

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte**

**SIGNIFICAÇÃO ONTOLÓGICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
a contribuição de Mikel Dufrenne**

José Carlos Henriques

**Ouro Preto
2008**

José Carlos Henriques

**SIGNIFICAÇÃO ONTOLÓGICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
a contribuição de Mikel Dufrenne**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Filosofia junto ao
Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia
da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto
Área de concentração: Estética e Fenomenologia

Orientador: Prof. Doutor José Luiz Furtado

Ouro Preto
2008

José Carlos Henriques

Significação ontológica da experiência estética: a contribuição de Mikel Dufrenne

Trabalho apresentado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

Dr. José Luiz Furtado (Orientador) - UFOP

Dr. Sebastião Trogo - UFMG

Dr^a. Imaculada Kangussu - UFOP

Ficha catalográfica

Henriques, José Carlos

Significação ontológica da experiência estética: a contribuição de Mikel Dufrenne /José Carlos Henriques; Orientador: Prof. Dr. José Luiz Furtado. - Ouro Preto: UFOP, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, 2008.

174 f. ; 30cm

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – IFAC, Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

Inclui referências bibliográficas

1. Filosofia – Dissertação. 2. Filosofia Contemporânea. 3. Fenomenologia e Estética. 4. Mikel Dufrenne. I. Furtado, José Luiz. II. Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. III. Título.

Para Marcela e Carla,
meus bons motivos para viver e sorrir

Agradecimentos

A meus familiares, em especial à Carla, pelo apoio e carinho com que acolheram minha presença ausente, sem a qual este trabalho não conheceria fim.

Ao Prof. Doutor José Luiz Furtado, pela atenção que me dispensou como orientador, minimizando minhas derivas e acompanhando, pacientemente, a elaboração do texto.

Aos professores do IFAC, em especial, Olímpio Pimenta, Romero Freitas e Imaculada Kangussu, por terem confirmado, com suas aulas, que a filosofia é mesmo uma paixão sem fim.

Ao Prof. Doutor Antônio Sá da Silva, pela amizade e pelo diligente trabalho que me facultou ter acesso a obras presentes na Biblioteca da Universidade de Coimbra.

Ao Prof. Doutor Sebastião Trogo, por ter me apresentado a obra de M. Dufrenne, pela leitura de meus textos e pela *philia* que nos reúne nos caminhos da filosofia.

Ao Prof. Doutor Nuno Manuel Morgadinho dos Santos Coelho, pelas palavras de incentivo, pela amizade e por colaborar para a conclusão desta pesquisa, adiando outros trabalhos que temos em comum.

Aos colegas do mestrado do IFAC/UFOP, com os quais muito aprendi, em especial ao Francesco, que partilha comigo o interesse pela fenomenologia.

A todos que trabalham na biblioteca do IFAC, por me receberem sempre tão gentilmente.

“Pode-se dizer, pois, que a experiência estética é, ao mesmo tempo, mais e menos que a experiência amorosa. Menos porque ela não comporta a experiência, ao mesmo tempo, dolorosa e jovial do desejo e da união, já que ela não confere ao homem o poder que ele tem de se transcender, doando-se. Mais porque, menos exigente, ela é mais facilmente satisfeita, pois é mais propensa à serenidade, já que além da distância que se mantém do objeto ao sujeito, permanece no interior do fervor uma garantia de pureza.”

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 536.

RESUMO

O presente trabalho visa apresentar o caminho percorrido por Mikel Dufrenne, em sua obra-prima – *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, em defesa da significação ontológica da experiência estética. Após situar o pensamento do autor no contexto geral do movimento fenomenológico, investiga-se a releitura que este faz do conceito de intencionalidade, ponto de partida que lança nova luz sobre as relações que, na experiência, se travam entre sujeito e objeto. Em seguida, apresenta-se a análise da percepção estética em seus três momentos constitutivos - presença, representação e sentimento -, descobrindo-se este último como ponto culminante de toda a experiência estética e como anúncio hipotético de sua significação ontológica. Por fim, apresentam-se os argumentos que garantem a plausibilidade à hipótese ontológica, firmando-se a idéia de que esta não autorizaria a construção de uma ontologia justificante. No final do último capítulo, como abertura de horizontes da pesquisa, são descritos os desenvolvimentos posteriores da hipótese que, sempre mais, direcionaram o pensamento de Dufrenne rumo à tentativa de esboçar uma filosofia da Natureza.

Palavras-chave: Experiência estética; fenomenologia; percepção; significação ontológica; filosofia da Natureza.

ABSTRACT

The work seeks to present the road traveled by Mikel Dufrenne, in his masterpiece, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, in defense of the ontological signification of the aesthetic experience. After placing the author's thought in the general context of the phenomenological movement, is investigated the new interpretation that this does of the intentionality concept, starting point that throws new light about the relationships that, in the experience, they are locked between subject and object. Soon afterwards, he comes the analysis of the aesthetic perception in their three constituent moments - presence, representation and sentiment -, discovered this last one as summit of all the aesthetic experience and as hypothetical announcement of her ontological sense. Finally, they come the arguments that guarantee the plausibility to the ontological hypothesis, establishing the idea that this would not authorize the construction of an ontology. In the end of the last chapter, as opening of horizons of the research, they are described the subsequent developments of the hypothesis that, always plus, they addressed the Dufrenne's thought heading for the attempt of sketching a philosophy of the Nature.

Words-key: Aesthetic experience; phenomenology; perception; ontological sense; philosophy of the Nature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 MIKEL DUFRENNE E A INTERPRETAÇÃO FENOMENOLÓGICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	16
2.1 O encontro com a fenomenologia	22
2.2 O diálogo com o pensamento de I. Kant, B. Espinosa e M. Heidegger	33
3 RELEITURA DA IDÉIA DE INTENCIONALIDADE, NO HORIZONTE DE UMA FENOMENOLOGIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	44
3.1 Preferência concedida à experiência do espectador: a transmutação da obra de arte em objeto estético	46
3.2 Elementos de inteligibilidade da experiência estética: obra de arte e objeto estético	54
3.2.1 <i>Obra de arte: legitimação pela tradição</i>	55
3.2.2 <i>Objeto estético: consagração da obra de arte pelo espectador</i>	57
3.3 A idéia de intencionalidade e a tentativa de superação do paradigma dicotômico: anúncio da hipótese ontológica	62
3.4 Abertura ontológica de sentido a partir de uma fenomenologia da percepção	74
4 DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SUA CULMINÂNCIA NO SENTIMENTO, COMO ANÚNCIO DE UMA SIGNIFICAÇÃO ONTOLÓGICA	80
4.1 Primado da percepção e a tarefa de uma descrição fenome- nológica da experiência estética	81
4.2 Unidade real da percepção estética realizada em seus três momentos constitutivos	86
4.3 Momento da presença: raiz corporal do sentido	88
4.4 Momento da representação: papel mediador da imaginação	96

4.5 Momento do sentimento: culminância da experiência estética e anúncio de sua significação ontológica	105
5 A HIPÓTESE DA SIGNIFICAÇÃO ONTOLÓGICA COMO COROLÁRIO DE UMA CRÍTICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	123
5.1 Do transcendental ao ontológico: a hipótese da significação ontológica no contexto da procura por uma anterioridade radical	124
5.2 Os <i>a priori</i> da afetividade enquanto condição de possibilidade da experiência estética: para além do formalismo kantiano	129
5.3 O Lugar da hipótese ontológica na economia da obra de Dufrenne	137
5.4 A hipótese ontológica na <i>Phénoménologie</i>: justificação antropológica e cosmológica da experiência estética	143
5.4.1 <i>Justificação antropológica da verdade estética</i>	146
5.4.2 <i>Perspectiva metafísica</i>	151
5.5 Nova direção dada à hipótese ontológica nos escritos posteriores à <i>Phénoménologie</i>: esboço de uma filosofia da Natureza	159
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171

1 INTRODUÇÃO

O principal objetivo desta pesquisa é seguir os passos que conduziram Dufrenne, sobretudo em sua obra-prima *Phénoménologie de l'expérience esthétique*,¹ publicada em 1953, à conclusão de que a análise fenomenológica aponta, ao final, para uma significação ontológica da experiência estética, direção de sentido que, segundo ele, deve ser resgatada.

Na tentativa de melhor compreender o horizonte filosófico no qual se move Dufrenne, no primeiro capítulo, seu pensamento será situado no contexto geral do movimento fenomenológico, além de serem apontados alguns de seus principais compromissos com a tradição filosófica ocidental. Ali serão apuradas as influências gerais que teriam contribuído para a gestação e o desenvolvimento do pensamento de Dufrenne, descobrindo-se a fenomenologia francesa, tal como pensada por Sartre e Merleau-Ponty, como sua moldura e principal referência.

Porque se trata de um pensamento construído sob os auspícios da tradição fenomenológica e porque um dos conceitos mais relevantes para esta tradição é o de intencionalidade, o segundo capítulo tentará dar conta dos novos contornos que este conceito teria assumido por obra de Dufrenne, aparecendo então como fio condutor de seu grande desafio: construir um pensamento capaz de dizer algo sobre aquilo que antecede e funda o acordo essencial existente entre sujeito e objeto, acordo do qual a experiência estética é cabal e exemplar testemunha. Neste capítulo, será defendida a idéia de que Dufrenne opera uma verdadeira releitura do conceito de intencionalidade repensando, a partir de um novo horizonte, as

¹ Doravante, nas referências a esta obra, será usada uma forma abreviada: *Phénoménologie*.

relações travadas entre sujeito e objeto, homem e mundo. Esta releitura, será dito, firma-se como ponto de apoio para a hipótese de uma significação ontológica. Além disto, será elucidada a distinção entre obra de arte e objeto estético, uma tese cara a Dufrenne e que se presta a mostrar aquilo que a experiência estética tem de peculiar.

Para Dufrenne, uma fenomenologia da experiência estética deve se desenvolver em três momentos – a descrição, a análise transcendental e a tentativa de resgatar seu sentido ontológico. No terceiro capítulo, aparecerão os passos dados por ele para o cumprimento da tarefa de compreender os dois primeiros momentos: descrição e análise transcendental da experiência estética. A terceira tarefa, o resgate da significação ontológica, aqui já aparecerá anunciada. De fato, o sentimento, ponto culminante da experiência estética, aparecerá como instância capaz de apontar para ela um sentido que deve ser encontrado aquém da cisão entre sujeito e objeto, tornando possível, precisamente por isto, o encontro, o pacto verificado entre os dois.

Por fim, após percorrer os passos dados por Dufrenne até a análise transcendental, se verá como a crítica da experiência estética, pelo menos como hipótese, tende para uma ontologia que, no entanto se mostra impossível. Assim, outra alternativa não resta senão procurar para a hipótese ontológica uma justificação antropológica. Mas, como a perspectiva metafísica parece resistir, pelo menos como provocação, ou como uma abertura de horizontes, nasce a exigência de se esboçar uma filosofia da Natureza que, vencendo os limites do discurso fundado no *logos* e abrindo-se para o dizer poético, venha preencher o lugar vazio deixado pela ausência de uma ontologia, reconhecidamente impossível. É no quarto e último capítulo que tais passos serão dados. Aqui se conhecerão as conseqüências da hipótese ontológica, os limites do discurso filosófico e a necessidade, ainda assim, de se elaborar uma filosofia da

Natureza. Neste passo, será ensaiada uma direção interpretativa: a afirmação de que, nos escritos posteriores à *Phénoménologie*, há certa mudança de rumo no pensamento de Dufrenne, muito embora nele permaneçam algumas importantes continuidades.

Algumas advertências são necessárias. A primeira: a obra de Dufrenne é relativamente vasta - contam-se mais de 15 livros e algumas dezenas de artigos importantes, muitas vezes extensos, publicados ao longo de mais de 40 anos de pesquisa filosófica. O presente trabalho elege como ponto de referência uma obra: a *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Contudo, considerando que os escritos posteriores a esta obra, em grande parte, propositadamente, retomam questões já ventiladas na *Phénoménologie*, a eles se recorrerá sempre que necessário: para esclarecer conceitos, acompanhando os desdobramentos de idéias já contidas na obra-prima ou, ainda, para verificar alguma nova direção alcançada pela filosofia de Dufrenne. Neste último caso, o passo será apenas indicativo. De fato, um trabalho apto a dar conta da passagem de uma ontologia impossível a uma esboçada filosofia da Natureza, que parece ser o movimento tentado por Dufrenne, exigiria um esforço desproporcional aos objetivos traçados para esta pesquisa permanecendo, contudo, como horizonte a ser futuramente explorado.

Segunda advertência: ao longo do texto, serão referenciados pensadores com os quais Dufrenne dialoga. Assim, em determinados contextos, aparecerão citações de Husserl, Heidegger, Sartre e, em maior medida, de Merleau-Ponty, dentre outros. Tais citações serão feitas nos limites da leitura que delas faz Dufrenne, isto é, não se apura a legitimidade daquela leitura, parte-se dela como fato. A apuração desta legitimidade, mais uma vez, extrapolaria nossos objetivos, podendo vir a ser tema de um trabalho posterior.

Terceira advertência: ao construir uma fenomenologia da experiência estética, Dufrenne o faz de forma geral, não se ocupando, pormenorizadamente, de uma ou outra forma de experiência suscitada por algum tipo especial de manifestação artística. Assim, sua argumentação é povoada por exemplos retirados tanto das artes por ele chamadas visuais (pintura, escultura) quanto das artes ditas da linguagem (literatura e, em especial, a poesia) ou, ainda, das artes ditas compósitas (teatro, dança). O discurso de Dufrenne, de algum modo, é imerso, isto é, constrói-se com os olhos voltados para as manifestações artísticas concretas, mas sem com isto se dedicar a alguma delas, com exclusão das demais. Enfim, muito embora em maior número apareçam referências à pintura, ao teatro e à literatura, a imersão no campo das artes não desvia o discurso de seu caminho: pensar a experiência estética como gênero. Deste modo, os exemplos incorporados ao texto, aqui e ali, têm um caráter ilustrativo, não representam incursões profundas na tentativa de compreender alguma espécie de experiência estética. É com este espírito que Dufrenne os invoca e, por isto, da mesma forma, aqui o seguimos.

Enfim, vale dizer que o pensamento de Dufrenne, tão diversificado e provocador, merece entre nós melhor sorte. Para tanto, por meio deste trabalho, embora com amplo reconhecimento de seus limites, almejamos colaborar, isto é: ele pode ser um primeiro convite.

2 MIKEL DUFRENNE E INTERPRETAÇÃO FENOMENOLÓGICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Neste primeiro capítulo, interessa-nos, por um lado, situar o pensamento de Dufrenne no contexto geral do movimento fenomenológico e, por outro, dar conta dos pressupostos e escolhas metodológicas que subjazem às construções estético-filosóficas dufrennianas.

Elucidar estas duas ordens de problemas se mostra necessário para que a temática principal da pesquisa seja enfrentada. Isto é, apropriar-se de um paradigma geral de interpretação dos problemas estéticos adotado por Dufrenne, situando suas escolhas e pressupostos no seio do movimento fenomenológico, conduzirá a uma adequada compreensão da *hipótese segundo a qual a experiência estética comporta uma significação ontológica*.

A história da estética fenomenológica¹ não pode ser reconstruída sem que a Dufrenne nela se conceda lugar de destaque. De fato, no interior do movimento fenomenológico, muitos se dedicaram à reflexão estética, pelo que é possível dizer que há uma escola estético-fenomenológica. Mas é com Dufrenne que a estética vem a ocupar, no contexto daquele

¹ Os primeiros autores que se dedicaram à construção de uma estética fenomenológica, de forma mais elaborada, foram Moritz Geiger e Roman Ingarden. O primeiro adotou uma direção investigativa que passou a dominar a reflexão estética intentada no âmbito do movimento fenomenológico, inclusive repercutindo no pensamento de Dufrenne: o privilégio concedido à experiência do espectador. O Segundo, partindo das contribuições da fenomenologia, dedicou-se à construção de uma estética voltada para a interpretação da obra de arte literária. Ambos contribuíram para fundar uma renovada direção da pesquisa estética ganhando corpo, em suas obras, o especial intento de, fenomenologicamente, buscar compreender o mundo da arte. Moritz Geiger é autor de obras de grande importância em que, seguindo a orientação realista da fenomenologia, busca situar a experiência estética fora da tese psicologista, pensando ainda sobre o tema do prazer estético, sem recair no vício sentimentalista, tudo a partir da experiência do espectador. Entre nós, desde 1958, circulou um opúsculo de sua autoria que, embora não seja sua mais importante obra, tem o mérito de lançar um olhar geral sobre os temas estéticos apontando, no final, uma direção fecunda: a possibilidade de uma construção fenomenológica da estética. Referimo-nos à seguinte obra: GEIGER, Moritz. *Problemática da Estética e a estética fenomenológica*. Tradução de Nelson de Araújo. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

movimento, o lugar central, firmando-se como local de instauração e desenvolvimento de toda a reflexão filosófica.

Em suma, no contexto do *movimento fenomenológico*, denominação consagrada por Spiegelberg², no que diz respeito à estética, foi Dufrenne quem produziu a obra mais extensa e que, decididamente, encontrou na reflexão sobre o fenômeno estético seu centro gravitacional permanente. A construção de uma reflexão filosófica orientada pela perspectiva estética, perpassa todo o itinerário intelectual de Dufrenne. Acompanha-o até mesmo em sua última fase, quando então teria se dedicado a pensar temas ligados à ética e à política, promovendo uma verdadeira *politização da estética*, no sentido de uma “tomada de consciência e de uma reflexão sobre o que acontece no terreno próprio da arte.”³

O movimento fenomenológico, segundo Spiegelberg, passou por fases distintas, sendo claramente identificáveis ao menos duas de grande relevância: a fase alemã primigênia que, posteriormente, comportou ainda variados desenvolvimentos, e a fase francesa, construída a partir de uma especial releitura do pensamento husserliano.

Já G. Funke distinguiu naquele movimento cinco grandes círculos: de Göttingen, de Munique, de Fribourg-en-brisgau, de colônia e de Marburgo. Muitos e importantes autores são citados por ele como integrantes de cada um dos mencionados círculos. Segundo Funke, no contexto

² SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological Movement – a historical introduction*. London: Martinus Nijhoff the Hague/Boston, 1982.

³ Acompanhamos aqui Roberto C. Figurelli. Muito especialmente: FIGURELLI, Roberto Caparelli. *Mikel Dufrenne et Martin Heidegger – essai de confrontation*. Dissertation présentée pour l’obtention du grade de Docteur en Philosophie et Lettres. Université de Liège. 1981-1982. pp. 97-99.

geral do movimento fenomenológico, Dufrenne ocuparia um modesto lugar na continuidade da fase francesa da fenomenologia.⁴

As apresentações gerais do movimento pecam por não expressar, acerca de Dufrenne, um juízo de valor correspondente à real importância de seu pensamento para a constituição e desenvolvimento da estética fenomenológica. De fato, em muitos passos, a sua originalidade nos parece clara. Ao longo deste trabalho, embora não seja este seu principal objetivo, será ressaltado o caráter inédito de muitas soluções e problemas aventados por Dufrenne. Uma perspectiva por ele adotada será a responsável, em grande medida, pela originalidade de seu pensamento: trata-se de pensar toda a filosofia a partir da reflexão sobre a estética. Isto é, firma-se a convicção de que os resultados da fenomenologia da experiência estética podem ser fundamento geral para o pensamento filosófico.

Isto porque, há um liame intrínseco entre o pensar estético e o filosofar. Após reconhecer a prioridade histórica do que chamou arte espontânea sobre a construção de conceitos ou máquinas, Dufrenne aponta para o fato de que este tipo primevo de manifestação artística (criar mitos e pintar imagens) “exprime o liame do homem com a Natureza.” E continua, “é nisto que a estética vai meditar: ao considerar uma experiência original, ela reconduz o pensamento e, talvez, a consciência à origem. Nisto consiste sua principal contribuição à

⁴ Como interpretação geral do movimento fenomenológico, com ampla contextualização histórica, a obra de Spiegelberg segue sendo um clássico. Ali Dufrenne é alinhado ao lado de autores que se encarregaram da releitura francesa de Husserl. Quanto à classificação do movimento em círculos esta é devida a G. Funke, em uma obra que também se tornou referência relevante, para uma visão geral do desenvolvimento da fenomenologia. Referimo-nos à seguinte obra: FUNKE, G. *Phänomenologie – Metafisik oder Methode?* Bonn: H. Bouvier Co. Verlag, 1966. À obra de Spiegelberg, já citada – nota número 2 -, tivemos acesso direto. Ao conteúdo da obra de Funke tivemos acesso por meio das citações feitas por Roberto C. Figurelli, em sua tese de doutorado, defendida junto à Faculté de Philosophie et Letres, na Universidade de Liège, França. Esta tese, segundo sabemos, infelizmente não foi publicada. Consultamos cópia de um original presente na biblioteca da Universidade Federal do Paraná. A obra foi referenciada em nota anterior, número 3. A descrição dos inícios da estética fenomenológica e do lugar que ocuparam seus autores no contexto geral do movimento é apresentada, nesta tese, entre as páginas 24-29, no capítulo intitulado *L'esthétique phénoménologique*. Sobre a fase inicial da estética fenomenológica, consulte-se ainda: SCARAMUZZA, G. *Le origini dell'estetica fenomenologica*. Padova: Antenore, 1976.

filosofia.”⁵ A arte dá a pensar o originário e, com isto, conduz a filosofia nos caminhos da procura por uma experiência originária.

Assim, a estética é sempre essencialmente filosofia. Suas maiores tarefas, o esforço de descrição da experiência estética, a *apreensão daquilo que a fundamenta e o que ela fundamenta*, não podem ser cumpridas, a contento, a não ser no contexto de uma reflexão filosófica. Portanto, em Dufrenne, a instauração da filosofia se dá no espaço de reflexão aberto pela experiência estética.⁶ Aqui, se descobre o homem reconduzido a um seu modo de ser próprio, como ser-no-mundo, ligado a um fundo originário, a Natureza.

Por isto mesmo, estética e filosofia se unem visceralmente. Tanto o empenho por descrever a experiência estética quanto aquele dirigido a sua crítica (apreender o seu sentido, seu fundamento e sua possível significação ontológica) são tarefas essencialmente filosóficas e, neste sentido, estética é desde sempre filosofia. Como bem salientou Roberto Figurelli, na introdução à edição brasileira do primeiro volume de *Esthétique et philosophie*, o próprio título escolhido para a coletânea foi “*estética e filosofia* porque a estética só pode ser realizada no âmbito de uma filosofia e porque a estética é uma via privilegiada para a filosofia.”⁷

⁵ DUFRENNE, Mikel, *Estética e filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 23-24.

⁶ Esta perspectiva nos parece incontroversa. Partindo do estético, mais exatamente, do espaço de reflexão aberto por este fenômeno, ganham corpo as contribuições filosóficas de Dufrenne, que extrapolam o campo da meditação sobre a arte, chegando mesmo à ontologia, não ainda sem deixar suas marcas no campo da reflexão antropológica. No mesmo sentido, dedicando integralmente toda uma parte de seu trabalho à tentativa de demonstrar “a instauração da filosofia no espaço da experiência estética”, ver PITA, António Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo ou uma ética demonstrada à maneira dos estetas*. Dissertação de doutoramento em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. Muito especialmente a quinta parte deste trabalho, pp. 395-556.

⁷ FIGURELLI, Roberto. Introdução à edição brasileira. In: DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: editora Perspectiva, 1972. p. 13. Grifamos.

Ligando-se, especialmente, à vertente francesa do movimento fenomenológico, mas não sem intentar diálogo com outros importantes segmentos da tradição filosófica, Dufrenne conduz sua reflexão sempre voltada para temas estéticos. O propósito deste primeiro capítulo é situar o leitor no contexto de relações no qual se movimentou o pensamento de Dufrenne.

Não se trata de reconstruir geneticamente a história da evolução intelectual do autor, isto seria aqui uma pretensão desmedida. Inobstante, partimos dos seguintes pressupostos: é possível falar de um movimento evolutivo no pensamento de Dufrenne, movimento que o conduziu, sempre mais, de uma meditação sobre a estética à tentativa de elaborar uma filosofia da Natureza ou de, pelo menos, deixar entrever a necessidade e oportunidade desta elaboração.

Deste modo, tanto a descrição do fenômeno estético, quanto sua análise transcendental, comparecem como antecedentes necessários de um possível movimento final do pensamento: a descoberta da significação metafísica da experiência estética. Portanto, pensar a experiência estética, buscando sua especificidade, *seu fundamento e o que ela fundamenta*, longe de ser apenas mais uma temática do pensamento dufrenniano, é mesmo o cerne de sua meditação fenomenológica sobre a arte.⁸

Interessa, portanto, verificar, ainda que sucintamente, os compromissos teóricos que Dufrenne manteve com a tradição filosófica para, como objetivo central da pesquisa, dar conta da extensão e do sentido que possa comportar, no contexto geral de sua obra, a hesitante afirmação de que a experiência estética comporta um sentido ontológico.

⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I – *L'objet esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953. *passim* e, especialmente, pp. 1-3.

Dufrenne, por vezes, acerca do emprego dos termos ‘metafísico’, ‘ontológico’ e ‘ôntico’, se mostra refratário à precisão terminológica introduzida por Heidegger e, em geral, seguida na tradição pós-heideggeriana que, firmada na diferença ontológica existente entre ente e Ser, vale-se do vocábulo ‘ôntico’, para se referir ao primeiro e do vocábulo ‘ontológico’, para referir-se ao segundo, fazendo pesar sobre o adjetivo ‘metafísico’ o equívoco, verificado no curso da história da filosofia ocidental, de pensar o ser a partir do ser do ente, *esquecendo-se a questão fundamental ‘do ser enquanto ser’*.

Dufrenne nem sempre adota esta precisão lingüística. Uma indicação disto é o fato de que ele ora usa o adjetivo ‘metafísico’, ora se serve do termo ‘ontológico’, segundo pensamos, nos dois casos, para se referir a algo que transcende o ente, indicando, apontando em direção ao ser. Portanto, comparecerá, em Dufrenne, ora a afirmação de que a experiência estética comporta um ‘sentido metafísico’, ora a de que possui uma ‘significação ontológica’. Em qualquer caso, inobstante a imprecisão terminológica, que nos parece proposital, firma-se a idéia de que um tipo específico de experiência nos remete para além do ente e, nostalgicamente, indicia a presença do ser.⁹ A nostalgia estaria precisamente no fato de que a experiência estética deixa entrever um acordo originário entre homem e mundo, acordo que resta afrontado pela polarização que vem a diferenciar sujeito e objeto.

Feita esta advertência, vejamos agora os principais compromissos que Dufrenne teria assumido com a tradição filosófica.

⁹ Não fizemos um inventário completo do uso das expressões aqui ventiladas, o que exigiria empenho além de nosso propósito. Porém, a simples consulta à obra principal de Dufrenne, a já amplamente referenciada *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, pode confirmar a tese de que ali comparece certa indiferenciação, e mesmo certa sinonímia entre os termos ‘metafísico’ e ‘ontológico’, portanto, sem que se distingam o dizer metafísico sobre o ser daquele dizer sobre o ente.

2.1 O encontro com a fenomenologia francesa: Sartre e Merleau-Ponty

Em texto publicado quando já desenvolvera, em grande medida, seu projeto filosófico, portanto, com a amplitude de visão que o conjunto da obra editada até então permitia, confessa Dufrenne:

Nossa geração, primeiramente, recolheu a herança do racionalismo clássico; através do ensinamento de Brunschvicg e de Alain e, a partir daí, iniciou-se o debate entre o dogmatismo espinosista e o criticismo kantiano.¹⁰

Esta auto-análise, embora indique algumas direções e influências efetivamente presentes em seu pensamento, omite uma das decisões mais fundamentais de Dufrenne: a adoção do método fenomenológico e de alguns dos desdobramentos da herança husserliana.¹¹ Insistamos nesta direção.

No início de sua formação intelectual, em estreito contato e colaboração com Paul Ricoeur¹², Dufrenne escreve com ele uma obra sobre o pensamento de Karl Jaspers. Não desapareceriam, doravante, as marcas deste primeiro encontro com as filosofias da existência.¹³ Com este encontro, teria germinado ou despertado o gosto pela reflexão estética.

¹⁰ DUFRENNE, Mikel. *Jalons*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1966. p. 2.

¹¹ É consensual, entre os intérpretes de Dufrenne, a afirmação de que este aderiu à fase realista da pesquisa husserliana, rejeitando os desdobramentos de sua fase final: o idealismo transcendental. Que a herança do pensamento de Husserl se tenha diferenciado entre aqueles que seguiram uma ou outra daquelas fases parece, igualmente, uma afirmação apta a alcançar consenso. Deste modo, Dufrenne pôde aderir à fenomenologia, construindo seu próprio caminho a partir dela, por exemplo, aproximando-se mais da releitura francesa da herança husserliana do que do próprio Husserl, como se verá, em seguida. A propósito do modo de compreensão da fenomenologia adotado por Dufrenne, bem como acerca de suas relações com os luminares do movimento fenomenológico em geral, podem ser consultadas, dentre outras, a obra de António Pedro Pita, de Eunice Pinho e Roberto Caparelli Figurelli, todas referenciadas na bibliografia final e amplamente citadas ao longo deste trabalho.

¹² Por ocasião do segundo conflito mundial, Dufrenne e Ricoeur foram juntos mantidos como prisioneiros e, durante este período, dedicaram-se ao estudo da obra de Karl Jaspers. Fruto deste estudo conjunto, publicaram a seguinte obra: DUFRENNE, Mikel; RICOUER, Paul. *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*. Paris: Seuil, 1947. Sabe-se que, durante aquele período do encarceramento, Dufrenne já mantinha seus primeiros contatos com a obra de Espinosa.

¹³ A referência às filosofias da existência, neste contexto, é devida a António Pedro Pita. De fato, o movimento existencialista comportou variações, justificando o uso da expressão no plural.

Desde então, se anuncia a tarefa de ‘elaborar a noção de existência no interior da categoria da experiência’, intento que teria colocado o pensamento de Dufrenne no trilho de sua problemática filosófica específica, na feliz expressão de Antônio Pedro Pita,¹⁴ ou seja, nos trilhos da reflexão sobre a experiência estética.

A leitura de Jaspers teve o condão de indicar a Dufrenne a possibilidade de se alcançar o anúncio do “mundo como fundo de todos os fundos”, apontando para a necessidade de se investigar um tipo de experiência que pudesse manifestar o “acordo do homem com o real” indiciado naquela possibilidade.¹⁵ Este recorte especial, esta modalidade exemplar, cedo se mostrou ser a experiência estética. Compreende-se, por isto, a centralidade ocupada pela noção de experiência. Um passo posterior enriqueceria a compreensão desta categoria essencial: o encontro com a fenomenologia.

Contudo, este encontro foi, também ele, mediado. Situar a noção de existência no contexto mais amplo de uma reflexão sobre a experiência, articulando contributos alcançados pela releitura de Jaspers, somente se mostrará possível pela incorporação daquela tarefa no contexto da reflexão fenomenológica.

Neste sentido, foi importante o encontro com Georges Gurvitch. Este via na fenomenologia promessas filosóficas ainda não cumpridas. Para ele, uma direção indicada pela fenomenologia se mostrava particularmente fecunda: a atenção devotada à experiência. Eis o que chamou a atenção de Dufrenne. Embora reconhecesse limites no pensamento de Scheler e

¹⁴ PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 63.

¹⁵ As expressões em destaque foram lançadas por Dufrenne e Ricouer: DUFRENNE, Mikel; RICOUER, Paul. *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*. Paris: Seuil, 1947. p. 201 e p. 677, respectivamente. Quanto ao papel que a leitura da obra de Jaspers teria representado para a formação do projeto filosófico dufrenniano, muito especialmente, ver o capítulo II, pp.39-54, da obra de Antônio Pedro Pita, referenciada na nota anterior.

Husserl, Gurvitch sustentou que a fenomenologia possibilitava, acerca da temática da experiência, a superação da oposição entre o empirismo e o racionalismo. Este o mérito da fenomenologia que indiciava sua importância no cenário da filosofia ocidental. A este valor do pensamento fenomenológico, ele pretendeu acrescentar sua própria contribuição: demonstrar que ‘toda experiência individual é plural e social’.

Assim, pelas mãos de Gurvitch¹⁶, estabelece-se, para Dufrenne, a mediação necessária que possibilitaria a ligação de suas reflexões iniciais sobre a filosofia da existência à essencial categoria de experiência. Neste contexto, encontrava-se em gestação uma problemática fértil e cujo destino marcaria toda a obra dufrenniana: os primeiros lampejos de uma compreensão da estética a partir da categoria de experiência. Mais: do contato com Gurvitch permaneceria a convicção da historicidade radical e cultural do homem, firmando-se a idéia de que a consciência individual é, a um só tempo, radicalmente histórica e social.

Por isto, não resta dúvida quanto à fecundidade do encontro mediador com Georges Gurvitch. De fato, sabe-se que as primeiras publicações¹⁷ feitas por Mikel Dufrenne, ambas em 1946, em forma de artigos, ligavam-se diretamente a temas comumente enfrentados também por Gurvitch. Aliás, um dos artigos exibia a clara pretensão de encontrar um terreno comum, um contexto de fundo, que pudesse sustentar o enlace entre existencialismo e sociologia, tarefa cumprida, por certo, à sombra de Gurvitch. Neste sentido, bem conclui Antônio Pedro Pita, ao afirmar que “o artigo *Existencialisme et sociologie* constitui o primeiro momento da

¹⁶ Sobre os contatos de Dufrenne com o horizonte aberto pela reflexão de Gurvitch, resultando na gestação de idéias que permanecerão influenciando suas futuras elaborações teóricas, podem ser consultadas passagens esclarecedoras em: PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. pp. 60-76.

¹⁷ Referimo-nos aos seguintes artigos: *Études critiques – existencialisme et sociologie*. Cahiers Internationaux de Sociologie. 1946 (1). p. 161-171 e *Georges Gurvitch: la déclaration des droits sociaux*. Esprit. Outubro. 1946. p. 513-517. O conteúdo destes artigos nos foi dado conhecer por intermédio de citações feitas por Antônio Pedro Pita, na obra já anteriormente referenciada, obra que reputamos fundamental para a compreensão de todo o pensamento de Mikel Dufrenne sendo, a este respeito, a mais completa existente em língua portuguesa.

elaboração do *existencialismo dufrenniano*: consiste em elaborar a noção de existência no interior da categoria de experiência, tal como esta fora concebida por Gurvitch.”¹⁸

É importante ressaltar, mais uma vez, que o encontro com Gurvitch se dá no começo da formação intelectual de Dufrenne, ou pelo menos no início da publicação de seus primeiros trabalhos, portanto, antes do amadurecimento total de seu principal projeto filosófico: a consecução de uma fenomenologia da experiência estética. Neste sentido, importa pensar este encontro como fundamental em pelo menos dois aspectos: que a releitura da categoria da *experiência* se faz no contexto mais amplo das filosofias da existência e que esta releitura logo se tornará mais rica e completa, mesmo central, a partir do encontro de Dufrenne com as contribuições do movimento fenomenológico.

Possível afirmar, então que, por amalgamar as reflexões suscitadas pelas filosofias da existência àquelas advindas do pensamento de Gurvitch, deste herdando, principalmente, as aquisições acerca da temática da experiência, a existência se apresentou a Dufrenne como *experiência do mundo* e é neste contexto que a adesão à fenomenologia se torna significativa.

Desde os primeiros encontros com a fenomenologia, insistimos, no pensamento de Dufrenne, a reflexão sobre a experiência estética passará a ocupar um lugar de indiscutível centralidade. Por isto, constitui objeto específico de sua principal obra sistemática, a *Phénoménologie de l'expérience esthétique*¹⁹, texto da tese principal de seu doutoramento de estado, alcançado em 1953, vindo a lume neste mesmo ano.

¹⁸ PITA, António Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 76. Grifos em negrito, no original. Seguimos até aqui, e continuaremos seguindo, as indicações deste autor sobre a gestação da problemática filosófica que alimentaria as futuras reflexões de Dufrenne sobre a experiência estética.

¹⁹ Originalmente, a obra foi publicada em dois volumes. Uma edição mais recente, publicada pela PUF, em 2004, reuniu a obra em um único volume. As referências a esta obra, neste texto, serão feitas a partir da edição original. DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I – *L'objet esthétique*. Paris:

Como sugere o próprio título da obra, a perspectiva filosófica adotada por Dufrenne pode ser situada no contexto geral do movimento fenomenológico. De fato, não poderia faltar neste movimento, à época já tão consistente, uma reflexão relevante sobre a temática especial da estética. Dufrenne concretiza esta demanda, sabendo-se que foi antecedido e secundado por outros, empenhando-se todos estes em pensar a estética seguindo a direção fenomenológica que orientaria, doravante, sua pesquisa.

Contudo, diferentemente dos demais integrantes da estética fenomenológica,²⁰ em Dufrenne, a estética encontra-se situada na origem e deve orientar o desenvolvimento de toda a reflexão filosófica, comparecendo como “uma via privilegiada para a filosofia.”²¹ Um traço original, de recorte dufrenniano, já se anuncia: o vislumbre de que é a partir da especificidade da experiência estética, da apropriação de suas peculiaridades, que melhor pode ser compreendida a experiência como um todo, ou seja, afirma-se o caráter exemplar daquela especial forma de experiência que é capaz de revelar o acordo essencial, mesmo a co-substancialidade, existente entre homem e mundo.²²

Presses Universitaires de France, 1953. e DUFRENNE, Mikel. *Phenomenologie de l'expérience esthétique*. V. 2 - *la perception esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

²⁰ O ponto de partida para a elaboração de uma estética fenomenológica foi a obra de Edmund Husserl, embora este não tenha escrito propriamente uma estética. Isto porque, sendo a estética um campo tradicional da investigação filosófica, cedo houve tentativas de pensá-la a partir de uma orientação fenomenológica. Dentre os vários autores que seguiram esta orientação, mais próximos de Dufrenne no tempo, podem-se contar: Moritz Geiger, W. Conrad, Roman Ingarden, Nicolai Hartman, na Alemanha; Banfi e seus seguidores, na Itália e, em França, Jean Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Acertadamente, concluiu Figurelli que, em meio à influência destes autores, teria surgido a figura filosófica de M. Dufrenne. Pode-se acrescentar, contudo, que a configuração total da obra dufrenniana se ressentia do encontro de seu autor também com outras tradições, é o que pretende demonstrar este capítulo. A respeito, conferir FIGURELLI, Roberto. *Introdução à edição brasileira*. In: DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1972. Ver, especialmente pp. 7-8 e *passim*.

²¹ FIGURELLI, Roberto. *Introdução à edição brasileira*. In: DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1972. p. 13.

²² No capítulo terceiro deste trabalho, voltaremos a falar do modo de ser próprio da experiência estética, manifestando-se esta como uma via de acesso fecunda e um campo de compreensão privilegiado da experiência em geral.

É preciso pontuar como Dufrenne entendia a fenomenologia, já que a história da recepção da obra de Edmund Husserl é acidentada. De fato, o legado husserliano suscitou interpretações muito variadas. O próprio Husserl, fruto de sua inquietação, espírito incessante e insistentemente crítico, viu mover-se seu pensamento em diversas direções. A eleição de uma ou outra das direções assumidas pelo pensamento de Husserl conformou a recepção de suas contribuições, em diversos países, por autores, também eles, de diferentes orientações.²³

É assim que Dufrenne se aproxima da fenomenologia, de forma livre, filiando-se, sobretudo, à recepção francesa de Husserl, em especial à conformação dada à fenomenologia, em França, por parte de Sartre e de Merleau-Ponty. Mais, colhendo frutos do emprego do método fenomenológico, as contribuições de Dufrenne foram mais decisivas no campo da reflexão estética. Destacando-se dentre os fenomenólogos estetas, foi por obra sua que *a estética foi elevada ao lugar de caminho privilegiado de acesso à reflexão filosófica*.

Pelo menos em duas ocasiões, o próprio Dufrenne confessa suas ligações como o movimento fenomenológico. Sabendo-se que as duas se distanciam no tempo, uma data de 1953 e a outra de 1981, é possível perceber que a influência do pensamento fenomenológico foi uma constante na evolução intelectual de Dufrenne, mantendo-se sempre como fio condutor de suas pesquisas estéticas.

²³ Não nos é possível, por certo, tomar aqui como tarefa a exposição do pensamento Husserliano, caracterizando suas múltiplas direções, o que constituiria, por si só, um intento desmedido para um único e especial trabalho de pesquisa. Por isto, como pressuposto, adotamos a idéia de que a fenomenologia se apresenta tanto como método de investigação quanto como corpo de resultados filosóficos, alcançados como fruto da aplicação daquele método. A releitura que fizeram de Husserl seus diferentes interlocutores, cada um a seu modo, se apropriando tanto do método quanto dos resultados filosóficos propiciados por sua aplicação, nos importa aqui na exata medida em que contribuir para a compreensão dos temas centrais da problemática estética, tal como foi pensada por Dufrenne. É assim que, ao longo deste trabalho, nos reportaremos à idéia de uma fenomenologia aclimatada à reflexão filosófica desenvolvida em França, sobretudo por obra de dois autores, Jean Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, seguindo também aqui, mais uma vez, a trilha indicada pelo próprio Dufrenne.

Com efeito, já em 1953, ano em que foi publicada a *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Dufrenne fez questão de registrar o modo como se aproximava da fenomenologia e a forma como assumia com ela seu particular compromisso. Neste sentido, esclarecendo sua tomada de posição, afirmou, *in verbis*:

Não nos sujeitamos a seguir a letra de Husserl. Entendemos fenomenologia no sentido em que Sartre e Merleau-Ponty aclimataram este termo em França: descrição que visa uma essência, ela mesma definida como significação imanente ao fenômeno e dada com ele. A essência está por descobrir, mas por um desvelamento e não por puro salto do conhecido no desconhecido. A fenomenologia se aplica em primeiro lugar ao humano porque a consciência é consciência de si: é aí que reside o modelo do fenômeno, o aparecer como aparecer do sentido a si próprio.”²⁴

Isto é, a releitura dos contributos de Husserl, feita por Sartre e Merleau-Ponty, foi o ponto de ligação de Dufrenne com a tradição fenomenológica, mas não sem outras mediações, é o que sustentamos. De fato, parece acertado afirmar que o encontro com as filosofias da existência significou também, para o pensamento de Dufrenne, um novo desenvolvimento possível da fenomenologia e que, por intermédio da recepção francesa de Husserl, ele mesmo se manteve presente neste “processo de transformação dos fundamentos da fenomenologia em premissas da filosofia de existência.”²⁵

Em outra oportunidade, desta feita em 1981, portanto quando já muito amadurecido e, em grande parte, concretizado seu projeto filosófico, em obra que se ocupou de uma de suas temáticas preferidas e decisivas, o inventário dos *a priori*, mais uma vez, é confessada a

²⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I – *l'objet esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953. pp. 4-5.

²⁵ A noção de intencionalidade, central para a fenomenologia, foi reapropriada por Merleau-Ponty que fez da percepção seu centro gravitacional, já Sartre foi conduzido a uma original tentativa de construir uma ontologia fenomenológica. Ambas as direções seduziram Dufrenne, mas seu pensamento não perdeu de vista outros encontros com a tradição. A este respeito ver as judiciosas ponderações de António Pedro Pita, para quem o encontro com a obra de Espinosa e de Jaspers significou, para Dufrenne, um novo esforço no sentido de repensar a fenomenologia. Sobre os conteúdos desta nota, ver: PITA, António Pedro. *Mikel Dufrenne. A experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. pp. 99 ss.

adesão à fenomenologia. Dufrenne ali esclarece: “seguimos muito livremente a via aberta pela fenomenologia.”²⁶

Isto é, desde os primeiros e decisivos contatos, o arcabouço interpretativo, a direção do olhar, para Dufrenne, permaneceu sendo a fenomenologia, livremente seguida, nas pegadas abertas por Sartre e Merleau-Ponty. A perspectiva, o fundo no qual se inseriram e se movimentaram as construções dufrennianas foi, portanto, a chamada fenomenologia francesa.

Apesar das vibrantes diferenças, frise-se que, em pelo menos uma direção, o trabalho de Dufrenne se aproximou do pensamento dos dois luminares responsáveis pela “aclimatação da fenomenologia em França”, ou seja, Sartre e Merleau-Ponty: oposição aos possíveis resultados idealistas da fenomenologia husserliana. Mais: Dufrenne não fez escolha entre o pensamento de Sartre ou o de Merleau-Ponty, preferia conjugá-los, aderindo às teses que melhor se prestassem à compreensão adequada da arquetônica da experiência estética. Foi o que ocorreu, por exemplo, a respeito da interpretação dada a um conceito central para todo o movimento fenomenológico: o de intencionalidade.

A noção de intencionalidade, fundamental para Sartre e traduzida, em Merleau-Ponty, como percepção será, também para Dufrenne, um conceito fundante.²⁷ Relembre-se que o primado da percepção e suas conseqüências filosóficas, na esteira de Merleau-Ponty, recebe tratamento próprio, no pensamento de Dufrenne, quando a este mesmo primado se reconhece o estatuto

²⁶ DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori"*. Paris: Christian Bourgois, 1981. p. 26.

²⁷ Em um escrito tardio, publicado apenas quatro anos antes de seu desaparecimento, Dufrenne registrou: “a percepção é para mim a pátria de toda a verdade”. Quanto a este primado da percepção, para nós clara adesão à tese defendida por Merleau-Ponty, ver DUFRENNE Mikel. *L'oeil et l'oreille*. Paris: Jean-Michel Place Editeur, 1991. pp. 72ss.

de ponto de partida e solo fértil para a construção de uma fenomenologia da experiência estética.²⁸

Em suma, Dufrenne parece transitar livremente entre o pensamento de Sartre e Merleau-Ponty, conjugando-os, em muitos casos, sem acolher com exclusividade o pensamento de qualquer deles, mas sendo-lhes solidário quanto à adoção de uma perspectiva, decididamente fenomenológica. É, aliás, o que se pode colher de uma afirmação esclarecedora, a este respeito:

Conjugo aqui, como em outros lugares, Merleau-Ponty e Sartre. Entre os dois, recuso-me a uma escolha radical. Merleau-Ponty tem razão ao reconduzir-nos á proximidade da origem e ao convidar-nos a pensar o monismo. Sartre tem razão ao considerar-nos no presente e ao convidar-nos a pensar o dualismo. Não podemos ser ao mesmo tempo poetas da origem e artesãos da história, assumindo esse estatuto ambíguo de um ser que pertence à Natureza e que a Natureza quer separado?²⁹

Como se vê, o pensamento de Dufrenne se constrói aderindo e, a um só tempo, confrontando-se com seus interlocutores, sendo resguardado assim amplo espaço para seus desenvolvimentos originais.

Seria lícita uma indagação: o que Dufrenne quer dizer quando afirma, como acima fizemos notar, que entende a fenomenologia no sentido em que Sartre e Merleau-Ponty aclimataram este termo em França? Esta questão é bem respondida por Antônio Pedro Pita, com quem nos colocamos de acordo:

A interpretação deste passo, já citado, só pode ser uma: a rejeição da redução como momento essencial do programa fenomenológico constitui o eixo em torno do qual se

²⁸ Para uma visão mais detalhada dos pontos de contato do pensamento de Dufrenne com as construções de Sartre e Merleau-Ponty, ver o capítulo IV, da obra já citada de A. P. Pita, intitulado a *intencionalidade e o mundo dos artistas*. Também podem ser encontradas referências, no mesmo sentido, em artigo publicado pelo mesmo autor, com o mesmo título, na Revista Filosófica de Coimbra, no qual foram apresentadas, com nova roupagem, idéias já contidas em suas pesquisas para o doutoramento. PITA, Antônio Pedro. *A intencionalidade e o mundo dos artistas – Mikel Dufrenne na fenomenologia francesa*. Revista Filosófica de Coimbra. Número 9. 1996. pp. 75-90. Citou-se conforme indicações do autor.

²⁹ DUFRENNE, Mikel. *Pour l'homme*. Paris: Ed. Seuil, 1968. p. 149.

organiza a ‘fenomenologia francesa’. Dufrenne, como Sartre e Merleau-Ponty, entende que, para o desenvolvimento da intuição central da fenomenologia, que é a intencionalidade, a redução não só é desnecessária como nociva.³⁰

E, continua, denotando sua convicção de que há originalidades no pensamento dufrenniano, convicção que com ele compartilhamos:

É neste sentido que Dufrenne entende a fenomenologia no (mesmo) sentido em que Sartre e Merleau-Ponty. **Mas só neste:** as conclusões extraídas por Dufrenne não coincidem nem com um nem com outro dos respectivos desenvolvimentos.³¹

O pensamento de Dufrenne se constrói a partir da releitura da noção-chave de intencionalidade, ou seja, reeditando-a a partir da experiência estética.

Já nos referimos, mais de uma vez, à *fenomenologia francesa*. É que, para uma compreensão global do movimento fenomenológico, subscrevemos o ponto de vista adotado por Herbert Spiegelberg, autor de clássica e amplamente divulgada introdução histórica à fenomenologia, intitulada *The phenomenological movement*.³² As expressões “movimento fenomenológico”, “fenomenologia francesa”, que fartamente utilizamos, dentre outras, se tornaram célebres após a publicação desta obra essencial.

³⁰ Em apoio a esta sua tese Pita invoca uma passagem de Sartre, para ele, como para nós, esclarecedora: “suponho que a redução possível seja possível – **o que falta provar** – ela colocar-nos-ia perante objetos postos entre parênteses, como puros correlatos de actos posicionais, mas não de resíduos de impressões” (J.-P. Sartre. *L'Être et le Néant*. p. 363, subl. nosso). Conservamos a citação tal como lançada in: Pita, op. cit. p. 120. No mesmo sentido, com o mesmo propósito, ou seja, na tentativa de mostrar que, na fenomenologia francesa, é desprestigiada a redução, aquele autor cita, apropriadamente, a seguinte passagem, desta feita, de Merleau-Ponty: “o maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa. Eis porque Husserl se interroga sempre de novo sobre a possibilidade da redução. Se nós fôssemos espírito absoluto, a redução não seria problemática. Mas uma vez que, ao contrário, nós estamos no mundo, uma vez que as nossas reflexões tomam lugar no fluxo temporal que procuram captar (...) não há pensamento que abarque todo o nosso pensamento.” O passo foi citado exatamente como consta da nota de rodapé acostada ao texto e foi colhida in: Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. VIII-IX. Conservamos, novamente, a citação como lançada, bem assim a forma de registro da nota, ou seja, com a grafia e o seguimento das normas, à época, vigentes em Portugal.

³¹ PITA, António Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 121. Conservamos, como lançada, a citação. Porém, acrescentamos entre parênteses, um termo que acreditamos ali faltante. O destaque em negrito, consta do original.

³² SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological Movement – a historical introduction*. London: Martinus Nijhoff the Hague/Bonton, 1982.

O período áureo do movimento fenomenológico, em França, denominado fenomenologia francesa, distinto de uma fase alemã primigênia, se situaria, segundo H. Spiegelberg, entre os anos 1943 e 1953.

De fato, em 1943, aparecia *O ser e o nada (L'Être et le néant)*, de Jean Paul Sartre podendo, com justiça, ser considerado o marco inicial de um período intelectualmente rico que veria nascer, em 1945, um seu momento também capital, com a publicação de *Fenomenologia da percepção (Phénoménologie de la perception)*, de Maurice Merleau-Ponty. Não deve ser esquecida a tradução das *Idéias (Ideen)*, de Edmund Husserl, publicada em 1950, empreendimento relevante intentado por Paul Ricoeur.

Neste contexto, a publicação, em 1953, de *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, de Mikel Dufrenne, seria o fecho de um ciclo amplamente produtivo configurando-se, juntamente com as obras e fatos já citados, o quadro geral da chamada fenomenologia francesa.

Ao se referir a Mikel Dufrenne, Spiegelberg afirma que, nas obras tardias deste, a fenomenologia cede lugar a uma ontologia da natureza. O que, segundo defendemos, indica o reconhecimento de que Dufrenne teria desenvolvido pensamento original, precisamente ao repensar a fenomenologia sob nova perspectiva, elaborando uma releitura de suas categorias a partir da reflexão sobre a experiência estética.

O mesmo autor aponta para a proximidade que existiu entre o pensar dufrenniano e aquele desenvolvido por Paul Ricoeur, seja por força do destino comum de que foram vítimas, encarcerados durante o segundo grande conflito mundial, seja pela sedução da similar

problemática filosófica por eles enfrentada.³³ Porém, é de se ponderar que, embora a proximidade com Ricoeur possa ter fornecido a Dufrenne incentivos para dedicar-se à pesquisa fenomenológica, é em Sartre e Merleau-Ponty que ele encontrará a que, para ele, se tornou a correta interpretação do legado de Husserl. Fato, aliás, não descurado por Spiegelber.

Em suma, afora o diálogo empreendido com outros grandes nomes da tradição filosófica ocidental, devendo ser citados Kant, Hegel e Espinosa, foi no movimento fenomenológico, como um todo, e na sua versão francesa, em especial, que Dufrenne buscou os marcos de sua problemática estético-filosófica, desenvolvendo um pensamento original, pelo menos no que diz respeito a uma interpretação fenomenológica da experiência estética, seu tema central e predileto. Sabendo-se que, na condução de suas reflexões estéticas, Dufrenne seguiu a direção anti-idealista que ganhou corpo na fenomenologia francesa.

2.2 O diálogo com Kant, Espinosa e Heidegger

Como já foi dito, o diálogo construtivo empreendido por Dufrenne com a tradição filosófica ocidental, por certo, não se restringiu a seu encontro com a fenomenologia francesa, muito embora, tenha sido esta sua escolha mais decisiva.

No pensamento de Dufrenne, outros autores, além dos fenomenólogos franceses, deixaram suas marcas, integrando um campo de interlocução permanente, mas sabendo-se que todo

³³ SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological Movement – a historical introduction*. London: Martinus Nijhoff the Hague/Boston, 1982. p. 585.

diálogo intentado com outros elementos da tradição filosófica foi sempre mediado pela perspectiva decididamente fenomenológica, verdadeiro *leitmotiv* de toda a pesquisa dufrenniana. Não pode ser esquecida a tradição romântica sabendo-se que, neste contexto, Dufrenne teria elegido Schelling como seu interlocutor predileto, dele herdando a idéia de *fundo*. Contudo, dentre outros ³⁴ com os quais teria dialogado, seja pelo lugar de destaque ocupado no cenário filosófico ocidental, seja porque emprestaram a Dufrenne direções fundamentais do pensamento, merecem menção especial: Kant, Espinosa e Heidegger.

Na tentativa de compreender o sentido da experiência estética, Dufrenne invoca explicitamente o patrocínio de Kant. Sobretudo uma direção do pensamento kantiano, cujos resultados repercutiram também na estética, lhe interessava: a crítica. Para apreender o fundamental da estética não bastaria a mera descrição da experiência por ela suscitada, mas a pesquisa deveria “orientar a crítica para uma fenomenologia e, depois, para uma ontologia.” ³⁵

A tese de um possível sentido ontológico da experiência estética que, de forma hesitante, ainda será afirmada por Dufrenne, deverá ter como ponto de partida o problema crítico, ou seja, a apreensão das condições específicas de possibilidade da experiência estética ou, em outros termos, a descoberta e o inventário dos *a priori* afetivos que lhe dão suporte e, por fim, a procura pelo *a priori* destes *a priori*, manifestando-se como necessária, neste passo, a elaboração de uma filosofia da Natureza.

³⁴ Renato Figurelli menciona entre os interlocutores de Dufrenne, além de Sartre e Merleau-Ponty: Kant, Hegel, Espinosa, Wittgenstein, Heidegger, Bachelard e Alain. A referência se encontra na introdução elaborada por Figurelli para a edição brasileira de *Estética e filosofia*, publicada em 1972. Na época, Dufrenne se encontrava em plena atividade publicando, posteriormente, obras de relevo, mormente *L'inventaire des "a priori"*, em 1981. Contudo, não vemos razão para acrescentar àquela lista outros nomes que tenham sido decisivos para a elaboração do pensamento dufrenniano. Parece-nos que, mesmo a partir daquela data, os autores citados por Figurelli seguiram sendo os interlocutores privilegiados de Dufrenne, mediando seu diálogo com a tradição.

³⁵ DUFRENNE. Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1972. p 24.

O caminho percorrido em direção ao sentido da experiência estética, até se atingir sua significação última e a direção metafísica nela indicada; a temática da procura pelos *a priori* que tornam possível percorrer este mesmo caminho, tudo, parece-nos, decorre de uma livre apropriação, por parte de Dufrenne, do pensamento kantiano.

Há, pois, uma inspiração kantiana no enfrentamento de questões relevantes, como acima foi exposto. Contudo, a adesão a Kant não se dá a não ser, mais uma vez, de forma livre, isto é, sem que o pensamento de Kant seja seguido sem variações. Por exemplo, quanto à temática dos *a priori*, Dufrenne pretende ir além de Kant procurando encontrar, como suporte da experiência estética, os *a priori* da afetividade, provocando uma distensão do conceito kantiano de *a priori* e inventariando, no interior deste conceito distendido, o número dos *a priori* de maior significância para a compreensão da estética.³⁶

Sobre seu diálogo com Espinosa, em 1966, consignou Dufrenne a seguinte indagação:

Ousarei dizer que tentei seguir Espinosa à minha maneira, substituindo o conhecimento do terceiro gênero pela experiência estética e a consciência de estar unido a Deus na clareza de um pensamento lógico pela consciência, como diz Hölderlin, de habitar poeticamente o mundo?³⁷

³⁶ Em pelo menos duas obras Dufrenne desenvolveu a temática capital dos *a priori*. Por certo que em *Phénoménologie de l'expérience esthétique* já se encontram presentes os elementos que autorizariam um juízo afirmativo sobre a importância do tema. Contudo, a reflexão sobre ele se aprofundaria com a publicação, em 1959, de *La notion d'a priori* e, em 1981, com o aparecimento da obra *L'inventaire des "a priori"*. Por certo, perpassa a reflexão dufrenniana sobre este tema clara inspiração de matriz kantiana. Quanto ao pensamento de Kant sobre a temática dos *a priori*, somos tributários da pesquisa levada a cabo por Jean Grondin. Referimo-nos, em especial, ao tratamento que este autor dispensou ao estudo da temática dos *a priori*, em uma obra fundamental: GRONDIN, Jean. *Kant et le problème de la philosophie: l' "a priori"*. Paris: librairie philosophique J. Vrin, 1989. Voltaremos a tratar da temática dos *a priori* no capítulo 4 desta dissertação.

³⁷ DUFRENNE, Mikel. *Jalons*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1966. p. 26. Seguindo os passos de Espinosa na *Ética*, sobretudo os livros II e V, cremos poder afirmar algo sobre os gêneros de conhecimento: o primeiro firma-se como conhecimento baseado em 'experiências vagas' e por 'ouvir dizer', é, portanto, opinião; o segundo é conhecimento racional verdadeiro, ao qual pertencem as idéias adequadas; o terceiro, que Dufrenne teria pretendido substituir pela experiência estética, é a 'ciência intuitiva', sabendo-se que deste nasce o 'amor intelectual de Deus'. Não é possível prosseguir o estudo sobre cada um dos gêneros, importa salientar que Dufrenne herda de Espinosa uma direção fundamental: por meio das coisas singulares se pode ler, intuir, o caráter transbordante do ser. É uma reapropriação de Espinosa para quem a alma pode ler Deus nas coisas singulares. Sobre os gêneros de conhecimento devem ser consultados, em especial, os livros II e V da *Ética*. Servimo-nos, para tanto, do volume XVII da coleção *Os pensadores*: ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. In: *Os pensadores*. Volume XVII. São Paulo: Abril S. A. Cultura e Industrial, 1973. pp. 77-307. Para uma visão geral

Seguindo as pistas deixadas pelo próprio Dufrenne, à interrogação acima devemos responder afirmativamente. De fato, o entendimento da Natureza como um fundo originário em que se encontraria inserido o homem, como seu conatural, (co-substancialidade entre homem e Natureza); a compreensão de que as coisas têm uma essência singular, sendo o acesso a esta singularidade garantido, exemplarmente, pela experiência estética, constituindo-se o objeto estético como uma mediação da poeticidade da Natureza; bem assim a convicção de que “a obra exprime uma essência singular” e de que “a obra de arte é esta essência singular que, porque vai ao fundo da sua singularidade, atinge o universal”, todas estas teses foram subscritas por Dufrenne, com apelo explícito à interseção de Espinosa.³⁸

Nos escritos posteriores à *Phénoménologie*, emerge uma maior cumplicidade de Mikel Dufrenne com o pensamento de Espinosa sabendo-se que, sobretudo em uma obra específica, *L’oeil e l’oreille*³⁹, o primeiro teria deixado transparecer traços indicativos do intenso e significativo diálogo existente entre os dois.

Sobre uma temática, em especial, a influência de Espinosa teria sido decisiva: a afirmação de que há uma mútua pertença entre homem e mundo, sendo possível surpreender um estado de indivisão, marca desta intrínseca pertença, sabendo-se que, pelo sentir, se revela esta anunciada indivisão. Daí a crucial importância de que se reveste, para Dufrenne, o sentimento,

da reapropriação dufrenniana de Espinosa ver: DUFRENNE, Mikel. *Dieu et l’homme dans la philosophie de Spinoza*. In: *Jalons*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1966. pp. 28-69.

³⁸ As duas citações encontram-se literalmente lançadas In: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Vol II. pp. 591-592. Para uma visão mais abrangente da possível influência que Espinosa teria exercido sobre o projeto filosófico de Dufrenne, deve ser consultado um capítulo da obra de António P. Pita que a tanto se dedica, intitulado, precisamente, *Um pensamento do singular: a releitura de Espinosa*. A respeito, ver: PITA, António Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. pp. 123-136.

³⁹ DUFRENNE, Mikel. *L’Oeil et l’oreille*. Montréal: Éditions de l’Hexagone, 1987. Há, ainda, uma segunda edição desta obra - DUFRENNE, Mikel. *L’Oeil et l’oreille*. Paris: Jean Michel Place Éditeur, 1991.

apresentando-se mesmo como uma das categorias fundamentais da experiência estética.

Firmando a influência de Espinosa, nesta direção, advoga António Pedro Pita:

O problema não é o homem: o problema é o sentir e sentir designa uma anterioridade da divisão entre o homem e o mundo: é, em si mesmo, a marca de uma pertença mútua, uma situação-limite e uma nostalgia, o fantasma utópico que a experiência estética reactiva.⁴⁰

É a partir de Espinosa que Dufrenne repensa um novo lugar e estatuto para o sujeito, em franca crítica à modernidade, que se pautou pela distinção radical entre sujeito e objeto. Por fim, embora a idéia já se deixasse entrever na *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, nos últimos escritos, mormente em *L'inventaire des a priori*, Dufrenne dará o passo, sempre latente, mas agora explicitado: encontrar a Natureza como um *a priori* de todo *a priori*, denunciando a mútua pertença entre a Natureza e o homem, pertença paradigmaticamente manifestada pela experiência estética, privilegiando-se nesta o modo de ser próprio do espectador.

Quanto a uma possível relação de Dufrenne com o pensamento de Heidegger, dois aspectos devem ser considerados: por um lado, parece se verificar uma hesitação de Dufrenne quanto a se aproximar de Heidegger, hesitação que o conduz, na maioria dos casos, ao afastamento; por outro lado, apesar de, explicitamente, tentar pontuar as diferenças, o pensamento de Dufrenne parece seguir a direção geral indicada por Heidegger.

Deste modo, a relação que se estabeleceu entre o pensamento de Heidegger e aquele construído por Dufrenne sempre se manteve tensa. Como esclarece Roberto Caparelli Figurelli, com a autoridade de quem levou a cabo um ensaio de confrontação entre os dois autores:

⁴⁰ PITA, António Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 136.

À primeira vista, Dufrenne parece refratário a toda e qualquer influência de Heidegger. Ora atraído, ora repellido pelo pensamento do autor de *Ser e Tempo*, o esteta francês chegou a confessar sua ambição de substituir a noção ‘generosa e fugidia’ do ser heideggeriano pela idéia de Natureza ou, em outras palavras, substituir uma filosofia do ser por uma filosofia ou ontologia da Natureza.⁴¹

De modo geral, apesar da tensão sempre presente no encontro de Dufrenne com o pensamento de Heidegger, importantes direções heideggerianas foram adotadas pelo primeiro, sendo estas decisivas para a conformação geral de sua maneira de pensar a estética e, por ela, toda a filosofia.

Dufrenne é tributário de Heidegger em pelo menos três aspectos fundamentais: a adoção da tese segundo a qual há um profundo acordo entre homem e mundo, convicção que teria nascido também por força de seu contato com o pensamento de Espinosa; a defesa da idéia de que seria possível a construção de uma ontologia fundamental, tomando como ponto de partida o *Dasein*, ente que se interroga sobre a questão fundamental do ser e, por fim, o caminhar de Dufrenne sempre mais em direção a uma filosofia da Natureza sugere a tentativa de empreender uma ousada substituição da idéia de Ser por aquela de Natureza, com aproveitamento das intuições de Heidegger.

Se, por um lado, há entre Heidegger e Dufrenne certa consonância a respeito de relevantes aspectos, por outro, sempre permanece entre os dois, durante todo o tempo, uma tensão produtiva nunca debelada. Vejamos.

Para Dufrenne, conduzido o homem, pela percepção estética, a um fundo originário, sendo este a Natureza, haveria, então, a convergência para uma ontologia ou filosofia da Natureza

⁴¹ FIGURELLI. Roberto Caparelli. *A estética de Mikel Dufrenne*. In: Revista Veritas. V. 45. Porto Alegre: junho 2000. pp. 195-204. A citação encontra-se na página 197.

que, compreendendo este *fundo de todos os fundos*, elucidaria a co-substancialidade existente entre homem e mundo.

Já para Heidegger, a questão fundamental do ser, esquecida na tradição do Ocidente, em um primeiro momento, poderia ser evidenciada, arrancada do velamento, por meio da elucidação do ente que se interroga sobre o Ser, aclarando-se a incontornável diferença ontológica. Esta é a direção do primeiro Heidegger que, apesar das diferenças, muito interessou a Dufrenne.

Posteriormente, a pretensão de se construir uma ontologia fundamental, nestes moldes, para Heidegger, se revelou insuficiente. O Ser, após a famosa *Kehre*, se deixaria evidenciar como clareira, sendo o homem seu pastor. Também esta última direção heideggeriana dada à questão do ser encontrou acolhimento no pensamento de Dufrenne. De fato, Dufrenne parece se remeter à idéia de Natureza, senão em substituição, pelo menos em confronto com a idéia heideggeriana de Ser, ao menos aquela adotada pelo último Heidegger.

Enfim, é possível pensar que Dufrenne tenha acompanhado o desenvolvimento do pensamento de Heidegger, durante todo o seu percurso, reagindo aos apelos que dali emanavam e, a cada passo, tenha buscado explicitar as diferenças que o distanciavam das teses heideggerianas, mas não sem aderir livremente às direções fundamentais alcançadas pelo pensamento de Heidegger.⁴²

⁴² A obra de Dufrenne, no seu conjunto, exibe muitas referências a Heidegger. Citam-se os textos escritos por Heidegger durante todo o percurso de seu desenvolvimento intelectual. Desde a *Phénoménologie de l'expérience esthétique* até os últimos escritos de Dufrenne, Heidegger é consideravelmente referenciado. Há quem discuta se o percurso cumprido pelo pensamento de Heidegger apresentou ou não uma reviravolta. É a temática famosa da *Kehre*. Gadamer, por exemplo, insiste em afirmar que, apesar das inflexões variadas, o pensamento de Heidegger, durante todo o seu itinerário, se mostrou direcionado por uma questão sempre fundamental: a questão do ser. Neste sentido, as diversas inflexões adviriam das variadas respostas dadas sempre a uma mesma questão, portanto autorizando a pensar que teria havido mais continuidade que ruptura na eventual passagem de um primeiro para um segundo Heidegger. Para nós, sem adentrar neste acirrado debate, interessa perceber que Dufrenne foi sensível às alterações de direção pensadas por Heidegger, variações que foram necessárias como tentativas de apresentar respostas à fundamental questão sobre o ser. Para uma compreensão da interpretação

A distância em relação a Heidegger parece, mais uma vez, se evidenciar, mas ao mesmo tempo, permitindo uma reaproximação por outra via: mantém-se intacto o estado de tensão, sem que este emperre o diálogo. Parece que Dufrenne se sentia desafiado pelo pensamento de Heidegger e, ao dar respostas às intrincadas interrogações que este suscitava, se afasta das soluções propostas pelo primeiro, mas vez por outra, a elas retorna, por outros caminhos.

Quanto à existência de certos acordos entre Heidegger e Dufrenne, mais uma vez, pode ser recordada a lição de R. C. Figurelli, que reputamos ter bem compreendido o estado de permanente desafio e tensão existentes na relação entre os dois:

A idéia heideggeriana do homem como ser-no-mundo é recebida de braços abertos por Dufrenne, porque a fenomenologia não cessa de nos instruir acerca de nossa presença no mundo. É na experiência estética que se manifesta a relação mais profunda do homem com o mundo. A percepção estética reconduz o homem ao originário. Ora, *l'originnaire*, em Dufrenne, se identifica com a Natureza. Tudo converge para uma ontologia ou filosofia da Natureza.⁴³

De novo, é de forma livre que Dufrenne dialoga com Heidegger como, de resto, o faz com toda a tradição filosófica ocidental. Nos espaços de tensão e de reencontro com a tradição, Dufrenne construiu seu pensamento, resguardando-o da mera repetição ou da adesão ingênua e limitada, direcionando-o rumo a uma originalidade, sem dúvida identificável no conjunto de sua obra.

A maior parte dos contributos originais de Dufrenne passa pela aceitação incontestada e amplamente justificada da centralidade da reflexão estética. Assim, na esteira da interpretação francesa da fenomenologia, não nos deve estranhar o fato de que Dufrenne tenha elegido como ponto central, do qual irradia sua filosofia, a reflexão sobre a experiência estética.

gadameriana da *Kehre*, ver a obra recentemente lançada no Brasil – GADAMER, Hans G. *Hermenêutica em perspectiva – Heidegger em retrospectiva*. São Paulo: ed. Vozes, 2007. *passim*.

⁴³ FIGURELLI, Roberto Caparelli. *A estética de Mikel Dufrenne*. In: Revista Veritas. V. 45. Porto Alegre: junho 2000. p. 203

Acompanhar o caminho percorrido por Dufrenne no desenvolvimento desta reflexão para, ao final, com ele concluir sobre seu sentido ontológico é o propósito que nos move e que encontrará a seguir um esforço específico de elucidação.

As principais idéias de Dufrenne sobre a experiência estética nasceram com sua obra capital *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Algumas delas, em gérmen, já presentes ali, sofreram revisões ou aprofundaram suas raízes na tentativa, sempre inconclusa, de se elaborar uma filosofia da Natureza. Interessa-nos aqui, preferencialmente, explicitar as idéias contidas na obra principal, sem deixar de articulá-las com alguns de seus desenvolvimentos posteriores, na estreita medida em que este procedimento se mostrar útil para o esclarecimento da hipótese principal de que nos ocupamos: a evidenciação do sentido ontológico da experiência estética.

Por fim, uma palavra ainda sobre o tratamento dispensado a Dufrenne por parte de historiadores da filosofia e pesquisadores atuais.

Nas obras gerais de história da filosofia é ausente, ou sempre muito modesto, o tratamento dispensado a Dufrenne. Esta ausência, ou o pouco valor dado às contribuições filosóficas deste autor, quiçá tenha dupla motivação: a insuficiente compreensão do pensamento dufrenniano e o fato de ser ele um autor cuja originalidade não poderia, na verdade, ser comparada à produção dos grandes luminares do movimento fenomenológico. Ou seja, interessados preferencialmente nos protagonistas daquele movimento, os historiadores da filosofia, quase sempre, não se voltam para Dufrenne. Mas, seguramente, pelo menos no que diz respeito à estética, é injusto conceder a ele apenas um papel de coadjuvante.

De fato, o pensamento de Dufrenne é o mais volumoso e compreensivo consagrado à estética no interior do movimento fenomenológico e, embora outros nomes do movimento devam ser lembrados também neste campo, para nenhum deles a temática da experiência estética se firmou como tema quase exclusivo de uma investigação exaustiva o que, por si, constitui uma inegável novidade: possibilitar o acesso à filosofia pela fecunda via da estética, isto é, permitir que reflexão filosófica se coloque e se desenvolva a partir do fértil solo revelado pela experiência estética.⁴⁴

Embora o quase esquecimento⁴⁵ do trabalho de Dufrenne tenha sido, até agora, a regra, este fato não impede, aliás, impulsiona um outro juízo, desta feita positivo, acerca das contribuições estético-filosóficas alcançadas por uma exaustiva análise da categoria da experiência estética, levada a cabo por aquele autor, sobretudo a partir da publicação da *Phénoménologie de l'expérience esthétique*.⁴⁶

Neste capítulo, nosso propósito, que esperamos ter cumprido, foi sintetizar o conjunto dos compromissos teóricos que, aurido por Dufrenne do livre diálogo mantido com a tradição

⁴⁴ O próprio Spiegelberg, embora em geral não seja tão entusiástico quanto a uma possível originalidade do pensamento de Dufrenne, reconhece o valor da profunda e exaustiva reflexão sobre a experiência estética levada a cabo por este pensador, chegando mesmo a creditar-lhe, no campo da estética, a posição de maior destaque dentro do movimento fenomenológico. Conferir: SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological Movement – a historical introduction*. London: Martinus Nijhoff the Hague/Boston, 1982. pp. 600/601.

⁴⁵ Como exemplo do modesto tratamento dispensado a Dufrenne por parte de historiadores da filosofia, veja-se a, entre nós, já famosa obra geral de história da filosofia, de autoria dos italianos Giovanni Reale e Dario Antiseri. Nesta obra, a única referência a Dufrenne é indireta, isto é, é citado apenas como um autor que denunciou o anti-humanismo dos estruturalistas. Nada se diz sobre o pensamento de Dufrenne, não comparece ele nem mesmo encartado no movimento fenomenológico, o que nos parece falha inegável, já que a pretensão da obra, a dar créditos aos próprios autores, é apresentar o desenvolvimento histórico da filosofia no Ocidente, de forma abrangente. Por certo Dufrenne merece melhor juízo que não o esquecimento. Referimo-nos à obra: GIOVANNI, Reale; ANTISERI, Dario. *História da filosofia – do romantismo até nossos dias*. Vol. III. Tradução de Álvaro Cunha. São Paulo: edições paulinas, 1991.

⁴⁶ Atualmente, na Sorbonne, unidade Paris-Nanterre, existe um centro de pesquisa que tem dedicado alguma atenção à estética fenomenológica. Ali leciona Maryvone Saison que tem se dedicado, em parte, ao estudo da obra de Dufrenne. Também na Itália, na Universidade de Milão, há pensadores interessados na pesquisa estética e que têm se voltado para o estudo da estética fenomenológica, sendo também contemplado o pensamento de M. Dufrenne. Uma apresentação do contexto geral em que se inseriu a produção dufrenniana sem, contudo, emitir um juízo detalhado quanto à sua originalidade, encontra-se em: AA.VV. *A companion to aesthetics* – edited by David Cooper. Oxford: blackell publishing, 1992. pp. 124-126.

filosófica ocidental, presidiu tanto a gestação quanto o desenvolvimento de seu projeto filosófico maior: elaborar uma fenomenologia da experiência estética. Este primeiro passo é importante uma vez que, conhecendo as bases filosóficas e os pressupostos metodológicos adotados por Dufrenne, se tornará mais seguro nosso juízo sobre a temática principal da pesquisa, isto é: a elucidação do sentido ontológico da experiência estética, sentido último alcançado sob os auspícios da perspectiva crítico-fenomenológica, que somente se deixa melhor compreender quando situamos esta ousada hipótese⁴⁷ no contexto do diálogo empreendido pelo seu autor com toda a tradição. Aqui, com esta explícita intenção, pensamos ter apresentado os passos mais significativos deste diálogo.

⁴⁷ A significação ontológica da experiência estética, como se verá adiante, mormente no capítulo 4 deste trabalho, é de formulação claramente hipotética. Isto é, depende sempre de um “se”, da admissão de certos pressupostos que não podem ser inteiramente justificados. Por isto, evitou-se a designação tese, substituindo-se esta por hipótese, para resguardar o desafio representado pela *hipótese ontológica*, perspectiva constantemente à procura de sua própria afirmação, de sua plausibilidade.

3 RELEITURA DA IDÉIA DE INTENCIONALIDADE, NO HORIZONTE DE UMA FENOMENOLOGIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.

Uma palavra sobre a importância do tema tratado neste capítulo, articulando seus resultados com o interesse principal da pesquisa, ou seja, compreender a hipótese segundo a qual há uma significação ontológica descortinada na experiência estética. É no contexto de uma releitura da idéia de intencionalidade que Dufrenne pretende lançar um novo olhar sobre o dualismo entre sujeito e objeto. Com a tentativa de superação desta dualidade - afirmando-se não a confusão ou o reducionismo monista a um dos termos da relação, mas a *necessária correlação ou reenvio* de um a outro daqueles termos -, evidencia-se o sentido ontológico da experiência estética: há nela a evidência de uma transcendência. Descortinar este horizonte de sentido é tarefa que conduzirá à compreensão da significação ontológica da experiência estética justificando-se, então, o esforço empreendido neste capítulo: dar conta da releitura dufrenniana da idéia de intencionalidade, como *leitmotiv* do caminho que conduz à descoberta daquela mesma significação.

No contexto mais amplo de uma reflexão sobre a experiência estética, garantida a exemplaridade deste modo peculiar de experienciar, Dufrenne articula seu discurso de tentativa de superação do dualismo radical, tradicionalmente afirmado no pensamento ocidental. Portanto, esta dualidade, exatamente por se mostrar insubsistente na paradigmática experiência estética, deve ser vencida também na experiência em geral, ou seja, há um horizonte indiviso entre homem e mundo, em que se interpenetram sujeito e objeto, subsistindo estes como elementos que reciprocamente se implicam na experiência. Há entre eles um co-pertencimento unificador, uma relação de necessário reenvio entre sujeito e objeto,

o que induz a afirmação de que não se reduzem um ao outro, tanto que mutuamente se implicam, sem se confundirem; mas também faz pensar que, se um elemento transcende o outro, no sentido de que cada um indica a presença necessária do outro na relação, poderia haver um terreno comum que suportasse este mútuo remetimento, este co-pertencimento.

Neste contexto, o mote principal do discurso de superação do dualismo gira em torno de um objetivo bem definido, para nós, colocado em marcha desde a publicação da *Phénoménologie de l'expérience esthétique*: explicitar a distinção existente entre obra de arte e objeto estético. Ao descrever o objeto estético como correlato¹ específico de um tipo peculiar de experiência, Dufrenne intenta demonstrar que, naquela exemplar forma de experienciar, fica vencida a dicotomia que, habitualmente, opõe o sujeito ao objeto. Ora, sendo a experiência estética um paradigma² compreensivo de toda forma de experiência, então a erradicação da dicotomia sujeito-objeto, alcançada naquele contexto paradigmático, deve ser afirmada como característica pertencente a toda forma de experienciar. Aqui, mais uma vez, a estética cede seus préstimos à reflexão filosófica geral.

¹ O termo *correlato* é empregado por Dufrenne, ao longo de sua obra, para indicar que, na experiência, há um remetimento recíproco e necessário entre sujeito e objeto e, por isto, o conservamos. O termo parece ser eficaz para firmar a idéia segundo a qual, na experiência, sujeito e objeto se empenham sem se reduzirem um ao outro, sem se confundirem: há sempre uma transcendência de um em relação ao outro. Transcendência no sentido de que um elemento, sujeito ou objeto, supõe e aponta em direção ao outro havendo, então, entre eles uma correlação necessária, porque inafastável. Resta lembrar que o termo é recorrente em toda a obra de Dufrenne: comparece tanto na *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, quanto nos escritos a ela posteriores. A primeira aparição deste termo, na *Phénoménologie*, se dá precisamente no contexto da descrição do objeto estético, em que este comparece como *correlato* específico da experiência estética. A este respeito, ver, em especial: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 4.

² Dufrenne sempre se refere à exemplaridade da experiência estética. Outro termo possível, no mesmo sentido, é paradigma. As referências a esta idéia perpassam toda a obra dufrenniana. De forma oportuna, Antônio Pedro Pita, se serve do termo *prefiguração* para esclarecer o caráter exemplar da experiência estética. Vale conferir um passo importante a este respeito: "... sempre que há condições para perceber um objecto, desligando a sua captação das condições mundanas nas quais ele ocorre para que a sua profundidade se manifeste, desenvolvemos uma percepção formalmente idêntica à percepção estética embora não solicitada por uma obra de arte. (...) há uma experiência possível da profundidade do mundo que não requer a mediação da obra de arte. A experiência estética é aqui tomada na sua exacta qualidade de **prefiguração**." (PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. pp. 205-206. Conservamos o original, inclusive a expressão grifada). Para uma compreensão mais ampla das repercussões da tese da exemplaridade no contexto total da obra de Dufrenne, pode ser consultada a obra citada, mormente a sua terceira parte, pp. 205ss.

Seguindo os passos dados por Dufrenne para bem compreender, no contexto da interpretação fenomenológica, o sentido da experiência estética (sentido finalmente revelado como ontológico), seria necessário percorrer, em linhas gerais, as seções de sua obra capital, apresentando seus resultados. De fato, a hipótese de que se anuncia uma significação ontológica na experiência estética, na economia da *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, comparece como um passo último, afirmação alcançada como resultado de todo o percurso crítico-descritivo, desenvolvido no curso de toda a obra.

Os passos referentes à descrição e à crítica da experiência estética serão dados posteriormente, nos capítulos 3 e 4 deste trabalho. Neste capítulo, convém elucidar o porquê do privilégio concedido à experiência do espectador, perspectiva explicitamente tematizada como um recorte metodológico, desde o início, necessário. Por comprometer os rumos de toda a pesquisa fenomenológica, constituindo-se como uma direção permanente imposta ao olhar investigativo, aquele recorte metodológico deve ser analisado em primeiro lugar.

3.1 Preferência concedida à experiência do espectador: a transmutação da obra de arte em objeto estético

Uma completa análise da experiência estética comportaria, ao menos, duas possibilidades direcionais: investigar o fenômeno da criação ou o da recepção da obra criada.

No primeiro caso, a investigação, voltando-se para a elaboração de um pensar sobre a criação, privilegiaria o artista ou seu fazer próprio, elaborando-se uma estética do gênio ou mesmo da técnica empenhada no ato de criar.

No segundo, a investigação, inclinando-se em direção à experiência do espectador, privilegiaria sua ação ou passividade diante da obra de arte (já criada), elaborando-se uma estética da contemplação, da recepção.

Como digressão necessária, uma distinção deve ser feita. São conhecidos os movimentos, em grande parte ligados à teoria literária, que a tradição consagrou com a denominação *Estética da Recepção* que, a partir do final da década de 1960, em primeiro lugar na Alemanha e mais tarde nos Estados Unidos, tiveram em comum a defesa da soberania do leitor na recepção crítica da obra de arte. Na Alemanha, tomou o nome de *Rezeptionästhetik*; no mundo anglo-americano, adotou-se a expressão *reader-response criticism*, em português, talvez por força da dificuldade de tradução literal da expressão inglesa, tem-se preferido a tradução estrita do original alemão adotando-se, então, a denominação *estética da recepção*.

Há nuances distintas entre as duas correntes e mesmo no interior de cada uma delas, não sendo este o espaço apropriado para aprofundá-las. Interessa, para os fins deste trabalho, frisar apenas que o enfoque que marca a pesquisa estética, conduzida naqueles movimentos, liga-se a certas temáticas específicas, sendo uma delas a afirmação da importância do receptor do texto para a determinação de seu sentido; ao contrário da tradição que, em geral, toma o texto como uma entidade que recolhe já na sua natureza o seu próprio sentido, deixando para o leitor crítico a tarefa de identificá-lo.

Ainda uma outra temática específica, presente na pesquisa desenvolvida pelos representantes da chamada estética da recepção, é a compreensão do fenômeno da perpetuação do texto na tradição, fruto do papel central do público, seu natural destinatário. Aqui, trava-se franca polêmica em relação à teoria literária marxista, que procurava demonstrar o sentido da literatura como retrato da realidade social. A polêmica se estende em direção da chamada escola formalista, que compreendia a literatura como uma sucessão de sistemas estético-formais sem relação com o processo geral da história. Em qualquer dos casos, o público, o leitor destinatário, via diminuído seu real papel de produtor crítico do sentido da obra.

A escola marxista tende a tratar o leitor do mesmo modo como trata o autor, identificando o sentido que empresta à obra em razão da pertença a uma certa classe social. A escola formalista, como faz ver a própria denominação, utiliza a noção de leitor como sujeito de uma recepção formalizada, cabendo-lhe desvendar o sentido do texto através de conhecimentos especializados, enfrentando-se com ele, servindo-se até da filologia. A proposta de Hans Robert Jaus, por exemplo, é tratar o texto como objeto histórico, superando-se assim a clássica separação entre história da literatura e estética. Para Jaus, a permanência de uma obra no tempo se dá em função da atuação do público, criadora do sentido dessa mesma obra, e não em função da obra por si, como se contivesse valores eternos e imutáveis.³

O pensamento de Jaus, no sentido de uma estética da recepção, pretende ultrapassar o estudo das condições de produção da obra e a identificação do contexto histórico de seu autor.

³ Para Jaus, é preciso reconhecer os limites das teorias literárias que se esquecem ou diminuem o papel do público, já que “texto algum foi escrito para ser lido e interpretado filologicamente por filólogos ... ou historicamente por historiadores”. E, acrescenta aquele autor, frisando o decisivo papel do leitor “a escola marxista iguala a experiência espontânea do leitor ao interesse científico do materialismo histórico, que deseja desvendar na obra literária as relações entre a superestrutura e a base.... Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa (...)” Conferir: JAUS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. pp. 24ss.

Assim, restaria superada a inconveniente ruptura entre história da literatura e estética, como ele mesmo faz notar:

Se se olhar a História da literatura no horizonte do diálogo entre obra e público, diálogo responsável pela construção de uma continuidade, deixará de existir uma oposição entre aspectos históricos e aspectos estéticos, e poderá restabelecer-se a ligação entre as obras do passado e a experiência literária de hoje que o historicismo rompeu.⁴

Por certo, não é a mesma a perspectiva adotada pelos estetas fenomenólogos e aquela subscrita pelos autores da chamada estética da recepção. De forma geral, embora também aqui existam nuances diversas a considerar, os estetas fenomenólogos dedicam-se a pensar a experiência estética do espectador no âmbito próprio da pesquisa fenomenológica: descrição e crítica desta forma específica de experienciar. Cumprem estas tarefas com a utilização dos instrumentos metodológicos auridos da fenomenologia, movimentando-se os conceitos no âmbito da terminologia e da problemática próprias da escola fenomenológica.

Não é a recepção, pensada em termos da relação arte e sociedade, que interessa primeiramente ao fenomenólogo e sim a apropriação dos elementos que compõem a trama da experiência estética, em seu mais amplo sentido. Isto é, o sentido que preside o interesse do fenomenólogo pela recepção é outro: liga-se à tarefa de pensar o papel desempenhado pelo espectador em qualquer experiência estética e, por vezes, como faz Dufrenne, verificar a repercussão de seus resultados para uma teoria geral da percepção. Por tudo, mesmo que se interessem, preferencialmente, pelo fenômeno da recepção, os críticos da chamada Estética da Recepção e os estetas fenomenólogos alimentam propósitos distintos, bem como adotam métodos diversos, situados estes em contextos bem específicos, como se mencionou.

⁴ JAUS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. pp. 57-58.

Assim advertidos, sigamos os passos de Dufrenne. Ele admite que uma análise total da experiência estética não poderia renunciar a nenhuma das direções ou possibilidades da investigação, ou seja, deveria reunir o esforço compreensivo tanto da criação quanto da recepção.

Mas, como recorte metodológico, de saída, o olhar dufrenniano se volta para o segundo modelo de análise, endereçando-se ao espectador. A opção se dá sem negar a possibilidade e mesmo a importância de uma estética da criação. Contudo, o reconhecimento do valor deste paradigma investigativo, não impede sejam apontados os riscos a que estaria sujeita uma estética assim elaborada.⁵

Aliás, a identificação dos riscos de uma estética do gênio, da criação, parece conduzir Dufrenne, sempre mais, em direção à construção de uma estética voltada para o espectador reconhecendo, entretanto, como já foi afirmado, que “um estudo exaustivo da experiência estética deveria, de qualquer maneira, reunir os dois enfoques.”⁶

Eis um breve inventário dos principais perigos a que estaria exposta a construção de uma estética voltada para o artista e para o seu fazer criador: não ofereceria garantia absoluta contra o psicologismo e poderia se aferrar à evocação da conjuntura histórica da criação como elemento determinante da produção da obra, como se as condições histórico-sociológicas, vigentes ao tempo do aparecimento da obra de arte, não pudessem ser superadas pelo ato criador.

⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 2.

⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 2.

Quanto à ameaça do psicologismo, constante alvo de combate dos fenomenólogos, esta não poderia deixar de ser enfrentada também no campo da reflexão estética. Aliás, foi a doutrina psicologista contraponto e opositor constante do pensamento de Husserl. Enfim, a fenomenologia nasce no contexto de uma acirrada polêmica contra o psicologismo, nele identificando limitações que deveriam ser evitadas e superadas pela investigação fenomenológica.⁷

No âmbito da reflexão estética, ocupar-se, unicamente, da atividade criadora, do fazer artístico, mede forças com o risco de não escapar da inútil tentativa de penetrar os meandros da atividade do gênio, reduzindo todo o fenômeno estético à atividade psicológica do autor da obra de arte. Erro de perspectiva, tendencialmente psicologista, a ser evitado, pois estreita as possibilidades da investigação, lançando-a no turbilhão das tentativas de se apoderar das intenções da obra, presentes na psique do autor.

⁷ Husserl polemizou, vivamente, contra uma tendência teórica por ele denominada psicologismo. Foi no contexto do movimento de superação dos limites da corrente psicologista e, de algum modo, sempre em confronto com estes limites, que floresceram as bases que conduziram Husserl à elaboração das *Idéias*. Esclarece J. F. Lyotard que “o psicologismo contra o qual Husserl luta identifica sujeito do conhecimento e sujeito psicológico.” (LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. p.13). Assim, sob a denominação psicologismo, na verdade, poderiam ser encartadas diversas tendências intelectuais que, embora distintas, guardam em comum as mesmas limitações: tais são o relativismo, o ceticismo e o subjetivismo. Todos têm uma tendência a considerar a razão dependente, de algum modo, de algo não-racional. Em sua época, pelo menos na leitura de Husserl, a psicologia, entendida como fonte de estudo de motivação não-racional, tendia a relativizar a razão ou a torná-la dependente de algo distinto de si mesma. Assim, se compreende que o psicologismo representasse mais uma tendência do que, propriamente, um tipo específico de teoria. Para usar certas expressões husserlianas, seria conveniente pensar que, por exemplo, qualquer concepção que fizesse dependentes “as categorias” de um “estado de desenvolvimento humano” ou da “constituição psico-física da espécie *homo*” mereceria ser dita psicologista. Husserl defende que não se pode fazer confusão entre o ato mental e a intenção deste mesmo ato. Aqui a chave da polêmica. Não podemos prosseguir indicando a solução husserliana. Interessa registrar que a idéia de intencionalidade, herdada da freqüência de Husserl a Brentano, aliada a um controle rígido das fontes do erro psicologista, conduzem Husserl à defesa da “filosofia como ciência de rigor” e à tentativa de construção de uma “lógica transcendental”. Com isto, estariam superadas as ameaças psicologistas. Como bem esclareceu José Luiz Furtado, trata-se de uma tentativa de combater a “inconsistência do ceticismo psicologista”. Assim, continua, “compreendemos porque o primeiro tomo das ‘Investigações’ será dedicado a precisar a noção de essência em conexão com o ideal de rigor que anima a investigação fenomenológica nascente” (FURTADO, José Luiz. *Introdução à fenomenologia de Husserl*. Apostila destinada ao uso dos alunos do mestrado em estética e filosofia da arte, Universidade Federal de Ouro Preto, 2006. p. 9) e, talvez, acrescentaríamos, perdurando estas aquisições como verdadeiras armas de combate às constantes investidas da vertente psicologista. Por tudo, interessa aqui marcar o contexto em que emerge a noção de intencionalidade, cuja releitura, levada a cabo por Dufrenne, na esteira da fenomenologia francesa, forneceria os fundamentos para a defesa da hipótese segundo a qual a experiência estética comporta uma significação ontológica.

Outro risco a ser evitado: a perspectiva sociologista. Esta poderia conduzir à afirmação de um determinismo histórico-sociológico sobre a atividade do criador fazendo do artista, criador da obra, uma mera *longa manus* executora de desígnios pré-existentes no horizonte histórico da cultura. Assim, o artista se tornaria um reproduzidor de situações existentes no contexto cultural, sem mais, a *mimesis* restaria aprisionada no espelhamento. A atividade do autor não se exerceria na liberdade para criar, seria imitação determinada por indicadores sócio-culturais.

Aqui, desapareceria ou seria minimizado o gênio do artista, já que sua obra, seu fazer, em essência, se acomodaria aos modelos de expressão artística ditados de fora, impostas pelo contexto em que se encontrasse inserido o seu *reproduzidor*.

Muito embora se reconheçam seus perigos, se imunizada a reflexão contra os possíveis indesejados efeitos, voltar-se para a criação é uma direção também útil para a integral compreensão da experiência estética, esta a advertência de Dufrenne. Por exemplo, sabe-se que o artista se move em um horizonte de condicionantes históricas, mas não é por elas determinado, restando para ele um espaço próprio de intervenção criadora na gestação da obra de arte.

Assim, se por um lado, deve ser reconhecida a inadequação da perspectiva sociologista, redutora dos méritos do artista, precisamente porque tende a nulificar a atividade do gênio, por outro lado, a compreensão do contexto de produção da obra pode, por certo, esclarecer o universo único no qual foi esta gestada, possibilitando uma *adequada compreensão do autor que se revela na obra*. Frise-se, ainda, uma vantagem inegável que a análise do fazer estético poderia comportar: daria a conhecer a realidade histórica da obra e colocaria em foco

importantes problemas relativos às relações possivelmente existentes entre técnica e produção da obra de arte.

Enfim, a opção feita por Dufrenne, construir uma estética a partir da experiência do espectador é, como ele mesmo confessa, presidida por uma intenção claramente metodológica, sem pretender seja a única escolha apta a promover a compreensão total do fenômeno estético. Nas palavras de Dufrenne:

Ao contrário, nos parece que a reflexão sobre a experiência estética se orienta, de preferência, em direção à contemplação, pelo espectador, do objeto estético e, doravante, nós chamaremos experiência estética a experiência do espectador, ainda uma vez mais sem pretender que seja ela a única.⁸

Aliás, de algum modo, a experiência estética do espectador invoca o autor da obra, seja porque reconheça seu ato criador, seja porque o sabe primeiro espectador da própria obra, havendo uma comunicação necessária entre espectador e artista, como afirma Dufrenne: “se é verdade que a arte supõe a iniciativa do artista, é também verdade que ela espera a consagração de um público.” E, mais adiante, esclarecendo o sentido do incontornável encontro entre criador e espectador, prossegue afirmando que:

A experiência do criador e aquela do espectador não são sem comunicação: porque o artista se faz espectador de sua obra à medida que ele a cria, e o espectador se associa ao artista quando ele reconhece o ato sobre a obra. Assim, nos limitando à experiência do espectador, teremos que invocar também o autor (...).⁹

A opção por direcionar o olhar investigativo para o espectador se justifica porque, dentre outras razões, a sua experiência é singular e decisiva, vez que tem o espectador a responsabilidade de consagrar a obra de arte *enquanto tal*, ou seja, a obra produzida pelo artista encontra-se à espera de uma consagração como objeto estético. A passagem da obra de arte ao objeto estético, correlato exclusivo da experiência estética, se dá precisamente por

⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 4.

⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 2.

atividade do espectador, ainda que este espectador seja o próprio criador da obra, ou seja, a atividade do criador enquanto espectador de sua própria obra já produzida.¹⁰

Em suma, a reflexão sobre a arte, do ponto de vista sociológico, antropológico ou como categoria do espírito, à maneira de Hegel, deveria se orientar em direção à atividade criadora. Por sua vez, a análise da experiência estética, para dar seus melhores frutos, deve se voltar para o espectador, precisamente porque é ele que propicia o trâmite da obra de arte ao objeto estético, sem o que a obra de arte não se diferenciaria dos demais objetos do mundo. Portanto, reconhecida a complementariedade e mesmo a mútua relação existente entre as duas direções constitutivas de uma integral construção filosófica sobre o fenômeno estético, o privilégio deve caber à experiência estética realizada pelo espectador, que está destinada a consagrar a obra de arte, tornando-a objeto propriamente estético. A experiência do espectador da obra de arte é o caminho privilegiado de acesso à compreensão da essência da experiência estética, tarefa abraçada por uma *fenomenologia da experiência estética*.

3.2 Elementos de inteligibilidade da experiência estética: obra de arte e objeto estético

Justificada a opção metodológica, um próximo passo será útil na tentativa de compreender o intento de ver superado o dualismo entre sujeito e objeto: esclarecer dois conceitos fundamentais, obra de arte e objeto estético, verificando como um e outro comparecem na experiência estética do espectador.

¹⁰ Há passagens em que Dufrenne confronta a atividade do autor da obra enquanto seu criador, com a atividade do mesmo autor enquanto primeiro espectador da obra já realizada, defendendo que é esta atividade que, em última instância, consagra a obra, vez que esta se encontra sempre à espera de consagração por um público. Conferir: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. *passim*.

Presença, representação e sentimento se mostram como as categorias de inteligibilidade da experiência estética, nela se entrelaçando como momentos solidários do todo daquela experiência.¹¹

A experiência que o espectador faz da obra de arte, a transmuta em objeto estético. Ou seja, o espectador retira a obra de arte do conjunto dos objetos comuns, percebendo-a em sua especificidade estética. É neste sentido que a obra de arte encontra-se à espera de sua consagração como objeto estético. Inexistente o espectador, a obra de arte jazeria como objeto comum, dentre tantos outros, sem ver reconhecida a especificidade a que aspira por destino, frustrando-se os desígnios que presidiram sua criação.

A análise da consagração da obra de arte como objeto estético é, para Dufrenne, o eixo central de uma fenomenologia da experiência estética. E, para melhor compreensão deste núcleo da pesquisa fenomenológica, se faz útil uma aproximação preparatória que dê conta, em separado, dos elementos nela envolvidos. Ou seja, deve ser explicitado, de um lado, o conceito de obra de arte e, de outro, o conceito de objeto estético.

3.2.1 *Obra de arte: legitimação pela tradição*

Se o objeto estético emerge a partir do encontro entre obra de arte e espectador, um primeiro problema se anuncia: saber o que seja uma obra de arte. A resposta a esta indagação é

¹¹ Alcançar as categorias que permitam compreender o processo da experiência estética é missão precípua da *Phénoménologie* de Dufrenne. Fala-se de processo vez que, na experiência estética, podem ser vislumbrados ao menos três momentos distintos sem, contudo, perder de vista a unidade substancial que os reúne. Quanto ao elenco das categorias e ao modo de compreendê-las, seguimos estritamente as indicações de Dufrenne.

decisiva, posto que a experiência estética se realiza no contexto de uma relação de reenvio constante entre a obra de arte e a atividade/passividade do espectador que a experimenta.

Dufrenne pretende evitar um risco: na tentativa de buscar definir o que seja uma obra de arte, perder-se em intermináveis discussões sobre o que constituiria a esteticidade de uma obra. Para escapar deste incômodo, se deve partir de um fato: há obras de arte, assim reconhecidas pela tradição. Deste modo, para Dufrenne, obra de arte é aquela legitimada como tal pela tradição. Entenda-se, a tradição dos melhores, sedimentada na cultura, é a instância legitimadora da esteticidade de uma obra de arte. Importa, pois, salientar que o juízo da tradição, válido para a legitimação da obra, não é o juízo da cultura em geral, mas da alta cultura, dos *aristoi*, à moda aristotélica.

Uma reflexão sobre a experiência estética deve já partir deste ponto assentado: a obra de arte é posta e legitimada, na tradição, pelo juízo dos melhores. A razão é que, passando ao largo da decisão sobre a esteticidade da obra, outra questão filosófica de maior relevo se impõe: partindo de obras já legitimadas pela cultura como obras de arte, alcançar a percepção destas enquanto objeto estético, ou seja, construir uma fenomenologia da experiência estética do espectador. Este é, precisamente, o declarado propósito de Dufrenne.

A este respeito, é exemplar o seguinte texto dufrenniano:

Levaremos o empirismo até o fim, como faz Aristóteles para a definição das virtudes: juntar-nos-emos à opinião dos melhores, que é também finalmente a opinião comum, a opinião de todos aqueles que têm opinião. É obra de arte tudo o que é reconhecido como tal e proposto como tal ao nosso assentimento. O empirismo fornece-nos aqui o meio de não permanecer no empírico; aceitando os juízos e as escolhas que faz a nossa cultura, não nos demoramos a procurar o que cada cultura prefere ou consagra, não nos deixamos seduzir pelo relativismo estético: somos livres para procurar o que é a obra de arte e como que ela provoca a experiência estética sem discutir indefinidamente sobre a escolha dessas obras; basta-nos pôr do nosso lado todas as oportunidades que uma tradição

venerável oferece: são as obras de arte unanimemente consagradas que mais seguramente nos conduzirão ao objeto estético e à experiência estética.¹²

Em trabalho posterior à *Phénoménologie*, escrito para a *Encyclopédie Universalis*, intitulado *Oeuvre d'art*, mais uma vez, fica claro o critério metodológico seguido por Dufrenne para o reconhecimento de uma obra de arte. Colhe-se do mencionado trabalho:

A obra de arte autêntica é aquela que é reconhecida como tal e que merece que o seu criador seja reconhecido como artista. Reconhecidos, um e outro, pela opinião geral, ela própria orientada pelo juízo daqueles que Aristóteles chamava os *experts*.¹³

Em suma, ao serem aceitos como obras de arte aqueles objetos configurados como tal pela tradição e, desta forma, transmitidos pela história, nos tornamos livres para uma tarefa mais intensamente filosófica: intentar construir uma fenomenologia da experiência estética, sem nos obrigarmos ao demorado trabalho de pensar a esteticidade da obra que a suscita.

3.2.2 Objeto estético: consagração da obra de arte pelo espectador

O correlato específico da experiência estética do espectador é o objeto estético. Há uma estrutura de reenvio constante, e mesmo diríamos, circular entre o objeto estético e a experiência estética que nele se fundamenta.

A obra de arte, como coisa no mundo e do mundo, mantém-se aberta a uma possibilidade negativa: não ser percebida esteticamente, permanecendo apenas como um objeto empírico comum, entre outros tantos. Enquanto mera coisa no mundo e do mundo, a obra de arte pode suscitar várias experiências possíveis, não se mostrando, portanto, como correlato exclusivo da experiência estética.

¹² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 16-17.

¹³ DUFRENNE, Mikel. *Oeuvre d'art*. In: *Encyclopédie Universalis*. p. 416. *apud* PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne. A experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 152.

Tanto assim é que remanesce sempre a possibilidade de que uma obra de arte, embora legitimada como tal pela tradição, seja percebida, tão somente, como uma coisa entre as tantas existentes no mundo. Apenas a percepção estética faz justiça à obra de arte. Em outras palavras, somente a percepção estética da obra de arte faz emergir, para o espectador, o objeto estético.

A percepção estética do espectador consagra a obra de arte em sua possibilidade mais própria, já que a percepção não estética da obra não faria jus a sua específica destinação. De fato, contribuiria talvez para a compreensão daquela obra como um documento de época, um exemplo concreto de utilização de certa técnica, um objeto de compra e venda, mas não a consagraria enquanto obra de arte. Enfim, *a obra de arte nasce à espera de sua consagração como objeto estético, o que somente se opera pela experiência estética do espectador. A obra de arte será, então, “aquilo que permanece do objeto estético quando não é percebido, o objeto estético no estado de possibilidade, à espera da própria epifania.”*¹⁴

Situa-se aqui um ponto fundamental a que conduz a investigação fenomenológica da experiência estética: o reconhecimento de que há uma clara distinção entre obra de arte e objeto estético. Nas palavras de Dufrenne:

A diferença entre a obra de arte e o objeto estético reside em que a obra de arte pode ser considerada como uma coisa vulgar, quer dizer objeto de uma percepção e de uma reflexão que a distinguem das outras coisas sem lhe dar um tratamento especial: mas, ao mesmo tempo, ela pode ser objeto de uma percepção estética, a única que lhe presta justiça.¹⁵

Em suma, o suporte empírico do objeto estético segue sendo a obra de arte, mas o objeto estético com ela não se confunde, precisamente, porque *lhe faz justiça, já que o espectador,*

¹⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 63-64.

¹⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 26.

experienciando a obra de forma peculiar, a consagra, fazendo emergir sua mais própria realização.

Fica claro, então, que a experiência estética do espectador e não a discussão sobre a esteticidade da obra, ou seja, a decisão sobre os fatores que promoveriam sua legitimação enquanto obra de arte, deva ser o ponto crucial da investigação estética, numa perspectiva fenomenológica. Neste contexto, não compareceria a obra de arte como real e o objeto estético como ideal, são reais um e outro, como esclarece Dufrenne:

Objeto estético e obra de arte são distintos no aspecto em que à obra de arte deve juntar-se a percepção estética para que o objeto estético apareça: mas isto não significa que a primeira seja real e o segundo seja ideal, que a primeira exista como uma coisa no mundo e o segundo como uma representação ou uma significação na consciência.¹⁶

Com isto, Dufrenne pretende escapar de reducionismos: o objeto estético é fruto não somente de uma passividade do espectador, mas também de uma sua atividade, não é mera representação da obra de arte. O objeto estético também não é construção absoluta do sujeito (espectador), possível conclusão de uma posição idealista. Nem tampouco é apenas representação ou presentificação de um certo objeto - obra de arte -, na consciência. É, afinal, resultado de uma experiência singular e exemplar do espectador que arranca à obra de arte seu ser específico, essencial, percebendo-a esteticamente. Compreende-se, então, porque Dufrenne teria enunciado que “a finalidade de uma obra é a percepção estética.”¹⁷

Voltemos a um ponto importante: há uma circularidade, ou melhor, uma estrutura de reenvio sempre reatualizada entre objeto estético e experiência estética: a obra de arte, sendo percebida esteticamente, torna evento o conteúdo próprio da experiência estética. Apropriar-

¹⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 26.

¹⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 32.

se deste conteúdo e das mediações que o sustentam são tarefas essenciais de uma fenomenologia do objeto estético e de uma fenomenologia da percepção estética.

Ora, é pela releitura muito peculiar da noção de intencionalidade, idéia tão cara à fenomenologia, que Dufrenne recolhe os melhores frutos para a integral compreensão da estética. É, ainda, neste mesmo horizonte que se situa a tentativa de superação do dualismo tradicional entre sujeito e objeto e, *precisamente ao vencer este dualismo limitado, se deixa entrever uma significação ontológica para a experiência estética.*

Já na introdução do primeiro volume da *Phénoménologie* indicando, portanto, desde o início, uma *dificuldade particular* a que conduz sua opção metodológica pelo espectador, Dufrenne reconhece a circularidade existente entre objeto estético e experiência estética. Fácil perceber que, de fato, o conceito de objeto estético, na medida em que reclama a percepção estética do espectador como instância que consagra a obra de arte, supõe uma sua definição pela experiência estética levada a cabo por este mesmo espectador. Ou, mais precisamente, o objeto estético não invoca a obra de arte enquanto identificável à atividade do artista. Ao contrário, supõe o espectador que, experimentando esteticamente a obra de arte, a consagra precisamente enquanto obra de arte, arrancando-a de suas possibilidades comuns, como objeto no mundo, e conduzindo-a à realização de sua possibilidade específica. Por tudo, “é preciso definir a experiência estética pelo objeto estético do qual ele (o espectador) faz experiência e que nós denominaremos objeto estético.”¹⁸

Assim, o próprio Dufrenne, é levado a formular a questão: “não estamos, então, presos em um círculo? Será necessário definir o objeto estético pela experiência estética e a experiência

¹⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 4.

estética pelo objeto estético”.¹⁹ Mas, apesar de se apresentar como *dificuldade particular*, é no reconhecimento deste círculo que, reapropriando-se da noção de intencionalidade, não a partir de Husserl, mas da apropriação daquele conceito, levada a cabo pela fenomenologia francesa, é que Dufrenne vislumbra as vantagens do que, a princípio, poderia ser um resíduo incômodo de sua opção metodológica. Ou seja, reconhece-se que “é neste círculo que se resume todo o problema da relação sujeito-objeto.”²⁰

Esta conclusão conduz a outra, também de grande relevância: “entre a coisa e quem a percebe há um acordo prévio, anterior a qualquer *logos*.”²¹ Mas, é preciso vencer este círculo para prosseguir. Daí que, novamente, exige-se uma escolha como ponto de partida e esta, desta feita, dever recair sobre o objeto estético. Enfim, *é uma definição precisa do objeto estético que deve conduzir a uma também precisa noção do que seja a experiência estética. A precisão do conceito de objeto estético, para Dufrenne, seria alcançada “subordinando a experiência ao objeto ao invés de subordinar o objeto à experiência, definindo aquele objeto a partir da obra de arte.”*²²

Justificar este ponto de partida e alcançar seus desenvolvimentos são, doravante, os desafios. Seria preciso retornar à idéia de intencionalidade para, adequadamente, repensar as relações que se travam entre sujeito e objeto. É o que Dufrenne pretendeu fazer. Sustentamos que é neste contexto, isto é, *na via de reapropriação da noção de intencionalidade que deve ser situada a promessa dufrenniana de justificar a significação ontológica da experiência estética*, promessa, aliás, sempre recorrente e inconclusa, entendida mais como uma indicação de caminhos a seguir, sem trilhá-los até o fim. Insistamos neste passo decisivo.

¹⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 4.

²⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 4.

²¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 5.

²² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 8.

3.3 A idéia de intencionalidade e a tentativa de superação do paradigma dicotômico: anúncio da hipótese ontológica²³

Um problema recorrente no pensamento dufrenniano é a tentativa de reconhecer, sempre mais, os limites da modernidade, para ele, essencialmente fundada no dualismo sujeito-objeto.²⁴ Evidencia-se, aqui, um dos temas mais caros a Dufrenne: a tentativa de superação do paradigma dicotômico que, ao longo da história da filosofia, veio a opor, ou pelo menos a separar em demasia, os dois pólos - sujeito e objeto.

Tanto para Dufrenne, quanto para a fenomenologia francesa, ou seja, para os dois responsáveis, em França, pela aclimação da fenomenologia, Sartre e Merleau-Ponty, a noção de intencionalidade se encarta no rol das principais contribuições de Husserl para a filosofia.

É a partir desta noção fundamental que Dufrenne pensará não mais a distância, mas a proximidade, e mesmo a co-substancialidade existente entre homem e mundo, entre sujeito e objeto. Quanto à relevância filosófica da noção de intencionalidade e ao fato de dever ser atribuído a Husserl o mérito de tê-la tematizado adequadamente, escreve Dufrenne: “Husserl colocou a noção de intencionalidade no centro da reflexão filosófica, renovando por ela o problema tradicional das relações entre o sujeito e o objeto.”²⁵

²³ No capítulo 1, já foi assentado o sentido da expressão *hipótese ontológica*. Lembremos: trata-se, aqui, da hipótese segundo a qual a experiência estética comporta uma significação ontológica, sabendo-se ser esta uma promessa de sentido que força os limites do *logos*, permanecendo como uma provocação incessante.

²⁴ DUFRENNE, Mikel. *Jalons*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1966. p. 16.

²⁵ DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. I. Paris: Editions Klincksieck, 1967. p. 53.

De fato, a noção de intencionalidade, já pensada por F. Brentano, foi revisitada por Husserl, para quem se apresentou como achado inspirador, em muito colaborando para configurar sua nova postura filosófica diante do problema da relação entre subjetividade e objetividade. Para ele, “a palavra *intencionalidade* nada significa senão essa particularidade fundamental e geral que a consciência tem de ser consciência *de* alguma coisa, de portar, em sua qualidade de *cogito*, seu *cogitatum* em si mesma.”²⁶

A noção de intencionalidade, para Dufrenne, induz a superação do paradigma dicotômico, já que há no sujeito um projetar-se do objeto. Entre sujeito e objeto há recíproca solidariedade e mútua transcendência. Eis uma passagem a este respeito esclarecedora:

A análise do *cogito* revela, por um lado, que o sujeito é transcendência, quer dizer, projeto do objeto: a análise do intencional revela, por outro lado, que o aparecer do objeto é sempre solidário da intenção que visa este objeto.²⁷

Contudo, esta constatação ainda é insuficiente. Reconhecida a pluralidade das possíveis interpretações, seria ainda necessário pensar em que direção deveria ser interpretada a noção de intencionalidade. Dufrenne esclarece que a direção cultivada por Heidegger conduziu a fenomenologia, pelo menos em um primeiro momento, nas trilhas da elaboração de uma ontologia. Quanto a esta direção e a seus resultados mantém Dufrenne uma atitude de franca polêmica e mesmo de aberta resistência.

²⁶ HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. de Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001. p.51. Grifos do original. A passagem citada encontra-se no famoso parágrafo 14 das *Meditações* que trata da corrente das *cogitaciones – cogito e cogitatum*. Não podemos prosseguir inventariando as passagens nas quais Husserl trata da noção de intencionalidade, nem tampouco podemos seguir perseguindo a interpretação husserliana deste fundamental conceito. Isto exigiria, por si só, um trabalho específico e árduo. Apenas colhemos em Husserl a referência à noção de intencionalidade para buscar na fonte uma idéia que, na fenomenologia francesa, receberá tratamento algo diverso de sua origem. Interessa-nos seguir aqui a via por meio da qual Dufrenne teria se reapropriado daquela noção.

²⁷ DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. I. Paris: Editions Klincksieck, 1967. p. 53.

Já nos referimos ²⁸ à tensão nunca superada, sempre provocadora, em que se teria mantido o diálogo de Dufrenne com o pensamento de Heidegger. Assim, apesar da atitude crítica, acerca destes e de outros tantos aspectos, também de grande importância,²⁹ parece que a direção da interpretação da idéia de intencionalidade cultivada por Heidegger, no sentido de resolver-se a fenomenologia em uma ontologia, sempre provocou e mesmo teria seduzido Dufrenne. Neste particular, não que Dufrenne tenha, explicitamente, admitido o acerto dos rumos seguidos por Heidegger. Pelo contrário, adota-se aqui uma atitude de franca polêmica. Senão vejamos.

A juízo de Dufrenne, a interpretação ontológica da idéia de intencionalidade, tal como conduzida por Heidegger, não se sustentaria vez que, por esta via, “extenua-se a ontologia no seu esforço de ida ao fundamento.” A este respeito, deve ser considerado passo esclarecedor de um pequeno texto, publicado no terceiro volume da coletânea *Esthétique et philosophie*, intitulado *Brève note sur l'ontologie*. Eis a passagem:

A analítica do *Dasein* é, em *Sein und Zeit*, a ontologia fundamental. Esta ontologia não atinge o Ser senão no mistério da sua relação com o *Dasein*. Mas não capta o próprio Ser, porque não se identifica com essa relação como Hegel a identifica à mediação, pretendendo-se captada por ele. Nada pode dizer do Ser senão que o Ser se diz. Perdido o conteúdo tradicional, recusado o conteúdo hegeliano, a apoteose da ontologia parece ser a sua morte por inanição. E não seria sem interesse confrontar o seu destino com o da arte contemporânea, que um mesmo desejo de pureza e de autenticidade coloca na via da abstração onde ela se arrisca a perecer pensando realizar-se; porque a ontologia extenua-se no seu esforço de ‘ida ao fundamento’: ela não pode senão afirmar a sua própria possibilidade.³⁰

O tom polêmico é evidente em relação à hipótese da direção ontológica dada à interpretação da fenomenologia. Com efeito, fala-se de extenuação da ontologia, resolvendo-se esta na simples afirmação de sua própria possibilidade, não podendo prosseguir rumo à sua

²⁸ Quanto à relação tensa existente entre o pensamento de Dufrenne e Heidegger ver, nesta dissertação, a última parte do capítulo primeiro.

²⁹ Não é nosso objetivo elencar as diversas críticas dirigidas por Dufrenne ao pensamento de Heidegger. Esta temática, por si só, constituiria objeto de um extenso e hercúleo trabalho. Remetemos o leitor à excelente tese de doutorado da lavra de Roberto Caparelli Figurelli, que pretendeu confrontar as propostas fenomenológicas de Dufrenne e de Heidegger, comparando os desenvolvimentos alcançados por um e outro acerca dos mais relevantes temas comuns. A tese encontra-se referenciada na bibliografia final, tendo sido citada em várias notas anteriores.

constituição, permanecendo como uma espécie de promessa que, embora anunciada, somente se mostrasse como possível, sem decidir dizer mais, ou sem poder fazê-lo.

Certo, porém, é que o horizonte ontológico de interpretação não desapareceu do pensamento dufrenniano, ao menos como possibilidade. Isto é facilmente demonstrado pelo tema de que ora nos ocupamos, ou seja, a defesa da hipótese de que a experiência estética comporta uma significação ontológica. É fato que esta hipótese padece, em Dufrenne, de uma mais vasta justificação, que não deixasse dúvidas quanto a seu sentido e alcance. Neste sentido, Dufrenne incorre na reprimenda que fizera a Heidegger: o anúncio da hipótese ontológica esgota-se em seu esforço de ida ao fundamento. Mais: não consegue sequer firmar sua possibilidade, contentando-se em ser uma promessa de sentido, uma abertura de horizontes.

De fato, já nos referimos à hesitação de que é acometido o pensamento de Dufrenne acerca desta espécie de *promessa de sentido ontológico* de que seria dotada a experiência estética. Aqui, ele se mostra cauteloso, mas não desiste de buscar uma justificação antropocosmológica para aquela anunciada promessa. Em certo sentido, neste particular, pode ser ouvido o eco de uma perpétua e ameaçadora hesitação, de resto, presente no interior do próprio pensamento de Dufrenne: *a afirmação da possibilidade de um sentido ontológico, mais do que a real tentativa de construir uma ontologia a partir da experiência estética.*

É no capítulo final de *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, obra que conteria, pelo menos em gérmen, os futuros desenvolvimentos do pensamento de Dufrenne, que colhemos a afirmação do sentido ontológico da experiência estética. Expressamente, este sentido é

³⁰ DUFRENNE. Mikel. *Brève note sur l'ontologie*. In: *Esthétique et philosophie*. Vol. III. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 41.

afirmado como abertura de horizonte, como um descortinar de novas possibilidades de compreensão daquela experiência.

Por certo, é possível identificar aqui não um simples retorno a Heidegger, no sentido de pensar desdobramentos ontológicos da fenomenologia. Porém, alimentamos a convicção de que a posterior dedicação de Dufrenne à progressiva elaboração, ou pelo menos esboço, de uma filosofia da Natureza, ao menos como possibilidade, também para Dufrenne, não descartaria a hipótese segundo a qual a interpretação da fenomenologia poderia conduzir a uma ontologia. Enfim, permanece sempre uma tensão, que parece querer conduzir o pensamento para além de suas próprias fronteiras: *afirma-se a possibilidade de uma ontologia, mas esbarra-se na mudez acerca de seus elementos constitutivos* ou, mais uma vez no dizer de Dufrenne, extenua-se a ontologia na ida ao fundamento.

A este respeito, Antônio Pedro Pita, pensa de forma algo diversa. Com efeito, tendo submetido a uma detida análise os artigos publicados, dispersamente, após o advento da *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, concluiu que, para Dufrenne, “é possível à fenomenologia desenvolver-se sem que devesse um idealismo ou uma ontologia.”³¹

Deste ponto de vista nos distanciamos, em parte. De fato, para Dufrenne, considerando os desenvolvimentos posteriores à publicação de sua obra principal, a fenomenologia, fruto de uma peculiar interpretação dada à idéia de intencionalidade, não necessariamente deveria desaguar na elaboração de uma ontologia. Enquanto afirmação e tentativa de demonstração da possibilidade deste desenvolvimento, estamos de acordo.

³¹ PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 114.

Mas, ao contrário, embora reconhecendo os méritos da tentativa, nos batemos pela hipótese segundo a qual, pelo menos como horizonte de abertura de sentido, a ontologia é ainda o terreno de chegada do pensamento dufrenniano. Ou, pelo menos, permanece como horizonte que sempre solicita e seduz a direção de seu pensar.

A discordância é apenas parcial em relação à leitura feita por Antônio P. Pita porque, na verdade, também aceitamos que Dufrenne não teria resvalado para o idealismo. Por outro lado, embora ponderando que, em Dufrenne, parece comparecer um esforço no sentido de demonstrar que a fenomenologia pode não se resolver em uma ontologia, não se deve negligenciar um fato contundente e, para nós, perfeitamente compatível com a falência deste esforço: a análise do pensamento de Dufrenne, considerando os textos que se seguiram à publicação de sua obra capital, nos autoriza afirmar que a necessidade da elaboração de uma filosofia da Natureza, mote principal de muitos destes escritos, resultaria na possibilidade de que tal tarefa se cumprisse, ao menos como possibilidade, no seio de uma ontologia da Natureza.

De novo, eis-nos reconduzidos ao começo: afirma-se a possibilidade de uma ontologia, renuncia-se à sua elaboração e, como sucedâneo desta renúncia, comparece a convicção de que uma filosofia da Natureza, mais atenta ao dizer poético, poderia suprir a extenuação da ontologia na sua ida ao fundamento. Permanece a sedução da direção ontológica dada à interpretação da fenomenologia, tudo começando pela forma de compreender a idéia de intencionalidade.

Para firmar esta direção interpretativa, voltemos a um ponto decisivo: a leitura que Dufrenne faz da apropriação heideggeriana da idéia de intencionalidade. A respeito, veja-se a seguinte passagem, em que comparece expressa referência a Heidegger:

A intencionalidade significa no fundo a intenção do Ser que se revela – e que não é outra coisa senão a sua revelação – e que suscita o sujeito e o objeto e o objeto para se revelar. O objeto e o sujeito, que não existem senão no seio de uma mediação que os junta, são assim as condições do advento de um sentido, os instrumentos de um *Logos*. Heidegger, se bem que sem integrar a dialética na ontologia, identifica este *Logos* ao Ser.³²

Para Dufrenne, a identificação promovida por Heidegger entre *Logos* e Ser, não se sustentaria. Neste ponto, portanto, Dufrenne se afasta de Heidegger. Contudo, o mesmo não se pode dizer a respeito da solidariedade existente entre sujeito e objeto, solidariedade que, no pensamento dufrenniano, resulta na afirmação de que há um fundo que congrega estes dois elementos de forma intrínseca, implicando na tentativa de alcançar este fundo comum, possivelmente ontológico.

Entendemos que, para Dufrenne, esta tarefa é adequadamente cumprida a partir da reflexão sobre a experiência estética e se resolveria na sempre decantada necessidade de se elaborar uma filosofia da Natureza. Necessidade sempre muito indicada mas da qual, apesar dos esforços, não se teria desincumbido suficientemente Dufrenne, que se limitou a firmar sua convicção no sentido de que seriam possíveis certas formulações da filosofia da Natureza, passando ao largo de considerações de ordem ontológica, via indicada apenas como possível.

A menção da possibilidade de uma filosofia da Natureza livre de ingerências ontológicas permaneceu, em Dufrenne, assim como nasceu: como mera indicação. Na verdade, apesar das mudanças na terminologia, a sedução veiculada pela promessa de uma ontologia, posto que

³² DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. de Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 79.

afirmada possível, se perpetuou durante o longo percurso intelectual de Dufrenne. Neste sentido, alguns intérpretes vão além, afirmando que Dufrenne teria substituído, ou pelo menos era tentado pela idéia de “substituir uma filosofia do ser por uma filosofia ou ontologia da natureza.”³³

Esta parece ser a mesma direção adotada pela autora de recente e valiosa tese de doutorado que, já no título, expressa a tentação que não abandonou Dufrenne: assumir como sua a direção apontada pela interpretação ontológica da fenomenologia. Eis o sugestivo título: “desejo do ser e palavra poética – da tentativa fenomenológica à tentação metafísica.”³⁴

Por certo, este excelente trabalho se movimenta em um horizonte mais amplo, promovendo a releitura do pensamento dufrenniano a partir de uma categoria essencial: o poético. Mas, sem adentrar nos meandros de eventuais méritos ou deméritos daquela pesquisa, uma utilidade é inegável: sugestivamente, fez notar que a adoção da categoria do “poético” e, em última instância, o reconhecimento dos limites do *logos* são conclusões comuns, sustentadas tanto por Heidegger quanto por Dufrenne. Seria coincidência apenas? Ou seria resultado da eterna provocação: passar da tentativa fenomenológica à tentação metafísica? De forma acertada, a autora da mencionada pesquisa ousou afastar o acaso e respondeu afirmativamente.

Após esta necessária digressão, voltemos à temática da superação do paradigma dicotômico, em cujo contexto se anuncia a abertura para o sentido ontológico da experiência estética.

³³ Por todos, FIGURELLI, Roberto Caparelli. *A estética de Mikel Dufrenne*. Veritas. Porto Alegre: Vol. 45. N. 2. Junho 2000. pp. 195-204. Citação conforme recomendação do editor. A filosofia do ser referida pelo autor, por certo, seria aquela construída à maneira de Heidegger.

³⁴ ROOSE, Marie-Clotilde. *Désir d'être et parole poétique – de la tentative phénoménologique à la tentation méthaphysique*. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université de Lyon 3. Faculté de Philosophie. Présentée et soutenue publiquement le 19 juin 2006. Muito especialmente, ver o capítulo 4, intulado *L'origine de la parole poétique selon Mikel Dufrenne*.

Para Dufrenne, de forma exemplar, a experiência estética demonstra que há uma solidariedade entre o aparecer do objeto e a intenção que visa este mesmo objeto. Por isto, não se deve, então, falar de momentos subjetivos e objetivos na experiência estética, como se fosse ela constituída por elementos estanques reunidos por justaposição, encadeamento ou outra forma menos co-substancial. A experiência estética, aliás, comparece como paradigma, estampando a exemplaridade da falência do modelo dualista que costuma insistir na separação de seus elementos, sujeito e objeto, seja ora destacando um deles, subordinando-lhe o outro seja, ainda, buscando a superação da dicotomia, porém sem sucesso.

Há um traço característico da experiência estética, isto é, a estrutura de reenvio recíproco entre sujeito e objeto, que se presta como paradigma para uma fenomenologia da percepção em geral, e nisto reside seu caráter exemplar. Daí que uma fenomenologia da experiência estética não alcance resultados apenas no campo do pensamento sobre estética, transbordando a validade daqueles resultados para uma análise total do fenômeno da percepção.

Intenso é o esforço de Dufrenne rumo à superação da dicotomia sujeito – objeto, esforço que se concretiza sempre em regime de tensão, lutando contra os riscos seja do idealismo, seja do empirismo. Assim, o objeto estético não é uma coisa ideal, não é também a mera apreensão da objetividade de um objeto (obra). Na experiência estética, há uma perdição do espectador na obra e, precisamente por isto, o objeto estético leva a obra a cumprir sua mais própria destinação.

Na experiência estética, o espectador completa a obra, realizando sua finalidade, tornando-se, de algum modo, um agente por meio do qual esta se consagra. Mas há no seu modo de ser algo de passividade, na medida em que recebe os apelos advindos da obra que consagra. O

espectador não é receptor, mera passividade, não é receptáculo à espera do conteúdo objetivo da obra. Para falar com Antônio Pedro Pita, “a metamorfose da obra de arte em objeto estético é correlativa dessa transformação do espectador em activa passividade.”³⁵

Em suma, é a percepção, esteticamente direcionada, o lugar privilegiado de consagração da obra de arte, transmutando-a em objeto estético e quem realiza este papel ativo-passivo é o espectador. Como atesta Dufrenne, “o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do beócio, que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético.”³⁶

É possível falar de passividade-atividade do espectador porque ele, ao perceber esteticamente a obra de arte, consagrando-a como objeto estético, não a recria, mas a recebe como tal, fazendo assim coincidir seu aparecer com seu ser. O espectador não ultrapassa o aparecer da obra, pela intelecção ou imaginação. O que ocorre, como assevera Dufrenne, é que o espectador:

Expande a aparência para tornar idênticos o aparecer e o ser: o ser do objeto estético é aparecer – graças ao espectador; a obra de arte, diferentemente do simples objeto que apela tanto para o gesto , quanto para o conceito, somente solicita – imperiosamente, se é válida - a percepção.³⁷

Deste modo, ao contrário do que poderia parecer, à primeira vista, não resvala Dufrenne para o idealismo estético. O espectador, mesmo exercendo papel decisivo, não incorpora elementos outros que não tenham sido manifestados pela obra de arte. O fenômeno obra de arte irrompe

³⁵ PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 157. Embora com nuances diversas, aqui, a perspectiva de Dufrenne se avizinha daquela defendida por outros pensadores da estética fenomenológica, na medida em que comete ao espectador um papel ativo. A respeito de algumas posições da chamada estética da recepção, apontando possíveis ligações com a vertente fenomenológica, conferir, muito especialmente, INGARDEN, Roman; WARNING, Rainer. *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid : Visor, 1989.

³⁶ DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 82.

³⁷ DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 82.

para o espectador como uma apoteose do sensível exigindo, neste passo, a sua passividade. Neste sentido, Dufrenne fala até mesmo em “docilidade”³⁸ do espectador.

Contudo, a passividade exigida do espectador não é total, não é completa alienação de si em direção à obra. De algum modo, a passividade diante da apoteose da obra torna-se, ela mesma, ativa, e o faz na medida em que cria a condição de possibilidade para a emergência do objeto estético. Mas, a atividade do espectador não pode ser alheamento da obra. Há atividade na medida em que se cria a condição de possibilidade do objeto estético, cujo advento requer um sujeito a quem se revele e, ainda, na medida em que o espectador está voluntariamente fechado a tudo o que não provenha da própria obra. Daí o misto de atividade e passividade na experiência do espectador.

De fato, não se pode falar de uma construção/criação do objeto estético pelo espectador, posição idealista, mas sim de um empenho que este faz em abrir-se ao sensível que, pela obra, se manifesta. A abertura do espectador à percepção estética da obra é ativa e se mostra como a condição de possibilidade da emergência da obra de arte como objeto estético. A obra de arte fulgura o sensível que, pela percepção estética, ganha sentido e se completa.

Pode-se, ainda, ir além: para Dufrenne, a experiência estética revela que há em toda experiência um amálgama de objetividade e de subjetividade. A obra de arte permanece como irreduzível referência objetiva, mas liga-se duplamente à subjetividade: àquela do espectador, “da qual solicita a percepção para sua epifania” e àquela do criador, “da qual solicitou a

³⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 53.

atividade para sua criação e que nele se exprime, mesmo – e sobretudo – se ele não o quis expressamente.”³⁹

Na experiência estética, a afinidade do sujeito com o objeto é tão intensa que nos obrigaria pensar na necessidade de se “modificar a idéia de sujeito que não mais pode se identificar inteiramente com o sujeito transcendental.”⁴⁰ Interpretamos esta passagem como uma oposição radical contra a tese da dicotomia sujeito-objeto vez que, percebendo esteticamente a obra de arte, o sujeito concreto se empenharia em dar-lhe epifania, fazendo coincidir assim seu ser com seu aparecer. Isto ocorreria tanto por obra do sujeito quanto por força da existência de um certo objeto (a obra de arte), distinto mas conectado, até as entranhas, com o empenho epifânico levado a cabo pelo sujeito.

Deve ser lembrado que a obra de arte, na experiência estética, não comparece como mera objetividade. De fato, ela já se apresenta como obra de uma subjetividade criadora. Se é verdade que a obra de arte não pode dar a conhecer, por completo, o autor que historicamente a produziu, é também verdade que, por ela, se pode conhecer pelo menos o autor que a obra revela. Por tudo, há uma subjetividade imersa na obra de arte, motivo pelo qual uma completa compreensão da experiência estética não poderia prescindir de uma análise da criação artística.

Afirmada a existência de um elemento de subjetividade já presente na obra de arte, neste passo, comparece uma das mais intrincadas teses sustentadas por Dufrenne: a noção de obra

³⁹ As expressões destacadas são do próprio Dufrenne e manifestam, explicitamente, a convicção que ele alimentava no sentido da existência de um mundo próprio ao objeto estético, fruto dos impulsos de criação da obra de arte, impulsos incorporados à obra pelo criador e que, por obra do espectador podem vir à epifania. Quanto às expressões, bem assim quanto à temática específica do mundo que é o objeto estético ver, de preferência: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 84ss.

⁴⁰ Conferir: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 85.

de arte como um *quase-sujeito*. Este conceito é suficiente para exigir um tratamento mais desenvolvido, tarefa futura, bastando no momento ligá-lo à afirmação de que, na obra de arte, de imediato, encontra-se talhada dupla face da subjetividade: aquela que cria a obra (o artista) e aquela que se encontra na condição de primeiro espectador da obra já criada (o mesmo artista). Ainda, mais, a obra de arte clama por uma terceira intervenção da subjetividade, desta feita, restando à espera de um público que esteticamente a consagre.

3.4 Abertura ontológica de sentido a partir de uma fenomenologia da percepção

Em polêmica com Heidegger, Dufrenne se apropriou, com clara inovação, da interpretação dada por Merleau-Ponty à idéia de intencionalidade. De fato, assim como para Merleau-Ponty, a noção de percepção se mostrou, também para Dufrenne, como um modo de realização e de inteligibilidade da intencionalidade. Há um campo pré-reflexivo, que se deixa apreender no sensível, no qual não pode ser sustentada uma distinção absoluta entre sujeito e objeto.

Assim, Dufrenne pôde sustentar que a intencionalidade “exprime sempre a solidariedade do sujeito e do objeto, mas sem que o sujeito e o objeto sejam subordinados a uma instância superior nem reabsorvidos na relação que os une.”⁴¹ A reflexão sobre a percepção que, em virtude da recusa da redução (pelo menos da redução absoluta), teria impulsionado o pensamento de Merleau-Ponty, permitiu a Dufrenne colocar o problema da relação entre sujeito e objeto, sob nova perspectiva. Deste modo, para ele, “há um pacto que une sujeito e

⁴¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 411.

objeto para aquém de toda reflexão, no plano da percepção, que é um modo originário da intencionalidade.”⁴²

Sobre este ponto crucial, vale transcrever a lúcida conclusão a que chegou Antônio Pedro Pitta:

Em suma, a rejeição da redução fenomenológica implica a valorização da percepção como modo originário da intencionalidade, porque é na percepção que melhor se esclarece ‘a reciprocidade específica do sujeito e do objeto implicada na intencionalidade’. Dufrenne acompanha Merleau-Ponty até esta conclusão.⁴³

A novidade de recorte claramente dufrenniano pode ser notada, justamente, a partir deste ponto fundamental. Trata-se da afirmação do caráter exemplar da experiência estética. Aliás, para Dufrenne, a construção de uma fenomenologia da percepção, tarefa central para Merleau-Ponty,⁴⁴ deveria partir da percepção estética, já que esta se distancia da percepção comum na medida em que evita os arbítrios ou a sedução da imaginação e da intelecção, permanecendo no campo do sensível e de sua mostração, portanto sem ultrapassar o campo perceptivo. Enfim, nas palavras de Dufrenne, a percepção estética “procura a verdade do objeto, tal como ela é imediatamente dada no sensível.”⁴⁵ E, continua, “sem se deixar seduzir

⁴² A interpretação da percepção como campo originário da intencionalidade, como terreno no qual mostrar-se-ia a mútua referência entre sujeito e objeto, fazendo aparecer a estrutura de reenvio necessário existente entre eles, pode ser colhida, sobretudo, em: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 53ss. Ali se encontram, dentre outras, as citações que ora incorporamos ao texto e, ainda, uma em especial, que merece ser transcrita: “são irredutíveis a exterioridade do objeto, se bem que só haja objeto para um sujeito, e a ipseidade do *cogito*; e a transcendência não é senão o movimento pelo qual o sujeito se constitui como sujeito voltando-se para o objeto.”

⁴³ PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 116.

⁴⁴ Em 1945, apareceu a *Phénoménologie de la perception*, de Merleau-Ponty. Esta obra, seguramente, exerceu sobre o pensamento de Dufrenne uma decisiva influência. De fato, o primado da percepção sempre foi defendido por Dufrenne desde a *Phénoménologie* e, mais tarde, em 1991, quando seu projeto filosófico já tinha atingido, em boa medida, o máximo de seu amadurecimento, continuará a confessar que “a percepção é, para mim, a pátria de toda verdade.” Esta confissão encontra-se em: DUFRENNE Mikel. *L'oeil et l'oreille*. Paris: Jean-Michel Place Editeur, 1991. p. 72. Há publicação, no Brasil, da obra de Merleau-Ponty – MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁴⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 55.

pela imaginação, que convida a vagabundear em torno do objeto presente, nem pelo entendimento que convida a reduzi-lo, para o dominar, a determinações conceptuais.”⁴⁶

Neste sentido, a experiência estética conduz à afirmação da co-substancialidade⁴⁷ entre sujeito e objeto, mostra a necessária correlação existente entre eles, bem como desanima pensar numa cisão que fosse capaz de justificar a prevalência de um pólo sobre outro nesta relação. Há um pacto que os distingue mas, ao mesmo tempo, mantém sujeito e objeto numa reciprocidade permanentemente reavivada. Aliás, segundo se depreende de uma célebre passagem, entre sujeito e objeto, é precisamente a reciprocidade, o reenvio de um a outro que permite pensar qualquer distinção entre eles possível. A este respeito, ouçamos o próprio Dufrenne:

O ser ambíguo e, contudo, irrefutável do fenômeno atesta que o sujeito como visada e o objeto como fenômeno são, ao mesmo tempo, distintos e correlativos, porquanto o objeto existe ao mesmo tempo pelo sujeito e perante o sujeito.⁴⁸

A experiência estética, exemplarmente, aponta para o fato de que sujeito e objeto, em toda forma de experiência, se reúnem sob o signo de uma transcendência, isto é, estabelece-se entre eles uma relação de reenvio, de um a outro pólo, sem que se confundam e sem que se reduzam um ao outro. A este respeito, bem pontuou Antônio Pedro Pita, marcando a decisiva contribuição que a meditação de Jaspers teria trazido para o pensamento de Dufrenne:

A experiência estética não é simplesmente subjectiva: é a experiência de um cruzamento (ia escrever de um encontro) entre um sujeito e um objecto sob o signo de uma transcendência que desloca o sujeito para as possibilidades do objecto e o objecto para as expectativas do sujeito. Há aqui um excesso de oferta que é o próprio sinal da transcendência: nem o sujeito esgota o objecto nem o objecto preenche o sujeito (por isso as releituras, os recomeços, são sempre possíveis). Mas é este excesso que põe em movimento a tarefa da existência – para utilizarmos a terminologia de Jaspers. E é também ele que, para Dufrenne, designa o carácter **exemplar** da experiência estética.⁴⁹

⁴⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 54.

⁴⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 57.

⁴⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 57.

⁴⁹ PITA, Antônio Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 54. Conservamos o texto como lançado no original, inclusive a expressão grifada.

Por tudo, a afirmação da co-substancialidade existente entre sujeito bem como a defesa da exemplaridade da experiência estética apontam em uma dupla direção. Uma: autoriza afirmar que a experiência estética, reeditando a noção de intencionalidade, *comporta um sentido ontológico*. Outra: induz a pensar que *o sentido ontológico descoberto não autoriza a construção de uma ontologia*, já que a transcendência, para a qual aponta a experiência estética, se liga à reciprocidade entre os próprios pólos constitutivos da relação (sujeito/objeto), sem implicar na idéia de algo que, sendo superior, (ou anterior) os reunisse ou do qual, tanto sujeito quanto objeto, fossem apenas epifenômenos. Enfim, não somos aqui remetidos necessariamente à idéia de Ser, como instância transcendente aos pólos da relação travada entre sujeito e objeto.⁵⁰ É neste sentido que se esforçará Dufrenne por construir uma filosofia da Natureza, ou pelo menos por indicar a necessidade desta construção, sem resvalar para a ontologia, ou seja, para a tentativa de dizer o ser. A filosofia da Natureza, assim entendida, se constitui ao pensar a relação sujeito e objeto, num contexto de remetimento mútuo e necessário, buscando estabelecer a Natureza como pressuposto e fundo justificante daquela mesma relação.

Lado outro, relembre-se, a tensão em que esta possível construção se daria. A insistência de Dufrenne quanto à necessidade de se construir uma filosofia da Natureza que, de algum modo, pudesse pensar a “mesma raça da qual são o homem e o mundo”, se nos apresenta, ainda que de forma temperada, como uma tentativa de recompor o quadro de significação que emoldura a relação sujeito/objeto, encontrando o sentido desta mesma relação e dos elementos nela envolvidos em algo que lhes antecede sendo, de algum modo, *o fundamento da raça* de ambos e, por isto, mesmo, capaz de reuní-los. Ora, apesar do eufemismo terminológico introduzido por Dufrenne, neste caso, não seria do ser que, então, nos ocuparíamos? Não

⁵⁰ A este respeito conferir: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 60/61.

parece haver um mútuo remetimento - senão uma substituição – entre as idéias de ser e de Natureza?

Enfim, permanece uma tensão no pensamento de Dufrenne: descobrindo um sentido ontológico da experiência estética evitar que esta descoberta se resolva na construção de uma ontologia, à maneira da tradição.

Nesta tensão, que pensamos presente já na *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, permaneceu o pensamento de Dufrenne até os últimos escritos, em que a problemática continuou, de forma insistente, a desafiá-lo.

Verifica-se uma insistente oscilação. Por vezes, se firma a convicção de que, uma fenomenologia da experiência estética, conduziria à descoberta do sentido ontológico desta exemplar forma de experienciar, mas não autorizaria a construção, a partir desta descoberta, de uma ontologia que reunisse, sob o signo de uma categoria anterior, o ser, os pólos relacionais nela reciprocamente implicados.

Outras tantas vezes, sobretudo quando Dufrenne insiste na necessidade de se elaborar uma filosofia da Natureza, parece que ouvimos o eco nostálgico da possibilidade de uma ontologia, possibilidade apenas indicada, não podendo encontrar desenvolvimento.

Permanece, no pensamento dufrenniano, uma tentação insistente: passar da tentativa fenomenológica à construção metafísica. Eis o seu sentido: na experiência estética e, por ela, é possível saber que o mesmo ocorre em toda forma de experienciar, comparece o anúncio de que a relação entre sujeito e objeto se dá numa reciprocidade inarredável, restando decidir que

direção seguir para a compreensão desta relação - procurar a transcendência nos próprios elementos envolvidos na relação, sustentando seja esta a única ou buscá-la em algo diverso destes elementos, neste caso, abrindo caminho para a introdução da idéia de ser.

Esta pesquisa, após constatar a presença desta irremediável tensão, deve agora se ocupar da afirmação da hipótese ontológica em seu nascedouro, ou seja, deve se dedicar a pensar as mediações que teriam conduzido Dufrenne, na *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, a proclamar uma significação ontológica que se deixa mostrar na experiência estética.

Como abertura para novos e ainda inexplorados horizontes, nos limites desta pesquisa, na parte final do último capítulo, voltaremos à afirmação do núcleo de sentido daquela tensão, desta vez, a partir de alguns dos escritos publicados por Dufrenne após o advento de sua obra-prima.

4 DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SUA CULMINÂNCIA NO SENTIMENTO, COMO ANÚNCIO DE UMA SIGNIFICAÇÃO ONTOLÓGICA

Dufrenne segue uma *lição fundamental*: para ele, a construção de uma fenomenologia da experiência estética, deve iniciar-se pela descrição desta exemplar forma de experienciar. Como bem lembra Sebastião Trogo, “a lição fundamental que a fenomenologia nos deixou foi a de que uma grande construção teórica começa pela identificação e descrição de uma experiência exemplar.”¹ Como primeira tarefa, portanto, importa descrever a experiência estética, atentando para todos os seus momentos constitutivos. Como fruto deste esforço descritivo, compreendida a experiência estética em seus diversos níveis, ao final, será lançada uma luz sobre seu possível sentido ontológico.

De início se verifica que há uma mútua referência entre objeto estético e percepção estética, pelo que a descrição de ambos se inter-relaciona indeclinavelmente.

O objeto estético é, essencialmente, um objeto percebido.² Por isto, a construção de uma fenomenologia do objeto estético supõe, necessariamente, o cumprimento de uma outra tarefa:

¹ TROGO, Sebastião. *Olhar: uma herança da fenomenologia*. In: Cadernos ABESS. n. 2. Belo Horizonte: PUC/Minas, 1982. p. 18. Citou-se conforme indicação do autor.

² Sobre a necessidade da elaboração de uma fenomenologia da percepção estética, em estreita relação com uma fenomenologia do objeto estético, em especial, ver a introdução ao segundo volume *da Phénoménologie de l'expérience esthétique*, dedicado ao estudo específico da percepção estética. Deve ser lembrado, contudo que as referências à percepção, como adverte Dufrenne, se encontram dispersas por toda a obra, mormente no tratamento dispensado ao objeto estético, tema de todo o primeiro volume: isto porque um e outro – objeto e percepção - se encontram em mútua referência, gerando um necessário paralelismo entre aquelas duas vias de compreensão da experiência estética. Assim, a distinção entre os três momentos sucessivos da percepção estética – presença, representação e reflexão, nas palavras de Dufrenne, ditas ainda na introdução ao já citado segundo volume, “recorda sensivelmente os três aspectos que distinguimos no objeto estético: o sensível, o objeto representado e o mundo expresso.” Quanto aos temas citados nesta nota, sobretudo acerca da necessidade e da tarefa de uma fenomenologia da percepção estética, conferir DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 419-420.

a elaboração de uma fenomenologia da percepção estética, como seu fundamento. Na experiência estética, o fim específico da percepção é o aparecer de um certo objeto – obra de arte - a um determinado sujeito, o espectador: é pela percepção que o objeto estético se completa. Este o ponto de partida necessário: o reconhecimento de uma inter-relação estrutural entre percepção e objeto estético. À percepção, portanto, deve ser reconhecido inegável primado para uma adequada compreensão da experiência estética.

4.1 Primado da percepção e a tarefa de uma descrição fenomenológica da experiência estética

Seguindo, uma vez mais, o legado de Merleau-Ponty³, Dufrenne atribui à percepção um essencial primado, sabendo-se ser o sensível lugar onde já cintila o sentido, de cuja entrega a experiência estética é privilegiado exemplar.

³ A eleição da percepção como motivo filosófico principal tem, no pensamento de Merleau-Ponty, razões que, por si mesmas, exigiriam uma compreensão total de seu modo de filosofar, isto é, do modo como se teria ele apropriado dos achados fenomenológicos, a partir de Husserl e para além de Husserl. Não podemos aqui fazer esta digressão, na tentativa de traçar o itinerário filosófico merleau-pontiano. Nos limites do interesse que nos move, salientamos que o primado da percepção é, para Merleau-Ponty, assentado desde sua obra capital *Phénoménologie de la perception*, tese principal de seu doutorado, publicada em 1943. O texto da exposição do trabalho perante a Sociedade Francesa de Filosofia, na sessão de 23 de novembro de 1946, seguido da discussão foi publicado, no Brasil: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Do primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990. Ora, como está a sugerir o próprio título deste último escrito, para ele, a percepção precede necessariamente o saber sobre o mundo e as coisas, sendo o fundo de toda referência que a eles se faça. Dufrenne assume o primado da percepção, direcionando a investigação rumo ao encontro de suas conseqüências estéticas. Aqui, como também em Merleau-Ponty, encontramos o corpo como lugar de entrelaçamento dos sentidos na percepção, é ele que possibilita a unidade do objeto estético. O sentido deste se anuncia para o corpo e, somente então, ultrapassa-o, atingindo outros planos. É o que se pode colher desta passagem significativa: “não podemos fazer permanecer toda a percepção sensível no nível do pré-reflexivo. É preciso passar do vivido ao pensado, da presença à representação.” (DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 432).

Assim, para a compreensão do estético, firma-se uma exigência definitiva: descrever os diversos momentos da percepção estética – presença, representação e reflexão - atentando-se, ainda, para as funções exercidas, em cada um deles, pela imaginação e pelo entendimento.

Quanto ao privilégio concedido à percepção, isto se deve ao fato de que o sensível torna o mundo presente. Assim, deve ser revalorizada a percepção como lugar de origem e de sustentação do sentido, é por ela que o sensível se nos entrega. É pela percepção que se acolhe o sentido, já presente no sensível. Que o sensível seja o começo, e suas espécies, o modo pelo qual o mundo se faz originariamente presente ao sujeito, é expressão literal de Dufrenne:

Tangível, audível, visível, é sempre sob as espécies do sensível que o mundo me é presente. Jamais como um em-si intocável, jamais ainda como aquilo a que o saber o reduzirá: as qualidades primeiras não se dão senão através das qualidades segundas. Tudo começa com o sensível. Tanto pior para uma certa filosofia que se interdita de falar do começo.⁴

A revalorização do sensível, portanto, implica num retorno à força da percepção, na defesa de seu primado. Aqui se estreitam os laços que unem Dufrenne a Merleau-Ponty, para quem a percepção é um fundo necessário, um ponto de ancoragem do conhecimento e do sentido. De fato, ele havia afirmado que “a percepção não é uma ciência do mundo, não é um ato, uma tomada de posição deliberada, ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e é pressuposta por eles”.⁵

Assim, compreende-se que, na experiência estética, a percepção seja a fonte originária e irrenunciável da conversão da obra de arte em objeto estético. Se o sentido é imanente ao sensível, é na percepção estética que este mesmo sentido se consagra e se dá por manifesto. Rompe-se a dualidade, realidade e irreabilidade: o “objeto estético é apreendido como real sem

⁴ DUFRENNE, *L'oeil et l'oreille*. Paris: Edition Jean-Michel Place, 1991. p. 70.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987. p. V. Eis a citação, no original: “la perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux.”

reenviar ao real”, é o “sensível em sua glória”. A este respeito, pode ser citada exemplar passagem que, servindo-se da referência ao teatro, acrescenta a temática da redução à tese da imanência do sentido no sensível:

O que é real, o que “me prende”, é justamente o “fenômeno”, que a redução fenomenológica pretende atingir: o objeto estético dado na presença e reduzido ao sensível, aqui a sonoridade do verbo combinada com os gestos dos atores e o encanto do *décor*, a que a atenção se entrega totalmente para preservar a pureza e a integridade, sem jamais evocar a dualidade do percebido e do real; o objeto estético é apreendido como real sem reenviar ao real, quer dizer, a uma causa do seu aparecer, ao quadro como tela, à música como barulho de instrumentos, ao corpo como bailarino como organismo: não é outra coisa senão o sensível na sua glória, cuja forma, que o constitui, manifesta a plenitude e a necessidade, que traz em si e dá de imediato o sentido que o anima.⁶

A afirmação de que o objeto estético é essencialmente percebido e de que, ainda, “manifesta o sensível em sua glória” já está também presente na *Phénoménologie*, como se vê no seguinte excerto: “o objeto estético é essencialmente percebido: para a sua epifania, por vezes a execução, a testemunha ou o público sempre, são necessários; ele manifesta o sensível em sua glória.”⁷

Mas a dependência do objeto estético da percepção não deve conduzir à afirmação de que seja redutível à consciência que o apreende, ele é simultaneamente *um em-si para-nós*,⁸ enfim, “na aparência é mais do que aparência”, aponta para o mundo singular que traz em si, deixando entrever a percepção como tarefa infinita.

Este passo é fundamental para a compreensão da temática desta pesquisa. Na *Phénoménologie*, a afirmação de que o objeto estético, em seu aparecer, revela a verdade, conduz a outra, a saber: o sentido, que lhe é imanente, pode comportar uma significação

⁶ DUFRENNE, Mikel. *Intentionalité et esthétique*. In *Esthétique e philosophie*. Vol. I. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 55.

⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 286.

⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 287. Conferir, ainda, DUFRENNE, Mikel. *Intentionalité et esthétique*. In *Esthétique et philosophie*. Vol. I. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 56.

ontológica, isto é, pode ser uma abertura que sugere a existência de uma co-substancialidade entre o homem e o mundo. Nos escritos posteriores à *Phénoménologie*, aparecerá a Natureza, como instância comum e fundamento que reúne sujeito e objeto estético.

Quanto à importância da percepção para desvelar o sentido do objeto estético, bem como acerca de sua abertura em direção ao mundo singular que traz em si e para o qual sempre nos remete, destaque-se a seguinte passagem da *Phénoménologie*:

O objeto estético não é exterior ou transcendente às suas aparições, pois não se realiza senão nelas, diferentemente do objeto vulgar para o qual é indiferente ser bem ou mal percebido (...). Não se deixa reduzir a suas aparências, pois pode, por si mesmo, denunciá-las, pois o próprio quadro nos adverte que a iluminação é deficiente ou a nossa percepção desfavorável, a música que o movimento está mal regulado ou que não estamos em forma para escutar e o próprio monumento que o meio circundante o trai ou que o tempo manchou a pedra (...). O objeto estético não é senão aparência, mas na aparência é mais do que aparência: seu ser é o do aparecer, mas algo se revela no aparecer que é a verdade e que obriga o espectador a prestar-se à revelação.”⁹

Há na percepção estética um mútuo envolvimento daquele que sente e do sentido, denunciando a existência de um entrelaçamento entre sujeito e objeto que, por sua vez, nos remete a um espaço originário anterior à cisão, ou para Dufrenne, à diferença. Reconduzir o pensamento ou mesmo a consciência a este espaço originário é tarefa da estética e, com isto, ela presta seus melhores préstimos à reflexão filosófica.¹⁰

Em suma, uma fenomenologia da percepção estética se faz necessária na medida em que deve cumprir uma especial tarefa: dar conta dos momentos que, articulados, assistem à emergência do objeto estético e de seu sentido.

⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 288-289.

¹⁰ DUFRENNE, Mikel. *L'apport de l'esthétique à la philosophie*. In *Esthétique et philosophie*. Vol. I. Paris: Editions Klincksieck, 1967. p. 9.

Para Dufrenne, a análise do objeto estético demonstra que seu aparecer se dá sob três aspectos distintos: como sensível, como objeto representado e como objeto expresso.¹¹ Muito embora, o objeto estético seja uno e una também a percepção, pode-se falar de três momentos da percepção estética que fazem paralelo com as três formas do objeto estético: presença, representação e reflexão. Isto significa que a pluralidade, seja dos aspectos sob os quais se apresenta o objeto estético seja dos momentos da percepção estética, indicam um aprofundamento da compreensão, não cindindo realmente um e outro, mantendo-se íntegra a unidade seja do objeto estético seja da percepção estética.¹²

Descrever os momentos da percepção estética, articulando-os, em paralelo, com as diversas formas de apresentação do objeto estético: esta a tarefa de uma fenomenologia da percepção estética.

Segue-se aqui o caminho percorrido por Dufrenne: partir da descrição fenomenológica da percepção estética para, no final, concluir em favor da abertura ontológica que ela comporta.

¹¹ Todo o primeiro volume da *Phénoménologie* é dedicado à fenomenologia do objeto estético. Os três aspectos sob os quais ele se apresenta são ali longamente tratados. Os limites desta pesquisa, contudo, não recomendam uma digressão sobre cada um deles. Algo sobre os diferentes aspectos de apresentação do objeto estético será dito, no decorrer do texto, à medida que isto se fizer necessário para a compreensão do paralelismo estabelecido por Dufrenne entre aqueles aspectos e os três momentos da percepção estética. Quanto ao noticiado paralelismo, conferir, sobretudo DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 419.

¹² Sobre a unidade real da percepção estética, ver DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 420.

4.2 Unidade real da percepção estética realizada em seus três momentos constitutivos

Posto que “ a finalidade de uma obra de arte é a percepção estética”¹³ e que “a obra de arte e o objeto estético reenviam-se um ao outro e compreendem-se um pelo outro”,¹⁴ constitui relevante tarefa de uma descrição fenomenológica ocupar-se da percepção, apropriando-se das categorias que regem, neste nível, aquele encontro entre o espectador e a obra. Encontro decisivo que transmuta a obra de arte em objeto estético, fazendo-lhe justiça.

Para Dufrenne, a percepção estética se funda em três categorias: presença, representação e sentimento. Pela presença, estabelece-se entre a obra de arte e o espectador uma relação imediata, sem distância: o espectador se envolve com a obra, com ela se compromete, tendendo a nela se perder.¹⁵ Saliente-se que o espectador é um corpo e é como tal que a obra de arte se lhe apresenta, à espera de “sua consagração e de seu remate.”¹⁶

Na representação, não é revogado o plano da presença: nela comparecerá a herança do que foi experimentado pelo corpo.¹⁷ Contudo, neste momento da percepção estética, havendo uma “conversão do dado em inteligível”¹⁸ é cindida a unidade imediata anterior, aquela existente no plano da presença. Precisamente porque não dá conta da unidade da experiência estética, a

¹³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 26.

¹⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 46.

¹⁵ Quanto à alienação do espectador na obra, é explícito Dufrenne ao afirmar que o espectador encontra-se “perante a obra – mas é preciso dizer: na sua presença, onde estou como perdido nela”, conferir especialmente DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. II. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 98. Perder-se na presença da obra, por certo, não implica numa alienação total, mas num deslocar-se do sujeito até um plano de imediatidade, no qual não há mediação entre ele e a obra.

¹⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 82.

¹⁷ A este respeito conferir DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 82s bem como, ainda, DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. II. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 98s.

¹⁸ A expressão, embora seu sentido já se faça presente na *Phénoménologie*, comparece como lançada em escrito posterior. Conferir: DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. II. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 468.

representação não pode ser seu ponto de chegada, devendo haver outra categoria que recomponha a unidade cindida. Isto é, ao converter o dado em inteligível, no plano da representação, introduz-se a dualidade entre sujeito e objeto. Superar esta dualidade, será possível no plano do sentimento recuperando, agora em outro nível, a imediatidade antes evidenciada na presença. Esta a terceira categoria que compõe a experiência estética e que recupera sua unidade, superando tanto a presença pré-reflexiva quanto a representação, já que “o sentimento é um imediato que superou a mediação.”¹⁹

As três categorias de inteligibilidade da experiência estética – presença, representação e sentimento -, devem ser compreendidas como momentos solidários de um acontecimento unitário, que é a percepção do espectador. A referência aos três momentos da percepção estética não implica numa real cisão do evento uno que ela é, mas indica a remissão da percepção à profundidade ²⁰ do objeto estético que nela se anuncia. Quanto à unidade da tanto do objeto estético quanto da percepção estética, escreveu Dufrenne:

Todavia, é necessário não esquecer que, para além da pluralidade dos aspectos que a análise nele distingue, o objeto estético é uno. Ele o é enquanto percebido e a própria percepção é também una, tanto como unificante: os momentos que nós vamos nela distinguir não a dividem realmente e, antes que uma gênese cronológica, eles indicam o aprofundamento que ela pode conhecer, precisamente porque ela se faz percepção estética.²¹

O tratamento específico dispensado a cada um dos momentos da percepção estética se presta a uma melhor compreensão dos mesmos permitindo que, a par das distinções, se vislumbre,

¹⁹ Esta fórmula lapidar, em germen na *Phénoménologie*, comparece em DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. II. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 471.

²⁰ Dufrenne sempre se refere à *profundidade* do objeto estético, isto é, ao apelo que este dirige ao espectador, na *intensidade da presença*. A manifestação da interioridade do objeto aponta para um fundo no qual ela se encontra: a Natureza. Esta interioridade quer exteriorizar-se para ser, então, percebida pelo espectador. Por isto, a experiência estética do espectador pode se dizer também profunda, isto é: provocada pela intensa presença da interioridade do objeto estético, pelo sentimento, o espectador se deixa tocar por ela, também de forma intensa, profunda, comprometida, nela se perdendo, sempre mais, ao vislumbrar que também ele pertence ao fundo originário que, na interioridade do objeto, se deixa ver. Quanto à *profondeur* do objeto estético ver, em especial, DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 481-526. Trata-se do capítulo intitulado *Le sentiment et la profondeur de l'objet esthétique*.

²¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 420.

com maior acuidade, a articulação entre eles existente. Deste modo, a distinção entre os momentos não é real, mas estratégia metodológica para, desarticulando a percepção, se apropriar de seus meandros, sem perder de vista sua unidade. Assim advertidos, seguindo a via indicada por Dufrenne, tratemos em separado os diversos momentos.

4.3 Momento da presença: raiz corporal do sentido

Mais uma vez seguindo, de perto, Merleau-Ponty, Dufrenne propõe a questão da emergência do sentido, reconhecendo a existência de um *fundo irrefletido*²², acessível imediatamente ao corpo. Ali a razão ainda não se impõe, o sensível fulgura, emergindo assim um sentido para o corpo, denotando assim a inegável raiz corpórea do sentido.

O corpo, ao captar o sentido de uma presença, demonstra não haver uma distância intransponível ou uma opacidade inarredável das coisas, aliás, aqui se torna evidente que as coisas “são da mesma raça que nós”²³, é ao corpo que as coisas se mostram.

²² A este respeito, ou seja, quanto à existência, na percepção, de um fundo irrefletido, sobre o qual se fundará o pensamento tético, eis uma passagem significativa: “é na experiência da coisa que se fundará o ideal reflexivo do pensamento tético. A reflexão não apreende, ela mesma, o seu sentido pleno senão na condição de mencionar o fundo irrefletido que pressupõe, a partir do qual se desenvolve e que constitui para ela como que um passado original, um passado que nunca foi presente.” (Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987. pp. 279-280). Insiste-se na idéia de *cogito corporal*, indicando que, no nível da presença, o corpo animado não supõe seja a percepção pertencente ao domínio da consciência. A este respeito, citando uma passagem de Merleau-Ponty, colhida na obra *Structure du comportement*, Dufrenne formula instigante interrogação: “enquanto substitui ao *cogito* reflexivo um *cogito* corporal, segundo o qual a relação com o mundo já não é o ato de uma consciência constituinte, mas o trabalho de uma existência, se se admitir enfim que ‘a consciência pode viver nas coisas existentes sem reflexão, abandonar-se à sua estrutura concreta que ainda não foi convertida em significação exprimível’ pode então fingir-se que a percepção seja verdadeiramente consciente?”

²³ DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. II. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 423. Grifado no original.

Enfim, há uma significação primitiva, captada pelo corpo no nível do vivido, sobre a qual se fundarão os demais momentos da percepção: há um fundo originário de sentido, sempre recorrente e acessível ao corpo. Nesta direção, insistiu Dufrenne ao escrever:

O sentido não é, primeiramente, qualquer coisa que penso com distanciamento, mas algo que me concerne e determina, que ecoa em mim e me comove; a significação que contemplo sem a ela aderir será antecipada sobre esta significação primitiva, que me convence porque me envolve, em que o sentido é uma somatização à qual respondo com o meu corpo.²⁴

Sobre o fundamento corpóreo do acesso às coisas, Dufrenne subscreve as lições de Merleau-Ponty para quem “o meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral da minha *compreensão*.”²⁵

Como bem observa Eunice Pinho, aqui “não se trata – e Dufrenne adverte-o - de propor um ‘mergulho na noite dos tempos’, de fazer a apologia do irracional, antes da própria possibilidade de pensar a emergência do sentido”, procurando a marca do originário, em que há um mútuo envolvimento daquele que sente e do sentido, “num estado em que a consciência faz corpo com o mundo, em que sujeito e objeto se encontrem entrelaçados sem vislumbre de cisão.”²⁶

O corpo garante que o objeto estético seja percebido em sua unidade. Na percepção estética, o objeto exerce sobre o corpo um poder de sedução: o corpo deve se oferecer para que a obra de arte faça, enquanto tal, sua aparição. Em virtude do entrelaçamento dos sentidos, garantido pelo corpo, que é uma unidade sinérgica da intercomunicação dos sentidos, realiza-se a unidade do objeto estético.

²⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 422.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987. pp. 272.

²⁶ PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem: uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Dissertação de mestrado em filosofia contemporânea realizado sob a orientação do Professor Doutor Miguel Baptista Pereira. Coimbra – 1993. pp. 23-24. A citação da obra foi feita de acordo com a indicação da autora, apenas adaptando a ortografia à norma culta do português do Brasil.

Enfim, a multiplicidade dos sentidos, sempre reunida em um sistema pelo corpo, permite que o objeto estético se apresente em sua unidade. Saliente-se, novamente, a importância do corpo não apenas para permitir o acesso a uma significação primordial, pré-reflexiva, fundamento primevo de toda significação; mas também para reunir a diversidade do sensível, garantindo a intercomunicação entre os vários sentidos e, com isto, conduzindo a percepção estética nos caminhos da unidade do objeto estético. Em suma, a presença do objeto estético ao corpo é uma, apesar da diversidade do sensível, e isto se dá em razão de ser o corpo um sistema já estabelecido de equivalências intersensoriais. Ou, nas palavras de Dufrenne:

É pelo corpo que há uma unidade do objeto estético, e particularmente das obras compósitas como a ópera ou o ballet, que fazem apelo a diversos sentidos ao mesmo tempo. (...) a unidade de sua expressão (referindo-se ao objeto estético) não poderá ser compreendida senão sob a condição de que a diversidade do sensível esteja primeiramente unida num *sensorium commune*: o corpo é o sistema sempre já estabelecido de equivalências e transposições intersensoriais, é por ele que há uma unidade dada antes que a diversidade.²⁷

No nível da presença, o espectador colabora para a emergência do objeto estético. Numa *dócil atividade*, o espectador se deixa seduzir pela fulguração, pela apoteose do sensível, fazendo justiça à obra de arte, percebendo-a esteticamente, transmutando-a em objeto estético. Aqui comparece um dos temas centrais de uma fenomenologia da experiência estética voltada para o espectador: a sua alienação na obra.

A este respeito, vale transcrever significativa passagem, em que Dufrenne, servindo-se do exemplo da música, tematiza o necessário comprometimento do espectador com a obra, induzindo a conclusão de uma necessária posse recíproca entre obra e sujeito (espectador), sustentando que o estatuto do objeto estético é o de um *quase-sujeito*:

²⁷ DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. II. Paris: Editions Klincksieck, 1976. p. 426. Quanto ao corpo, enquanto sistema unitário de intercomunicação, permitindo uma operação concordante entre os diversos sentidos, a referência a Merleau-Ponty nos parece evidente. A este respeito conferir, dentre outros passos, MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987. pp. 270ss)

Tal como a percepção não se resolve no esquema que pode dar-se de um objeto e de um sujeito exteriores um ao outro, como são exteriores para o físico o estímulo e o órgão sensorial, a presença da testemunha perante a obra não se reduz a esta presença física. É necessário penetrar na intimidade da obra. A música nos ensina isto; no concerto, estou perante a orquestra, mas estou dentro da sinfonia; assim como poderíamos dizer: a sinfonia está em mim para designar esta posse recíproca; mas para evitar todo subjetivismo, é antes de uma alienação do espectador no objeto – diz-se algumas vezes um feitiço – que é necessário falar; a presença ao objeto tem qualquer coisa de absoluto, de modo nenhum o absoluto de um *cogito* transcendental que seria exterior ao jogo mas o absoluto de uma consciência inteiramente aberta e como que possuída pelo que ela projeta: a testemunha não é um espectador puro mas um espectador comprometido – na própria obra.²⁸

Quanto à passagem para o plano da representação, ultrapassando o plano do vivido sem, contudo, perder o sentido dado no sensível, afirma Dufrenne:

Tal é o plano da presença. Uma teoria da percepção não pode aí permanecer e deve abrir a passagem da compreensão vivida pelo corpo à inteligência consciente operada no plano da representação. Mas permanece que a percepção começa lá. E precisamente a experiência estética é primeiramente a apoteose do sensível, todo o seu sentido é dado no sensível: é preciso que o sensível seja acolhido pelo corpo. Assim o objeto estético se anuncia primeiramente ao corpo e o convida, muito insistentemente, a estar imediatamente de partida.²⁹

Interpretando esta capital passagem, Antônio Pedro Pita, advoga que “neste passo, o menos importante é a sugestão de que a inteligibilidade da experiência estética *deve* alhear-se do modelo de saber moderno.” E, continua, “é mais importante a idéia da alienação do espectador na obra: uma alienação que a obra *quer* que seja absoluta”.³⁰

Na verdade, uma e outra idéia são importantes. Isto é, o tema da alienação do espectador na obra, que aponta para uma fusão, ou antes, para a existência de um horizonte ainda não cindido entre sujeito e objeto, é o *locus* fecundo de um discurso que valoriza a percepção, buscando seu fundo irrefletido e, com isto, apontando para os limites da modernidade que

²⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 92-93.

²⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 425.

³⁰ PITA, Antônio Pedro. A experiência estética como experiência do mundo. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 158.

aprendeu salientar o dualismo entre sujeito e objeto ou a supervalorizar o racional, sem procurar-lhe as raízes nos vários momentos da percepção.

Dufrenne insiste em valorizar a presença como momento da percepção: esta imediatidade na qual se sustentam seus outros momentos sucessivos. Imediatidade que contém o que é dado pela fulguração do sensível, manifestando o acordo, ou a co-substancialidade/familiaridade, do homem como o mundo, sabendo-se que “é assim que estamos no mundo, formando uma totalidade sujeito-objeto, na qual o objeto e o sujeito são ainda indiscerníveis.”³¹

A presença é plena, imediata, o corpo é capaz de inteligência – Dufrenne dirá “pode-se falar de uma inteligência corporal”. Isto porque “o corpo enquanto vivente e meu é capaz de conhecimento, e isto é um escândalo para aqueles que consideram o corpo objetivo, e não como corpo animado.” E, continua, esclarecendo em que sentido deve ser interpretado o conhecimento, no nível da presença, “no plano da presença, tudo é dado, nada é conhecido; ou se se quiser, conheço as coisas da mesma maneira que elas me conhecem, sem as reconhecer.”³² A presença então é recíproca: na experiência estética, no primeiro nível da percepção, sujeito e objeto (obra de arte) se fazem presentes um ao outro, sabendo-se ser esta a raiz dos demais momentos perceptivos, a instância originária do sentido.

Destaque-se que a percepção consciente herdará da inteligência corporal a impressão de plenitude, inteligência que se dá no nível da presença devendo, contudo, acrescentar-lhe o *poder de ver, quer dizer de se destacar*. Neste sentido, esclarece ainda Dufrenne:

Aqui a significação é experimentada pelo corpo na sua convivência com o mundo. O objeto visto diz qualquer coisa, como um certo peso do ar diz a tempestade ou como uma entoação mais viva diz a cólera; mas, por um lado, di-lo por ele próprio sem sugerir a

³¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 425.

³² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 424-425.

representação de outra coisa e, por outro, di-lo ao meu corpo sem despertar ainda, pelo que seria uma representação, uma outra inteligência que não a do corpo.³³

Para os fins desta pesquisa deve ser fixada que uma significação ontológica da experiência estética encontraria aqui seu *apelo originário, sua fonte primária ou sua raiz*: no acordo fundamental entre o homem e mundo, entre sujeito e objeto, entre irrefletido e pensado e, por ser desta ordem, conservaria um quê de inefabilidade, vez que o discurso racional encontra-se aqui medindo-se com seus próprios limites. Por isto, na *Phénoménologie*, uma tal significação, ao invés de conduzir à elaboração de uma ontologia, indicaria apenas um sentido ontológico da experiência estética ou, ainda, uma perspectiva metafísica. Em escritos posteriores, Dufrenne insistirá na necessidade de esboçar uma filosofia da Natureza, exatamente na tentativa de ver preenchido o espaço vazio deixado pela ausência de uma ontologia, dita impossível. Contudo, esta necessidade, assim postada, enquanto tentativa de retorno ao originário, ao estado em que seria possível identificar uma junção entre sujeito e objeto, se mostra como um desafio infundável, uma *tarefa infinita que, com maior clareza, apenas é capaz de afirmar-se como necessária, sem talvez dispor dos meios para construir-se*. Como adiante se verá, é pelo sentimento que se torna possível uma espécie de retorno à imediatidade alcançada na presença, mas qual a expressão para uma construção discursiva assim fundada? Aqui o pensamento defronta-se com suas limitações, é a lição da experiência estética.

Por ora, importa salientar que, na percepção, a sucessão dos momentos não implica em superação absoluta, mas na conservação do adquirido no momento anterior, pelo que a raiz de todo saber que sobre ela se funda é, e será sempre, corporal.

³³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 425.

Não se trata de vencer o dualismo de forma cabal, ou de inverter as posições entre corpo e espírito, trata-se de matizá-lo, mostrando que há sim entre eles uma diferença a considerar, mas deve ser delimitado o alcance desta diferença: há um ponto de encontro em que se tornam indiscerníveis sujeito e objeto, sabendo-se que o *corpo é órgão do pensamento*. Sobre este ponto crucial, ouçamos o próprio Dufrenne:

Os olhos do espírito são os olhos de que o espírito tem necessidade para o seu advento, os olhos do corpo. Se a metaforização é uma sublimação, é no sentido em que a entende Adorno: uma sublimação que conserva o que ela ultrapassa. Mas se os olhos do espírito são ainda os olhos do corpo, em contrapartida, os olhos do corpo não são simplesmente máquinas registradoras, o corpo não é simplesmente uma coisa entre as coisas, ele é órgão do pensamento. Dito de outro modo, quando se invoca o espírito e quando se lhe atribui qualquer operação, o corpo está sempre implicado. O que a filosofia contemporânea diz naturalmente da linguagem, que o pensamento a habita e permanece nela, é preciso dizê-lo, a partir agora do corpo, deste corpo que fala e que é também um corpo que vê e (...), um corpo que escuta.³⁴

Assim, é possível transcender o irrefletido, passando ao plano da representação ou ao da expressão, mas é fato que esta passagem não se dá por supressão de nenhum daqueles momentos, mas por uma superação que conserva o que é ultrapassado. Contudo, não se trata de uma passagem dialética: não há nela necessidade interna sendo possível, inclusive, saltar de uma a outra direção da percepção. Isto fica claro, sobretudo, quando Dufrenne, ao analisar o sentimento esclarece:

Entretanto, é sempre possível aceder ao sentimento sem passar pela etapa da representação e da reflexão. Como ainda há pouco, para a passagem da presença à representação, a passagem da representação ao sentimento não é dialética. O sentimento é uma outra direção na qual pode se engajar a percepção: nós oscilamos da percepção ao sentimento segundo a espontaneidade da consciência, e sem que o movimento seja constringido por uma necessidade dialética.³⁵

Deste modo, não há uma renúncia à presença e nem ao que foi alcançado naquele momento primeiro, já que pode haver uma oscilação permanente entre os momentos da percepção. Melhor dito: na experiência estética, é pressuposta uma oscilação perpétua entre o irrefletido-

³⁴ DUFRENNE, Mikel. *L'oeil e l'oreille*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1991. pp. 45-46.

³⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 470.

vivido da presença e o refletido-concebido da representação e do sentimento, como assentou Dufrenne:

A teoria desta passagem será possível? Sem dúvida, não podemos deduzir o espírito senão ao mesmo tempo que o corpo, mas podemos pelo menos constatar e descrever a oscilação perpétua, de que a experiência estética nos fornecerá o melhor exemplo, do irrefletido ao refletido, do vivido ao concebido.³⁶

No plano da presença, é festivamente que o espectador ativo recebe a obra de arte, transmutando-a em objeto estético e, como bem sublinha António Pedro Pita, “ao existir como experiência do objeto estético para levar a obra à sua própria finalidade, a experiência estética é a *perdição* do espectador na obra”.³⁷

Há uma espécie de euforia no encontro com a apoteose do sensível manifestada pela obra de arte, a consciência como que participa de uma festa, abrindo-se à obra para consagrá-la, para realizar-lhe a finalidade: ser esteticamente percebida, transmutando-se em objeto estético.

No plano da presença, a substância mesma da obra se entrega, provocando no espectador uma passividade ativa. Ele participa do espetáculo, como participaria de uma festa. Acerca do modelo da festa, como paradigma de leitura da experiência estética, ouçamos Dufrenne:

Eis porque vim à ópera esta noite, e não como as arrumadoras que colocam os espectadores ou como o administrador que avalia a multidão e calcula os benefícios, nem como o encenador que distribui os atores aos quais assinala as imperícias ou desobediências, ou como o engenheiro da rádio que transmite o som como um barulho. Vim para me abrir à obra, para assistir a este rebentamento (*déferlement*) sonoro sustentado por acordes plásticos, pictóricos e quase coreográficos, a esta apoteose do sensível. São as minhas orelhas e os meus olhos que são convocados à festa, ainda que, evidentemente, eu aí esteja inteiramente presente: em mim, a consciência que dá e exige o sentido não poderia ser deixada no vestiário, faz parte do espetáculo.³⁸

³⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 432.

³⁷ PITA, António Pedro. *Presença, representação e sentimento – configuração da experiência estética segundo Mikel Dufrenne*. In: Revista filosófica de Coimbra, número 7, volume 4 (1995). p. 135. O grifo consta do original. A citação foi registrada conforme indicação do autor.

³⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 41.

Denotando a raiz corpórea do sentido, no nível da presença, portanto, o objeto estético se manifesta ao corpo, sendo por ele captado, em sua unidade. Mas, o sentido aqui está ainda no nível do pré-reflexivo, do vivido, permanecendo como um *sentido para o corpo*. E, como esclarece Dufrenne, “não podemos fazer permanecer toda a percepção sensível no nível do pré-reflexivo. É preciso passar do vivido ao pensado, da presença à representação.”³⁹ Daí existir um segundo momento da percepção estética: a representação.

Advertidos quanto a não haver um trânsito definitivo da presença à representação ou ao sentimento, mas uma possível oscilação permanente entre todos aqueles momentos da percepção, tratemos agora, em separado, da representação.

4.4 Momento da representação: papel mediador da imaginação

No nível da presença, sujeito e objeto formam uma totalidade, sem rupturas ou cisões, pelo que não é possível então falar de pensamento. O trânsito do vivido ao pensado se torna possível pela mediação da imaginação.

O objeto deve, antes, se tornar representado, gerando-se a distância necessária para que, vencida a imediatidade bruta da presença, se torne um objeto para o pensamento. Cabe, então, à imaginação o papel de mediar a passagem da presença à representação fazendo, de alguma forma, a ligação entre o espírito e o corpo: ela é *poder de fazer ver* ou de *fazer pensar em* que se enraíza no corpo, portanto, não se abdicando mas, ao contrário, se alimentando do vivido pelo corpo. Por isto, pode-se afirmar que, na representação, enquanto esta é um plano

³⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 432

superior da percepção, o corpo não está ausente, já que aqui se herda o que ele já experimentou. Na verdade, enquanto lugar de indeterminação, o corpo esboça por si mesmo o movimento que nos faz passar a outro plano superior: o da *presença do objeto enquanto representado*.⁴⁰

Quanto ao estatuto da imagem, representação do objeto mediada pela imaginação, escreve Dufrenne “a imagem, que é ela própria um *metaxu* entre a presença bruta, em que o objeto é sentido, e o pensamento, em que ele se torna idéia, permite ao objeto aparecer, quer dizer estar presente enquanto representado”.⁴¹ Ao atribuir papel desta ordem à imaginação, afirmando-a como instância mediadora entre o vivido e o pensado, Dufrenne se posta ao lado de uma longa tradição filosófica.⁴²

Muito embora existam sob a forma da unidade, podem ser identificados na imaginação um duplo aspecto: o empírico e o transcendental. A imaginação, como um todo, é *poder de visibilidade*. Em seu aspecto transcendental a imaginação “abre um campo em que um dado pode aparecer”. Em seu aspecto empírico, escreve Dufrenne:

A imaginação povoa esse campo, sem multiplicar o dado, mas suscitando imagens suas que são um quase-dado, que não é propriamente visível mas que nos põem no caminho do visível e que não deixam de apelar à própria percepção para dela receber uma confirmação decisiva.⁴³

⁴⁰ As expressões grifadas são utilizadas por Dufrenne. Como se vê, a representação abre espaço para o distanciamento necessário entre sujeito e objeto, isto é, cria condições para que possa surgir uma relação intencional. Este espaço, na verdade, é preparado pelo próprio corpo que, como sugestivamente se expressa Dufrenne, “mima as condições sob as quais o objeto pode ser pensado e situado em um mundo.” Acerca das idéias e expressões objeto desta nota ver, muito especialmente, DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 432-433 e *passim*.

⁴¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 432.

⁴² Sobre a tese subscrita por Dufrenne, segundo a qual cabe à imaginação ser uma instância mediadora, bem como sobre a longa tradição filosófica na qual, ao assim proceder, o autor se insere, ver o bem elaborado artigo escrito por Casey, que apareceu em uma coletânea de textos publicada em homenagem a Dufrenne: CASEY, Ed. *L'imagination comme intermédiaire*. In: AA.VV. *Vers une esthétique sans entraves – Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. pp. 93-113.

⁴³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 436.

Enfim, a imaginação, vista em seu aspecto transcendental, faz com que um dado se torne possível e, empiricamente, faz com que o dado tenha um sentido, enriquecendo-o com seus possíveis. Contudo, o enriquecimento empiricamente veiculado pela imaginação não se distancia do dado, é um quase-dado, tem sua raiz no nível da presença, da percepção pré-reflexiva, devendo ser por ela confirmado.

Sobre o relacionamento que se verifica entre os dois aspectos da imaginação, explicitamente denotando os compromissos assumidos com a tradição filosófica, mormente com Kant e Heidegger, afirmou Dufrenne:

É com o surgimento do espaço e do tempo que se produz o evento da representação. De acordo com Kant, e segundo a lição de Heidegger, nós o atribuímos à imaginação transcendental. Quanto à imaginação empírica, ela prolonga este processo e converte a aparência em objeto. O transcendental prefigura e torna possível o empírico: ele exprime a possibilidade que tem certa representação de ser significativa e de se integrar à representação de um mundo.⁴⁴

Permanece o corpo como raiz da imaginação, como condição de possibilidade da representação e do pensar. Neste aspecto, é retomada a lição de Hume, corrigindo-se o “pré-juízo sensualista que o inspira” já que, continua Dufrenne, é preciso dar:

Todo seu sentido ao hábito, fazendo dele não o meio de associar mecanicamente as idéias, mas o órgão de uma intimidade e, de acordo com a etimologia, a matriz do objeto ainda corporal. Assim, a imaginação mobiliza os saberes, não de modo a tomar a iniciativa de uma evocação da qual poderia sempre assombrar-se com a oportunidade, é seguindo o fio de uma experiência anterior que foi feita pelo corpo, por sua própria conta, no plano da presença. De forma que a função essencial da imaginação é converter o adquirido em visível, de o conduzir à representação.⁴⁵

A evocação de saberes anteriores, mediada pela imaginação, não comparece na percepção como suplemento de informação que se acopla, de fora, ao percebido, nem “como uma glosa acrescentada ao texto, eles estão ali como o sentido mesmo do objeto percebido, dados com ele, nele. É esta proximidade do saber que nós atribuímos à imaginação, porque o saber assim

⁴⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 435.

⁴⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 436.

integrado deve ser chamado imagem.”⁴⁶ E, para exemplificar o papel da imaginação, enquanto instância que, na percepção, promove a atualização de experiências anteriores, prossegue Dufrenne:

Eu sei que a neve é fria, isto é, que eu posso atualizar a lembrança da experiência que fiz daquela frialdade, mas quando eu vejo a neve, ele me aparece fria sem que eu opere esta atualização. Isto quer dizer primeiramente que o frio não é conhecido por alguma inferência que lembraria o saber do frio, e que ele tampouco é sentido como, por exemplo, a brancura é vista (...). Esta espécie de presença imediata, não conceitual e, portanto, não sensível, é aí a “imagem” do frio que escolta a percepção da neve e a torna eloqüente: o saber é convertido em uma presença abstrata e, no entanto, real do sensível que se anuncia sem se entregar.⁴⁷

Deste modo, como bem observou António Pedro Pita, “a imagem partilha uma dupla condição: não é sensível, porque consiste numa *atualização* de experiências anteriores, mas também não é conceitual, porque traduz um saber que não é colhido numa tematização do próprio objeto.”⁴⁸ A imagem não se distancia totalmente do dado, sendo sua atualização abstrata, é um quase-dado. Contudo, ela também não é da ordem do conceito, não é uma mera idéia do objeto que representa. Está a meio termo entre o sensível, herança da vida pelo corpo no nível da presença e o pensado, fruto da ação do entendimento.

O que torna possível o desempenho da tarefa da imaginação é o *a priori* da sensibilidade, “em que o objeto poderá tomar forma”. Nasce uma distância, que permite pensar o objeto, quando se sai da imediatidade da presença, colocando-o diante de si, o que só é possível se se considerar a existência de um vazio, que permite a separação do que é imediatamente vivido daquilo que é pensado. Tal necessária distância tem como condição de possibilidade o espaço e o tempo, *a priori* da sensibilidade. Aqui, nota-se, uma vez mais, a ressonância da leitura

⁴⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 437.

⁴⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 437.

⁴⁸ PITA. António Pedro. A experiência estética como experiência do mundo. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. p. 171.

dufrenniana de Kant. Aliás, releitura crítica, já que Dufrenne inovará ao defender a existência também dos *a priori*, da afetividade, tema ao qual, mais adiante, voltaremos.

Convém citar, embora longa, uma passagem da *Phénoménologie* que se refere a este ponto crucial, ou seja, ao vazio aberto pelo *a priori* da sensibilidade, tornando possível a construção de uma distância garantidora do trânsito para o pensamento, precisamente ao permitir que a opacidade da presença imediata seja vencida, em favor de um outro nível superior da percepção. Sobretudo, aqui, ressoa a influência de Kant, vez que também Dufrenne atribui à imaginação transcendental o surgimento do espaço e do tempo. Eis a passagem:

O espaço é contemporâneo do tempo. Simboliza-o imediatamente: esta abertura que cria o recuo, define o espaço; o espaço é este meio onde o outro pode aparecer logo que me retiro para mim mesmo, e é por isto que qualquer alusão à alteridade recorrerá a metáforas espaciais. A temporalidade não constitui ainda senão a relação de si a si constitutiva de um eu, e é com o favor do espaço que a aparência pode aparecer, e que alguma coisa como o ver é possível: toda imagem está sobre o fundo do espaço; eu contemplo do seio do passado o que está no espaço, e se eu posso a partir daí seguir o movimento do tempo, estar à espera do futuro e antecipá-lo, é porque o espaço contém em si, de algum modo, este futuro: está sempre aí e este *sempre*, inscrito em si, compensa o *não mais* ou o *ainda não* da temporalidade; e se ele é a condição, ou antes a característica de todo o representado enquanto dado, atesta também que o dado é sempre só aparência, e que ele está sempre imperfeitamente dado, e que resta sempre um algures ou um além. O espaço nascido do movimento para o passado faz apelo ao futuro. E na dialética do espaço e do tempo desenha-se a dialética do objeto e do sujeito.⁴⁹

Conclui-se, então que a imaginação representa a *antinomia da condição humana*, postando-se, a um só tempo, como próxima ao vivido pelo corpo – devendo a ele se reportar para confirmar as possibilidades que aventa para o objeto – bem assim apresenta-se como próxima ao pensado pela ação do entendimento, mas que *ainda não* é uma reflexão totalmente acabada vez que “a reflexão que pode então se instituir sobre o objeto percebido pode tender para o sentimento, segundo um movimento que será característico da experiência estética.”⁵⁰ A imagem é isto: algo representado, a meio caminho entre natureza e espírito, ou, como

⁴⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 434-435.

⁵⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 461.

magistralmente concluiu Eunice Pinho, “fica assim situada a meio termo entre a presença bruta em que o objeto é experimentado e o pensamento onde se forma a idéia – o objeto está presente não já na sua carnalidade, embora a experiência desta, longe de a apagar, seja a herança que entretece a representação”.⁵¹

Embora deva ser admitida uma distinção entre imaginação e percepção esta não poderá ser levada a extremos, vez que a imaginação mantém suas raízes no dado, antecipando o real, vislumbrando seus possíveis. Não é, como para Sartre um poder negativo de irrealização, há uma irrealização do real que pode ser vista como uma sua antecipação, como um retorno ao dado, em uma de suas maneiras possíveis. Salientando estas diferenças, o que implica na formulação de críticas à concepção sartreana da imaginação, escreve Dufrenne:

A irrealização é somente uma função parcial, e Sartre toma a parte pelo todo. Imaginar é antes de tudo abrir os possíveis que, além do mais, nem sempre vão se realizar em imagens. Sem dúvida a imaginação se distingue da percepção, mas como se distinguem o possível e o dado, e não o real e o irreal: a imaginação não produz senão a possibilidade de um dado, ela reproduz; ela não fornece o conteúdo enquanto percebido, mas ela faz com que certa coisa apareça. Seu correlato é o possível, e é precisamente por isto que ela pode sempre exceder: no reino do possível tudo é possível.⁵²

Assim como em seu funcionamento normal, no caso da experiência estética, esta possibilidade que sempre ameaça a imaginação, no sentido de exceder, de se deixar levar, de derivar para longe do dado, deve ser contida. Deste modo, quando a imaginação “funciona normalmente e, sobretudo, quando opera esteticamente, o possível constitui um pré-real, não

⁵¹ PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem: uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. p. 29. Citação registrada de acordo com a indicação da autora. Adaptou-se a ortografia à norma culta do português do Brasil. Os grifos foram conservados tal como aparecem no texto original.

⁵² Na passagem comparece a expressão *s'émballer*, em referência à possibilidade de que a imaginação se deixe tomar pelo entusiasmo, prefigurando o real de forma menos fiel ao dado. Preferiu-se a tradução daquela expressão por exceder, por nos parecer mais apropriada para significar o risco que sempre corre a imaginação de derivar para lugares distante do dado. Recorde-se apenas que a variação aqui seria, por assim dizer, de grau, vez que à imaginação sempre resta como possibilidade arriscada inventar “um mundo inédito que a experiência desmentirá”. Conferir DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 446.

cessando a imaginação de ir ao encontro do real, e de ultrapassar o dado em direção a seu sentido”.⁵³

Vê-se que, na percepção estética, o papel da imaginação é menos importante. Aliás, seu estatuto aí se altera, em outras palavras, conserva-se sua função transcendental, pois ela cria a possibilidade da instauração de uma distância que vence a proximidade da presença. Contudo, a exigência da fidelidade à obra, bem como ao mundo que ela é, requer que a imaginação não os enriqueça com elementos que lhe sejam externos, embora possíveis, devendo ser minimizado o aspecto empírico da imaginação, aquele que povoa o campo aberto das possibilidades perceptivas.

Comparando as diferentes funções desempenhadas pela imaginação, uma na percepção ordinária, outra diversa na percepção estética, Dufrenne esclarece:

Parece que a imaginação empírica, que completa e anima a percepção ordinária, seja mais reprimida que suscitada na percepção estética e que, desta maneira, seus desvios são ali evitados. Por quê? Em uma palavra, porque o espetáculo dado pelo objeto estético basta a si mesmo e não tem necessidade de ser reforçado; a imaginação pode suscitar a percepção, ela não deve enriquecê-la. Primeiro, com efeito, o objeto estético alcança seu sentido antes daquilo que ele representa, isto é, de um real que, enquanto tal, não tem necessidade de ser comentado pela imaginação.⁵⁴

Embora se observe, no início desta citação, certa cautela, ou moderação nas afirmações – com efeito, diz-se *parece que* ... – Dufrenne sempre insistirá neste fato: “o objeto representado pela arte não reenvia a nada de exterior: ele não está em um mundo, ele constitui um mundo, e este mundo lhe é interior”.⁵⁵ Eis porque, na percepção estética, a imaginação empírica, longe de ser incentivada, deve ser contida, vez que aqui não se faz necessário qualquer aporte externo que pudesse vir a acrescentar possibilidades ao objeto estético. Ele já traz consigo – Dufrenne

⁵³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 446-447.

⁵⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 448-449.

⁵⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 449.

diz constitui – um mundo que se basta. O espectador deve, para fazer justiça à obra, transmutando-a em objeto estético, ser fiel à fulguração que brota do sensível, controlando os riscos de desvios que a imaginação comporta.

A aparição do objeto estético não deve ser completada, a obra quer, como já se falou, que o espectador nela se perca, comprometendo-se com o mundo que ela porta. Na percepção estética, *temos que perceber somente aquilo que nós percebemos*, sem inserções, modificações, correções... De forma esclarecedora, continua Dufrenne:

Se Cézane coloca a garrafa de forma oblíqua, não temos que a endireitar; se Renoir faz ‘desaparecer’ os cabelos de uma mulher no fundo do quadro, a ponto de as fronteiras se tornarem indiscerníveis, não temos de as traçar, como se tivéssemos de pintar o retrato. (...) Toda a tarefa da imaginação é então de apreender este objeto na aparência, mas sem lhe substituir por um objeto imaginário mais verdadeiro, de que seria o *analogon*.⁵⁶

Por ser um *quase-sujeito*, o objeto estético se exprime, faz aparecer de si o que lhe é interior e o constitui enquanto tal, não é exigida do espectador qualquer ação que devesse ser direcionada, em seus possíveis, pela imaginação.

Em fim, na percepção estética, é recusado um papel mais efetivo à imaginação, pelo menos em seu aspecto empírico e, já que não é possível eliminar a imaginação⁵⁷ deve ser esta vigilantemente controlada para que não derive, distanciando-se do mundo do objeto estético, nele inserindo contextos exteriores e portanto, não lhe pertencem. É neste sentido que Dufrenne anuncia que “o objeto estético é tanto mais respeitável quanto não seja um pretexto para imaginar.”⁵⁸

⁵⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953 p. 458.

⁵⁷ Sobre ser a imaginação uma espontaneidade anterior ao conhecimento, resolvendo-se como um saber corporal, ver os desenvolvimentos contidos no artigo *La sensibilité génératrice*, em DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. Vol. I. Paris: Editions Klincksieck, 1976. pp. 66s.

⁵⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p.

Por condensar, de forma clara e precisa, as razões que conduziram Dufrenne a esta compreensão do papel da imaginação na experiência estética, merece ser lembrada uma passagem da obra de António Pedro Pita:

A imaginação abre o campo de possíveis, alarga o real. Mas não é necessária na percepção estética. É-lhe mesmo prejudicial: o objeto estético não remete para o exterior de si e, portanto, ao contrário da percepção vulgar para a qual compreender um objeto é integrá-lo no mundo de objetos a que pertence, a percepção estética responde unicamente à unicidade do mundo que o objeto estético lhe propõe. A percepção estética reprime o exercício da imaginação acerca do objeto estético: para que, precisamente, a *necessidade* deste mundo não seja confrontada e relativizada com a emergência de outros mundos possíveis.⁵⁹

Por fim, analisando o tratamento concedido à imaginação que, na *Phénoménologie*, conserva *sempre* um papel de intermediário entre o corpo e o espírito, o vivido e o pensado, bem assim a recusa, na percepção estética, de seu *caráter empreendedor* – sobretudo esta recusa – comparece como acertada a conclusão de Eunice Pinho para quem nesta recusa “está imbricada a crítica a uma concepção de arte como representação ou mimética da realidade.”⁶⁰

Para disciplinar – Dufrenne dirá *corrigir* – a imaginação é necessária a intervenção do entendimento, este “*poder de regras* pelo qual o objeto representado torna-se objeto para um eu penso.”⁶¹ Mais, é pelo sentimento que a imediatidade da presença haverá de ser recuperada na percepção estética, não agora como uma presença pura, bruta, do objeto estético, mas aquela que atravessou a mediação da expressão.

Vejamos, então, o momento da percepção estética que envolve a reflexão e o sentimento, com o que se completa a análise dos três momentos nela implicados.

⁵⁹ PITA, António Pedro. *A experiência estética como experiência do mundo*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995. pp. 176-177.

⁶⁰ PINHO, Eunice. *A estética de Dufrenne ou a procura da origem*. In: Revista Filosófica de Coimbra. Nº 6 - 1994 (pp. 361-396). p. 372. Artigo referenciado conforme indicação da autora.

⁶¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 464.

4.5 Momento do sentimento: culminância da experiência estética e anúncio de sua significação ontológica

No nível da presença, a união entre sujeito e objeto é dada na imediatidade. A proximidade de um e outro faz com que haja aqui uma opacidade, onde não há ruptura, não há distanciamento e, por conseguinte, não pode haver algo mais que o dar-se da presença. A experiência estética não tem aqui seu ponto final. Exige-se, ainda, o trânsito do vivido ao pensado, o que não se dá a não ser em outro nível: a representação.

No nível da representação, por força da imaginação - que aí comparece como um *poder de visibilidade*, vencendo a opacidade da presença -, se transpõem os limites do dado, do vivido, abrindo-se a distância necessária para que o objeto se deixe representar, se mostre como imagem. Contudo, ao contrário do que ocorre na experiência ordinária, em que a função empírica da imaginação permite o enriquecimento da percepção – ao abri-lhe vários possíveis, enquanto antecipação do real - na experiência estética, a imaginação comporta maiores riscos de deriva de sentido, vez que o objeto estético é um espetáculo que se quer pronto, visível por si mesmo, em que o espectador tem apenas que se engajar, ou melhor, perder-se, alienar-se. A obra de arte quer do espectador uma percepção fiel a seu mundo.

Isto não significa que a imaginação possa ser banida da experiência estética, ela é uma espontaneidade intransponível. Aqui sua função transcendental permanece íntegra: é por ela que se constitui a percepção da obra no tempo e no espaço. O distanciamento por ela aberto consiste nisto: criar as condições de possibilidade de representação no tempo e no espaço.

Mas a percepção estética não tem na representação sua última palavra, isto porque “é a obra que solicita ... uma reflexão sobre o que ela significa: ela é uma aparência da qual é preciso se dar conta, ela tem um assunto que quer ser compreendido.” E, continua, Dufrenne, propondo que a pergunta – o que quer dizer? - sempre se anuncia na obra:

Que quer dizer o deus grego, com este sorriso distante que exprime menos a alegria daquele que venceu os Titans do que a apreensão daquele que pressente, no horizonte da história, a vinda de Cristo? Que quer dizer tal poema em que as palavras são tão simples, tão límpidas, tão acolhedoras, palavras cotidianas e que, bruscamente, se tornam insólitas? (...) Que quer dizer este amarelo que retumba como uma fanfarra em um quadro de Van Gogh?⁶²

Na experiência estética, o sentido - que se dá de forma opaca já na presença e deve transpor a representação – tem seu último acesso garantido pelo sentimento, mas nele não se pode engajar, verdadeiramente, antes de ter atravessado a prova da reflexão.

É preciso, contudo, uma especial cautela: o sentido já se anuncia na obra, a reflexão deve coibir qualquer procura de sentido que lhe seja exterior. O objeto estético, isto é a obra esteticamente percebida, não pode reenviar para um sentido que não lhe seja congênito, que não nasça com o seu advento: a obra não se reduz a suas circunstâncias exteriores, nem necessita de tradução em uma outra linguagem, diz de si o que efetivamente quer dizer. Isto porque, como esclarece Dufrenne:

A obra, traduzida em uma outra linguagem, reduzida a suas circunstâncias exteriores, é negada naquilo que ela tem de específico. Ela foi abandonada, e não é mais possível reencontrá-la a partir do que não é mais ela; ela não é mais que um objeto natural, que não tem um sentido em si mesmo, mas uma história da qual ela é o produto. É preciso orientar de forma diversa a reflexão para reencontrá-la e lhe conceder, de novo, o privilégio essencial de se bastar a si mesma e de trazer em si seu sentido.⁶³

Explicitamente se referindo a Kant – sobretudo ao fato de ter ele pensado uma distinção entre juízos determinantes e reflexionantes - Dufrenne aponta a existência de duas formas de

⁶² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 485.

⁶³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 488.

reflexão: uma que separa, outra que adere. Separa ou adere o sentido da obra à própria obra, percebendo-a ou não esteticamente, conforme o caso.

Isto é, a primeira forma, na medida em que busca o sentido da obra fora dela - na história que envolve sua realização ou, de qualquer modo, em circunstâncias que lhe são exteriores, *separa* o espectador da obra e de seu sentido estético. Em outras palavras, torna a obra um objeto qualquer, submetendo-a a uma reflexão objetivante.

Ao contrário, a segunda forma, que conduz à compreensão do sentido estético da obra, é uma reflexão em que se adota uma *nova atitude* acerca do objeto. Não há aqui objetivação ou pensamento dominador, que submeteria a obra aos ditames inflexíveis do sujeito. Isto porque:

Pela reflexão que adere, eu me submeto à obra em lugar de a submeter a mim, eu a deixo depositar seu sentido em mim. Eu não a considero mais, inteiramente, como uma coisa que é preciso conhecer através da aparência, de forma que a aparência jamais valeria ou significaria por si mesma, segundo a atitude da reflexão crítica; mas, ao contrário, como uma coisa espontânea e diretamente significativa, mesmo que eu não possa cercar esta significação: um quase-sujeito. E é porque ele se refere assim, em segredo, à expressão que nós veremos a reflexão simpática culminar no sentimento.⁶⁴

A distinção entre as duas formas de reflexão, a que separa e aquela que adere, esta última também chamada *reflexão simpática*, portanto, se funda em uma *diferença de atitude*. A primeira não guarda fidelidade à obra ao indagar sobre seu sentido partindo do que lhe é exterior, ao contrário na segunda, há fidelidade ao que a obra diz de si mesma, já que “tudo que eu digo da obra, digo-o na tentativa de lhe ser fiel, procurando nela a razão do que ela é. Assim, se eu penso ainda em uma gênese, é agora como auto-gênese: compreender a obra não é mais descobrir o que a produz, mas como ela mesma se produz e desdobra.”⁶⁵

⁶⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 488.

⁶⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 488.

Em razão da noção de quase-sujeito, que se aplica ao objeto estético, compreender esteticamente a obra, é um *analogon* da compreensão da alteridade.⁶⁶ Pela reflexão simpática reconhece-se a proximidade - a familiaridade, a co-substancialidade – existente entre sujeito e objeto, permitindo-se o acesso ao sentido por meio da participação, isto é, “à condição de que muito nos indentifiquemos com o objeto, para reencontrar em nós este movimento pelo qual ele é ele mesmo.”⁶⁷

Acima, ainda neste tópico, foi dito que a reflexão simpática culmina no sentimento, sendo por ele inspirada.⁶⁸ Resta explicitar de que ordem seria este sentimento, se se identificaria com a emoção provocada pela obra, se escaparia ou não a um subjetivismo de raiz, enfim, como ele se presta a revelar o sentido do objeto estético.

Antes é preciso retomar alguns pontos acerca do papel do entendimento. A percepção estética reprime a imaginação e também a percepção ordinária se coloca em guarda contra os possíveis desvios que esta comporta. A quem caberia a tarefa de disciplinar, num e noutro caso, a imaginação, corrigindo-a, controlando sua capacidade de desarranjar? Por certo, o entendimento.⁶⁹ Assim, o caminho da percepção, passando da presença à representação e

⁶⁶ Neste passo, ou seja, acerca do *modo de ser da compreensão da alteridade*, Dufrenne faz referência à temática da *assimilação do outro*, tal como pensada por Husserl e, ainda, à lição, segundo ele, trazida pela *Fenomenologia* de Hegel e pela *Dinâmica Social* de Comte, segundo a qual “eu resumo e trago em mim a humanidade.” Assim, compreender seria uma espécie de lembrar de ter sido, seguir o objeto para reencontrá-lo. Embora se esforce para gizar as diferenças, com isto, Dufrenne adere ao que há de essencial nas lições a que se refere: na compreensão deve ser suposta uma semelhança, um parentesco, entre o ser daquele que compreende e aquele do compreendido. Dito de outro modo, agora pelo próprio Dufrenne: “mas este engajamento do eu no conhecimento do outro não deve talvez se compreendido somente nas perspectivas transcendentais da intencionalidade: o outro não existe apenas ao termo de uma modificação intencional de minha visada, mas ao termo de uma conversão de meu ser.” Enfim, sujeito e objeto, na percepção estética, mutuamente se imbricam, sabendo-se que nela o sujeito coloca-se também em questão. Então, a relação entre sujeito e objeto deve ser pensada a partir de uma co-substancialidade entre os dois existente. Acerca de tudo quanto foi dito nesta nota, inclusive como fonte das citações literais do texto de Dufrenne ver, em especial, DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 489-492.

⁶⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 488.

⁶⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 523.

⁶⁹ Acerca do papel do entendimento ver, em especial, a seção primeira do terceiro capítulo - DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp.462s.

desta à reflexão é permeado pelas ameaças a ele trazidas pela imaginação, contra as quais o entendimento deve se colocar em estado de alerta.

Partindo de Kant⁷⁰, é nos juízos ditos reflexivos ou reflexionantes que Dufrenne verá a possibilidade de construção de juízos estéticos que, efetivamente, levem a cabo a reflexão simpática, isto é, aquela que se detém no objeto para nele encontrar seu sentido, o que somente se dá se a relação entre sujeito e objeto for pensada *como se* entre eles houvesse uma *profunda co-substancialidade*. Convém, sobre este ponto crucial, ouvir o próprio Dufrenne:

Segundo o juízo reflexivo, estabeleço com o objeto uma relação mais íntima do que no juízo determinante; não me contento em ordenar as aparências ou em registrar as significações que me são propostas pela imaginação, verifico este ‘acordo da natureza com a nossa faculdade de conhecer’, que Kant exprime pelo princípio da finalidade. Esta afinidade, que se manifesta entre a natureza e o eu, não é somente compreendida por reflexão, é experienciada, particularmente, na experiência estética, numa espécie de comunhão entre o objeto e eu. E esta comunhão é uma via de acesso ao sentimento.⁷¹

Como se vê, a co-substancialidade entre sujeito e objeto, este acordo entre um e outro, esta comunhão dá acesso ao sentimento, em que culmina a experiência estética, vez que “a conversão do dado em inteligível não pode necessariamente ser a última palavra”.⁷² Há um

⁷⁰ É explícita a referência de Dufrenne a Kant. Embora não sejam citados muitos textos kantianos, o nome de Kant sempre é referenciado, numa clara reapropriação. Sobre o papel do entendimento a herança kantiana aceita por Dufrenne é aquela trazida pela *Crítica da Faculdade do Juízo*, em que se colhe a significativa distinção entre juízo determinante e juízo reflexionante. Apenas para recapitular estas noções, eis uma passagem desta obra em que comparece a distinção sob comento: “a faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. (...) A faculdade do juízo determinante, sob leis transcendentais universais dadas pelo entendimento, somente subsume; a lei lhe é indicada *a priori* e, por isto, não sente necessidade de pensar uma lei para si mesma. (...) Só que existem tantas formas múltiplas da natureza, como se fossem outras tantas modificações dos conceitos da natureza universais e transcendentais, que serão deixados indeterminados por aquelas leis dadas *a priori* pelo entendimento puro (...), que para tal multiplicidade têm de existir leis, as quais na verdade, enquanto empíricas, podem ser contingentes, segundo a nossa perspicácia intelectual. Porém se merecem o nome de leis (...) têm de ser consideradas necessárias e provenientes de um princípio de unidade do múltiplo, ainda que desconhecido. A faculdade do juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal necessita, por isto, de um princípio que ela não pode tirar da experiência. (...) Por isto, só a faculdade do juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar.” (KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. pp. 60-62). Um aspecto do pensamento kantiano, em particular, muito interessou a Dufrenne: a pressuposição de uma ordem reconhecível na natureza, ou da conformidade entre esta e nossas faculdades de conhecimento.

⁷¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 468.

⁷² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953 p. 468.

saber que não é da ordem do domínio, do ter⁷³, mas da ordem da comunhão do acordo, da cumplicidade entre o dado e o pensado, a experiência estética se insere neste diapasão.

Deste modo, o conhecimento estético não é objetivante⁷⁴, antes indica, e mesmo supõe como sua condição de possibilidade, um acordo originário entre homem e mundo, alimenta-se deste acordo essencial, culminando no sentimento, sabendo-se que este tem também uma função noética. É este acordo que torna possível falar de uma dimensão metafísica. E aqui chegamos a um ponto a ser salientado, tendo em vista os objetivos desta pesquisa.

Para Dufrenne, a percepção não deve se dirigir ou se comprometer com “o campo das significações puramente objetivas que consagram o nosso poder e a nossa indiferença”.⁷⁵ Antes, evitando este campo, pode a percepção se engajar em outra via e, pelo sentimento, seu ápice, ter acesso a uma realidade e sentido sobre os quais não temos domínio, e nisto consistirá seu caráter ontológico.

Se é verdade que, no nível da representação, a percepção tende ao ter, ao domínio, à objetivação, não é menos verdade que ela pode escapar destes desenvolvimentos vez que, enraizando-se sempre na *experiência da presença*, é possível, então, que ela para ali retorne, alimentando-se de um novo e distinto imediato, que já não é o imediato da presença. Tal novo imediato é o sentimento.

⁷³ Refere-se Dufrenne a este vocábulo tomando-o na acepção a ele conferida por G. Marcel e, citando este autor, registra, ainda que, “pode-se dificilmente contestar que, no nível da representação, o conhecimento não tenda a se inscrever no registro do ter: este movimento de ‘deslocamento, ruptura provisória e reconhecida como espécie de uma certa aderência’. Conferir DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 468-469.

⁷⁴ Em linhas gerais, contudo sem referência explícita, parece ressoar aqui a lição heideggeriana que aponta para os limites do conhecimento desta ordem, objetivante. Isto porque, para Dufrenne, a percepção não deve se *dirigir para* ou se *comprometer com o campo das significações puramente objetivas*.

⁷⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 471.

Assim, antes de traçar o estatuto do sentimento, deve ficar assentado: é por ele, esta forma de conhecimento em que culmina da experiência estética, que se abre uma via de acesso à significação profunda que esta comporta ou, se se quiser, abre-se uma via de acesso a sua significação ontológica. Sabe-se que este acesso é restrito, indicado, tarefa infinita, vislumbre que não se vê pronto, promessa de sentido, que poderia ser sempre mais esclarecido à luz de uma filosofia da Natureza. Esta sim poderia dar conta da afinidade, melhor da co-substancialidade entre homem e mundo. Esta perspectiva funda a possibilidade de se falar em uma significação ontológica da experiência estética e, porque ela é exemplar, abre-se também a possibilidade de se afirmar a mesma significação ontológica para qualquer encontro do homem como o mundo, que lhe é co-substancial.

Alcançado o lugar do sentimento como culminância da experiência estética, é preciso, agora, ver mais de perto o seu estatuto, apontando em que medida ele exerce uma função noética, como se distingue da emoção e, ainda, como recupera a imediatidade, sem ser simples retorno à presença.

O sentimento transforma o *ver* sem o anular, inaugura uma nova relação com o ser que, em absoluto, não suprime a representação e tampouco volta pura e simplesmente à presença: é um novo imediato.⁷⁶

Há três razões que justificam a distinção entre o imediato da presença e este novo imediato que é o sentimento.

Em primeiro lugar, porque num e noutro caso, o objeto é diverso, já que o sentimento:

⁷⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 469.

Revela uma interioridade, ele nos introduz em uma nova dimensão do dado. Ele não é somente um estado ou um modo de ser do sujeito; é um modo de ser do sujeito que responde a um modo de ser do objeto, está em mim como o correlato de uma certa qualidade do objeto, pela qual o objeto manifesta sua intimidade - talvez fosse melhor dizer: a ressonância em mim (...). Ele revela o ser não somente como realidade mas como profundidade.⁷⁷

Comentando esta importante passagem, bem observa Eunice Pinho:

Não deixa de ser significativo que Dufrenne mostre, ainda que o faça entre parêntesis, uma certa desconfiança face ao termo “correlato”- pela sua conotação idealista – e o pretenda substituir por *ressonância*. É que a relação que se estabelece entre sujeito e objeto é algo diverso de uma relação de domínio do primeiro relativamente ao segundo; o sujeito da experiência estética não é o sujeito constituinte da fenomenologia na sua vertente idealista – ‘a linguagem da intencionalidade aplicada ao sentimento enfraquece talvez o que precisamente há nele de sofrido’.⁷⁸

Assim, a imediatidade da presença é bruta, opaca, sem visibilidade. Na representação, por obra da imaginação, se introduz a distância que *permite ver* o dado que se entrega no nível da presença. Fundando-se no que pretende superar, o sentimento abre a interioridade do dado, a imediatidade aqui é outra: atinge o dado para torná-lo interiormente visível. Isto é possível em razão do acordo entre o modo de ser do sujeito e o modo de ser do objeto, acordo revelado pelo sentimento.

Em segundo lugar, o sentimento implica uma nova atitude do sujeito, colocando-o também em questão. Isto porque, “com aquilo que ele me revela é necessário que eu me coloque de acordo, respondendo à profundidade pela profundidade, porque não é mais questão de ampliar meu ver, mas de ouvir uma mensagem.” Então, concluirá Dufrenne, “sentir é, de algum modo, transcender.”⁷⁹ O sujeito, ao tentar ouvir uma mensagem, precisamente aquela manifestada pelo objeto estético, coloca à prova sua capacidade de fazê-lo, comprometendo-se a julgar a autenticidade daquilo que sente.

⁷⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 469-470.

⁷⁸ PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem: uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. p. 47. Os grifos constam do original.

⁷⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 470.

Por uma terceira razão o sentimento se distingue da presença, sabendo-se que não é dialética a passagem de um estágio a outro da percepção. Não é preciso que a percepção siga uma única via, suprassumindo necessariamente o que lhe foi dado em cada um de seus estágios. Eis porque, “o sentimento é uma outra direção na qual pode se engajar a percepção: nós oscilamos da percepção ao sentimento segundo a espontaneidade da consciência, e sem que o movimento seja constrangido por uma necessidade dialética.”⁸⁰ A oscilação a que Dufrenne se refere é aquela possível da *presença ao sentimento*, já que o sentimento é, ele também, um nível da percepção.

A distinção entre o imediato do sentimento e o imediato de presença aparece, ainda, em razão de aquele exigir duas condições para, plenamente, se realizar.

A primeira destas condições nos remete a uma certa renúncia ao domínio da aparência, que conduziria ao conhecimento da profundidade, com isto renunciando-se a um conhecimento de tipo objetivante, à jurisdição sobre a aparência. De fato, este conhecimento apenas se resolve no nosso poder ou na nossa indiferença, enfim não nos toca em profundidade. Como explica Dufrenne:

A imaginação, enquanto ela nos instala e nos mantém apenas no plano horizontal da representação, deve ser reprimida, o que não significa outra coisa senão que seria preciso renunciar a perceber a aparência, mas somente que a imaginação e mesmo o entendimento não devem de forma alguma nos arrebatar no campo das significações puramente objetivas.⁸¹

A segunda condição para que o sentimento se realize plenamente nos coloca no cerne de um movimento que deveríamos chamar ontológico. Aqui uma aquisição importante para os fins desta pesquisa. É preciso, então, ouvir o próprio Dufrenne:

⁸⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 470.

⁸¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 470-471.

Na medida em que renunciamos a uma jurisdição sobre a aparência, nos abrimos a uma outra realidade que deve ser experimentada do fundo de nós mesmos, em um movimento que será preciso chamar ontológico. E a experiência estética nos mostrará que o sentimento, em sua forma mais elevada, é um *imediate que atravessou uma mediação*, não somente porque ele toca o plano da representação, mas porque há também uma *reflexão sobre o sentimento* pela qual o sentimento se completa e que, de alguma maneira, está para o sentimento assim como a representação está para a presença. O imediato do sentimento que é paralelo, embora não idêntico, ao imediato da presença, não é todo o sentimento. O sentimento autêntico é um *novo imediato*.⁸²

Em suma: pelo sentimento se abre a possibilidade de acesso à intimidade do objeto estético. Intimidade que, então, se apresenta como imediata, mas tendo já suplantado uma mediação: a representação. Isto é, o sentimento não é um imediato ingênuo, comporta uma reflexão sobre si mesmo, o que é possível porque na representação se já se manifestou uma cisão, uma distância como potência de visibilidade.

O sentimento autoriza a afirmação de que há uma significação ontológica da experiência estética, senão por outra razão, pelo menos porque deixa entrever que há um *acordo fundamental* entre homem e natureza, sujeito e objeto, acordo que somente pode ser pensado como um *prius* de toda experiência, de toda *reflexão simpática*. Este acordo deve apontar, ainda, para um antecedente que o possibilita, um fundo de todos os fundos, que reuniria então os componentes envolvidos nesta relação: homem e natureza.

Mas pensar o fundo é modo de dizer. O sentimento é da ordem do *pathos*, embora seja também ele conhecimento. Ao *logos* se torna inacessível a construção de uma ontologia precisamente por isto: é o sentimento que nos conduz apenas à afirmação de sua possibilidade. Mas, ao mesmo tempo, impõe o reconhecimento de um limite: sendo um

⁸² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 471. O original não contém os grifos.

imediatamente como traduzir, como mediatizar, o que o sentimento nos revela? Seria o *logos* hábil para tanto, para expressar algo dele tão diverso? Levanta-se o problema da linguagem.

Salienta Eunice Pinho, o que nos parece acertado, que “colocada nestes termos, encontrando a sua realização no sentimento, a experiência estética parece ter algo em comum com o modo como Heidegger e Gadamer concebem a experiência em geral. Dir-se-ia existir nela um ‘pathos’ constitutivo, ou seja, o estigma da própria finitude do conhecer.”⁸³

Evidentemente, que a aproximação de Dufrenne, em relação a Heidegger é muito maior, mas não deixa de ter algo em comum com a posição sustentada por Gadamer na medida em que, para este, a historicidade é a marca de toda a experiência, sabendo-se que “a verdadeira experiência é aquela na qual o homem se torna consciente de sua finitude. Nela, a capacidade de fazer e a autoconsciência de uma razão planificadora encontram seu limite. (...) A verdadeira experiência é assim experiência da própria historicidade.”⁸⁴

Também, para Dufrenne, é preciso reconhecer que a experiência não se inscreve nos limites de um conhecimento objetivante, fruto exaurido de uma razão que a tudo planificaria, numa relação de domínio.

A aproximação é ainda maior em relação a Heidegger. Muito embora, neste particular, ou seja, em relação ao conceito de experiência, não compareçam no texto dufrenniano expressas referências ao pensamento de Heidegger, em vários pontos importantes com ele converge

⁸³ PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem: uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. p. 48.

⁸⁴ GADAMER. Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 467.

Dufrenne, indo na mesma direção. Por certo, esta convergência se dá com o último Heidegger.

Fala-se, aqui, de um *último Heidegger* sem, contudo, adentrar na já longa disputa travada na historiografia filosófica sobre a existência, no pensamento heideggeriano, de uma *virada*. Seja como for, mesmo que em gérmen nos primeiros escritos - aqueles gestados até o início da década de 1930 -, nos escritos posteriores a este período, Heidegger enfatiza que, em atenção à pergunta fundamental sobre o ser, cabe ao *Dasein* uma atitude de escuta, de acolhimento e, no máximo, de tentar dizer poeticamente o que acolhe, ou melhor, deixar que o ser se diga na linguagem. Esta a posição que nos parece essencial para Dufrenne: na experiência estética há um anúncio que precisa ser autenticamente acolhido, nela a Natureza se anuncia como fundo originário mas, na medida mesmo em que refoge ao domínio do *logos*, pois é pelo sentimento que a ela assentimos, não poderá ser por ele dita: apenas a palavra poética poderia deixar falar a Natureza.

Na primeira das três famosas conferências, - aliás passagem também lembrada por Eunice Pinho⁸⁵ - Heidegger esclarece o que entende por experiência:

Fazer uma experiência com o que quer que seja, uma coisa, um ser humano, um deus, isso quer dizer: o deixar vir até nós, deixar que nos atinja, nos sobrevenha, nos derrube e nos transforme. Nesta acepção ‘fazer’ não significa precisamente que nós efetuamos por nós mesmos a experiência, *fazer* quer dizer aqui, (...), passar por, sofrer até ao extremo, suportar, acolher o que nos atinge, submetendo-nos.⁸⁶

Acerca do conceito de experiência, eis os pontos de convergência mais explícitos entre o pensamento de Heidegger e o de Dufrenne: experienciar não se *resolve em* e nem mesmo implica numa relação de domínio; comporta uma abertura do sujeito, no sentido de deixar-se

⁸⁵ PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem. uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. p. 48.

⁸⁶ HEIDEGGER, Martin. *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard, 1990. p. 143. Grifos do autor.

atingir, deixar vir a si, acolher aquilo que procede do outro pólo da relação e, ainda, há um *pathos* envolvido na experiência, já que fazer uma experiência é sofrer.

Ainda mais, para os dois, comparece na experiência uma atitude do objeto que nela se oferta, uma sua entrega, diante da qual cabe ao sujeito uma outra atitude, de acolhimento. Heidegger fala na condição do *Dasein*, enquanto pastor do ser. Dufrenne, fala em um acordo essencial entre homem e mundo, o que denota a existência de um *fundo de todos os fundos*: a Natureza. Ela se anuncia na experiência, somente podendo ser captada pelo sentimento, isto é, vencida a pretensão do *logos*, planificadora, dominadora. A expressão desta experiência, por isto, somente pode ser dita pela palavra poética que acolhe a entrega feita pela natureza.⁸⁷

Por tudo, se se afirma uma significação ontológica da experiência estética é porque o sentimento assim o deixa entrever, mas ele se esgota no esforço de ir ao fundamento. Somente uma linguagem outra, a poética - capaz de vencer a rigidez do domínio do *logos* - poderia dar conta não de dizer o *fundo dos fundos*, esta espécie de *fundamento último do acordo entre homem e natureza*, mas de deixar que, por ela, este fundo se diga. Esta a significação ontológica ou a perspectiva metafísica, indicada pela análise da experiência estética.

Como se vê, o anúncio de uma significação ontológica, não autoriza a elaboração de uma ontologia, nos limites do *logos*. Daí que Dufrenne, embora este intento já possa ser identificado na *Phénoménologie*, sempre mais, se ocupará de traçar as coordenadas em

⁸⁷ As noções de *fundo* e de *Natureza* já comparecem, na *Phénoménologie*, ganhando força, cada vez mais intensa, nos escritos que a ela se seguiram. É inegável, neste particular, ou seja, como sustentação e herança histórica destes conceitos, a influência muito pronunciada de Spinoza e algo menor dos românticos, sobretudo de Schelling. A maior aquisição de Dufrenne se dá exatamente quanto ele alia um conceito a outro, isto é, progressivamente, compreenderá que a Natureza é o fundo originário do qual promanam sujeito e objeto, antes de qualquer polarização, antes de qualquer cisão entre eles, deixando assim entrever que podem, novamente, ser reunidos.

direção a uma filosofia da Natureza, desta feita não ignorando, ao contrário, partindo da via aberta, na experiência estética, pelo sentimento.⁸⁸

Ainda é preciso insistir em uma direção: “em todos os casos, este sentimento em que se remata a percepção não é emoção, é conhecimento.”⁸⁹ Sentimento e emoção se distinguem. Por isto, “a emoção do medo não é o sentimento do horrível: ela é uma certa maneira de reagir ao horrível (...). A alegria não é o sentimento do cômico, mas a maneira pela qual nós penetramos no mundo do cômico e nele nos conduzimos”. Ainda na tentativa de esclarecer a aquela diferença essencial, prossegue Dufrenne: “...o terror ou a piedade não são o sentimento do trágico, mas reações (...). Medo, alegria, piedade, designam movimentos do sujeito, em um sentido amplo de emoções (...).”⁹⁰

Ao contrário, o sentimento não é um modo de reagir, um forma de *comentar* o mundo é, ele mesmo, conhecimento que *revela* um mundo e nisto consiste sua função noética.⁹¹ Dufrenne diz ser o sentimento um conhecimento-relâmpago, *connaissance-éclair*,⁹² e, para dar conta do modo como ele se implementa, fala de uma aurora, que torna visível o conteúdo do objeto estético. O mundo que a obra de arte institui, não pode ser dito na linguagem comum, mas é capaz de despertar um sentimento que “tem as dimensões de um mundo, dimensões que desafiam a medida, não porque há sempre mais a medir, mas porque não se pode ainda medir:

⁸⁸ É na tentativa de cumprir esta tarefa que Dufrenne, após a publicação da *Phénoménologie*, em vários escritos, se ocupará de pensar, em especial, dois problemas fundamentais: a necessidade de se elaborar uma filosofia da Natureza e a questão dos *a priori* afetivos, enquanto condição de possibilidade desta elaboração. Podem ser citados como mais importantes tentativas, nesta dupla direção, os seguintes escritos: *La notion d' "a priori"*, publicada em 1959; *Le poétique*, publicação de 1963 e, ainda, *L'inventaire des "a priori"*, cuja publicação se deu em 1981. Isto sem considerar outros textos menores, dispersos em revistas, que também trataram daqueles temas axiais. Menores no que diz respeito à extensão, mas não em relação ao alcance do conteúdo. Dentre estes, citem-se aqueles que foram reunidos nos três volumes de *Esthétique e philosophie*, o primeiro publicado em 1967, o segundo em 1976 e o terceiro em 1981, todos pela Klincksieck.

⁸⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 471.

⁹⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 471.

⁹¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 472.

⁹² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 471.

este mundo não está povoado de objetos, ele precede-os, é como a aurora onde eles se revelam e em que se revelam todos os que são sensíveis a esta luz, todos os que podem desabrochar nesta atmosfera.⁹³

Apesar dos reconhecidos limites da linguagem para expressar a interioridade do objeto estético que, pelo sentimento, se revela como exterioridade e, ainda, de o sentimento provocar uma adesão imediata ao sentido, “a reflexão não apenas prepara o sentimento, mas também o ratifica. Porque o sentimento pode, por sua vez, fazer-se objeto de uma reflexão que se esforça por explicá-lo e justificá-lo.”⁹⁴

Possível, então, uma atitude crítica diante do mundo da obra, sabendo-se que a reflexão, neste caso, se deixa conduzir pelo sentimento que a inspira e justifica: “a tarefa não é mais conhecer as técnicas e a história que explicam a produção da obra, mas compreender como a obra é expressiva.”⁹⁵

Estamos, então, no âmbito da *reflexão simpática* que se esforça para apoderar-se da obra de dentro e não de fora, compreendendo o que, de certa forma, já está compreendido, apurando aquilo que é dado em bloco no sentimento. Por isto, a reflexão simpática é, sem dúvida, inspirada pelo sentimento, aqui “a atenção está voltada em direção ao sentimento e em direção do objeto, enquanto este suscita aquele sentimento.”⁹⁶ Diz-se compreender o que já estava compreendido uma vez que, de alguma maneira, pelo sentimento, o sentido já se entrega; elucidá-lo, justificá-lo será, então, apenas uma tarefa necessária para sua melhor compreensão.

⁹³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 240.

⁹⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 522.

⁹⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 523.

⁹⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 523.

A passagem da atitude crítica à atitude sentimental não se faz por mera oscilação, mas há um mútuo envolvimento destas atitudes, isto porque, a reflexão prepara o sentimento, esclarecendo-o e, inversamente, o sentimento faz apelo à reflexão, dirigindo-a. É assim que “a alternância da reflexão e do sentimento desenha um progresso dialético em direção a uma compreensão cada vez mais plena do objeto estético.”⁹⁷

Há uma reflexão que segue e outra que antecede o sentimento. Elas são diversas: enquanto esta enriquece o sentimento, abrindo certa distância em relação ao objeto – espaço que precisamente permite refletir sobre ele -; aquela reconduz a reflexão ao objeto, do qual ela é tentada a se distanciar, por obra da imaginação. Enfim, a reflexão que antecede o sentimento, ou a atitude sentimental, enriquece a percepção do objeto estético; a que lhe segue organiza, sem distanciar, aquele enriquecimento. “É, então, que a obra é enfim compreendida por ela mesma, que o objeto estético nela aparece, cada uma de suas partes colaborando para a expressão e concorrendo para o efeito total que resume a sua qualidade afetiva.”⁹⁸

A experiência estética culmina no sentimento sem poder abster-se da reflexão: ela se situa na interferência dos dois. Uma pergunta se impõe: como é possível passar de uma percepção refletida e metódica a uma percepção que consente e arrebatada? Esta passagem se torna possível por duas razões: o objeto estético sempre dirige seu apelo a um e outro – conjuntamente - e, ainda, porque há aqui uma espontaneidade da consciência, sem a qual não haveria a percepção do todo, exigida na experiência estética.⁹⁹ Deste modo, se o papel da reflexão, enquanto reflexão simpática, “se definiu, primeiramente, pela tarefa de preparar e clarificar o sentimento, libertando-o assim da queda no irrefletido, numa segunda fase, o

⁹⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 524.

⁹⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 525.

⁹⁹ A este respeito conferir, em especial, DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 521-526.

percurso como que se inflete, a reflexão é dirigida pelo próprio sentimento, abrindo o espaço a uma experiência mais íntima do objeto estético.”¹⁰⁰

Tanto a presença quanto a representação não são, ainda, sentimento. Contudo, o sentimento, normalmente, se edifica a partir do que foi adquirido naqueles níveis da percepção. O sentimento é um imediato mas que, paradoxalmente, tem necessidade de condições: é suscitado a partir do dado e de sua representação. Eis porque o sentimento não pode dispensar o que o fundamenta: já que ele:

É imediato quando o objeto nos é dado e estamos disponíveis, mas é ainda preciso que o objeto nos seja dado. (...) É porque somos capazes de assumir corporalmente o sorriso, que o sorriso de uma mãe é, aos nossos olhos, a ternura e é quando temos alguma cumplicidade com os gestos do amor que as atitudes da bailarina exprimem a nossos olhos a emoção amorosa.¹⁰¹

Eis nossas aquisições neste capítulo: o esforço fenomenológico de descrição da experiência estética mostra que seu ponto culminante é o sentimento; o sentimento exerce uma função noética, já que é uma leitura da expressão, com isto, dando a conhecer o que se sente, afinal só pode ser sentido aquilo que, de algum modo, é antes conhecido; ao abrir a interioridade do objeto estético, o sentimento capta sua profundidade, isto é, deixa entrever que o mundo do objeto estético aponta para um fundo, a Natureza. Ora, resta investigar as condições de possibilidade sob as quais a Natureza se deixa apreender pelo sentimento. Dufrenne introduzirá aqui a discussão sobre os *a priori* afetivos. São estes que, a um só tempo, constituem o sujeito e o objeto, possibilitando o encontro entre os dois. A Natureza será, então, o fundo de todos os fundos, o *a priori* de todo *a priori*, a condição primeira e originária da co-substancialidade entre homem e mundo. O sentimento, portanto, anuncia uma

¹⁰⁰ PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem. uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. pp. 62-63. Adaptou-se a ortografia à norma culta do português do Brasil.

¹⁰¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 516-517.

perspectiva metafísica, descortinar esta perspectiva, apoderando-se de suas condições de possibilidade é tarefa para uma crítica da experiência estética como, a seguir, se verá.

5 A HIPÓTESE DA SIGNIFICAÇÃO ONTOLÓGICA COMO COROLÁRIO DE UMA CRÍTICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Acerca da experiência estética, o problema crítico pode ser assim enunciado: trata-se de empreender uma procura por suas condições de possibilidade, à maneira kantiana - processo de identificação e delimitação do campo dos *a priori* -, verificando em que medida tais condições podem ser realizáveis - processo de identificação dos limites da experiência estética.

Na tematização dos limites da experiência estética, ainda como parte da crítica, comparecerá também a questão da linguagem: qual discurso seria apto para dar expressão aos *a priori*. Para Dufrenne, se na experiência estética é pela via do *a priori* afetivo que saltamos para o ontológico, seria o *logos* instância apta à constituição de um discurso neste campo? Se afirmativa a resposta, por certo, esta aptidão seria limitada. Quais seriam, então, estes limites? Que outro tipo de linguagem poderia suprir as falhas existentes? Estas e outras decisivas questões, muito embora esta última não seja tematizada tão explicitamente na *Phénoménologie*, movimentam o universo da procura dufrenniana por um fundamento radical da experiência. É neste contexto que aparecerá, como corolário da crítica da experiência estética, a hipótese de sua significação ontológica. Significação que deve ser estendida a toda forma de experiência, tendo em vista o caráter exemplar, paradigmático da experiência estética.

Ao final da *Phénoménologie*, algumas respostas virão: descobertos os *a priori* afetivos como condição de possibilidade do acordo originário entre sujeito e objeto – do qual a experiência

estética é exemplar testemunha – somos introduzidos em uma direção ontológica. Isto porque a experiência estética demonstra que há um acordo, um pacto essencial entre sujeito e objeto. Esta familiaridade só é possível porque há entre eles uma co-substancialidade. O ponto comum, a condição de possibilidade daquele acordo são os *a priori* afetivos. Ora, o *a priori* não poderia pertencer, a um só tempo, ao sujeito e ao objeto a não ser que se fosse entendido como uma *propriedade do ser* já que este, antecedendo um e outro, não se identificaria nem com um nem com o outro, sendo uma instância originária. Portanto, ao fundar no *a priori* da afetividade o acordo entre sujeito e objeto, a condição de possibilidade da experiência transforma-se em propriedade do ser: eis o salto do transcendental ao ontológico, que é preciso explicitar.

5.1 Do transcendental ao ontológico: a hipótese da significação ontológica no contexto da procura por uma anterioridade radical

No segundo capítulo deste trabalho, já nos referimos ao fato de Dufrenne, apesar de ser atento leitor de Heidegger, usar os termos metafísico e ontológico indistintamente. De fato, por exemplo, na introdução à *Phénoménologie*, logo de início, como um dos objetivos da obra, comparece a tentativa de resgatar a “significação metafísica”¹ da experiência estética e, mais além, fala-se em encontrar para o ato do gênio “um valor exemplar e, por vezes, um sentido metafísico,”² e, ainda, que “passaremos do fenomenológico ao transcendental, e o mesmo transcendental desembocará na metafísica.”³

¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 1.

² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 3.

³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 27.

De outro lado, ainda na mesma introdução, comparecem referências a uma ontologia justificante⁴, a uma “ontologia da arte que nos limitaremos, aliás, a evocar ao final,”⁵ ao “problema ontológico que coloca o objeto estético,”⁶ a uma “exegese ontológica da experiência estética”⁷ e, agora já no segundo volume da obra, fala-se de uma “significação ontológica da experiência estética.”⁸

No contexto de uma leitura crítica da história da metafísica, levada a cabo por Heidegger, o termo ‘metafísica’ liga-se ao modo peculiar como se teria dado o desenvolvimento histórico da *pergunta sobre o ser* na tradição ocidental, isto é, como onto-teologia. Em outras palavras, há na história da metafísica ocidental um esquecimento da questão fundamental, da pergunta sobre o ser e, com isto, do próprio ser. O termo então carrega consigo o peso da tradição, que consagrou o *esquecimento do ser*, refere-se a uma metafísica pré-crítica, isto é, para a qual passa ao lado a questão do ser, na verdade, aquela que mais importaria pensar. Por sua vez, o adjetivo ontológico se ligaria a um pensamento sobre o ser, desta feita, conduzido na direção correta. Isto é, destruída a história da metafísica, enquanto onto-teologia, ressurgiria dos escombros a genuína questão do ser, tematizada agora explicitamente, escapando do anterior esquecimento de que padecia.⁹

Convém, por tudo, situar o horizonte em que se move Dufrenne ao falar de sentido metafísico ou ontológico, já que ele vislumbra na experiência estética uma possível manifestação daquele

⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 5.

⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 12-13.

⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 26.

⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 28.

⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 657ss. Este, aliás, o título do último capítulo da obra, em que é mais utilizado o vocábulo *ontológico*. Mas, no entanto, também neste capítulo final, não desaparece o uso do adjetivo *metafísico* como, por exemplo, se pode ver na página 665.

⁹ Acerca desta e de outras relevantes críticas dirigidas por Heidegger à história da metafísica, enquanto onto-teologia e da defesa da “necessidade de uma explícita repetição da questão do ser, conferir, dentre tantas outras fontes, HEIDEGGER. Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1989. pp. 27ss.

sentido. Ao dar resposta à interrogação sobre a possibilidade de a reflexão filosófica “procurar uma verdade na beleza,”¹⁰ Dufrenne oferece a via de compreensão do que, para ele, seria uma resposta metafísica, esclarecendo qual a natureza do que chamou “verdades metafísicas”. Vale registrar esta passagem decisiva:

As verdades metafísicas, em sentido mais amplo que, de uma parte, não se resolvem em saberes rigorosos e universalmente válidos – já que elas não têm seu mais pleno sentido a não ser para mim – e que, de outra parte, apelam para mim e são tanto uma vocação quanto um constrangimento; que são, portanto, ao mesmo tempo distintas de mim e interiores a mim, estas verdades procedem de uma atitude que não é sem afinidade com a atitude estética, e são elas e não as verdades estritamente lógicas, que se poderiam encontrar envolvidas na experiência estética. A isto voltaremos mais tarde.¹¹

Eis, portanto, o horizonte em que se move Dufrenne, já na *Phénoménologie*, ao se servir dos termos metafísico ou ontológico: uma forma de saber constituída mediante uma atitude similar àquela envolvida na experiência estética e, por isto mesmo, escapando à lógica estrita, colocando em questão o ser daquele que se interroga, num misto de apelo e constrangimento. Por isto, os termos são tomados um pelo outro. Vislumbramos aqui um matiz específico do pensamento de Dufrenne: o transcendente, a instância originária indicada pelo acordo entre homem e mundo, exige uma atitude de abertura para o seu sentido, mas sem garantias de que este sentido possa ser encontrado ou descrito pela via do *logos*.

Aliás, o desenvolvimento posterior da temática do *a priori*, fundamento sobre o qual se assenta o salto do transcendental ao ontológico, esforço levado a cabo nos escritos que se seguiram à *Phénoménologie*, testemunhará a justeza desta interpretação: sempre mais, serão afirmados os limites do *logos* e garantido o privilégio expressivo da categoria do poético. Assim, uma ontologia, construída a partir do *logos*, é dita impossível, e deveria ceder espaço a uma filosofia da Natureza, menos lógica – leia-se menos limitada ao *logos* - e mais atenta ao

¹⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 531.

¹¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 531-532.

dizer poético. A natureza se expressaria na linguagem poética, ao invés de ser dita pelo discurso lógico, o que não implicaria numa renúncia total ao trabalho do *logos*, com efeito, fala-se ainda de *filosofia da Natureza*. Ora, o discurso filosófico, atendendo à sua origem histórica, firmou-se exatamente num contexto de superação do dizer mítico. Uma filosofia da Natureza, entretanto, não deveria tornar definitiva esta superação, mas aliar os dois discursos: aquele fundado no *logos* e o poético.¹²

Toda a *Phénoménologie* é perpassada por uma preocupação de caráter ontológico. De fato, é preciso frisar, comparece como um dos objetivos da obra, firmado desde a introdução, *resgatar a significação ontológica da experiência estética*. Ainda mais, durante todo o percurso, Dufrenne se moverá em torno de uma convicção basilar, chave para uma exegese ontológica: na experiência estética se manifesta um acordo radical, originário entre sujeito e objeto o que, pelo menos em tese, exigiria pensar não somente as razões deste acordo mas também a possibilidade de algo que, antecedendo-o, fosse sua razão de ser. Aqui apareceria o espaço para a construção de uma ontologia, não fossem os limites do *logos*.

É neste contexto, o da procura por uma anterioridade radical, justificante do acordo, da familiaridade, da co-substancialidade entre sujeito e objeto - de que é testemunha a experiência estética - que ganha foros de legitimidade a exegese ontológica. Em outras palavras, é no contexto da análise das condições de possibilidade da própria experiência estética - análise transcendental - que se descobrem os *a priori* afetivos que, a um só tempo, a tornam possível e nos remetem para um fundo originário, uma radical anterioridade em que não há cisão, mas uma totalidade constituída por sujeito e objeto.

Duas são as exegeses possíveis para a experiência estética: a antropológica e a ontológica. Naquela, a revelação trazida pela obra de arte é atribuída somente à iniciativa do artista.

¹² Esta direção adotada por Dufrenne fica mais evidenciada em *Le Poétique*.

Nesta, comparece o artista como ocasião ou instrumento daquela revelação, que é atribuída ao próprio ser.¹³ No final da *Phénoménologie*, privilegia-se a exegese ontológica, mas Dufrenne se contenta em justificar antropologicamente este privilégio. Enfim, não pretende construir uma ontologia, contenta-se em justificar antropologicamente a perspectiva metafísica descortinada a partir da crítica da experiência estética.

Trata-se de um salto do transcendental ao ontológico, salto que não é dado sem hesitações, aliás, realiza-se com o explícito reconhecimento de que sobre ele “talvez a última palavra é que não há última palavra”.¹⁴ Por isto, falamos aqui de *hipótese da significação ontológica*. Com isto, pensamos fazer *jus* a uma preocupação de Dufrenne: evitar que esta *promessa de sentido fosse entendida como um achado dogmático*.

A procura por um fundamento último do pacto que une sujeito e objeto, denotando a co-substancialidade entre eles existente, tem na retomada da noção de *a priori* seu ponto culminante. De fato, é a partir da re-introdução da noção de *a priori* que será possível, em primeiro lugar, justificar que “o homem não é somente parte do dado e produto do dado, mas correlato do dado (...) vem ao mundo como igual ao mundo” e, ainda, em segundo lugar, encontrar uma anterioridade radical que conferiria sentido, vez que “qualquer coisa é sempre já conhecida, não há gênese total do sentido, o *a priori* é precisamente aquilo de que não há gênese.”¹⁵

¹³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. pp. 27-28.

¹⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 677. Esta a última frase de todo o livro.

¹⁵ A primeira citação contida neste parágrafo aparece em DUFRENNE, Mikel. *La notion d' "a priori"*. Paris: PUF, 1959. p. 54. A segunda aparece em DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori": recherche de l'originale*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1981. p. 10. Já na *Phénoménologie* comparecem as duas idéias, ou seja, a afirmação de que homem e mundo são da mesma raça e de que deve haver um *a priori* cuja gênese não seria possível dizer. Aqui, preferimos citar passagens de escritos posteriores à *Phénoménologie*, primeiro porque são lapidares e, ainda, porque denotam que, entre estes e aquela, há certa continuidade da investigação sobre a temática dos *a priori*. As obras citadas, na verdade, trataram de explicitar, mas também de aprofundar a afirmação dos *a priori* como anterioridade radical, em uma constante procura pelo originário.

A retomada da noção de *a priori* se faz com expressa referência a sua matriz kantiana, mas Dufrenne pretende dar àquela noção um sentido novo: a experiência estética radica em um novo tipo de *a priori*, pertencente ao campo da afetividade. Vejamos.

5.2 Os *a priori* da afetividade enquanto condição de possibilidade da experiência estética: para além do formalismo kantiano

Com a leitura que o sentimento faz da expressão chega-se ao momento mais alto e significativo da experiência estética,¹⁶ sendo crucial uma tarefa: saber quais são os *a priori* colocados em jogo nesta leitura, o que implica numa passagem da fenomenologia à crítica, ou seja, trata-se de investigar as condições de possibilidade sob as quais algo pode ser sentido.¹⁷

Assim, Dufrenne recoloca em discussão a temática do *a priori* mas, embora se refira à sua matriz inegavelmente kantiana,¹⁸ pensa-a sob novas bases: trata-se de descobrir os *a priori* da

¹⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 536.

¹⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 539.

¹⁸ Por certo, não podemos fazer aqui uma longa digressão sobre a temática do apriorismo, nem mesmo nos limitando à matriz kantiana. O tema, por si mesmo, demandaria um trabalho específico e, confessamos, muito árduo, refugindo inteiramente dos objetivos que animam a presente pesquisa. Por isto, para a compreensão da questão dos *a priori*, nos moldes kantianos, nos servimos de uma obra que bem a esclarece, além de ter o mérito de apontar as direções que a questão assumiu na tradição pós-kantiana. Trata-se de uma obra de Jean Grondin: GRONDIN, Jean. *Kant et le problème de la philosophie: l' "a priori"*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1989. Infelizmente, nesta obra, não são numerosas as referências a Dufrenne e, por incrível que pareça, nem é ressaltada a originalidade da interpretação que este trouxe para a noção de *a priori*. As poucas citações de Dufrenne constam nas seguintes páginas: **30** (no contexto de referência à incredulidade de Hume diante da questão do *a priori*); **131-132** (no contexto de uma tentativa de compreensão das razões que teriam conduzido, no idealismo alemão – sobretudo em Hegel – ao desprestígio da questão do *a priori*. Ali o texto de Dufrenne – que aparece em *La notion de l' "a priori"*, p. 46 - dá suporte à interpretação segundo a qual a noção de *a priori* “implica um dualismo, fatal para a filosofia.” Com propriedade se esclarece, neste contexto, que “o *a priori* é um conceito relativo, em oposição a uma esfera *a posteriori*, portanto subtraída à jurisdição imediata da filosofia e da razão pura. Se a razão pura se abstrai de toda a esfera empírica, ela tolera a seu lado um mundo não racional que vem, desta maneira, limitar, ou colocar em cheque, a pretendida infinitude da razão. Se a razão é racional, ela deverá penetrar também o suposto mundo empírico ou *a posteriori*.” E continua Grondin, então “inútil, a

afetividade, aqueles que figurariam como *condição de possibilidade do sentimento*, e mais: não seriam eles meramente formais, abstratos, mas se ligariam a um sujeito concreto, inserido em uma história circundante. Eis, neste sentido, uma passagem esclarecedora:

Para melhor compreender que a experiência estética culmina no sentimento como leitura da expressão, nós queremos agora mostrar que ele coloca em jogo verdadeiros *a priori* da afetividade, no sentido mesmo em que Kant fala de *a priori* da sensibilidade e do entendimento: tal como os *a priori* kantianos são as condições sob as quais um objeto é dado ou pensado, são aqui as condições sob as quais um mundo pode ser sentido, não por um sujeito impessoal ao qual Kant se refere – e que os pós-kantianos poderão identificar com a história -, mas por um sujeito concreto, capaz de manter uma relação viva com o mundo, este sujeito tanto pode ser o artista, que se exprime por este mundo, quanto o espectador que, lendo esta expressão, se associa ao artista.¹⁹

Portanto, no tocante à noção de *a priori*, ao mesmo tempo que confessa a inspiração kantiana de seu pensamento, Dufrenne demarca-se de Kant, ao pretender uma superação do formalismo. Vale lembrar que Dufrenne faz uma leitura muito particular e crítica de Kant. Para ele o *a priori* kantiano “é a forma que o processo de conhecimento imprime ao conhecido, o reflexo no objeto dos atos transcendentais do sujeito”.²⁰ O *a priori*, assim entendido, figuraria como estrutura transcendental do sujeito, não pertenceria, de nenhum modo, ao objeto.

Em outra direção vai o pensamento de Dufrenne: *o objeto estético tem um poder de, por sua expressividade, revelar um mundo* o que, na experiência estética, apela para a noção de *a*

noção de *a priori* perderá toda pertinência sistemática para os epígonos de Fichte, sobretudo para Hegel); **144** (no contexto da tentativa de investigar como, para Hegel, se colocaria a idéia de síntese *a priori*. Aqui, apoiando-se em Dufrenne, é considerado acertado que Hegel teria sempre rejeitado a distinção e, por conseguinte, o dualismo entre *a priori* e *a posteriori*); **155-156** (nesta passagem, Jean Grondin elogia a interpretação de Dufrenne segundo a qual, em Husserl, “a proliferação do *a priori*, responde a uma tentativa de reencontrar o caminho de uma ciência autêntica.” – a passagem citada por Grondin encontra-se em *La notion d’ “a priori”*, obra já citada, p. 67. Sobretudo porque, *voltar-se para as coisas mesmas*, implicaria para a filosofia em poder “deixar de considerar a metodologia das ciências como seu objeto principal e que ela pode voltar a ser, de pleno direito, uma teoria dos fenômenos fundamentais e de sua constituição sobre o sol de um *ego* transcendental.”) Como se vê, Jean Grondin, quando cita Dufrenne, toma-o como um bom intérprete da histórica noção de *a priori* – inclusive se socorre, em pontos decisivos, das interpretações por ele oferecidas - contudo deixa de reservar-lhe um merecido lugar como criador original nesta temática. Isto nos parece um lamentável limite, haja vista a novidade dos chamados *a priori* afetivos, de claro matiz dufrenniano. Para uma compreensão mais abrangente de toda a questão dos *a priori*, na história do pensamento ocidental, seria suficiente consultar as indicações bibliográficas apresentadas por Jean Grondin no final de sua obra, já referenciada nesta nota.

¹⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 539.

priori, devendo ser reconhecido que “uma certa qualidade afetiva está no princípio do mundo do objeto.”²¹

Por isto, o *a priori* não pertence, com exclusividade, ao sujeito, é também constitutivo do objeto, aliás, um mesmo *a priori* comporta aspectos subjetivos e objetivos. Assim o *a priori* funda a experiência, sendo sua origem. Neste sentido ele possibilita como que uma antecipação da experiência como mais tarde, em *L'inventaire des a priori*, esclarecerá Dufrenne: “certamente, ela (a consciência) tem tudo para aprender, mas não aprende senão porque previamente compreende; a experiência que adquire supõe uma experiência que não é adquirida, um saber virtual que funda toda a experiência.”²²

Dufrenne reconhece que, ao evitar a interpretação idealista do kantismo, defendendo que o *a priori* liga-se a um sujeito concreto, historicamente situado, corre-se o risco de regressar ao empirismo. Para escapar deste limite, reafirma-se a anterioridade e a irredutibilidade de um princípio que funda a experiência, já que “o homem não é somente parte do dado e produto do dado, mas correlato do dado (...) vem ao mundo como igual ao mundo.”²³ Por isto, o problema da gênese do *a priori*, não pode se resolver em favor de um dos pólos da relação travada entre sujeito e objeto. Isto porque “a verdadeira gênese seria precisamente uma gênese do transcendental, que faria aparecer, ao mesmo tempo, o mundo como campo transcendental e o sujeito transcendental como correlato deste mundo.”²⁴

²⁰ DUFRENNE, Mikel. *La notion d' "a priori"*. Paris: PUF, 1959. pp. 4-5.

²¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 539-541.

²² DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori": recherche de l'originare*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1981. p. 8.

²³ DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori": recherche de l'originare*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1981. p. 10.

²⁴ DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori": recherche de l'originare*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1981. p. 10.

Assim, a revitalização da noção de *a priori* liga-se, estreitamente, a um tema muito caro a Merleau-Ponty, para quem há um entrelaçamento entre nós e o mundo, ou seja, o mundo e nós somos da mesma carne. A este respeito, nos parece correta a interpretação de Eunice Pinho quando esta afirma:

Só a noção de *a priori*, tornada fecunda na filosofia de Dufrenne, poderá oferecer-nos um vislumbre – em ato – daquilo que nos antecede, mas também simultaneamente nos constitui: estamos abertos ao mundo; o mundo tem um sentido próprio que podemos apreender porque, virtualmente, ele está já em nós e requer essa mesma abertura de que falamos.²⁵

Reconhece-se a dificuldade de delimitação do campo dos *a priori*, ou seja de deles fazer um completo inventário. Neste sentido, sabe-se que Dufrenne esforçou-se para evitar a dissolução do *a priori* no *a posteriori*. É como tentativa de enfrentar estas e outras questões relevantes que Dufrenne escreverá, após, a *Phénoménologie*, duas obras consideráveis: *La notion d' "a priori"* e *L'inventaire des "a priori": recherche de l'originare*. Nos limites de nossos objetivos seguiremos o quanto foi dito sobre os *a priori* na *Phénoménologie*.

Após explicitar os fundamentos de sua leitura crítica da tradição, dissentindo da interpretação oferecida por Heidegger, Dufrenne afirma o caráter existencial do *a priori*, com o que se afasta também de Kant.²⁶ Para ele, o *a priori* possui dupla face, qualifica a um só tempo sujeito e objeto, sendo necessário partir daqui para bem compreender sua função. Esclarece Dufrenne:

Se nós partirmos, portanto, do *a priori* como caráter do objeto do conhecimento, e não do próprio conhecimento, nós obteremos esta tríplice determinação: o *a priori* está primeiramente no objeto, o que o constitui como objeto, ele é então constituinte. Ele está, em seguida, no sujeito como um certo poder de se abrir ao objeto e de predeterminar sua apreensão, poder que constitui o sujeito como sujeito; ele é portanto existencial. Enfim, ele pode se fazer objeto de um conhecimento que também é *a priori*.²⁷

²⁵ PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem: uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. p. 65.

²⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 545-546.

²⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 546.

O *a priori* afetivo é isto: certo modo de o sujeito se abrir ao objeto ele é, então, “singular e procede de uma intuição direta do sujeito”²⁸ é existencial porque se liga a um sujeito histórico concreto, não ao sujeito transcendental.²⁹

Inspirando-se na filosofia dos valores de Max Scheler, para quem os valores são *qualidades materiais* – constituindo e unificando os objetos que são *bens* –, Dufrenne afirma que, do mesmo modo, o *a priori* é material. Interpretando esta qualidade intrínseca ao objeto que aparece como um bem, inspirando-se em Scheler, Dufrenne afirma:

Parece, portanto, que o valor seja como que uma forma que cria seu próprio conteúdo: o bem não resulta de um valor que se acrescenta a uma coisa pré-existente, mas o valor se encarna em uma coisa e constitui esta coisa como bem ao nela se encarnar. Paralelamente, o mundo do objeto estético está ordenado por uma qualidade afetiva que é para ele um *a priori*.³⁰

O mundo do objeto estético, enquanto ordenado por uma qualidade afetiva, é acessível somente ao sentimento. De fato, na obra de arte incorpora-se a expressão de uma subjetividade - a do artista - com a qual se encontrará, de um certo modo, portanto afetivamente, o espectador –. É pelo sentimento que se estabelece uma relação do espectador com a obra, exprimindo-a o espectador pelo gosto que ele nutre pela maneira que esta é adotada e integrada em seu mundo. Por isto:

Entre o artista e o espectador, existe mesmo uma diferença insuperável já que um faz e o outro vê; mas, se se considera a obra por si mesma sem evocar o ato histórico de sua criação, se o autor é somente aquele que a obra testemunha e se a criação não é mais que um signo de uma afinidade espiritual, pode-se dizer que esta afinidade que se revela entre a obra e o autor é a mesma que se revela entre o espectador e a obra que ele é capaz de sentir e de reconhecer.³¹

²⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 551.

²⁹ Dufrenne invoca um apadrinhamento histórico para a noção de *a priori* afetivo: a *essência singular* de Espinosa. A respeito, ver DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 551. A referência consta na nota de rodapé número I.

³⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 550.

³¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 553.

É, portanto, o sentimento que abre o acesso ao *a priori*, enquanto qualidade afetiva, é ele que possibilita o necessário encontro entre espectador e obra de arte, encontro que torna evento o objeto estético.³²

Ainda um outro aspecto do *a priori*, o cosmológico, se mostra sobremaneira importante para a compreensão do tema desta pesquisa. De fato, para Dufrenne, os *a priori* afetivos apresentam um duplo aspecto: *a priori* existencial, assim chamado aquele pertencente ao sujeito e *a priori* cosmológico, aquele que se refere a certa qualidade do objeto.³³ Não é, todavia, possível falar de um *a priori* existencial sem a ele se juntar o *a priori* cosmológico, isto é, sem pensar que um e outro são apenas aspectos de uma única *aprioridade* afetiva. Enfim, no contexto da crítica ao idealismo, que não admite a autonomia do objeto estético, se apresenta uma nova relação entre os aspectos cosmológico e existencial de um mesmo *a priori*, sem admitir entre eles qualquer subordinação. Isto porque, “a qualidade afetiva à qual pertencem estes dois aspectos é anterior, ao mesmo tempo, ao sujeito e ao objeto, com o que ela constitui todos os dois.”³⁴ Eis aqui o ponto central para a compreensão de como se dá a passagem do transcendental ao ontológico, mediada pela noção de *a priori*. Insistamos nesta direção.

Antes é preciso assentar que é possível determinar o *a priori* a partir das formas de relação do sujeito com o objeto. Dufrenne esclarece que isto poderia ser explicitado nos três patamares identificados na experiência estética - presença, representação e sentimento – nos quais cada um dos aspectos do objeto - vivido, representado e sentido – responderia a uma atitude do

³² Sobre esta função do *a priori* verificar, em especial: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 554-558.

³³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 672.

³⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 558.

sujeito – vivente, pensante ou que sente.³⁵ Fica evidenciado o caráter afetivo dos *a priori*, sem que estes pertençam somente ao sujeito.

De fato, o *a priori*, deixa de ser uma qualidade de ambos os pólos envolvidos na relação travada entre sujeito e objeto e é visto agora como uma *propriedade do ser*. Vale, neste sentido, transcrever um passo fundamental da *Phénoménologie*:

Vê-se aqui que nossa reflexão toma uma direção ontológica e que o sentido lógico do *a priori* recai no ontológico, a condição de possibilidade se torna uma propriedade do ser: o *a priori* não pode ser, ao mesmo tempo, uma determinação do objeto e uma determinação do sujeito a não ser que ele seja uma propriedade do ser anterior, ao mesmo tempo, a um e outro e, ainda, que ele torne possível a afinidade do sujeito e do objeto.³⁶

Deste modo, isto é, tomando o *a priori* como propriedade do ser, seria possível escapar dos perigos tanto do idealismo que, “subordinando o objeto ao sujeito, confere ao *a priori* um sentido puramente lógico,” quanto dos riscos do realismo que “subordinando o sujeito ao objeto, perde o sentido mesmo do *a priori*”.³⁷

Ainda mais, à solidariedade existente entre o sujeito e o objeto, descortinada no âmbito da experiência estética, deve ser concedido “o seu sentido mais pleno”, denotando também um acordo essencial entre o homem e o real. Assim, a experiência estética se apresenta como a ocasião para se refletir sobre aquele acordo, o que tem conseqüências que nos impulsionam, mais uma vez, em direção de uma via ontológica. Como explicita Dufrenne:

Em outros termos, quando falamos de identidade do existencial e do cosmológico, é preciso talvez conferir ao cosmológico toda a sua densidade de sentido e, portanto, ao aspecto cosmológico do *a priori* como constituinte: a qualidade afetiva não constitui somente o mundo da obra, que é o mundo do autor, ela está sustentada sobre o real; de forma que a identidade do cosmológico e do existencial não designa apenas o estatuto do mundo estético, mas coloca, a partir da experiência estética, o problema do ser, isto é da possibilidade de um sentido (aqui afetivo) que o homem (aqui o artista e o espectador) descobre, exprime e, portanto, não funda.³⁸

³⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 546-547.

³⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 561.

³⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 561.

³⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 561-562.

Em suma, estes os passos dados para sustentar a hipótese de uma significação ontológica da experiência estética: o mundo do objeto estético, por si mesmo capaz de expressão, vem ao encontro do espectador, que o percebe pelo sentimento. O encontro possível – e desta possibilidade é testemunha a experiência estética - entre um e outro, entre sujeito e objeto, posto que há um acordo essencial entre eles, denota uma co-substancialidade que lhes é própria e deve ser anterior, ao mesmo tempo, a um e outro dos pólos da relação. A afirmação desta co-substancialidade ganha sentido porque os *a priori* afetivos - condição de possibilidade do acordo e, com isto, do pacto entre sujeito e objeto estético -, se tornam propriedade do ser. Com isto, sujeito e objeto remetem a uma instância que lhes é anterior e que não é fundada pelo homem, o que deságua no problema do ser. E, então, somos conduzidos do transcendental ao ontológico. E, porque a experiência estética é uma forma exemplar de toda experiência, deve ser afirmado, outrossim, que a co-substancialidade - que ela deixa entrever entre sujeito e objeto - deve se estender sendo afirmada existente entre o homem e o real, isto é, presente em toda e qualquer forma de experiência. Com isto, amplia-se a direção ontológica indicada na experiência estética. Restaria, ainda, uma indagação: a descoberta da direção ontológica, a partir de uma teoria dos *a priori*,³⁹ autorizaria a elaboração de uma ontologia? Em que medida? A resposta é, fundamentalmente, negativa. Mas há detalhes a considerar.

De fato, àquela indagação cremos poder afirmar que Dufrenne tenha respondido de duas maneiras, embora não haja propriamente uma descontinuidade entre elas: uma, na *Phénoménologie*, insistindo na hipótese ontológica, mas sem fazer desaguar, necessariamente, a análise fenomenológica na constituição de uma ontologia; outra, nos escritos posteriores,

³⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 562.

em geral, indicando que a existência de um *a priori* de todos os *a priori* nos impulsionaria rumo à elaboração de uma filosofia da Natureza. Devemos insistir nesta diferença.

5.3 O Lugar da hipótese ontológica na economia da obra⁴⁰ de Dufrenne.

A obra-prima de Dufrenne é, sem dúvida, a *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, publicada em 1953. Antes ele havia publicado alguns poucos artigos, em revistas diversas e, em colaboração com Paul Ricoeur, em 1947, publicara uma obra sobre Karl Jaspers, intitulada *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*. Nestes primeiros estudos, ao menos em parte, são indicados alguns dos problemas de que se ocuparia Dufrenne em sua obra máxima. Após a publicação desta, ele teria continuado a pensar sobre os problemas nela gestados, muito embora o tenha feito de forma livre, sem se prender aos resultados ali alcançados.

Deste modo, a trajetória intelectual de Dufrenne deve ter como marco divisório a *Phénoménologie*: antes dela, seus escritos e estudos a prepararam; após, procuraram desenvolver, ratificar, explicitar ou até mesmo dar nova direção aos problemas nela anunciados.⁴¹ É neste sentido que a *Phénoménologie* é um marco fundante: nela foram

⁴⁰ Não é nosso propósito inventariar todas as obras de Dufrenne, mesmo porque, nesta pesquisa, não nos ocupamos de todas elas. Como anunciado, o eixo central da presente investigação gira em torno da *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, sendo complementares as referências feitas aos escritos a ela posteriores. Para uma visão bastante completa do conjunto da obra de Dufrenne, com indicação dos títulos de livros e artigos, acompanhada de referência às datas em que foram publicados, ver BOVAR, Lise. *Bibliografie de Mikel Dufrenne*. In: AA.VV. *Vers une esthétique sans entrave – mélanges offerts à Mikel Dufrenne*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. pp. 143-146. Para uma visão geral do itinerário intelectual de Dufrenne ver, na mesma obra, CAUQUELIN, Anne. *Mikel Dufrenne: portrait chinois*. pp. 21-32.

⁴¹ Ainda para uma visão geral da trajetória intelectual de Dufrenne, contemplando as obras publicadas até 1982 ver, em especial, o parágrafo intitulado *itinerário filosófico de Mikel Dufrenne*, em: FIGURELLI, Roberto Caparelli. *Mikel Dufrenne et Martin Heidegger – essai de confrontation*. Dissertation présentée pour l'obtention du grade de Docteur en Philosophie et Letres. Liège: Université de Liège, 1981-1982. pp. 90-99.

aventados os problemas filosóficos do quais continuaria Dufrenne a se ocupar sem, contudo, se aferrar às soluções nela encontradas.

As publicações posteriores à *Phénoménologie* não são homogêneas: apresentam uma enorme variação temática, abarcando quase todos os grandes temas da estética, em dezenas de artigos e alguns livros.

De fato, de um lado, apareceram muitos artigos, publicados em diversas revistas, obras coletivas e enciclopédias: em sua maior parte, têm como eixo o desenvolvimento de temáticas já aventadas na *Phénoménologie*. Boa parte destes textos - menores na extensão, mas densos no conteúdo -, foram reunidos em duas coletâneas: em três volumes, a coletânea denominada *Esthétique et philosophie* e, em um volume, a denominada *Jalons*.

De outro lado, apareceram também algumas publicações maiores: livros. Destes convém falar em dois blocos. O primeiro composto, principalmente, por *La notion d' "a priori"* (1959), *Le poétique* (1963), *L'inventaire des "a priori"* (1981), obras em que se evidenciam duas ordens de problemas: a questão dos *a priori*, enquanto tentativa de fundamentação última de um acordo entre homem e natureza e a questão do discurso hábil a manifestar este acordo. O segundo bloco, composto pelas demais obras, contém escritos que se ocuparam de desenvolver problemas específicos apenas anunciados na *Phénoménologie*, ou ainda, obras que se dedicaram a pensar as implicações ético-políticas da estética. A este último grupo de escritos, como denunciam os títulos que receberam, pertencem *Art et politique* (1974) e *Subversion, perversion* (1977).

Possível concluir que, durante todo seu itinerário intelectual, Dufrenne se manteve interessado por uma imensa gama de problemas; a maior parte deles pensados, pela primeira vez, na *Phénoménologie*.

Então, em relação ao tema desta pesquisa, é preciso seguir um duplo caminho: elucidar e justificar o aparecimento da hipótese ontológica na *Phénoménologie* e, após, acompanhar o seu evoluir nos escritos posteriores. Cumprindo estes propósitos a primeira tarefa será a mais importante, a segunda será desenvolvida de forma apenas indicativa, permanecendo talvez como provocação para um futuro trabalho.

Logo de início, na *Phénoménologie*, Dufrenne esclarece seus três grandes propósitos, que o acompanhariam durante todo seu itinerário intelectual: descrição da experiência estética, sua análise transcendental e o resgate de sua significação ontológica.⁴²

Assim, é possível afirmar que, na *Phénoménologie*, a hipótese segundo a qual a experiência estética comporta uma significação ontológica é vislumbrada desde o início, sendo um propósito explícito da obra contribuir para o resgate desta significação. É preciso lembrar, uma vez mais: trata-se de uma hipótese porque não é sem hesitações que tal significação ontológica é afirmada. Mais ainda, tal hipótese aparece como um novo ponto de chegada, em torno do qual não é dita (estabelecida) uma última palavra.⁴³

Durante a maior parte da *Phénoménologie* Dufrenne se ocupa da tarefa de descrever: todo o primeiro volume, o mais extenso - com mais de quatrocentas páginas - é dedicado à fenomenologia do objeto estético (primeira parte) e à análise da obra de arte (segunda parte).

⁴² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. I. Paris: PUF, 1953. p. 1.

⁴³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 677.

Ali comparece uma das mais peculiares teses dufrennianas: o objeto estético é a obra de arte percebida enquanto tal, o que importa no reconhecimento do papel decisivo do espectador na experiência estética, vez que a obra reclama ser por ele completada: é ele que faz justiça à obra ao percebê-la esteticamente, e este é o motivo que preside sua criação, já que toda obra de arte se destina à percepção estética.

O segundo volume é dedicado à fenomenologia da percepção estética (terceira parte da obra) e à crítica da experiência estética (quarta e última parte da obra). A terceira parte é, ainda, predominantemente descritiva: ali são descritos os três momentos da percepção estética e, em seguida, são descritas as especificidades da experiência estética, comparando-se esta com outras formas de experiência, mormente com a amorosa. Na quarta parte, tenta-se uma análise transcendental ou crítica, isto é, são investigadas as condições de possibilidade da experiência estética e, indo além desta exemplar forma de experiência, teorizam-se as condições gerais sob as quais pode um objeto ser sentido. Nesta parte, comparecem as maiores originalidades do pensamento dufrenniano, sendo uma delas a retomada da discussão sobre a temática dos *a priori*, em diálogo com a tradição kantiana, mas sem a ela se aferrar tentando aliás, uma sua complementação.

Como se vê, a obra aparece dividida em quatro partes. Casey, considerando a estrutura interna da obra e os propósitos do autor, propôs para ela uma divisão tripartida: 1. objeto estético; 2. o sujeito da percepção; 3. a reconciliação entre sujeito e objeto.⁴⁴ Também Roberto Caparelli Figurelli manifesta seu acordo em relação a uma divisão tripartida da obra, muito embora manifeste sua discordância em relação às partes propostas por Casey. Para ele, as partes da obra seriam: descrição fenomenológica, análise transcendental e significação ontológica da

⁴⁴ CASEY. E.S. *Translator's Foreword*. In *The phenomenology of aesthetic experience*. Trad. E.S. Casey, A. Anderson, W. Domingo e L. Jacobson. Evanston: Northwestern University Press, 1973. p. XXII.

experiência estética. Concordamos: esta divisão parece ser, de fato, a que mais corresponde aos objetivos da obra e pode “servir de fio condutor não apenas para uma aproximação da *Phénoménologie*, mas também para a compreensão de um itinerário de pensamento que se prolonga para além do livro”.⁴⁵ É a mais apropriada divisão da obra porque melhor corresponde às três ordens temáticas a que se dedica Dufrenne: descrição fenomenológica do objeto estético e análise da obra de arte; a procura pelas condições de possibilidade da percepção estética e o resgate da significação ontológica da experiência estética.

Na verdade, a hipótese da significação ontológica aparece no contexto mais amplo da crítica da experiência estética, denotando que a sua justificação tem a ver com as condições de possibilidade daquela forma de experienciar.

Assim, embora durante todo o percurso da obra se anuncie a hipótese de uma significação ontológica da experiência estética – tendo em vista o pressuposto de que há uma co-substancialidade essencial entre homem e mundo - no contexto da *Phénoménologie*, é apenas no último capítulo da sua última parte, que esta hipótese é, explicitamente, enfrentada. Parece que toda a obra tem nesta hipótese seu ponto culminante. Isto porque, se há um acordo essencial entre homem e mundo – acordo que indica a existência de um antecedente, algo anterior à cisão entre sujeito e objeto – torna-se necessário encontrar para este pressuposto uma justificação.

Com este propósito firma-se a hipótese da significação ontológica: a experiência estética, dando a conhecer, de forma exemplar, o acordo substancial, a familiaridade entre homem e mundo, induz a afirmação de que esta familiaridade deva apontar para um sentido que se

⁴⁵ A respeito da divisão proposta por R. C. Figurelli, aqui referida, ver: FIGURELLI, Roberto Caparelli. *Mikel Dufrenne et Martin Heidegger – essai de confrontation*. Liège: Université de Liège. 1981-1982. pp. 93-94.

prolonga em direção a um fundo comum, a algo anterior à cisão homem e mundo, enfim aponte para algo que os reúna antes da separação, da polarização. Se, de um lado, a experiência estética denuncia este acordo fundante entre homem e mundo, de outro é preciso que este acordo seja justificado. No contexto de um discurso justificante daquele acordo, aparece a hipótese ontológica como ponto culminante de toda a obra.

Em suma, a hipótese pode ser assim anunciada: a arte, a experiência estética nos conduz ao começo, ao originário – a um ponto anterior à cisão entre homem e mundo e, por isto mesmo, assume uma significação ontológica na medida em que o espectador descobre que o existencial, que ele é, e o cosmológico, que constitui o mundo, *são um*, descoberta que também precisa ser justificada.⁴⁶

Deste modo, se a hipótese ontológica é um ponto de chegada, para o qual parece se dirigir toda a obra, é também um novo ponto de partida, exigindo uma nova justificação. Talvez por isto, na *Phénoménologie*, a hipótese apareça no final da obra, com a indicação explícita de que ali não fôra dita uma última palavra.⁴⁷

Por este motivo, na tentativa de dizer mais sobre a hipótese, em muitos escritos posteriores à *Phénoménologie*, Dufrenne se dedicaria a justificar, sempre com novos esforços de aprofundamento, dois pontos importantes que, em alguma medida, encontram-se presentes em sua obra máxima: a fundação do sentido ontológico a partir da questão dos *a priori* e a necessidade de se elaborar uma filosofia da Natureza, capaz de dar conta de dizer a Natureza enquanto fundo originário, raiz do acordo essencial entre homem e mundo, *a priori* de todo *a*

⁴⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 661-667. e *passim*.

⁴⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 677.

priori. E, se é verdade que a experiência estética é uma forma exemplar em que se descortinam estas tarefas, convém que ela seja firmada como um anseio pelo originário e que, de resto, toda forma de experiência seja cúmplice deste anseio por uma anterioridade radical.

Pensamos ter percorrido os principais argumentos que, no pensamento de Dufrenne, sustentam a hipótese ontológica, pensada a partir da experiência estética. Mas, como tentativa de acompanhar, ainda que suscintamente, o movimento do pensamento de Dufrenne a respeito da questão, justifica-se a sistematização que agora propomos: tratar, em seguida, da apresentação da hipótese na *Phénoménologie* e, após, dos desenvolvimentos que a hipótese teria assumido nos escritos a ela posteriores.

5.4 A hipótese ontológica na *Phénoménologie*: justificação antropológica e cosmológica da experiência estética

A significação ontológica é afirmada a partir de um “se”, como um discurso condicional, isto é, pressupondo aquilo mesmo que a experiência estética revela: o acordo entre sujeito e objeto estético, mediado pelos *a priori* afetivos. Por isto, não se encontrariam para ela justificações cabais. Em razão da exemplaridade da experiência estética este acordo deve se estender para toda e qualquer outra forma de experienciar, denunciando então um acordo essencial entre o homem e o real, em geral. Mas, pensar o fundamento deste pacto, desta familiaridade, desta co-substancialidade tornada evento na experiência estética parece desafiar os limites da filosofia. Então, Dufrenne hesita em construir uma ontologia. Por um lado, hesita até mesmo em afirmar sua possibilidade. Mas, por outro lado, não se cansa de anunciá-la, pelo menos

como um desafio aos limites do pensamento, do *logos*, já que a experiência estética deixa entrever algo que exige ser pensado aquém da cisão entre sujeito e do objeto, o que nos remeteria ao vetusto problema do ser.

A hipótese, portanto, deixa em aberto sempre uma condição, como uma interrogação incessante: possível dizer o ser? Ele se diz na linguagem, ou esta dele não é capaz? Enfim, o *logos* pode dar conta da construção de uma ontologia, que diga algo sobre o ‘fundo de todos os fundos’? A resposta de Dufrenne é múltipla, hesitante: na *Phénoménologie*, embora insista na identificação de seus limites, comparece uma tentativa de justificar a hipótese ontológica; após, nos escritos que se seguiram, os limites se avultam e, então, passa-se a falar na necessidade de uma filosofia da Natureza. De qualquer modo, para nós, todos os esforços convergem em uma direção: tentar assentar que não é possível não se deixar desafiar pelo originário, por aquilo que está antes de qualquer cisão entre homem e mundo, mesmo que se reconheçam os limites que esta provocação nos impõe, ou seja, mesmo que estes limites sejam tamanhos a ponto de nos fazer hesitar em pensar o fundamento, o ser.

Acompanhemos, com maior vagar a solução apresentada na *Phénoménologie* e, em seguida, apenas como ensaio para futuros estudos, será apresentado o movimento que permitiu a Dufrenne negar a possibilidade de uma ontologia em favor do necessário esboço de uma filosofia da Natureza.

Na *Phénoménologie*, no mesmo momento em que se formula a hipótese, formulam-se também sérias dúvidas quanto à possibilidade de sua sustentação, concluindo-se que “até o presente momento, em todo caso, estamos preparados para encontrar para a verdade estética apenas uma justificação antropológica.” Para Dufrenne, a justificação da hipótese ontológica

deve contar com a resolução do problema da verdade estética. Trata-se de investigar em que medida a arte e o real se relacionam. Mas, para tanto, contamos apenas com uma possível justificação antropológica.

Na formulação da hipótese, o ser é entendido como fundamento dos dois aspectos do *a priori*, o existencial e o cosmológico e, sendo portador de um sentido, ao mesmo tempo que o imprimiria no real, forçaria o homem a testemunhá-lo. Eis a passagem fundamental:

Atribuir uma significação ontológica à experiência estética é admitir que os dois aspectos do *a priori* afetivo, cosmológico e existencial, são fundados no ser, isto é, que o ser é portador do sentido que, de um lado, ele imprime no real e que, de outro lado, ele força o homem a proferir: a experiência estética ilumina o real porque o real é como o contrário do ser, do qual o homem é, por sua vez, testemunha: de maneira que se a arte diz o real é porque, ambos, o real e a arte são subordinados ao ser. É preciso, então, recusar ao homem a iniciativa da experiência estética para confiá-la, de alguma maneira, ao ser.⁴⁸

Está formulada a hipótese e, a dar crédito à possibilidade de seu desenvolvimento filosófico, deveríamos fazer desaguar a crítica da experiência estética em uma ontologia. Mais precisamente, ao transformar a condição de possibilidade da experiência estética, a saber, os *a priori* afetivos, em propriedade do ser, isto porque nele têm seu fundamento, não haveria melhor via de compreensão da própria experiência senão aquela fundada em uma construção ontológica. Enfim, uma fenomenologia da experiência estética, como seu fundamento, exigiria uma ontologia justificante.

Mas, tão logo a hipótese ontológica é aventada, sobrelevam-se as dúvidas quanto à sua sustentabilidade: seria mesmo possível subordinar a experiência estética, não à iniciativa do homem, mas a uma atividade do ser? As interrogações, que colocam em cheque a hipótese, não param: “o sentido não vem às coisas pelo homem? Poderíamos falar de um ser do sentido – identificando o sentido com o ser – do qual o homem seja o servidor e o real a

⁴⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 657.

manifestação?”⁴⁹ Diante destas colossais interrogações que, de algum modo, já colocam o pensamento na via do problema do ser, Dufrenne hesita: até o momento, para a hipótese ontológica, seria apenas possível uma justificação antropológica. Mas, com isto, a perspectiva metafísica⁵⁰ não está, de todo, abortada, permanecerá como um desafio ao pensamento. Este desafio será, doravante, o principal mote do pensamento de Dufrenne e, de forma velada ou na maioria das vezes explícita, acompanha suas soluções futuras para a hipótese ontológica.

É preciso agora acompanhar a justificação antropológica, aquela que, até o presente,⁵¹ é possível oferecer como base de sustentação para a hipótese ontológica.

5.4.1 Justificação antropológica da verdade estética

Justificar antropologicamente significa verificar como o homem, pela experiência, tem acesso à verdade estética e, por ela, ao sentido do real, apreendendo o real como mundo.

Ao problema da verdade estética, ou seja, “ao problema de saber como o objeto estético, revelando um mundo, poderia nos instruir sobre o real”, Dufrenne diz ter “respondido por

⁴⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 667.

⁵⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 665-667.

⁵¹ Sustentamos que ao dizer, *até o presente*, Dufrenne já antevia, ainda que não completamente, seus esforços futuros no sentido de submeter a reexame a questão, isto é, pensava se dedicar posteriormente a repensar a possibilidade de uma justificação, desta feita, ontológica para a experiência estética. Esta tese, cremos, já se anuncia claramente quando Dufrenne, em uma nota de rodapé, busca relacionar ao problema do ser o sentido do real, concluindo que o sentido pode se tornar natureza. Eis o texto: “isto não implica que o real seja idêntico ao sentido: ele é, como na dialética hegeliana, o outro do sentido; e assim ele é o que transborda, o inesgotável, o não-sentido. Mas o que é não-sentido em relação ao homem é, ainda, sentido em relação ao ser: é o sentido que se tornou natureza.” Ora, a noção de natureza, como *a priori* de todos os *a priori*, portanto, enquanto instância originária que confere sentido ao real, ao sujeito e ao objeto, será um dos grandes achados do pensamento Dufrenniano posterior à *Phénoménologie*. Isto denota certa continuidade do pensamento de Dufrenne: insinua-se já na *Phénoménologie* o seu posterior apelo para a noção de natureza, como fundamento originário. Então passará a escrever Natureza, com “N” maiúsculo, para indicar este achado. A descontinuidade ficaria por conta de uma mudança de posição da questão do ser: agora, nos escritos posteriores à *Phénoménologie*, não se trata de pensar o ser, mas a Natureza como fundamento dos *a priori* afetivos e fonte de sustentação da co-substancialidade entre homem e mundo, acordo este descortinado exemplarmente na experiência estética. A nota a que nos referimos encontra-se em: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 657.

meio de um argumento *ad hominem*, mostrando que o real não é absolutamente juiz do mundo estético, já que ele tem necessidade deste mundo para aparecer como real.”. Por isto, foi possível concluir que “o objeto estético é verdadeiro naquilo que ele nos induz a completar o movimento constitutivo de uma verdade.” Não se trata aqui de uma verdade do fato, mas de uma “verdade mais fundamental segundo a qual, antes de toda objetivação, um mundo é possível.” Assim, justifica-se a verdade estética - aquela que nos induz a pensar que, antes de qualquer objetivação, há um mundo – porque “a experiência estética prefigura a *démarche* de toda consciência: ela coloca em jogo os *a priori*, o que pressupõe a apreensão do real como mundo. (...) (estes *a priori*) são a condição da experiência e, ao mesmo tempo, constituem o sujeito como sujeito que faz experiência do real.”. Enfim, “o *a priori* é, a um só tempo, um *a priori* em relação ao real e um *a priori* que eu sou. Sem ele, não há sujeito e não há mundo.”⁵²

Estão delimitados os pontos essenciais para uma justificação antropológica da verdade estética: o objeto estético revela um mundo; para que o sujeito se empenhe em apreender este mundo, nele alienando-se, deve haver algo que funcione como um saber virtual, permitindo o encontro entre ele e o mundo do objeto estético; este algo que une e constitui, a um só tempo, sujeito e objeto é o *a priori*; os *a priori* afetivos constituem um fundo originário: fundam o real e o sujeito, enquanto sujeito que os percebe. Ainda, não se está aqui, segundo Dufrenne, nos domínios da ontologia, mas foi alcançada uma justificação antropológica – isto é partindo do papel do sujeito – para a hipótese ontológica: sustenta-se que a experiência estética exige um *a priori* fundante, a um só tempo, do objeto e do sujeito. Dizer mais sobre este *a priori* seria ultrapassar os limites de uma justificação antropológica e adentrar o campo próprio de um discurso ontológico, mas é diante disto que se hesita, pelo que devem ser respeitados os limites daquela justificação.

⁵² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 658. Todas as citações estão contidas na página citada.

Pela arte o real se torna expressivo, mas sua expressão somente pode ser lida por um sujeito, no qual se realiza o *a priori* existencial que é, ao mesmo tempo, um *a priori* cosmológico: é isto que possibilita o encontro de um e outro. A função da arte é, então, colocar em marcha esta verdade dada antes do real, o mundo como sentido dado antes do objeto, isto é possível porque ela coloca em jogo os *a priori* e, com isto, consegue, pelo sentimento, ler a expressão do real. Dufrenne dirá que a experiência estética tem uma função propedêutica: ilumina uma via de acesso à leitura da expressão do real.⁵³

A verdade estética, portanto, não está em copiar um real já visto, “é pela arte que o ver reencontra seu frescor e seu poder de persuasão; a arte nos reconduz ao começo. (...) A arte não copia, porque não há um real dado numa percepção prévia, a que a percepção estética teria que se igualar. Por pouco diríamos que é com a arte que começa a percepção.”⁵⁴ Aqui vislumbramos clara crítica à *mimesis*, se esta for entendida como tarefa da arte no sentido de reproduzir um real já previamente dado, antes de qualquer uma sua expressão.

É preciso, ainda, lembrar que o caráter existencial do *a priori* afetivo se revela já na gênese da obra de arte, como abertura para o sentido histórico do real. O artista ao produzir a obra, nela empenha sua condição histórica. De fato, ela “é obra de um homem engajado no real, do qual a autenticidade se mede pelo empenho neste engajamento.” Então, “a obra não atesta apenas a personalidade de seu autor, mas a natureza do mundo real em que ele viveu.” Assim, “mesmo quando a obra não se proponha a representar a realidade contemporânea à sua criação, (ainda assim) pela criação, ela a testemunha, e o que ela exprime é também expressão do real.”

⁵³ Sobre a função propedêutica da arte, conferir, muito especialmente, DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 661-662.

⁵⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 661-662.

Contudo, a realidade histórica contemporânea da arte é culturalmente limitada no espaço e no tempo e, “talvez o mundo que a obra revela seja mais vasto, capaz de acolher uma realidade mais diversificada.”⁵⁵ Por isto, nem mesmo considerando o mundo da subjetividade empenhado na criação da obra seria conveniente falar em reprodução, cópia do real pela arte.

Deste modo, é preciso superar a visão da imitação enquanto cópia, a arte deixa suas marcas no real e, também, é por ele atingida. Assim, a experiência estética é exemplar, inspirando nossa apreensão do real, que não é sua mera reprodução. De fato, “nossa apreensão do real é nutrida pela experiência estética; ela, ao mesmo tempo, imita esta experiência e nela se inspira. Mas, inversamente, o real imita a arte: ele se estetiza ao mesmo tempo que se humaniza.”⁵⁶ Então, faz sentido uma justificação antropológica da verdade estética: há algo de natural que reúne o real e arte, são os *a priori* afetivos que a experiência estética coloca em jogo e, precisamente, ao assim proceder ela aponta para um fundo que pode ser encontrado como *a priori* de todos os *a priori*. Com isto, a experiência estética se endereça a uma perspectiva ontológica, mas para a qual se pode oferecer, por ora, apenas uma justificação antropológica.

A arte contribui para a elaboração do real, já que pode nos dar as chaves de sua compreensão, pelo menos de seus aspectos afetivos. Ela se aplica ao real porque este é, de alguma maneira, obra sua: a afinidade descende de uma filiação.⁵⁷ Não há um real previamente dado a ser meramente descoberto: o olhar humano transforma a natureza. Isto é, o real, enquanto Natureza é, ainda, obra humana, e quase obra de arte⁵⁸: ele é, da mesma forma que o objeto

⁵⁵ Todas as citações encontram-se em DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 663-664.

⁵⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 662.

⁵⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 665.

⁵⁸ Para Dufrenne, há objeto estético natural, seja porque a natureza se humaniza pelo olhar do homem seja porque o objeto estético, em geral, contém sempre algo de natural. Este tema, já presente na *Phénoménologie*, foi especificamente tratado, dentre outros estudos, em um artigo em 1995 e incorporado ao primeiro volume de *Esthétique e philosophie*. Deste primeiro volume há tradução publicada no Brasil: DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. Nesta publicação, o artigo

estético, a *Sache selbst* que Hegel opõe à *Ding*: o objeto civilizado que reenvia ao homem sua própria imagem e em que se realiza, deste modo, tanto a afinidade da arte e do real quanto a unidade do cosmológico e do existencial.⁵⁹

E é precisamente a reflexão sobre o objeto estético natural que suscita novas interrogações que, ultrapassando uma possível justificação antropológica, de novo, apontam para uma perspectiva metafísica.⁶⁰ A justificação antropológica aproxima a estética do humano: aquilo que o homem descobre no real é, de algum modo, obra sua, fruto de uma humanização realizada por sua iniciativa, seja por sua ação ou, pelo menos, por seu olhar. Mas, quanto ao objeto estético natural, seria o homem capaz de imprimir-lhe a expressividade ou seria necessário supor a existência de um sentido que por ele se quer dizer? Enfim: “não é o artista movido por uma força e dedicado a um tarefa que lhe ultrapassa? Este sentido, se ele aparece como um sentido do real, longe de ser imposto ao real por uma iniciativa humana não é, ao contrário, chamado pelo próprio real? Não é o ser mesmo que convoca o homem a dizer e ler o sentido do real?”⁶¹

Fácil notar que, responder a estas indagações, implica em extrapolar o campo da justificação antropológica da verdade estética, adentrando o campo metafísico, isto é, aquele em que se movimentam nossas possíveis repostas ao problema do ser. Assim, a justificação antropológica da experiência estética é insuficiente e, por isto, novamente nos remete a uma perspectiva metafísica.

mencionado aparece entre as páginas 60 e 77. Destaque-se deste artigo uma passagem, contida na página 69, em que, com apoio em Alain, Dufrenne afirma: “talvez seja o sublime um elemento de toda experiência estética e, em todo caso, é o momento principal da experiência estética que se realiza perante a natureza. E é precisamente quando a natureza parece sublime que ela se impõe como natureza.”

⁵⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 665.

⁶⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 665.

⁶¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 665.

5.4.2 *Perspectiva metafísica*

Ao final de uma justificação antropológica da verdade estética, vislumbram-se dois caminhos: continuar atribuindo ao homem toda iniciativa estetizante, produtora do sentido do real – seria então o homem, em termos estéticos, como para o velho Protágoras, a medida de todas as coisas -; ou, ainda, renunciando à ação exclusiva do homem, poderia ser pensado que o sentido aporta no real advindo de algo que lhe ultrapassa, o ser. Desta maneira, neste último caso, somos reenviados à hipótese ontológica. Trata-se de uma hipótese, como já se afirmou, já que se abre uma perspectiva metafísica, mas a elaboração de uma ontologia, que diria a última palavra sobre a origem do sentido do real, resolvendo o problema do ser, é colocada em dúvida. “Talvez a última palavra seja que não há última palavra”.⁶²

Entre os dois caminhos, quase que devemos escolher, já que as justificações não são cabais. A formulação hipotética é evidente, como se vê nesta passagem decisiva:

Se se recusa em dizer que o homem porta o sentido e, ele mesmo, transfere ao real o sentido afetivo que a experiência estética descobre, é preciso dizer: 1. Que o real não obtém do homem este sentido; e 2. Que o ser provoca homem para ser a testemunha e não o iniciador deste sentido. Esboçemos estes dois pontos arriscando uma visada ontológica sobre a arte.⁶³

Trata-se então de arriscar uma incursão ontológica. Com este espírito, prevenido quanto à atitude de risco, isto é, percorrendo um caminho acidentado e que pode conduzir a lugar algum, Dufrenne adentra o campo metafísico. Acompanhemos seus passos.

A questão fundamental é saber se o sentido, tal como se encontra no real, está no princípio (origem) mesmo da natureza e do homem, ao invés de ser projetado pelo homem na natureza,

⁶² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 677.

⁶³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. pp. 665-666.

sendo assim missão do homem dizer aquele sentido e não criá-lo, inventá-lo.⁶⁴ Segundo a leitura de Dufrenne, Heidegger teria concedido prioridade ao ser, enquanto fonte do sentido, cabendo ao homem, ao poeta, tentar enunciá-lo.⁶⁵

Em uma passagem esclarecedora Dufrenne estabelece as premissas de sua tentativa, reconhecidamente arriscada:

Trata-se de tentar compreender a insuficiência da exegese antropológica, segundo a qual o sentido encarnado no *a priori* é inventado pelo sujeito e conferido por ele às coisas, pois o real é a imagem do homem e especialmente da arte já que o homem o percebe ou o faz à sua imagem. Recusar ao homem o privilégio de fundar o verdadeiro para fundar o homem no verdadeiro, é dar a palavra ao ser, sendo o ser aqui o próprio sentido ou, como nós sugerimos, aquele *a priori*, anterior a suas especificações existencial e cosmológica, e que parece fundar, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto, o homem e o mundo.⁶⁶

Mas, se a prioridade ontológica cabe ao ser, que papel restaria para o homem? Convida-se a admitir um ser do sentido – o sentido sendo o ser – ao mesmo tempo, anterior ao objeto em que ele se manifesta e ao sujeito a quem ele se manifesta, e que o convoca a completar esta solidariedade do objeto e do sujeito.⁶⁷ Deste modo o problema colocado pela experiência estética seria querido pelo próprio ser, procederia da dialética do ser.⁶⁸ Mas, aqui os sinais de alerta soam: “cedo nos perguntamos se isto pode ser pensado.”⁶⁹

Embora os limites do discurso se anunciem, ou pelo menos já se vislumbrem as marcas do indizível, “em todo caso, é preciso, então, admitir que o homem é um episódio da dialética (do ser): ele não cria o sentido. Entretanto, (...) o homem prevenido e instruído pela

⁶⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 666.

⁶⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 666.

⁶⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 666.

⁶⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 666.

⁶⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 666.

⁶⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 666.

experiência estética é capaz de reconhecer este sentido e de o subsumir sob a categoria afetiva.”⁷⁰

Não sendo colocado em questão o acordo existente entre o homem e o real, mas defendendo-se que os dois, real e homem, pertencem ao ser, *o que seria o ser de que aqui se fala?*

Dufrenne assim responde: “o ser é precisamente esta identidade do sentido, tal como o homem o pode ler, e do real, tal como nele o sentido pode se inscrever.”⁷¹ Agora uma outra indagação se impõe: qual o papel do homem, posto que afirmada a dialética do ser, isto é, a que momento desta dialética ele pertenceria? A esta crucial indagação, assim responde

Dufrenne:

O humano não é desqualificado por isto (privilégio ontológico do ser): o sentido passa pelo homem, se ele não é constituído por ele; *o a priori* não deixa de ser comum ao objeto e ao sujeito; ele permanece existencial, e também constituinte, se bem que a constituição não seja mais feito do homem, mas do ser através do homem.⁷²

Há uma solidariedade estrutural⁷³ do existencial e do cosmológico, fundada esta na descoberta dos *a priori* afetivos, e isto requer o homem, senão como aquele que constitui o sentido, ao menos como aquele que o atesta, daí que o homem passe a ser um momento essencial e indispensável na dialética do ser. Afirma Dufrenne que “o homem é um momento do ser, momento em que o sentido se concentra e o surgimento de um *pour-soi* não é uma aventura absurda se ele é requerido pelo sentido, ao invés de fundá-lo.”⁷⁴

⁷⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 667.

⁷¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 667.

⁷² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 667.

⁷³ Neste passo, isto é, em apoio à tese segundo a qual há uma solidariedade estrutural entre o físico e o cósmico ou, na linguagem de Dufrenne, preferencialmente, entre o existencial e cosmológico, são citadas passagens da obra *Vers une cosmologie*, de autoria do psiquiatra de inspiração fenomenológica Eugen Minkowski. Todas as passagens referenciadas, segundo a leitura feita por Dufrenne, apontam para o “parentesco estrutural entre o humano e o mundo”, sabendo-se “ser o homem solidário da natureza”. Eis a referência: MINKOWSKI, Eugen. *Vers une cosmologie: fragments philosophiques*. Paris: Fernand Aubier, 1936.

⁷⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 669.

Em relação à estética, a subordinação do homem ao ser tem duas implicações. A primeira: a arte não imita o real, como sugere o realismo estético, ao contrário, o real espera algo da arte: “espera que seu sentido seja dito.”⁷⁵ Continua Dufrenne, apontando uma vez mais a função da arte:

Já que a arte tem a missão de exprimir este sentido – bem entendido, no que diz respeito ao sentido afetivo – é preciso dizer que o real ou a natureza quer a arte. (...) O objeto estético é este objeto que faz *jus* à dimensão humana do real; e o artista é este lugar de eleição em que o real aquiesce à consciência naquilo que ele tem de mais secreto e, portanto de mais visível: sua humanidade.⁷⁶

A segunda implicação vai mais longe, o que deve fazer soar mais intensamente os sinais de alerta, lembrando que se trata de uma hipótese, que poderia ser assim formulada: “talvez não baste dizer que a natureza é dita pelo artista e seja necessário dizer antes que a natureza procure se dizer por meio dele: a arte se torna uma astúcia e o artista um instrumento para a natureza em busca de expressão.”⁷⁷ O artista liberaria a significação mais escondida da natureza, cumprindo um desígnio que lhe ultrapassaria, seria um instrumento da dialética do ser, isto é, “do desenrolar do sentido, que se aliena na natureza e se reflete no homem.”⁷⁸

Agora o alerta é máximo e devemos nos perguntar se esta afirmação metafísica - ou seja, aquela de que a natureza se serve da arte para, por meio dela, dizer seu próprio sentido -, não se trata de uma afirmação que não podemos, absolutamente, justificar. Com as devidas cautelas, conferir alguma plausibilidade àquela afirmação seria viável de dois modos: “aproximando-a de outras afirmações ao menos parcialmente justificáveis ou encontrando seus antecedentes e ecos na empiria.”⁷⁹

⁷⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670.

⁷⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 669.

⁷⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670.

⁷⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670.

⁷⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670.

Qualquer dos dois procedimentos poderia tornar plausível a hipótese, não sendo para ela uma justificação cabal. Nesta tentativa, Dufrenne retomará os principais argumentos já delineados ao longo da *Phénoménologie* e procurará, comparativamente, ligá-los a outras posições filosóficas pelas quais eles também foram aceitos.

O primeiro ponto a ser firmado é que “o homem é necessário à natureza para que o sentido desta desabroche”, idéia que Dufrenne diz ser ratificada também pela filosofia crítica, à medida que esta proclama a revolução copernicana.⁸⁰ De fato, ao tornar a relação entre sujeito e objeto dependente de estruturas transcendentais do sujeito, de algum modo, para que a natureza se expresse, isto é, para que apareça seu sentido, ela dependerá do homem.

Outro ponto importante liga-se à convicção de que a natureza queira se expressar por meio do homem. Desta idéia seria possível aproximar, por um outro viés, “considerando que talvez a história da matéria culmine com a vida e a história da vida com a aparição do homem.” O ponto de apoio paralelo para garantir a plausibilidade desta idéia, segundo Dufrenne, se encontraria nas concepções finalistas para as quais “se o homem é a obra-prima da natureza, inversamente, a natureza tem necessidade do homem que, ao mesmo tempo, a governa e justifica.”⁸¹ Talvez este finalismo seja herdeiro “dos velhos mitos que narram a passagem do caos ao cosmos e que, à sua maneira, dizem como o real se ordena, tornando-se mundo pela operação da consciência.”⁸² Enfim, como sustentam os finalistas, se o élan vital se completa no homem, “não seria proibido pensar que, em recompensa, o homem incorpore algo a esta natureza da qual ele é descendente.”⁸³

⁸⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670.

⁸¹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670.

⁸² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670-671. A citação consta na nota de rodapé número (I), que se inicia na página 670.

⁸³ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 670.

Quanto à necessidade que o real teria do artista para se exprimir na obra, a analogia poderia ser encontrada na dialética hegeliana da vida e da tomada de consciência da vida. Se a vida parece ter necessidade de se refletir no homem, não seria absurdo estender a todo o real esta necessidade, de forma que a arte se tornaria algo de essencial para a natureza, isto porque “se o vital tende a se completar na consciência, da mesma forma o afetivo, a dimensão humana do real (tenderia a se completar) na arte.”⁸⁴

Estas as aproximações que poderiam ser feitas demonstrando que, na história do pensamento ocidental, a hipótese ontológica encontra plausibilidade, na medida em que aparece como análoga a algumas teses aceitas seja pela filosofia crítica, seja pelas doutrinas finalistas seja, ainda, corroborada pela idéia hegeliana da dialética da vida.

O segundo procedimento do qual poderíamos nos servir para conferir plausibilidade à hipótese, ou seja, a procura por seus “antecedentes ou ecos na empiria”, é marcado pela rememoração dos principais argumentos apresentados por Dufrenne ao longo da *Phénoménologie* e que, inclusive, são os mesmos que o teriam conduzido à indicação de uma “perspectiva metafísica” no final daquela obra.

Novamente, retornam como apoio à hipótese os argumentos que seguem. O *a priori* afetivo, do qual nos dá conta a experiência estética, exige o surgimento de um sujeito, tornando-se então o que ele realmente é: “uma determinação do ser, um sentido que a natureza reflete e que se refletiu no homem.”⁸⁵ O sentido precede o homem e, “assim se prolonga a idéia de que a arte é querida pela natureza” (...) sabendo-se que a arte “é um serviço que a natureza espera do homem”, e que o homem participa da dialética do ser como um seu momento

⁸⁴ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 671.

⁸⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 672.

importante, sendo o ser “o devir mesmo do sentido”, reclamando então a participação do homem, por meio de quem toma consciência de si enquanto sentido. Ainda é recordado que o homem e o real “são da mesma raça, na medida em que um mesmo *a priori* neles se realiza e os aclara com uma mesma luz,”⁸⁶ por isto, o objeto estético só aparece por iniciativa de um espectador, que reconhece e acaba a obra de arte.

Como se vê, são retomados os argumentos fenomenológicos⁸⁷ que teriam conduzido Dufrenne a formular a hipótese ontológica, agora como possível sustentáculo, em bloco, para aquela mesma hipótese, numa espécie de petição de princípio.

Contudo, ao final, os resultados que teriam sido alcançados por uma “ontologia da experiência estética”⁸⁸, mais uma vez, são colocados em cheque ao serem submetidos a interrogações das quais, aliás, nunca se viram livres. Trata-se de reconhecer os limites daqueles mesmos argumentos, sobre os quais sempre paira a suspeita de que não seriam suficientes para justificar a hipótese ontológica, mas apenas para indicá-la. Eis o rol das indagações que abalam os argumentos, retirando-lhes o poder de justificar:

Mas esta ontologia pode ser aceita sem reserva? Este retorno ao humano, à condição do artista e do espectador, que a ilustra e parece justificá-la, não a coloca também em perigo? Logo que, de novo, se invoca o homem, poderia ele fazer sua parte? E a ontologia não nos conduz, novamente, ao antropológico e, por ele, ao empírico? Não nos deveríamos nos contentar, modestamente, com a justificação empírica que primeiramente foi proposta?⁸⁹

Por isto a desconfiança e depois a convicção de que uma exegese antropológica da experiência estética é sempre possível não sendo, contudo, necessário que a sua crítica devesse ser dita uma última palavra que, resolvendo o problema

⁸⁶ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 676.

⁸⁷ Dufrenne mesmo o admite, como se vê em: DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 676.

⁸⁸ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 676.

⁸⁹ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 676.

do ser, exigência de uma ontologia, conseguisse dar conta da direção de sentido descortinada na experiência estética, uma experiência exemplar que atesta o acordo (a co-substancialidade) entre homem e mundo, mas que deve ainda reconhecer seus limites para pensar aquele mesmo acordo.

Entende-se, então, porque que a experiência estética possa apenas nos convidar a admitir um acordo entre o homem e o real; acordo que se manifestaria, em primeiro lugar, no objeto estético – que é um *em-si* e um *para-nós* – e, ainda, na significação deste objeto, que não apenas exprime seu autor, revelando também um rosto do real.⁹⁰ Quanto a aceitar ou não o convite uma coisa é certa: não devemos esperar motivos que, ontologicamente, justifiquem firmemente nossa escolha. Mas se não é possível uma ontologia justificante e se, apesar disto, continua a experiência estética a formular aquele convite, existiria outra instância de pensamento que melhor nos habilitasse a uma decisão? Esta a interrogação que, a nosso juízo, orientou todo o pensamento elaborado por Dufrenne após a publicação da *Phénoménologie*. A resposta? Esta, aqui, somente podemos indicar a estrutura óssea, sem preencher dela todo o corpo. Vejamos.

5.5 Nova direção dada à hipótese ontológica nos escritos posteriores à *Phénoménologie*: esboço de uma filosofia da Natureza

Vimos que é sempre possível uma justificação antropológica da verdade estética, isto é, da estreita relação entre o homem e o real, sendo a arte lugar privilegiado de leitura do pacto

⁹⁰ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. II. Paris: PUF, 1953. p. 677.

existente entre estes pólos co-substanciais. A justificação antropológica, por sua vez, remete a uma perspectiva metafísica, numa espécie de reconhecimento de sua insuficiência. Contudo, nesta perspectiva, somente é possível tatear; impossibilitando-se sua justificação, procuram-se razões de plausibilidade para os achados filosóficos. Por isto, uma crítica da experiência estética, embora aponte para uma perspectiva metafísica, não pode tornar-se uma ontologia, porque, para tanto, não reúne condições.

Nos escritos posteriores à *Phénoménologie*, Dufrenne insistirá nesta direção e, mais uma vez, se servindo de um conceito advindo de Merleau-Ponty, se torna uma convicção o fato de que “a descrição do ‘ser selvagem’ é uma ontologia impossível.”⁹¹ Aliás, em um artigo importante, publicado apenas um ano após a *Phénoménologie*, portanto em 1954, Dufrenne já apontava nesta mesma direção. De fato, com expressa referência a Merleau-Ponty, após considerar acertada a posição segundo a qual é mesmo impossível uma redução fenomenológica completa e, em apoio a esta tese, Dufrenne procura retirar-lhe as conseqüências para uma adequada compreensão da idéia de intencionalidade. Ele registra: “então a intencionalidade não tem mais caução no Ser; ela exprime sempre a solidariedade entre o objeto e o sujeito, mas sem que sujeito e objeto estejam subordinados a uma instância superior, nem sejam reabsorvidos na relação que os une.”⁹² Ora, aqui, comparece uma desistência explícita: não mais, como na *Phénoménologie* se pensava, poderá ser fundado o acordo existente entre sujeito e objeto numa instância deles diversa e a eles anterior, o ser portanto.

⁹¹ DUFRENNE, Mikel. “A *priori*” et philosophie de la Nature. In: Filosofia, supplément n. 4. 1967. p. 726.

⁹² DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. pp. 79-80.

Mas, com isto, teria então desaparecido a perspectiva metafísica? A experiência estética não mais apontaria para algo anterior ao sujeito e ao objeto, fundamento do pacto entre eles existente, pacto que ela mesma sempre revela? Não, a provocação metafísica continua, o desafio é dizê-la.

Por isto, o pensamento de Dufrenne assumiu dupla direção: 1. explorando a noção de *a priori*, esforçar-se por encontrar um ponto de apoio, um antecedente, que viesse justificar a co-substancialidade entre sujeito e objeto, entre homem e mundo; 2. verificar os limites e a possibilidade de se elaborar uma filosofia que fosse capaz de dizer aquele algo que, ao mesmo tempo, antecede e funda o acordo essencial entre sujeito e o objeto.

Doravante, estas macro direções perpassarão as construções dufrennianas, ao lado de outras complementares como, por exemplo, a semiologia da arte, o problema da linguagem estética, das relações entre crítica literária e fenomenologia, além de tentativas de compreender o sentido da arte de seu tempo. Interessa frisar o programa investigativo daquelas macro direções.

Quanto à primeira direção, temos dois movimentos. O primeiro: na tentativa de melhor compreender a noção de *a priori*, dela deduzindo conseqüências que eventualmente pudessem responder à provocação metafísica descortinada na experiência estética, Dufrenne publica, em 1959, *La notion d' "a priori"*. Na avaliação de Paul Ricoeur - que também dirigiu-lhe críticas, levadas a sério por Dufrenne - o livro propõe o desdobramento da noção de *a priori* tornando-o, por um lado, uma estrutura pertencente também ao objeto e, por outro, um saber virtual desta estrutura, situado no sujeito. Para ele, “por meio desta dupla reforma da filosofia

transcendental, Dufrenne transmite um pensamento muito original que procede de certo número de temas ou, melhor ainda, de experiências vivas, cujo alcance é considerável.”⁹³

O segundo movimento: a tentativa de melhor delimitar o alcance da noção de *a priori*, cumpriu-se, de forma sistemática, apenas em 1981, com a publicação de *Les inventaire des “a priori”: recherche de l’originnaire*, muito embora a temática do livro já fosse recorrente em outros escritos menores e também no livro *Le poétique*, que apareceu em 1963. Como o título da primeira obra permite deduzir, trata-se de um esforço de delimitação do campo dos *a priori*, sobressaindo-se a procura pelo *a priori de todo a priori*, pelo originário. A Natureza comparecerá, como já se tinha anunciado em *Le poétique*, como o *a priori* originário. Esta orientação parece claramente retomar uma temática cara a Merleau-Ponty quando este se refere ao “ser selvagem”, mas relida agora à luz de Espinosa. É em *Le poétique* que Dufrenne diz ter “esboçado finalmente uma filosofia da Natureza.”⁹⁴ A Natureza naturante, conceito que Dufrenne, com peculiaridades, toma de empréstimo a Espinosa, é aqui concebida como origem de todo *a priori*, vislumbrando-se como o fundo de todos os fundos. Aqui se faz sentir, outrossim, a influência dos românticos mas sobretudo de Schelling, de quem Dufrenne adotará a noção de “fundo”.

A preocupação de Dufrenne, sempre decantada, no sentido de investigar a possibilidade de dizer o originário, esta não pode ser dita pertencente a uma obra em especial, na verdade, perpassa todo o seu itinerário posterior à *Phénoménologie*. Aliás, esta preocupação já se delineia nesta obra, contudo se torna central mais tarde, em *Le poétique*.

⁹³ RICOUER, Paul. *A noção de “a priori” segundo Mikel Dufrenne*. In: *Leituras 2: a região dos filósofos*. Tradução de Marcelo Perine e Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 250.

⁹⁴ DUFRENNE, Mikel. *Le poétique*. Paris: PUF, 1963. p. 4. Há tradução desta obra: DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

A procura pelo originário, pelo incondicionado, por um fundamento último inclui, ainda, o problema do discurso adequado para sua compreensão. Contudo, parece que o pensamento sempre quer ir além do fundamento, experimentando seus limites. A idéia de Natureza comparece como um conceito-limite. O “N” maiúsculo “indica não somente a exterioridade, mas a anterioridade do mundo em relação ao sujeito, e significa também a energia do ser.”⁹⁵ Ora, se a Natureza, enquanto lugar de emergência de todo *a priori*, se situa aquém de toda a correlação com um olhar ou um ato humano, nenhum discurso seria dela capaz já que, o mundo que não é ainda o Eu, nem *a fortiori*, para Mim, é o mundo antes do homem que produz o homem em vez de ser constituído por ele.⁹⁶ A Linguagem poética aparecerá, então, como a mais apta para tentar dizer a Natureza, reconhecidamente inefável. Muito embora o poeta entenda seu mister, cabe à Natureza a iniciativa de dizer-se por ele uma vez que, “pelo poeta a Natureza vem à consciência como o outro da consciência; é por isto ela quer o poeta e o poeta se quer como poeta. Ser poeta é ser disponível ao que da Natureza vem.”⁹⁷

Aqui, há clara confluência com o pensamento de Heidegger, do último Heidegger, para quem “o homem não fala senão na medida em que corresponde à palavra. A palavra é falante. O seu falar fala para nós lá onde foi falado: no poema.”⁹⁸ Há diferenças, é certo: para Heidegger é o ser que se diz na linguagem, para Dufrenne é a Natureza, enquanto raiz de todo *a priori*. Dufrenne mesmo cuida de estabelecer aquelas diferenças mas, ao fazê-lo, parece ressaltar ainda mais as aproximações, sobretudo uma: a compreensão da poesia como discurso mais capaz de dar conta do originário.

⁹⁵ DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori"*. Paris: FUF, 1981. p. 164.

⁹⁶ DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori"*. Paris: PUF, 1981. p. 165.

⁹⁷ Quanto ao tema da disponibilidade, da abertura do poeta àquilo que a Natureza quer dizer, ver especialmente: DUFRENNE, Mikel. *Le poétique*. Paris: PUF, 1963. pp. 226-229.

⁹⁸ HEIDEGGER, Martin. *La parole*. In: *Acheminemet vers la parole*. Paris: Gallimard, 1990. p. 37.

Além disto, aqui Dufrenne parece se aproximar, uma vez mais, de Merleau-Ponty pelo menos das idéias que comparecem em seus últimos trabalhos, mormente em *O filósofo e sua sombra* e *O visível e o invisível*. Nestes escritos, Merleau-Ponty se aproxima da temática de uma natureza observada “no seu movimento em direção ao homem, ao mesmo tempo percebido e percipiente, experimentando-se no homem e através dele.”⁹⁹ Por certo, Dufrenne pretendeu ir além, sobretudo quando diz ter faltado a Merleau-Ponty “ligar a idéia de Natureza à idéia de fundamento, como o *a priori* de todo *a priori* e colher o nascimento do dualismo e metamorfose do homem e do mundo na raiz mesmo do monismo.”¹⁰⁰

Por tudo, em suma, é possível afirmar que, nos escritos posteriores à *Phénoménologie*, a hipótese da significação ontológica da experiência estética, ganhou nova configuração: sempre mais se dirigiu rumo à elaboração de uma filosofia da Natureza, posto que reconhecida a impossibilidade de uma ontologia que pudesse justificar a perspectiva metafísica aberta pela crítica da experiência estética; sempre mais se firmou a poesia como discurso adequado, aquele mais capaz de corresponder à escuta da Natureza; minimizou-se o privilégio concedido ao espectador na análise da experiência estética em favor de uma maior atenção dirigida ao artista, isto porque ele seria agora o instrumento do dizer da Natureza.

Se é verdade que estas direções são suficientes para uma nova configuração do problema, não é menos verdade que existam, também, continuidades: a idéia de Natureza enquanto fundo de todos os fundos, enquanto origem de todo *a priori*, já comparece na *Phénoménologie*, embora envolta em uma névoa que o pensamento posterior de Dufrenne cuidaria de remover; da mesma forma, também o problema da insuficiência do discurso produzido pelo *logos* é tema

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 140. O mencionado ensaio *o filósofo e sua sombra*, aparece publicado em: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins fontes, 1989.

¹⁰⁰ DUFRENNE, Mikel. *Jalons*. La Haye: Nijhoff, 1966. p. 217.

que já se anunciava na *Phénoménologie* e que, posteriormente, recrudesciu até chegar à solução da linguagem poética como forma mais adequada de expressão da Natureza.

Contudo, verificar como Dufrenne teria esboçado uma filosofia da Natureza, apurando seus eventuais compromissos com a tradição, é tarefa que ultrapassa, aqui, nossos propósitos, devendo ser cometida a um outro futuro trabalho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento de Dufrenne dialoga com grandes vultos da tradição filosófica ocidental e promove entre eles um encontro rico e inédito. Dentre os nomes com os quais, em maior medida, interage Dufrenne devem ser citados Husserl, Merleau-Ponty, Sartre, Heidegger, Baruch de Espinosa e, ainda, Kant e Hegel. Em menor medida, mas também com certa importância, aparece o diálogo travado por Dufrenne com R. Ingarden, G. Bachelar, H. Bergson e com os frankfurtianos, sobretudo com H. Marcuse e T. Adorno. O diálogo com este amplo rol de luminares da filosofia no Ocidente não se dá de forma acrítica, ou descuidada. Ao contrário, Dufrenne é um leitor atento e perspicaz da tradição filosófica, criando um pensamento dotado, em muitos aspectos, de originalidade, exatamente porque construído nos espaços em que ele identifica as falhas e os erros daquela mesma tradição com a qual mantém um diálogo aberto. Permanece, ainda assim, um ilustre desconhecido ou, pelo menos entre nós, não suficientemente lido e valorizado.

A originalidade mais visível é garantida pela inegável orientação estética dada a todo o pensamento de Dufrenne. Na verdade, Dufrenne pensou instaurar todo um programa investigativo-filosófico a partir da reflexão sobre a experiência estética. No âmbito do movimento fenomenológico, de fato, é a Dufrenne que devemos atribuir uma dedicação central e quase exclusiva aos problemas suscitados pela estética. Neste sentido, é a partir da experiência estética, entendida como experiência exemplar, que Dufrenne diz ser possível, por exemplo, uma teoria geral da percepção. Assim, a descrição da experiência estética e, da mesma forma, sua análise transcendental são realizadas com acuidade, conduzindo a resultados filosoficamente significativos, não somente para o campo da estética, mas para a filosofia como um todo. Ao final da *Phénoménologie*, comparece o desenvolvimento de um

de seus mais ambiciosos objetivos, como corolário de todo seu esforço de compreensão da experiência estética como gênero: resgatar sua significação ontológica. Os termos ‘ontológico’ e ‘metafísico’ são tomados um pelo outro, indicando os dois a mesma direção: apontam para um fundo originário que, a um só tempo, antecede e fundamenta a co-substancialidade existente entre homem e mundo, entre sujeito e objeto, entre o homem e o real. Mas é como hipótese que a experiência estética deixa entrever uma sua significação ontológica, ou aponta para uma perspectiva metafísica, já que para ela não seria possível encontrar uma justificação completa, conduzida nos caminhos de uma ontologia.

A hipótese de uma significação ontológica é pensada por Dufrenne como consequência da investigação crítica. Para ele, a elaboração de uma fenomenologia da experiência estética deve percorrer três momentos: a descrição, a análise transcendental e, por fim, a tentativa de resgatar sua significação ontológica. É a análise transcendental que, como uma abertura de horizontes, indica um sentido metafísico. Assim, opera-se um salto do transcendental ao metafísico. Por este salto pode ser encontrada não mais que uma justificação antropológica.

Portanto, trata-se de uma hipótese, antes de tudo, porque são reconhecidos seus limites de justificação, isto é, não é possível a construção de uma ontologia que, dizendo uma última palavra sobre o ser, pudesse também explicar o ser que se revela na experiência estética.

Na *Phénoménologie*, o caminho percorrido por Dufrenne para tentar uma justificação da hipótese da significação ontológica é sinuoso e hesitante. A todo tempo insinua-se a necessidade de uma ontologia, mas logo o discurso se atenua em favor agora da admissão de uma apenas possível justificação antropológica do sentido metafísico. Contudo, esta justificação permanece insuficiente retornando, por isto, como provocação, a perspectiva

metafísica, para a qual se procura uma plausibilidade. Esta pode ser encontrada de dois modos: analogicamente, identificando teses comuns admitidas também pela tradição filosófica ocidental ou, ainda, procurando para ela uma justificação, pelo menos em parte, aceitável. Sabe-se, contudo que não é possível justificar completamente a hipótese, ou seja, dizer uma última palavra, capaz de tornar inteligível todo o resto.

De um lado, a percepção estética demonstra que os *a priori* afetivos são a condição de possibilidade do acordo originário, que torna visível a co-substancialidade entre homem e mundo, mas por outro lado, faz calar a voz aí, precisamente quando deveríamos ir além. No entanto, antropologicamente, é possível ver que os *a priori* que fundamentam aquela co-substancialidade, pertencem, a um só tempo e do mesmo modo, ao objeto e ao sujeito, não são meros esquemas formais presentes no sujeito. Construir uma fenomenologia da experiência estética objetivando verificar a possibilidade de se pensarem os fundamentos deste acordo essencial: este o desafio.

No final de seu esforço de compreensão fenomenológica, Dufrenne concluirá que a significação ontológica da experiência estética, apesar de não autorizar uma ontologia, deixa entrever que há um fundo originário, que deve ser pensado como fundamento do encontro sempre possível entre sujeito e objeto, homem e real. Como isto seria possível? Dufrenne procurou, em escritos posteriores à *Phénoménologie*, dar respostas, no plural, a esta indagação.

Uma leitura crítica da *Phénoménologie* deixa entrever certas tensões das quais não consegue escapar o pensamento de Dufrenne. Estas tensões jogam o discurso contra as fronteiras do possível, da expressão, da linguagem. Nem por isto dão origem a incongruências. Contudo,

permanecem certas hesitações, o que é próprio de um pensamento que se mantém tenso durante todo o percurso. Isto é claramente identificável na afirmação da hipótese ontológica: ela aponta para a exigência de uma ontologia justificante, mas, ao mesmo tempo, antevê sua impossibilidade. É esta tensão, que constantemente previne Dufrenne acerca dos resultados já alcançados.

Neste sentido, há uma releitura da hipótese ontológica nos escritos publicados após o advento da *Phénoménologie*. A uma ontologia, reconhecidamente impossível, deve suceder uma filosofia da Natureza, ainda que esta possa apenas ser esboçada. Talvez fosse possível tão somente esboçar uma tal filosofia porque são amplamente reconhecidos os limites do *logos* para pensar a Natureza, enquanto esta – sendo a origem de todo *a priori* – estaria, portanto, aquém do humano, num recuo para antes da cisão existente entre sujeito e objeto, restando assim inefável.

Por isto, a linguagem mais apropriada para a expressão capaz, ao menos em parte, de dar voz à Natureza, será a poética: por ela melhor se pode ouvir o que a Natureza tem a dizer ao homem, por meio do poeta. Contudo, ainda se fala de *filosofia* da Natureza, não havendo renúncia total ao discurso fundado no *logos*. Esta a questão: como é possível a um discurso filosófico dizer o que só poderia ser dito pela poesia, em que maior iniciativa cabe à Natureza – ciosa por manifestar-se - e não ao dizer do poeta? Talvez por isto, a decantada filosofia da Natureza somente possa mesmo ser esboçada.

Possível, então, falar de um primeiro Dufrenne, o da *Phénoménologie*, e de um segundo, aquele dos escritos a ela posteriores? Uma resposta coerente exigiria um duplo movimento.

Por um lado, é preciso identificar as continuidades – isto porque na *Phénoménologie* já se insinuam os principais problemas de que se ocuparão os escritos a ela posteriores: impossibilidade de uma ontologia; limites do discurso sustentado pelo *logos*; necessidade de, ainda assim, prosseguir na investigação do originário, da “harmonia pré-estabelecida” que garante o encontro sempre possível entre sujeito e objeto. Além disto, já aparecem na *Phénoménologie* explícitas referências ao conceito de natureza que, posteriormente, se tornaria central para Dufrenne. Na verdade, são referências incipientes, mas que já indicam uma direção de pensamento. Direção esta que se aprofundou na mesma proporção em que Dufrenne se deixou influenciar, mais fortemente, pelo pensamento de Baruch de Espinosa e dos românticos, mormente de Schelling.

Por outro lado, é preciso verificar as descontinuidades: os problemas colocados por uma fenomenologia da experiência estética, mesmo que antevistos, quase todos, na *Phénoménologie*, inegavelmente receberam uma nova luz nos escritos posteriores. De fato, é amplamente minimizado o discurso sobre a possível significação metafísica, em favor da necessidade do “esboço de uma filosofia da Natureza.” Reconhecida a falência ou, pelo menos, os incuráveis limites do *logos*, ganha importância a linguagem poética, como instrumento de que se serve a Natureza para expressar-se. Ainda mais, ao realizar ações não conformistas, que procuram “o naturante sob o naturado” o homem testemunha um retorno ao originário, alimenta seu desejo pelo novo, por uma nova história, por uma utopia: libertando-se o homem e a arte das incrustações sociais, intervindo o imaginário para “renaturar” o real, devolvendo a ele aquilo de que é espoliado pela representação: a força da presença. Assim, esta nova perspectiva conduz à conclusão de que “uma filosofia da ação apela para uma filosofia da Natureza.”¹ Eis porque o pensamento do último Dufrenne desaguaria, então, na

¹ DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori"*. Paris: PUF, 1981. p. 317.

ética e na política,. Há um dever, uma direção otimizada para as ações humanas: reabsorver ou pelo menos se alimentar do originário, do incondicionado. A utopia, a procura do novo, que ainda não é, a não ser como possível, tem também implicações políticas inegáveis.

Enfim, com as devidas cautelas, uma vez identificadas importantes continuidades, há sim um primeiro e um segundo Dufrenne. Neste último comparece não a mera suspeita, mas a consagração da tese segundo a qual, sendo impossível uma ontologia, a via alternativa para suprir esta ausência é esboço de uma filosofia da Natureza, mais atento ao dizer poético. Além disto, Dufrenne conferirá maior importância a uma estética da criação: agora é o poeta que se coloca a serviço da Natureza à procura de expressão. O espectador não perderia seu *status*, como aquele que acaba a obra. Contudo, reconhece-se que uma fenomenologia da experiência estética deve também se ocupar, com a mesma intensidade, do fenômeno da criação. Minimizam-se assim as desconfianças de que voltar a atenção para o criador e para o fruto de sua tarefa redundaria em grandes perigos visto que, na *Phénoménologie*, teria orientado a opção metodológica de Dufrenne por elaborar uma estética voltada para o espectador, quase que exclusivamente. Mais, no último Dufrenne ganha corpo a afirmação do caráter ético-político da arte, enquanto esta comparece como uma instância que, procurando pelo originário, pode e deve ser lugar de crítica ao *status quo*, derrotando toda forma de conformismo, em nome do resgate do valor da utopia, no indivíduo, pela ética, e no corpo social, pela política.

Ao seguir os passos que conduziram Dufrenne, na *Phénoménologie*, à afirmação da hipótese da significação ontológica da experiência estética pensamos ter cumprido os objetivos deste trabalho. Por fim, acompanhar, em detalhes, o desenvolvimento da hipótese nos escritos publicados após 1953, somente será possível em investigações que creditamos ao futuro.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. *A companion to aesthetics* – edited by David Cooper. Oxford: Blackell Publishing, 1992.
- AA.VV. *Vers une esthétique sans entrave – mélanges offerts à Mikel Dufrenne*. Paris: Union Générale d'Editons, 1975.
- ALLIEZ, Éric. *Da impossibilidade da fenomenologia*. Tradução de Raquel de Almeida Prado e Bento Prado Jr. São Paulo: Editora 34, 1996.
- BERGSON, Henri. *Matière e mémoire*. Paris: PUF, 1967.
- BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.
- BOUVERESSE, René. *L'expérience esthétique*. Paris: Armand Colin, 1998.
- DARTIGUES, André. *O que é fenomenologia?* Tradução de Maria José J. G. de Almeida. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- DUFRENNE, Mikel; RICOUER, Paul. *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*. Paris: Seuil, 1947.
- DUFRENNE, Mikel. *Phenomenologie de l'expérience esthétique*. Vol. I – *L'objet esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- DUFRENNE, Mikel. *Phenomenologie de l'expérience esthétique*. Vol. II - *La perception esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- DUFRENNE, Mikel. *La notion d' "a priori"*. Paris: PUF, 1959.
- DUFRENNE, Mikel. *Le poétique*. Paris: PUF, 1963.
- DUFRENNE, Mikel. *Jalons*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1966.
- DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et Philosophie*. Tome I. Paris: Editions Klincksieck, 1967.
- DUFRENNE, Mikel. "A priori" et philosophie de la Nature. In: *Filosofia*, supplément n. 4. 1967.
- DUFRENNE, Mikel. *Pour l'homme*. Paris: Ed. Seuil, 1968.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. de Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- DUFRENNE, Mikel. *The phenomenology of aesthetic experience*. Trad. E.S. Casey, A. Anderson, W. Domingo e L. Jacobson. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

- DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et Philosophie*. Tome II. Paris: Editions Klincksieck, 1976.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.
- DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et Philosophie*. Tome III. Paris: Editions Klincksieck, 1981.
- DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des "a priori": recherche de l'originare*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1981.
- DUFRENNE, Mikel. *A estética e as ciências da arte*. 2vols. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- DUFRENNE Mikel. *L'oeil et l'oreille*. Paris: Jean-Michel Place Editeur, 1991.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. In: *Os pensadores*. Volume XVII. São Paulo: Abril S. A. Cultura e Industrial, 1973. pp. 77-307
- FIGURELLI, Roberto Caparelli. *Mikel Dufrenne et Martin Heidegger – essai de confrontation*. Dissertation présentée pour l'obtention du grade de Docteur en Philosophie et Letres. Université de Liège. 1981-1982.
- FIGURELLI, Roberto Caparelli. *A estética de Mikel Dufrenne*. Veritas. Porto Alegre: Vol. 45. N. 2. Junho 2000. pp. 195-204.
- FIGURELLI, Roberto. *Introdução à edição brasileira*. In: *Estética e Filosofia*. São Paulo: editora Perspectiva, 1972.
- FUNKE, G. *Phänomenologie – Metafisik oder Methode?* Bonn: H. Bouvier Co. Verlag, 1966.
- FURTADO, José Luiz. *Introdução à fenomenologia de Husserl*. Apostila destinada ao uso dos alunos do mestrado em estética e filosofia da arte, IFAC/Universidade Federal de Ouro Preto, 2006.
- GADAMER. Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GADAMER, Hans G. *Hermenêutica em perspectiva – Heidegger em retrospectiva*. São Paulo: ed. Vozes, 2007.
- GEIGER, Moritz. *Problemática da Estética e a estética fenomenológica*. Tradução de Nelson de Araújo. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.
- GIOVANNI, Reale; ANTISERI, Dario. *História da filosofia – do romantismo até nossos dias*. Tradução de Álvaro Cunha. Vol. III. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.
- GRONDIN. Jean. *Kant et le problème de la philosophie: l' "a priori"*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1989
- HEIDEGGER, Martin. *La parole*. In: *Acheminemet vers la parole*. Paris: Gallimard, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1989.

HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: sexta investigação*. Trad. de Zeljko Loparic e Andréa Maria Altino de Campos Loparic. In: “Os Pensadores”. Abril Cultural: São Paulo, 1975.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. de Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

INGARDEN, Roman ; WARNING, Rainer. *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989.

JAUS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Forense Universitária: São Paulo, 1995.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

LEVINAS, Emmanuel. *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*. Tradução de Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

MENDENHALL, Vance. *Essai sur l'incompétence esthétique*. In: *Philosophiques*, Vol. X, Numéro 2. Octobre/1983. pp. 341-359.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Reginaldo di Piero. Livraria Freitas Bastos: Rio de Janeiro, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos Estéticos*. Seleção e Trad. de Zeljko Loparic e Andréa Maria Altino de Campos Loparic. In: “Os Pensadores”. Abril Cultural: São Paulo, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Do primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINKOWSKI, Eugen. *Vers une cosmologie: fragments philosophiques*. Paris: Fernand Aubier, 1936.

PITA, António Pedro. *Mikel Dufrenne: a experiência estética como experiência do mundo ou uma ética demonstrada à maneira dos estetas*. Dissertação de doutoramento em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Faculdade de Letras, 1995.

PITA, Antônio Pedro. *A intencionalidade e o mundo dos artistas – Mikel Dufrenne na fenomenologia francesa*. Revista Filosófica de Coimbra. Número 9. 1996. pp.75-90.

PINHO, Eunice. *A arte ou a paixão da origem: uma leitura da estética de Mikel Dufrenne*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993.

RICOUER, Paul. *A noção de “a priori” segundo Mikel Dufrenne*. In: *Leituras 2: a região dos filósofos*. Tradução de Marcelo Perine e Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 1996. pp. 242-254.

RIVAS, María del Pilar Aumente, *Lo sublime y la dessublimación en la temática utópica de Mikel Dufrenne*. In: *Arte, Individuo y Sociedad*. Número 3. Editorial Universidad Complutense. Madrid/1990. pp. 9-15.

ROOSE, Marie-Clotilde. *Désir d’être et parole poétique – de la tentative phénoménologique à la tentation méthaphysique*. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l’Université de Lyon 3. Faculté de Philosophie. Présentée et soutenue publiquement le 19 juin 2006.

SCARAMUZZA, G. *Le origini dell’estetica fenomenologica*. Padova: Antenore, 1976.

SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological Movement – a historical introduction*. London: Martinus Nijhoff the Hague/Bontton, 1982.

TROGO, Sebastião. *Olhar: uma herança da fenomenologia*. In: *Cadernos ABESS*. n. 2. Belo Horizonte: PUC/Minas, 1982. pp. 18-21.