, la emoción: más con menos.”) (p. 40).



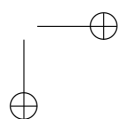
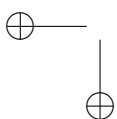


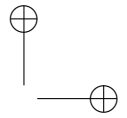
afecção, afecta-se ela mesma, sente-se e experimenta-se si-mesma, cria sempre um efeito passivo, de aderência, de relação ao seu ser, nesta perspectiva, sofre-o e suporta-o. É do que ela não começa e do que sempre lhe advém, além de qualquer querer e pôr por si, que nasce, enquanto é um regresso a si. A vida subjectiva, declara Michel Henry, “é por essência o que se sofre e se suporta como si-mesma”¹²², *pathos*, paixão. Profunda fenomenologia: “apreensão, na sua possibilidade, como a vida mesma”¹²³. Na segunda forma de movimento, a vida é “um vir a si, um cuidar de si, um crescente de si e um fruir de si”. Estes movimentos, dinâmicas, resultam de um trabalho de entranhar-se das duas formas, de unir o sofrimento à fruição. Consequentemente, o sofrer não pertence menos à vida que um fruir de si – nunca se separam, tendem, em si mesmas, para uma afectividade que Michel Henry chama “historial do Absoluto”¹²⁴. A vida na sua auto-afecção reúne as duas formas num devir (de que o tempo é a potência) e põe em relação de variação e diversidade, passagem, mudança, sofrimento e fruição, movimento de um para o outro. Logo não existe encadeamento na essência da vida, uma história de eventos sucessivos, séries de eventos. O sofrimento torna-se condição fenomenológica, a condição da carne, sua substância, da fruição, uma implica a outra, e por isso se tornam possíveis inversões na ordem das condições da carne, nas fenomenologias. Michel Henry defende que o jogo do Absoluto é um jogo próprio de cada mónada, a maneira de a vida se historiar, ligar a sua essência à ipseidade de um indivíduo. É a ideia de Michel Henry de que todos somos viventes, tendo todos o sentimento de si mesmos como subjectividade. E o interessante é o como – como o ser se dá a sentir na singela fruição de existir. O como é o testemunho da vinda em si. Mas “como pode bem perceber-se nos mosaicos

¹²² “(...) par essence ce qui se souffre et se supporte soi-même (...)”. Michel Henry, *Op.cit.*, p. 67.

¹²³ “(...) un s’éprouver soi-même et ainsi un parvenir en soi, un s’emparer de soi, un s’accroître de soi-même et un jouir de soi (...)”. *Ibidem*, pp. 67-68.

¹²⁴ “(...) historial de l’Absolu (...)”. *Ibidem*, p. 68.





de Dafne?”¹²⁵ – pergunta Michel Henry. Perdeu-se essa possibilidade. E não pode fazer sobre Dafne o desenvolvimento que julgava para esta questão fundamental. O como já não pode ser o de Dafne quando permanece nele uma subjectividade que ignora a ek-stase do mundo. Dafne é objectividade: não sofrimento, mas deposição, não fruição, mas anunciação, não desespero, mas crucificação e ressurreição, não humildade, mas o lava-pés. Não existe a subjectividade nos muros de Dafne – Dafne supõe uma subjectividade que quer julgar o mundo segundo os critérios da vida: o espectador não julga o sofrimento da vida segundo os critérios da *Deposizione della Croce* (1432-1434) que Fra Angelico pintou, da arte da figura do sofrimento, mas, desde logo, segundo o modelo. Michel Henry lembra que as figuras da arte não são as figuras últimas da vida. Mas liga as propriedades fundamentais da essência da vida, aquilo que a vida se propõe em todos os tempos e para todos os lugares, às representações figuradas da arte. A arte acontece além das tesselas e da datação rigorosa praticada pelas estéticas científicas. Vida, as propriedades fundamentais da vida, a sua sensibilidade, o seu *pathos*, a sua essência, é, para Michel Henry, o crescente que a arte trouxe ao mundo, se considerado numa relação próxima, de união, comunhão, da arte com a sua origem. Um exemplo disso não o vamos encontrar nas ciências: são muito visivelmente sós. A extensão da solidão das ciências é a técnica.¹²⁶

¹²⁵ “(...) comment pourrait-on bien l’apercevoir sur les mosaïques de Daphni?” *Ibidem*, p. 69.

¹²⁶ “Cette solitude de la science, c’est la technique.” *Ibidem*, p. 70.

