

REVISTA  
PORTUGUESA de  
*Filosofia*  
*Fundada em 1945*

---

---

Os direitos deste artigo são propriedade da RPF, pelo que a sua posterior publicação, mesmo por parte do autor, requer autorização por escrito do diretor da Revista. Para a utilização de qualquer artigo ou parte do mesmo aplicam-se as normas estipuladas pela lei de *copyright* em vigor.

*The copyright of this article belongs to the RPF, such that any posterior publication will require the written permission of the RPF's editor. For the use of any article or a part of it, the norms stipulated by the copyright law in vigour is applicable.*



REVISTA PORTUGUESA DE FILOSOFIA  
ALETHEIA - Associação Científica e Cultural  
Faculdade de Filosofia de Braga  
Praça da Faculdade, 1  
4710-297 BRAGA  
Portugal  
[www.rpf.pt](http://www.rpf.pt)

# Arte e Fenomenologia: Até à Arte Real/Abstrata, Seguindo a “Redução Fenomenológica” de Husserl<sup>1</sup>

FÁTIMA LAMBERT\*

## Resumo

Destacam-se os conceitos fundantes da Fenomenologia husserliana constantes num Manuscrito inédito, procurando configurar uma estética. As definições de obra de arte, de representação, o valor da Arte no contexto da “Estética pura”, mediante a valência metodológica da redução pura, refletem afinidades aos processos “depuradores” empreendidos a partir do último quartel do século XIX e nas vanguardas artísticas de início do século XX. Salientam-se casos de protagonistas como Pierre Reverdy (poesia e ensaio), Cézanne e Mondrian (pintura) que nesse período inovador demonstram analogias significativas ao nível do pensamento estético e poético e das respetivas criações. Pretende-se contribuir para a abertura de um diálogo entre a estética filosófica de Husserl (focada deliberadamente a partir do referido Manuscrito) e os pressupostos estéticos subjacentes às produções pictóricas salientadas.

*Palavras-chave:* *epoché*, estética e fenomenologia husserliana, imagem, obra de arte/valor, pintura, representação/presentificação/abstração

## Abstract

Focusing on the fundamental concepts of the Husserlian Phenomenology from an Unpublished Manuscript, we aim the shaping of an Aesthetic. The definitions of work of art, representation, the value of Art in context of a “pure Aesthetic”, through the methodological value of pure reduction, show affinities with the “depurating” processes developed since the late 19<sup>th</sup> century and in the Artistic vanguards at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Concerning the study cases of Pierre Reverdy (poetry and essay), Cézanne and Mondrian (painting) we find meaningful analogies in their aesthetic and poetic thinking as well as in their art production. We plan to contribute for an opening dialogue between Husserl’s philosophical aesthetic (focused deliberately in the quoted Manuscript) and the aesthetic principles inherent in the mentioned pictorial works of those artists.

*Keywords:* *epoché*, Husserlian aesthetics and phenomenology, image, painting, representation/presentification/abstraction, work of art/value

---

\* Instituto Politécnico do Porto. [mfatimalambert@gmail.com](mailto:mfatimalambert@gmail.com)

1. Adaptação de texto elaborado, no âmbito do Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea (1982-1984), para o Seminário de “Fenomenologia Husserliana” (1984), lecionada pelo Prof. Doutor Júlio Fragata, a quem é – hoje e sempre – dedicado. Uma versão revista do texto de 1984 foi conteúdo de uma Conferência realizada em março de 1992.

## Introdução

1. Além de aplicável à Arte como método, a Fenomenologia encontra demonstração/expressão na historiografia e estética da *praxis* artística, constatável no registo pictural que evoluiu do representacional para o presentificativo.

A Fenomenologia é o domínio da visão pura, limitando-se exclusivamente àquilo que aparece (do fenómeno), sem transpor essa aparência, sem visar o transcendente. Ser, neste contexto, será o aparecer do que aparece. O aparecer é *ser* do que é.

*Eidós*, definido por Husserl, em *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913): “[...] é o como se dá o que se dá” – “das Objekt im Wie”. Mais do que de objeto, trata-se de “coisa”, como assinala Eliane Escoubas.<sup>2</sup>

Ao longo do século XX, a sucessão de movimentos artísticos, frequentemente tomou referencialidades em doutrinas literárias, filosóficas e científicas. Neste breve estudo, perspetiva-se a hipótese de configurar uma estética fenomenológica, aplicada à análise de criações pictóricas iniciadas com Cézanne, seguindo para os Cubismos e culminando na teoria da *Nova Imagem da pintura* de Mondrian – em paralelismo e sincronia à redução fenomenológica de Husserl.

Desde finais do século XIX, com o advento do *Impressionismo*, efetivaram-se mudanças, quer no plano técnico, quer nas linguagens picturais. As iconografias visibilizaram conceptualizações estéticas (impregnadas de princípios filosóficos) e enfatizaram atitudes intelectuais assumidas pelos próprios artistas. Assim, contextualizaram-se dinâmicas, verificadas no pensamento cultural (como todo), relacionáveis ao ambiente socioeconómico e cultural dos círculos mais ativos.<sup>3</sup> A poética da *flânerie*, propugnada na modernidade baudelairiana e plasmada no paradigmático “pintor da vida moderna”, conduziu a dinâmismos persistentes, adquirindo novos encaminhamentos, por vezes, antinómicos e de (aparente) oposicionalidade tanto epistemológica como estética.

Em meados do século XX, Merleau-Ponty configurou uma Fenomenologia estética da percepção visual, do espaço e do corpo. Nesse território perceptual do pensamento, onde visível/invisível se expandia, veja-se a convergência nas frases de Paul Klee: “[...] a arte não dá o visível,

---

2. ESCOUBAS, Eliane – “La peinture, l’ombre et la «chose même»”. In: *L’Art au regard de la Phénoménologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1993, p.15

3. ESCOUBAS, Eliane – “L’Époché Pictural: Braque et Picasso”. In: *La Part de l’œil 7*. Bruxelas, 1991, p. 194, refere mesmo considerar o *Impressionismo* como uma primeira redução pictural, no enquadramento da história da pintura.

torna-o visível”... torna visível o invisível... Designadamente, Merleau-Ponty, em *L'œil et l'esprit*, incidindo na análise da obra de Paul Cézanne, confirma a adequação da fenomenologia à arte, em toda a sua lucidez.

Reverendo alguns tópicos do pensamento estético de Husserl, assinala-se: a arte que atinge condição de “pureza estética” (depuração), afastando-se da “verdade natural” e do *Realismo*. À Fenomenologia cabia questionar o ser e o conhecimento pré-existente, de modo a elucidar o sentido imanente, para aceder à “estética pura”.<sup>4</sup>

**2.** A presente focagem desenvolve-se a partir das primeiras décadas do século XX. Todavia, há que retroceder a Cézanne, que tomou por escopo olhar a “realidade”, em moldes consignativos, para delinear o que se designe por uma “arte de cariz fenomenológico”. Os artistas vindouros, concretizá-la-iam, instaurando nas suas linguagens as ruturas, absolvidas de preconceitos epistemológicos e artísticos.

O desejo do pintor, na senda da afirmação cezaneana, prescinde de uma visibilização decorrente apenas do *percepto visual* – respeitador de formas, cromatismos ou procurando-lhes fidelidade; passou a privilegiar, focando-se na conformação de morfologias eidéticas, em contiguidade a uma “entrega” desconvenionalizada.

A tradição da pintura academicista em fixar a exterioridade, transpondo espaços e figuras do mundo circundante, obrigava à interiorização compósita de elementos, reproduzindo o “real visto” – em consonância às estipulações vigentes. Relembre-se como Miguel Ângelo estabeleceu, de modo inquestionável, a legitimação para o exercício da autonomia conveniente ao artista, através da tríade que configurava, pela objetividade e por ação subjetiva: olho, cérebro e mão. Assim foi explicitado o que devia entender-se por suprema criação de autor. O grande artista, a partir dos dados obtidos pela percepção visual (olho), elaborá-los internamente, constituindo uma imagem mental (cérebro) que será, depois, concretizada na produção/obra, externalizada através de atos anatomo/psicofisiológico (pela mão). A tríade explicativa da criação artística é aplicável, em qualquer tempo ou estilo, fundamentando a metodologia de Cézanne:

Je viens devant mon motif, je m’y perds. Je songe, vague. [...] Nous germinons. Il me semble lorsque la nuit redescend que je ne peindrai et que je n’ai jamais peint... Un bon matin, le lendemain, lentement, les bases géologiques m’apparaissent, des couches s’établissent, les grands plans de ma toile, j’en dessine mentalement le squelette pierreux

4. Cf. DASTUR, Françoise – “Husserl et la neutralité de l’Art”. In: *La Part de l’œil*, p. 21.

[...] Je commence à *me séparer* du paysage, à le *voir*. Je m'en dégage avec cette première esquisse, ces lignes géologiques. [...] Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. *Tout s'organise... je vois... Une nouvelle période, la vraie!* Celle où *rien ne m'échappe*, où tout est dense et fluide à la fois, naturel. Il n'y a plus que des couleurs et en elles la clarté.<sup>5</sup>

Em Cézanne, a substância das formas fica, aplicada a sua metodologia, conformada em sólidos geométricos, convertida em “presencialidade vivida”.<sup>6</sup> O seu olhar contemplativo, acionado sobre o objeto, pretendia “que se tornasse presente” na produção pictórica. É paradigmático o seu relato de aproximação à Montanha de Sainte-Victoire (Aix-en-Provence): dia após dia colocava-se perante o maciço de pedra, contemplando sem tempo, procurando-lhe a estrutura subjacente, “o por detrás” da aparência representacional. Dominava-o a suspensão do olhar, propiciadora da contemplação desinteressada, interpelando-se como olhar contemplativo – antecipação do que Mondrian designou por “contemplação do natural abstrato”.

Pela *intuição – preenchimento* dotado de *intencionalidade*, enquanto percepção ou apercepção – o artista “traz” em si o objeto; acede às coisas em si, no desejo de “presentando” ou “representando” captar o *eidós*. Esta via de “pureza” exigida na sua apreensão tornava-se mais rigorosa para o artista do que para outro indivíduo a quem não urgisse a criação artística. Ao artista, no seu mundo, compete “aplicar” as ideias da fenomenologia enraizadas no voto singular: atingir o fundamental dos objetos que, uma vez interiorizados pelo processo de conhecimento, são projetados, pela (re)criação, em obra de arte.

A obra de arte, dada a sua natureza específica, implica a efetuação intrínseca da *epoché*, pois possui a virtude de “transportar” o espectador/recetor, quer ao estado de abstenção, quer à posição de existência.

### A fenomenologia e a arte – para uma estética husserliana

As problemáticas da estética são abordadas por Husserl, de modo disperso mas efetivo, ao longo da sua obra,<sup>7</sup> preservando uma ordem siste-

5. CÉZANNE – “Conversations avec Gasquet”, cit. por ESCOUBAS, Eliane – “L'Époché Pictural: Braque et Picasso”. In: *La Part de l'œil* 7. Bruxelles, 1991, p. 195

6. ALCOFORADO, Diogo – “Em torno de duas afirmações de Cézanne”. *Nova Renasença* 12 (outono 1983), p. 417

7. Cf. SARAIVA, Maria Manuela – *L'Imagination selon Husserl*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1970, em particular “Introduction”, pp. 1-23. Cf., da mesma autora, “O primado da percepção

mática pois os seus conteúdos parecem convergir, como assinala Rudy Steinmetz, para “uma única e mesma conceção do fenómeno artístico e do tipo de apreensão intencional...”<sup>8</sup> transversal na sua obra. “Essa conceção quer que a obra de arte seja essencialmente um objeto “não real”, um objeto “ausente” que convém diferenciar da efetividade material que é a sua base de sustentação.”<sup>9</sup>

À consciência estética não interessa a apreensão da materialidade na obra de arte, focando-se – exclusivamente – na “realidade imaginária”, revelada através das qualidades. Acede ao “para além da imagem”, dirigindo-se ao “objeto imaterial”, que é outorgado pela obra, ao recetor estético.

O “Manuscrito inédito sobre a Estética”, datado por Husserl de 1906 (sigla A VI 1), intitulado “Estética e Fenomenologia”, é uma das abordagens mais diretas e relevantes para a compreensão do seu pensamento neste domínio,<sup>10</sup> estando organizado em duas partes:

1. Reflexões sobre Estética, após conversa com Daubert e Aloys Fischer – 1906;
2. Anotações de Husserl, *marginalia* ao fragmento sobre “Estética Contemporânea”, de Edith Landmann-Kalischer – 1907.

Ainda, de considerar as reflexões contidas na carta de Husserl para Hugo von Hofmannsthal (12 janeiro de 1907) escrita após ter assistido à palestra do poeta em dezembro 1906, quando este leu “O Poeta e seu tempo” (“Der Dichter und diese Zeit”, 1907).

Na carta, Husserl assinala a notável proximidade entre a atitude do artista e a do fenomenólogo, respeitante à aplicação e sistematização do método fenomenológico, nas respetivas atividades:

Este método exige uma tomada de posição relativamente a toda objetividade que se afasta pela essência da tomada de posição “natural” e que é um parente próximo dessa posição e dessa atitude em que a sua arte, enquanto uma arte estética pura, nos transporta relativamente aos objetos que apresenta e a todo o mundo ambiente.<sup>11</sup>

---

e a conceção da obra de arte em Husserl”. In: *Perspetivas da Fenomenologia de Husserl*. Coimbra: Centro de Estudos Fenomenológicos, 1965, pp.73-107.

8. STEINMETZ, Rudy – *L’Esthétique phénoménologique de Husserl*. Paris: Ed. Kimé, Paris, 2011, p.10

9. *Ibid.*

10. A referência remete para “Un manoscritto sull’estetica” de Stefano Zecchi, in *Aut-Aut*, 1972, pp.79-94.

11. Carta de Husserl a Hugo de Hofmannsthal, 12 de janeiro de 1907, transcrita e traduzida por ESCOBAS, Eliane – “L’Époché Pictural: Braque et Picasso”. In: *La Part de*

Avançando nas suas considerações, o filósofo austríaco sublinha a intensidade com que a obra de arte arrebatava o espectador até ao “estado de intuição estética pura”. A intuição de uma obra de arte de “estética pura” cumpre-se no âmago da “posição existencial pelo intelecto”, à semelhança de qualquer assunção decisório de sentimento e do querer, pressupondo assim “uma tomada de posição existencial”. Uma obra, quando inscrita predominantemente no mundo de existência, clama por uma “tomada de posição existencial” – caso da verdade natural da fotografia, donde ser menos uma obra “esteticamente pura”, seguindo a argumentação husserliana.<sup>12</sup> A obra de arte pura radica no “ver fenomenológico”, pautando-se pela busca incessante do artista, que está no mundo, por analogia à atitude do fenomenólogo.

Fundamentar a Filosofia através da fenomenologia, transferindo este propósito para a Estética como Ciência e tornando-a, enquanto ciência autónoma, irreduzível a qualquer outra ciência, eis o pressuposto assinalado por Husserl na 1ª parte do *Manuscrito*:

O ver fenomenológico é portanto um parente próximo do ver estético numa arte “pura”; é contudo verdade que não é um ver na perspectiva da fruição estética, mas antes na perspectiva da procura contínua, do conhecimento e da constituição de determinações científicas relevando numa esfera nova (a esfera filosófica).<sup>13</sup>

À semelhança de outros autores na História da Estética e da Arte – pense-se mais uma vez nos escritos de Leonardo, Miguel Ângelo ou Dürer, Husserl também enumerou as “regras de ouro” que conferem a verda-

---

*l'œil 7*, Bruxelas, 1991, pp.13-14 – tradução minha; pode ser consultada versão traduzida para português (BR) in [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_8\\_Husserl.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Husserl.pdf) (consultada em abril 2012).

12. “Quanto mais na obra de arte ressoa do mundo de existência de ou dele tira a sua vida, mais ela reclama, por si mesma, uma tomada de posição existencial (por exemplo enquanto aparência sensível de tipo naturalista: como a verdade natural da fotografia), e conseqüentemente menos quando a obra é esteticamente pura.” Carta de Husserl a Hugo de Hofmannsthal, 12 de janeiro de 1907, transcrita e traduzida por ESCOUBAS, Eliane – “L'Époché Pictural: Braque et Picasso”. In: *La Part de l'œil 7*, Bruxelas, 1991, pp.13-14 – tradução minha; pode ser consultada versão traduzida para português (BR) in [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_8\\_Husserl.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Husserl.pdf) (consultada em abril 2012)

13. “Ainda uma outra coisa: esse artista que observa o mundo para a ele chegar, e para os seus próprios fins de artista, a um conhecimento da natureza e do homem, comporta-se relativamente ao mundo como o faz um fenomenólogo. [...] Enquanto o considera, o mundo torna-se para ele fenómeno, a sua existência é-lhe indiferente, assim é, ao filósofo (na crítica da razão).” Id., *ibid.*, pp. 14-15.

deira grandeza ao artista, exigindo-lhe uma *praxis* de valência científica. Do artista, espera-se:

- 1) que tenha génio – o que tem de qualquer modo, senão não seria um artista;
- 2) que siga puramente e unicamente o seu *daimón*, como se do interior deste o levasse a uma atividade de cegueira visionária;
- 3) os outros creem todos, de qualquer modo, saber isso melhor do que ele – que ele os considere a todos, portanto, duma maneira simplesmente estética ou fenomenológica.<sup>14</sup>

Mediante tais aceções de arte e estética, evidencia-se a necessidade de distinguir entre valor e prazer estético, esclarecendo como o *valor* se relaciona ao prazer estético (herança kantiana) e em que plataformas epistemológicas se posicionam.<sup>15</sup>

Antecipando posteriores definições de “valor”, no relativo à receção dos públicos, ao seu estatuto e função (Jacques Rancière e Nicolas Bourriaud), Husserl enuncia quatro modos de perspetivar a obra de arte.<sup>16</sup> Focando-se no que seja o seu *entendimento*, tomou como exemplo a pintura de Rafael (provavelmente *La Madonna di San Sisto*):

1. A beleza da Madonna tal como é representada na pintura de Rafael [...] em si e por si;
2. O que constitui o preço (*Koestlichkeit*), o valor (Wert) da obra de Rafael enquanto obra. Aqui é a produção criadora, seguindo uma ‘conceção’ e uma ‘execução técnica’;
3. O valor económico do quadro no mercado de arte ou o seu ‘valor para mim’;
4. O prazer (*Gefallen*) tomado da obra, a minha admiração unida ao ponto 3) e 2). [...] O puro prazer estético é a visão ‘originária’ do valor.<sup>17</sup>

14. Id., *ibid.*, p. 15.

15. Cf. “Sobrepõem-se reciprocamente, isto é, são a mesma coisa, coincidem? A *apreciação* (*Schaetzen*), porém, pode não exigir um prazer. O *prazer* (*Freude*) pode tender para zero e contudo eu aprecio. A *apreciação* (uma vez atingida a plena apreensão) não tem nenhum grau, não tem nenhuma intensidade e no confronto não dispomos de nenhuma graduação da ‘intensidade’ sob o título de ‘avaliação superior’.” HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 1-2, citado por ZECCHI – *Op. cit.*, p. 83.

16. De salientar a atualidade e pertinência das quatro perspetivas avançadas por Husserl, no respeitante à abordagem da obra de arte no presente.

17. HUSSERL – “Manoscritto...”, p. 1, citado por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 83 e confrontado om a tradução francesa feita por GIOVANNANGELI, Daniel – “Husserl, l’Art et le phénomène”. In: *La Part de l’œil* 7. Bruxelas, 1991, p. 34.



A pragmática conceptualizante de beleza (como categoria estética, à qual está aderente a noção de valor) para definição de obra de arte é esclarecida, atendendo à complementaridade significativa de *valor* (económico que é obviamente diferente do artístico e estético) e culminando na sua paridade suprema por adesão à *visão originária*. Interroga-se quanto aos termos “aquisitórios” do valor objetivo (mercantil) e valor subjetivo (gosto), em consequência, da sua relação ao prazer estético: sobrepondo-se de modo recíproco, coincidindo ou não... Induz à problemática do *gosto*, desenvolvida em profundidade por Edmund Burke, David Hume e que Kant procurou resolver ao enunciar os termos da *Antinomia do Gosto* e diferenciando as categorias estéticas – Agradável, Belo e Sublime.

Ora, a *apreensão* não exige necessariamente um *prazer*, não tem grau ou intensidade, pelo que Husserl ‘liberta’ a *avaliação* e *prazer estético*: “[...] o puro *prazer* estético é a descoberta do valor originário”.<sup>18</sup>

Esta aceção superior de *valor*, enquanto *estético*, ascende por afinidade à primazia do conceito kantiano de desinteresse estético.

A receção estética é intencionalizada, na medida em que incide e se desprende (nas artes visuais) da imagem que, *per se*, é produto da intenção, tornando-se, por convergência, em condição “imageante”:

O salto da consciência objetiva para a consciência “imageante” concretiza-se através da intervenção de uma intuição ou intenção específica, cuja virtude é poder “neutralizar” imediatamente toda tomada de posição relativa ao ser e ao não-ser do que intencionaliza (a realidade física da imagem) quanto indiretamente (a representação e o representado em imagem).<sup>19</sup>

A imagem estabiliza-se num registo que é um quadro e este “[...] só é imagem para uma consciência constituinte de imagem, o que quer dizer que só confere ao objeto primário e aparecendo-lhe na percepção do *valor* ou da *significação* de uma imagem através da sua aperceção imaginativa (fundada, neste caso numa percepção)”.<sup>20</sup> Numa outra plataforma epistemológica, outra “camada” de desvelamento da obra, atenda-se a que a imagem possui conteúdos (suscetíveis de serem apreendidos) icono-

18. ZECCHI, art. cit., p. 83. Poder-se-ia ver analogia à definição de “desinteresse estético kantiano”. A propósito das relacionalidades de Husserl a Kant, quanto a tópicos da Estética, veja-se GIOVANNANGELI, art. cit., pp. 31-37.

19. Id., *ibid.*, pp. 10-11.

20. Husserl em *Logische Untersuchungen* (1900/1901), cit. por STEINMETZ, Rudy – *Ob. cit.*, p. 11.

gráficos, semiológicos, iconológicos, pois que estéticos. Tais conteúdos jogam entre a representação e aquilo que seja o representado. E quem ajuíza (leia-se “reconhece”) o que uma e outro sejam, é precisamente um eu – autor que também funcionará como recetor... direcionando para a cumplicidade – supostamente – entre a representação e o representado.

Husserl retomou a problemática, na análise à gravura de Dürer “O Cavaleiro, a Morte e o Diabo” (in: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, 1913):<sup>21</sup> um quadro sendo imagem, só adquire condição de quadro, graças a um eu que, por sua faculdade de representação ao (pretender) utilizar o “parecido”, representa em imagem aquilo que é parecido, tornando-o presente pela intuição, intencionalizando outro em seu lugar.

A obra de arte é-o tanto mais, quanto a sua condição de objeto seja leve de matéria e de real, adquirindo qualidade de objeto “ausente” – capaz de escapar à referencialidade direta, não sendo suscetível de reconhecimento a algo efetivo e material. Assim, na sua irrealidade, a obra de arte toma a sua condição, mediante o exercício de um olhar desinteressado – por afinidade à faculdade de julgar kantiana, como acima se mencionou.<sup>22</sup>

Estes princípios estão em consentaneidade com a enunciação de Maria Manuela Saraiva<sup>23</sup> relativa ao estatuto fenomenológico da obra de arte, quando evoca a argumentação de Husserl, exatamente a propósito da antes referida gravura de Dürer “O Cavaleiro, a Morte e o Diabo”. Assim, na primeira fase, o quadro oferece-se à consciência como quadro, isto é, na sua significação estética. Só esforçando-nos, nele se consegue ver uma simples coisa material.

A segunda fase define a segunda *neutralização*, como atitude estética porque desafetando a *presentificação* posicional do seu índice de existência. O *que* o quadro ou a gravura representam, aparece como *irreal*, “nem como ser, nem como não ser”, na sua *aparência neutralizada*.<sup>24</sup>

---

21. *Vd.* STEINMETZ, Rudy – *Ob. cit.*, pp. 6 e ss.

22. *Ibid.*, p. 10.

23. A atitude estética obtém-se graças a uma dupla neutralização.1.<sup>a</sup> Fase: a gravura na sua moldura aparece-me perceptivamente como coisa mundana, um objeto entre outros, com a sua cor, peso e temperatura, situado num determinado ponto do espaço. Esta “coisa” só me aparece no seu estatuto de “quadro”, de “gravura” ou, mais genuinamente, de “obra de arte”, se eu operar uma neutralização do caráter tético da existência que acompanha sempre a percepção normal.” *Cf.* SARAIVA, Maria Manuela – “O primado da percepção e a conceção de obra de arte em Husserl”. In: *Perspetivas da Fenomenologia de Husserl*. Coimbra: Centro de Estudos Fenomenológicos, 1965, p. 79.

24. SARAIVA, Maria Manuela – *Ob. cit.*, p. 80.

Estas observações, decorrem da forma como a percepção da obra “ocorre”, bem como no relativo aos diferentes aspetos do “prazer estético”, servindo para definir os dois extremos em que o mundo da arte se situava:

- no mundo e no tempo, no nosso mundo circundante (*Umwelt*), não como mundo efetivo;
- no “era uma vez”, em qualquer lugar/algures (*Irgendwo*), nalguma região fantástica, num certo tempo, num mundo qualquer com seres animais completamente diferentes dos nossos...<sup>25</sup>

E, movendo-se entre as duas posições referidas – como *determinação* ou como *indeterminação* – a, a e a, estabelecem-se 3 movimentos, os três níveis da expressão artística a considerar na história da arte.

A – salienta uma descrição de imagens distintivas; constrói ficção, representando as características do tempo e, embora não faça “[...] nenhum discurso do belo, [...] pode entrar-se em possessão do belo. O artista é uma espécie de biógrafo, colocado num tempo próprio, situado em si”.

A – tomando os valores como transcendendo os dados empíricos, constitui-se em representação como o próprio valor, “[...] descobre ideias e ideais e descobrindo-se, avalia-os e põe-nos como valores”.<sup>26</sup>

A – para além de se determinar ou não, é a descrição que, a partir da imagem e da palavra, se assume no âmbito de uma expressão de situações reveladoras de uma ‘como que’ (*als ob*) presença, ‘como se’ o sujeito lá estivesse. A tendência deste Realismo é “[...] a autorrepresentação através do discurso e a representação da própria operação [...]”.<sup>27</sup>

Reafirmem-se as convicções de Husserl quanto à natureza da obra de arte, como algo que propicia um efeito estético que:

[...] se move na visão pura (*in reines Schauen*), em que qualquer posição de existência se suspende, e no sentimento estético harmonioso (*in harmonisch aesthetischen Gefuehle*) que, enquanto tal, exclui desejo e querer, amor e ódio, prazer (*Freude*) e dor. A visão fenomenológica não é uma visão para a fruição estética mas para exercer a reflexão, e nela

25. ZECCHI, art. cit., p. 83.

26. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 3-4, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 84.

27. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 5, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 85.

recolher a essência imanente, o sentido imanente de toda avaliação quer cognoscitiva, quer estética ou ética.<sup>28</sup>

Em 1906, data do Manuscrito husserliano, a Arte inquietava-se em novos rumos. Picasso datou de 1907, “Les Demoiselles d’Avignon”. Nesse ano, Husserl realizou cinco conferências em Goettingen sobre *A Ideia da Fenomenologia*, expondo o núcleo da sua filosofia, o conceito de *epoché* (redução), retomado em *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (1913).

A sincronia entre o escopo e a atuação que acompanhava um e os outros, o filósofo e os pintores, é notória: a busca de fundamentos – na arte e na fenomenologia. O conceito de *redução* é patente numa e noutra.

O aparecimento do Cubismo é uma primeira tentativa de, ao efetuar uma ‘*redução*’, isolar e apreender *as coisas em si*, numa aproximação evidente à fenomenologia husserliana. Os dados absolutos – isentados de transcendência – só se obtêm mediante a *redução fenomenológica*.

Ao questionar o *eu* e o *mundo*, o “vivido” (*vécu*) enquanto “vivido do mundo”, fica plasmado o fenômeno da aperceção que decorre da visão reflexiva, ao qual corresponde o *fenômeno puro* como dado absoluto (na sua existência imanente): “Toda situação posicional dum “ser não imanente”, dum ser não contido no fenômeno, ainda que nele visado, é colocada fora de jogo, quer dizer, suspensão. [...]”.<sup>29</sup>

Depois da *redução*, o *transcendente* reduzido ao *imanente*, é entendido, inicialmente, como oposto ao *transcendente*; pois o *imanente* é o que está efetivamente contido no *vivido* e o *transcendente* é o que não está. Em segundo sentido, o imanente é o *dado absoluto* e o *transcendente* (em si), o que não é dado de modo absoluto. Eis como sobrevém uma primeira *redução* (*redução psicológica*) do mundo à consciência.

A segunda *redução*, a *fenomenológica* designada por *epoché*, em relação à *epoché* da própria consciência, do próprio sujeito. É a redução ao *eu puro*, à atividade pura que pensa o *fenômeno puro* – relação eu/objeto enquanto pensado. É uma *redução transcendental* pois do domínio do “enquanto pensado”. É *neutralização*. O objetivo foca-se na coisa concebida em sua mera idealidade, em essência transcendental, no seu *Eidós*.

---

28. *Id.*, *ibid.*

29. “É precisamente destes dados absolutos que aqui falámos; mesmo se estes se relacionam intencionalmente a um ser objetivo, este «relacionar-se» é uma espécie de «seu» caráter (dos dados), enquanto que nada é pré-julgado relativamente a existência ou à não-existência desse ser.” HUSSERL – *L’Idée de la Phénoménologie*, pp. 68-70, cit. por ESCOUBAS, Eliane – *Ob. cit.*, p. 190.

A *redução* fenomenológica na Estética, segundo o Husserl, é um caso específico da expressão artística, à semelhança de qualquer outra formação científica. A *redução* da estrutura expressiva a fenómeno é, assim, uma exigência metódica constante. “O artista, que observa e analisa criticamente o mundo, atinge esta mesma matéria, pelas formas artísticas, comporta-se então como um fenomenólogo, não, portanto, como um naturalista ou um observador prático.”<sup>30</sup>

A redução é via para a pureza, para a forma pura da arte; redução ao objeto como coisa, ao objeto (irreal e ausente) como obra de arte.

Arte, visão pura, atitude rigorosa, vivência crítica são impulsos que dirigiram os artistas na concretização plástica de uma arte ‘pura’, para atingir as ‘coisas’ na essencialidade, libertas do supérfluo, por analogia ao método de ‘redução’ transcendental, aplicando a fenomenologia à arte.

É a tentativa de aprofundamento, uma jornada através da pincelada ou do traço, pela consciência pura, no que seja a maior autenticidade do artista, que se projeta “concretamente” na realidade plástica, acordada ao *fenómeno puro* a fixar na tela. Mais do que outra arte, a pintura esclarece o processo fenomenológico na criatividade pois, por natureza, aufere de uma perenidade *situacional* que lhe assegura maior hipótese de investigação e análise.

Quanto à constituição da *objetividade estética*, Husserl distingue duas modalidades complementares:

1. *objetividade* fundante, em sentido teorético, representação que é fundamento do objeto avaliado, traduzida intuitiva ou simbolicamente;
2. *objetividade* estético-axiológica, constituída não apenas por conteúdos primários – ainda que implicando modos de sentimento e implicando a *representação*.

A representação seria, portanto, o ponto do qual irradiam os estados de alma, estando latente no pensamento, o sentimento que proporciona que apareça o *valor*.<sup>31</sup>

30. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 6-7, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 85.

31. “[...] segundo a extensão da objetividade intencionada teoricamente ou da objetividade que aparece [...]. E mesmo o sentimento estético comporta esta *representação*, esta produção da *aparência* [...], a *representação* é o ponto de irradiação dos estados de alma, enquanto que neste complexo de representação e pensamento está latente o sentimento em que aparece o ‘valor’. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 8-9, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 87.

No sistema husserliano, o objeto representado é algo produzido no pensamento e nos estados de alma, não contendo ainda avaliação estética. A avaliação estética, por sua vez, é o objeto naquilo que o fundamenta.<sup>32</sup>

Falar do valor é, portanto, considerar os atos intencionais que, constituindo o valor da objetividade, são o modo como este valor se manifesta. A considerar:

[...] as diversas intenções de valores, impróprias, (pois), gozo os valores e experimento-os, descubro-os, ora mais ou menos completa e perfeitamente. Aprofundo diferentes observações, sigo a intenção dos valores e levo-os gradualmente ao preenchimento, obtendo assim, sempre, cada vez mais, o objeto axiológico na sua totalidade, aproximando-me sempre mais da plena ‘natureza’ do objeto axiológico.<sup>33</sup>

A obra de arte entende-se como objeto (con)figurado, resultante de um preenchimento progressivo de significado, definindo-se o valor daquilo que advém para o contemplador como objeto estético:

O objeto estético significativo que, se torna significativo, funda-se por norma, gradualmente: o artista põe-se numa situação que pode ser intuitiva ou simbólica, de modo a produzir um certo valor que, num grau sucessivo me dá então, uma direção, produz uma associação, e nesta mesma perspectiva, suscita estados de alma, certos pensamentos que irradiam ainda novos sentimentos de valor [...]. Não deve ser despertado um sentimento estético qualquer ou uma totalidade indiscriminada de associações significativas, sem dúvida, mas precisamente aquela que pertença, seja ao objeto, seja ao valor, a que deve suscitar a obra de arte.<sup>34</sup>

A recepção estética é um processo relacional do contemplador à obra de arte, necessariamente distinto, consoante este seja ou não o seu autor. Quando o pintor apreende a sua obra de arte – contemplando-a – o objeto é-lhe exterior, sendo de novo interiorizado, fruído...ainda quando seja o próprio autor da obra. Trata-se de uma vivência “recriadora” da intuição, sempre uma *nova visão* (*Anschauung*), *entropia estética* (*Einfühlung*)... apesar da independência do real, do fundamental da obra e da própria realidade circundante do artista.

---

32. *Id., ibid.*

33. HUSSERL – “Manoscritto...”, p. 10, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 87.

34. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 10-11, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 88.

A obra em si e quem a concebe e produz, são os dois termos da relação, não constituindo uma dualidade, antes sendo uma unidade vivenciada, conscientemente, na pureza da *apresentação/representação*, *preenchimento* da *intencionalidade*, do significar através do sentir do artista, ao purificar as formas fixadas na tela. Relacione-se à afirmação de Mondrian, quanto ao âmbito e extensão de *representação*:

O problema principal na arte plástica não é evitar representação e objetos, mas ser tão objetivo quanto possível.<sup>35</sup>

O objeto é representado visivelmente, ora é intencionalizado simbolicamente, ora é colocado em presença dos olhos, mas num modo parcialmente visível e só parcialmente intencionalizado.<sup>36</sup>

Retorna a temática do valor, pois não se trata de “[...] examinar a essência do objeto, que se colocaria numa posição teórico-ontológica, mas antes, de considerar os objetos axiológicos, ou melhor, de tematizar os objetos na relação estético-axiológica”.<sup>37</sup> Então, sublinhe-se a diferença da/na obra de arte, enquanto “coisa sensível” e enquanto objeto estético. Os objetos podem ser considerados quando são vistos e quando são representados. Esses não são os objetos afetos ao prazer estético, são os objetos da obra de arte. Haverá que distinguir entre: “obra de arte enquanto coisa (obra de arte em sentido impróprio) e obra de arte em sentido próprio, objeto estético.” Donde surgir a pergunta, acerca do que seja uma obra de arte. Ao que Husserl replica ser “uma conexão de representações que têm um objeto unitário que representa, de modo a que possa substituir, a apreensão estética que relaciona o objeto, neste seu modo de *aparência* ou modo de *representação*.” Todavia, a *objetividade estética* é suscetível de ser representada em diversidade: “a obra de arte, na ideia do artista e, a obra de arte tal como efetivamente é apreendida, ou a *representação*, a visão real e a estética.” Concluindo que seja o modo de representação, que integra “o modo de *representação* e cria objetivamente o seu produto de valor, faz parte do objeto, poesia, sinfonia...”<sup>38</sup>

A obra de arte, pela recriação do artista, reconcebe-se em apreensão-sensível, a esta não se limitando, pois permite ser focada como obra de arte, pelo ‘prazer’ estético, através das suas representações. É a passagem qualitativa de objeto sensível a objeto estético que, assim determinado,

35. Mondrian citado por Jaffe, Hans – *Mondrian*, New York: Abrams Pub., 1985, p. 42.

36. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 10-11, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 88.

37. *Ibid.*

38. HUSSERL – “Manoscritto...”, p. 13, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 89.

ultrapassa a sua subjetividade. Na medida em que os *atos intencionais* do artista preenchem o objeto em objeto estético, ao relacionar o conjunto unitário das representações sensíveis aos atos intencionais, estabelece-se o ambiente cultural, comunicacional e técnico destas representações advindas representações estéticas.

Husserl procura manter um difícil equilíbrio entre a dimensão material-sensível, a que é e deve ser inicialmente redutível a obra de arte [...] e o processo em que o ‘sensível’ se qualifica como obra de arte, objeto estético. [...] Esta *redução* do objeto a objeto meramente ‘sensível’ é o ponto de referência metódico, para a constituição do objeto no seu significado estético, sendo assim excluído todo elemento normativo que prejudicaria a descrição ‘fenomemonológica’ do ‘dever estético’ do objeto sensível.<sup>39</sup>

Contudo, uma fenomenologia das “vivências estéticas” exige, para além de percepção, um voltar à visão (*Anschauung*) pois cabe distinguir o que é interesse pela *aparência* (realmente *visão*, para *visão* além da coisa) e interesse atribuído à coisa; surgindo, assim, a *aparência* na perspectiva da estética.<sup>40</sup> A diversidade de *aparências* de um objeto não lhes equivale entre si – domínio da estética. Segue, determinar aquela *aparência*, afigurando-se como a mais adequada a que:

a) deve conter em si o máximo dos momentos e dos complexos sensíveis que, neste todo suscitem prazer; b) deve despertar claramente a consciência do objeto, se bem que o interesse não toque o objeto como membro do mundo real, segundo as suas propriedades objectuais, as suas relações, mas antes pela *aparência*.<sup>41</sup>

Atenda-se à alternativa: ou se *está* numa estrutura artística, com a intenção de a definir e sistematizar conceptualmente e, neste caso, o objeto da Estética é o que Husserl designa por *objeto em si*, ou se empreende uma fenomenologia da constituição do objeto estético e, então, o seu objeto é a *aparência* (*Erscheinung*) e seus diversos modos de *representação*. A solução consta de uma nota ao Manuscrito, intitulada “Die Dinge”, assinalando que a *aparência estética* é somente a que representa algo, não tendo uma origem vazia; pois que as demais *aparências* (das coisas) exprimem e representam sempre, por via do discurso da arte: “[...] As *aparências* esté-

39. ZECCHI, art. cit., p. 90.

40. HUSSERL – “Manuscrito...”, p. 16, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 91.

41. *Ibid.*



ticas exprimem sempre qualquer coisa do interno ao externo, através dos seus momentos, através dos momentos de analogia, e só sucessivamente substitui a distinção estética do belo e do menos belo, do belo e do feio.”<sup>42</sup>

Apenas na relação entre a forma e a função da *aparência* se evita, por um lado uma identificação do significado ao objeto; por outro, a causalidade no *preenchimento* constitutivo do significado. A *intencionalidade*, pelo *preenchimento* válido, rigoroso e espontâneo do objeto, exprime inevitavelmente a marca do seu criador.

Apesar do intuito ser, como na arte abstrata, a simplificação da forma representativa à *apresentação*, mediante a contemplação – para o artista – a obra de arte será sempre conjugação entre *apresentação/representação*.

O objeto da *representação*, da *intenção*, é e significa o objeto representado, o *objeto intencional*. [...] o que, assim, é nomeado, o transcendente, é justamente o que é visado, portanto é *objeto intencional*; pouco importa efetivamente que o objeto exista, quer seja fictício ou absurdo.<sup>43</sup>

### A *époque pictural* no Cubismo

A procura da *arte pura* é um escopo afirmado por Guillaume Apollinaire em *Les Peintres Cubistes – Méditations Esthétiques*, ao pretender o *Realismo Puro*: “O Realismo é na arte a qualidade eterna; sem ele, não haveria beleza permanente, porque esta é da mesma natureza que a beleza.”<sup>44</sup>

Este Realismo não é o fotográfico, capacidade ou minúcia em transpor a figuração como “duplo” do real, pela observação naturalista reificante, reprodução imitativa ou cópia... A aceção de Realismo, convocada por Apollinaire, é apreensão e fixação na obra da realidade em seu âmago [existente/“vécu”].

Estamos numa época em que desprendendo-se da vida (as obras), voltam a ela, porque elas têm uma existência própria, fora da criação ou da reprodução das coisas da vida. Assim, a arte hoje é uma arte de grande realidade. Mas tem de se entender realidade artística e não Realismo.<sup>45</sup>

42. HUSSERL – “Manoscritto...”, p. 18, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 92.

43. SARAIVA, Maria Manuela – *L’Imagination selon Husserl*, cit., p. 44.

44. APOLLINAIRE, Guillaume – *Chroniques d’Art*. Paris: Gallimard, 1960, p. 345.

45. REVERDY, Pierre – *Nord-Sud, Self-défense et Autres Écrits sur l’Art et la Poésie (1917-1926)*. Paris: Flammarion, 1975, p. 20.

A criação da obra de arte, decidida pelo artista, no auge do substancial, desenrola-se por níveis, numa gradação da expressividade, verificável nas várias telas realizadas pelo próprio autor. A sua criatividade concretiza-se evolutivamente, sempre mais próxima à “forma pura”.

A relação base que provoca esta progressão à forma, simplificada mas essencial, reside no artista como sujeito criador e os objetos visados como arte. No *preenchimento*<sup>46</sup> da *intenção*<sup>47</sup> pela *intuição*, o artista percebe – na relação ao objeto em si – ou apercebe, estando este implícito ou implicado. Assim, capta o objeto, numa *apresentação* ou numa *representação* (*apresentação*). Depois desta interiorização da *coisa* (*Dinge*), tentará projetá-la, mediante a criação, para melhor a apreender tão intrinsecamente que a exterioriza completamente possível – veja-se “eventual” afinidade à psicanálise...

Pela sua vivência do objeto, *Erlebnis*, tomando consciência da sua realidade, expressa-o, verte-o na tela, em sua aparência (*Erscheinung*) como representação (*Darstellung*) – desejada e pintada – para atingir o *fenómeno puro*, através da “forma pura” que se apresenta como *apresentação*. Ou seja, será uma *apresentação* que, não obstante, é representação, implicando todo um conteúdo significativo do sentimento afeto ao autor que a vivência.

O momento da significação encontra o seu preenchimento num ato intuitivo – perceptivo ou imaginação – que exerce uma função de conhecimento. [...]

A significação que se liga à expressão (palavra ou enunciado inteiro) não depende dos atos intuitivos que a podem acompanhar. Esses atos não são os autênticos suportes da significação. [...]

O ato de significar é um ato intermediário entre a percepção e o enunciado da percepção; este ato intercala-se entre o perceber [...] e a linguagem pela qual, eu exprimo o que vejo, é um ato doador de sentido. É parte integrante do ato de exprimir – e é motivo de que esse sentido seja sempre o mesmo que a expressão associada a um ato intuitivo de percepção ou imaginação.<sup>48</sup>

---

46. “O que caracteriza essencialmente o preenchimento autêntico, é estabelecer uma identificação entre o que é visado e o que é intuído. [...] O preenchimento propriamente dito acontece quando a plenitude intuitiva sucede na matéria intencional.” SARAIVA, Maria Manuela – *Ob. cit.*, p. 81.

47. A intenção significativa “[...] está vazia porque a referência da expressão relativamente ao objeto não é realizada pelo ato de significação, ou melhor, trata-se de uma *Meinung* que não é suficiente para tornar presente o objeto de que se fala.” SARAIVA, Maria Manuela – *Ob. cit.*, p. 66.

48. SARAIVA, Maria Manuela – *Ob. cit.*, pp. 68-70.

Confronte-se com os escritos de Pierre Reverdy sobre a natureza da obra de arte: “A obra de arte não se pode contentar em ser uma *representação*; ela deve ser uma *apresentação*. “Presenta-se” uma criança que nasce, ela não representa nada.”<sup>49</sup>

Em terminologia husserliana, a *presentificação* é a forma apreensiva que caracteriza a consciência *imageante*. O caráter intencional da percepção consiste num *presentar*, em contraste ao caráter intencional da imaginação que é simples *presentificar*. Na percepção, o objeto está presente na consciência, graças a um conteúdo representante, apreendido como *aparência* da própria coisa.

Na imaginação, pelo contrário, o objeto não está presente em si, à consciência. É presentificado, representado, através de um conteúdo imanente que é uma imagem ou um *analogon* das coisas.<sup>50</sup>

Quanto ao conceito de *representação*, assinala que: “Todo ato subjetivo contém uma *Repraesentation* como seu último fundamento. [...] Há na imaginação uma repetição duma *Prasentification*<sup>51</sup> anterior.<sup>52</sup>

O todo é constituído pela matéria e pelo *representante*, entendidos como dois momentos, sendo a *representação funcional* propriamente dita, produto da forma de apreender e exprimindo no seu fundo fenomenológico, a relação entre o conteúdo que representa e o objeto que é representado. A distinguir na *representação funcional* três elementos:

- 1) A forma de representação funcional ou forma de apreensão [...] designa a modalidade específica assumida pela unidade entre a matéria intencional e o conteúdo representante.
- 2) A matéria intencional designa o *sentido em que o conteúdo representante* é formado ou apreendido. [...] Se se quer conservar a recordação, pode-se falar de *matéria apreendida*.
- 3) O *conteúdo apreendido* – que é necessário distinguir do objeto de apreensão?<sup>53</sup>

49. REVERDY, Pierre – *Ob. cit.*, p. 133.

50. Cf SARAIVA, Maria Manuela – *Ob. cit.*, pp. 125-127.

51. A apresentação é inseparável da noção de sensação, assim como a presentificação o é da noção de *phantasma* – é a matéria hilética própria da imaginação e de modo geral a todas as presentificações aparentes à imaginação: a recordação e a espera. Cf. REVERDY, Pierre – *Ob. cit.*, pp.130-133.

52. REVERDY, Pierre – *Ob. cit.*, pp.130-131.

53. SARAIVA, Maria Manuela – *Ob. cit.*, pp. 121-122.

A obra de arte, resultante das ideias estéticas, cumpridas no início do século XX, acompanha, como se propôs, o pensamento fenomenológico. Há que definir os termos: *presentar* corresponde ao caráter intencional da percepção, por confronto ao simples *presentificar* que corresponde ao caráter intencional da imaginação. Na percepção, o objeto que é presente à consciência, aparece como sendo. “A *apresentação* é a forma apreensiva da percepção. A *apresentificação* é a forma apreensiva característica da consciência imageante...”<sup>54</sup>

Na citação de Reverdy, *apresentação* toma-se como abstraindo um conteúdo significativo; a arte deve ser *apresentação*, não diretamente qualquer coisa, mas já, em si mesma, a sua própria vivência significativa de ser essência “pura”.

Quer se trate duma esfera, duma cadeira, dum cubo ou de um bocado de giz, temos sempre a parte que se oferece atualmente aos nossos olhos, à nossa intuição, e aquelas que ainda vemos ou que já não vemos. E já que os objetos do mundo nunca se oferecem de uma única vez, haverá sempre partes escondidas, mesmo que demos a volta.<sup>55</sup>

Questione-se até onde, em sincronia, a Fenomenologia não terá impulsionado e contribuído para a concretização de uma procura estética/artística, tendente a encontrar numa última etapa, a pura imagem da arte, depois de empreendido o caminho do cubismo geometrizar até à arte “abstrata” – culminando na teorização da “nova imagem” de Mondrian.

Uma *representação* intuitiva pode-se dizer composta de duas maneiras: ou a referência ao objeto é simples (temos aqui um único ato decomponível em intenções parciais); ou a referência ao objeto se faz através dum ato global decomponível em atos parciais e cada um deles é uma representação intuitiva, cheia, do mesmo objeto. [...] As intenções parciais que entram na construção de um único ato têm todas a mesma matéria. Apesar da multiplicidade de aspetos que visam, é sempre o mesmo objeto, no mesmo sentido de *apreensão* que é intuicionado. Se todas estas intenções (*visées*) são preenchidas, a *intuição* é completa e pura. No segundo caso, os atos que entram na composição do ato total são parciais, mas não são separadas, é por isso que cedem lugar a sínteses de identificações, através das quais o mesmo objeto nos é dado – uma única vez e não tantas vezes quanto os atos intermediários. O papel dos atos parciais é apreender o objeto nas suas posições

54. *Ibid.*, pp. 126-127.

55. *Ibid.*, pp. 119-120.

distintas, a partir duma multiplicidade de pontos de vista, como no caso precedente, há uma fusão desses atos no ato total e apreensão do mesmo sentido.<sup>56</sup>

Assinale-se: representar apenas, não satisfaz a aportação destes novos caminhos. Atendendo, ainda, que uma arte, sendo (somente) representativa será falsa sempre, pois: “Ela nunca representa mais do que convencionalmente o que pretende representar..., salta aos olhos que a obra representativa escapa a este critério. O espírito, os sentidos, apreendem ou não apreendem – o valor absoluto da obra não é atingido nem num caso, nem no outro.”<sup>57</sup>

Utilizando os termos *apresentação*, *representação*, Reverdy exprime-se numa fenomenologia do experienciar poético e crítico, em afinidade à doutrina husserliana.

*A representação intuitiva*, adequada da superfície de um objeto exterior, só é possível pela síntese de atos parciais e é impossível pela síntese de representação objetivamente sob a forma duma representação objetivamente simples, ou seja, por um único ato. Esta intuição é evidentemente completa no seu resultado final, mas não é pura, dado que cada ato intermédio contém intenções (visées) vazias.<sup>58</sup>

O ato de criação é interioridade do artista, perspetivado perante a “essencialidade” do objeto em si, transposto para a tela, expressão em que: “[...] pensar a diferença entre objeto e sujeito é o resultado do emprego de meios de criação que se adquiriram: é o próprio quadro”.<sup>59</sup> Surge o quadro como objeto recriado, exteriorizado na derradeira possibilidade de pureza, representação, mas de modo a “libertá-lo, para dar ao quadro, o que é eterno e constante, excluindo o resto”.<sup>60</sup> “A variação cubista da *époque pictural* permite aproximar-se mais da essência mesma (quer dizer ‘o como’) da *époque pictural*, enquanto é mantida no gesto e no olhar do pintor, na dupla tensão da paciência e da impaciência do gesto e da perspicácia e deslumbramento do *olhar*.”<sup>61</sup>

A obra de arte é independente, tendo o seu próprio objetivo em si. Apenas buscará da vida, aqueles elementos que lhe sejam imprescindíveis

56. *Ibid.*, pp. 105-106.

57. REVERDY, Pierre – *Ob. cit.*, p. 135.

58. SARAIVA, Maria Manuela – *Ob. cit.*, p. 106.

59. REVERDY, Pierre – *Ob. cit.*, p. 18.

60. *Ibid.*, p. 19.

61. ESCOUBAS, Eliane – *Ob. cit.*, p. 194.

e mediante os quais, adicionando-lhes “[...] novos meios puramente artísticos chegue, não copiando nada, não imitando nada, a criar uma obra de arte por si mesma. Essa obra deverá ter a sua realidade própria, a sua utilidade artística, a sua vida independente e não evocará nada mais, para além de si mesma.<sup>62</sup>

O cubismo seria a corrente privilegiada para administrar estas diretrizes, apresentando-se em ramificações ou variantes específicas, consoante as suas predominantes plásticas e técnicas.

Apollinaire, em *Les peintres cubistes*, estabeleceu uma categorização do cubismo, isolando duas vertentes: *Cubismo científico* – deste decorrendo o *Cubismo Físico* – e *Cubismo Órfico* – deste decorrendo o *Cubismo Instintivo*.<sup>63</sup>

Pela atribuição da designação “Cubismo Científico” e pelo espírito geral dessas definições, constata-se a implicação dos ideais e das ideias científicizantes da época, todo um espírito cultural impregnado desta natureza que tendem da exatidão e do rigor, até à importância da própria teorização artístico-estética. Da apologia da geometrização referenciada mais diretamente às formas reais e a uma certa preocupação, (por apesar de tudo manter um vínculo próximo das coisas enquanto figurações), passar-se-á posteriormente a uma tendencial abstracionalização matemática.

Atualmente, e após a histórica (e definitiva) concretização do Cubismo, acentua-se uma leitura incidindo no caráter precário e “incorreto” da classificação de Apollinaire, bem quanto do destaque dado

---

62. REVERDY, Pierre – *Ob. cit.*, p. 45.

63. APOLLINAIRE, Guillaume – “Les peintres cubistes”, p. 35. Cubismo científico deve entender-se como “a arte de pintar conjuntos novos com elementos em prestados, não da realidade da visão, mas da realidade do conhecimento.” Pretende atingir a realidade cognoscível que é de grande intensidade substancial, eliminando o acidente visual decorativo, acessório e anedótico. É o caso da pintura de Picasso, Braque, Metzinger, Juan Gris.

O Cubismo Físico “é a arte de pintar conjuntos novos com elementos emprestados, na maior parte, da realidade da visão, é uma disciplina construtiva”. Aqui, o papel social é muito marcante, mas não é uma arte pura. Confunde-se o sujeito com as imagens, Le Fauconnier, por exemplo.

Cubismo Órfico “é a arte de pintar conjuntos novos com elementos emprestados da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e dotados, por ele, de uma realidade potente. É um deleite estético puro, construção que cai sob os sentidos e tem uma significação sublime”. É a arte pura: Delaunay, Fernand Léger, Picabia e Duchamp.

Cubismo Instintivo “é a arte de pintar conjuntos novos com elementos emprestados, não da realidade visual, mas daquela que é sugerida ao pintor, pelo instinto e intuição e que tenderá ao orfismo”.

Pela atribuição da designação “Cubismo Científico” e pelo espírito geral dessas definições, constata-se a implicação dos ideais e das ideias científicizantes da época.

a alguns dos seus autores. Todavia, mantém-se a relevância e interesse quer histórico, quer cultural, elaborada ao tempo da gênese do Cubismo, sendo-lhe pois contemporânea e descontaminada da passagem do tempo e distância crítica.

O Cubismo como primeira redução artístico-psicológica, da ordem do conhecimento, apropria-se das formas geométricas, avolumando a visão da realidade através da utilização uniforme de planos múltiplos – 1.º cubismo analítico – e depois, pela síntese formal que, efetivamente, se solidifica na composição integral da obra.

Assinale-se “como” da natureza da *representação/presentação* geométricas: “As figuras geométricas são o essencial do desenho. A geometria, ciência que tem por objeto a extensão, a medida e as suas relações foi, desde sempre, a regra própria da pintura.”<sup>64</sup>

É uma Arte para além da simples reprodução da realidade, como duplicado, em que ser *parecido, parecer* não se reveste de primeira importância pois: “tudo é sacrificado pelo artista, às verdades, às necessidades duma natureza superior que ele supõe sem descobrir”.<sup>65</sup>

Os pintores cubistas (e futuristas) pretenderam ultrapassar as três dimensões, intuindo uma quarta, engendrada pelas três medidas conhecidas, figurando a imensidão do espaço, eternizando-se em todas as direções, num momento determinado. Será o próprio espaço, dimensão do infinito; é esta dimensão que confere plasticidade aos objetos, conforme à medida de perfeição e ideal/real que o artista lhe pretende atribuir. Esta *redução* ao espaço geométrico, às formas geométricas ecoa nas afirmações de Husserl: “As formas geométricas são belas como as formas da vida das coisas. A simetria não é uma mera relação geométrica, mas a expressão de um equilíbrio.”<sup>66</sup>

Através do modelo geométrico, a arte cubista traduz-se fenomenologicamente em obra de arte, numa *lembrança (Erinnerung)* da constante procura estética, intrínseca ao artista, sendo uma viagem às coisas, uma revelação do real “em si”, pela aparência desse mesmo real.

A *epoché pictural* no Cubismo deve entender-se como *redução* da transcendência do sujeito e do objeto passando pela *redução* da transcendência da própria pintura como pintura.

O Cubismo vai questionar a história da pintura, colocando-a entre parêntesis, parafraseando a terminologia husserliana.

---

64. *Ibid.*, p. 51.

65. *Ibid.*, p. 49.

66. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 26-28, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, pp. 92-93.

Nas telas cubistas (analíticas) foram utilizadas cores neutras: cinzentos, castanhos, ocre, verde, entendidas como cores “lentas” e estáveis. É uma espécie de combinatória estipulada e fixa que pretende ter uma função específica na percepção visual, por parte do espectador: que ele fixe o seu olhar, para *ver*, para *apreender* aquilo que efetivamente lá está.

Um outro aspeto, onde se pode detetar esta *epoché pictural* é na abordagem da luz. A luz não se situa no quadro em si, é como que projetada de fora, ilumina por extratos, por lâminas, por secções, tão dispersas que não se consegue localizar a sua origem, numa única fonte.

A *epoché pictural* abandona a anterior operacionalização plástica da luz, enquanto elemento fundamental da composição tradicional, pretendendo revelar o *ver* como algo de penetrante, para manifestar a essência do *ver puro*.

As tendências marcantes do Cubismo evoluíram e a pintura tomou novas formulações geométricas, como se sabe.

As formas geométricas são cúbicas, cilíndricas (Fernand Léger), circulares (discos órficos dos Delaunay, acedendo para lá da representação dos objetos, escolhendo as cores complementares e abrindo espaço ao designado por 2ª redução fenomenológica) conforme as opções, dos diferentes pintores, mas definindo-se pela sua estabilidade e seccionamento.

O quadro passa a ser uma estrutura distributiva, substituída assim a construção perspectivista.

*O preenchimento* é total; não há lugar para mais nada que pudesse parecer possibilitar algum deslocamento. Não há mais “lugar”; é um espaço preenchido, um mundo sólido que substitui a representação dum espaço. A redução cubista é a redução da transcendência do espaço.<sup>67</sup>

Fica o volume que, depois, será reduzido por Mondrian: sem o volume ficam as linhas que são ruturas, cortes... No cubismo, o volume é constituído por toda espécie de dobras irreduzíveis.

Relativamente à referência objectual: o objeto nos quadros cubistas quase desaparece. Já não é o objeto, mas o quadro que tem o nome de objeto – o objeto não é anulado, mas neutralizado.<sup>68</sup>

A pintura cubista utiliza os objetos como pretextos de aplicação dos seus princípios estéticos, para efetivar o progressivo despojamento referencial e representativo, de modo a fixar-se na simples *aparência*, na

---

67. ESCOUBAS, Eliane – *Ob. cit.*, p. 200.

68. Cf. o acima mencionado acerca da dupla neutralização.



superfície que abarca o nosso *ver* – é um *ver* em superfície. O que aparece à *superfície* das coisas é o essencial. É uma pintura da frontalidade, na linha de uma abordagem plástica e estética da pintura bizantina. A pintura cubista evidencia o *ver* puro, *ver* sem profundidade, a essência do *ver*, o seu aspeto. A pintura é o próprio quadro (enquanto composição).

### ***A epoché pictural em Mondrian e a “nova imagem da pintura”***

Em Mondrian descobre-se a última etapa do que se considere a *redução* fenomenológico-artística na sua máxima redutibilidade; para lá da concreção figurativa, salientando e seguindo a expressão velada, pela forma e cores naturais, uma imagem exata, da verdadeira interiorização (real esteticamente), à realidade abstracionalizada. É o seu máximo expoente.

Pela própria pintura, o artista chegou a entender [...] que a aparência do universo como matemático, é o essencial de toda emoção da beleza puramente estético-expressiva [...] aprender a expressar exatamente aquilo que “transluz” na natureza, a anular reduzindo, aquilo que se mostra concretamente [...] a pintura real-abstrata é capaz de expressar estética e matematicamente, porque tem um meio de expressão exato, matemático. Este meio de expressão é a cor concreta. Tornar concreta uma cor quer dizer: 1.º decantar a cor natural à cor primária; 2.º reduzir à cor pura; 3.º fechar a cor de tal maneira que apareça como unidade de planos retangulares.<sup>69</sup>

Cézanne, nos seus escritos determinara que: “Para o pintor, só as cores são verdadeiras. Antes de mais, um quadro não representa nada, nem deve começar por representar coisa alguma senão cores. [...] Pintar segundo a natureza, porém não significa copiar o objeto, mas realizar impressões de cor.”<sup>70</sup>

A realidade da cor em si, é um dos paradigmas afirmados por Mondrian, tendo adotado as cores primárias: amarelo, azul, vermelho e as cores basicamente neutras: branco, cinzento, preto são a base cromática e formal, para conseguir uma conjugação que permita expressar rigorosamente a essencialidade, pela *representação/presentação* figurativa geomé-

69. MONDRIAN, Piet – *La nueva imagen de la pintura*. Murcia: CCECA, 1983, p. 33.

70. Paul Cézanne citado em HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, Lisboa, s/d, p. 32.

trica, para atingir a pura “coisa” em si, afastando as figurações e elementos acessórios.

A cor expressa, contudo não tem apenas a sua aparência; o seu mundo interior muda e interioriza a exterioridade da cor.<sup>71</sup>

A cor abstrata da nova imagem será, pois, insignificante para a visão subjetiva: já que a cor abstrata carece de manifestação individual de emoção – ainda é manifestação de emoção, mas está dominada pelo espírito.<sup>72</sup>

Esta redutibilidade ao abstrato chegou, segundo Mondrian, pela

[...] procura (da) forma e preenchimento pela cor, inicialmente em Cézanne. Mais tarde, apareceu a cor como cor, e a forma como forma em si, a cor obteve ainda mais concreção (Cubismo). Da imagem exata da forma, da consequência de concretizar a cor, nas céu por causa da rutura da forma (contorno) a cor não se tornou vaga ou diluída, mas sim, nasceu a sua verdadeira concreção, isto é, a concreção do reto. Assim, a cor chegou a ser meio de expressão para a imagem real-abstrata, já que a forma (o concreto), se suprimiu na cor e a cor se libertou do natural.<sup>73</sup>

E se na “[...] arte antiga a composição só era verdadeiramente real se se abstrair a representação, agora aparece direta, na pintura real-abstrata, porque esta tem um meio de expressão verdadeira e abstrata”.<sup>74</sup>

Neste *presentar/representar*:

O exterior é expressivamente, toda a exterioridade desde o mais exterior, (a aparência natural das coisas), até à expressão mais profunda da forma e da cor. O interior só se expressa diretamente como aquela aparência básica; nenhuma outra interioridade se expressa diretamente.<sup>75</sup>

Há, portanto, que “interiorizar para o abstrato a vida exterior: só então, se pode unir com a vida interior que é abstrata, espiritual, universal.”<sup>76</sup>

---

71. MONDRIAN, Piet – *Ob. cit.*, p. 34.

72. *Ibid.*, p. 35.

73. *Ibid.*, p. 41.

74. *Ibid.*, p. 42.

75. *Ibid.*, p. 60.

76. *Ibid.*, p. 87.

O caminho inevitável da arte, desde a sua primitiva elaboração, foi uma “marcha permanente desde o natural: o crescimento para o abstrato”.<sup>77</sup> “Toda a arte evolui desde o natural para o abstrato, desde o ser predominantemente uma manifestação do «sentimental» até uma imagem pura de harmonia.”<sup>78</sup>

Este estágio do pensamento crítico e plástico de Mondrian, conseqüente de todo um processo racional-intuitivo, se bem que estético, concretizou-se numa evolução pictórica – tentativa de simplificar as formas reais, cuja manifestação paradigmática será a série das “árvores”. Onde, desde a primeira tela, em que a árvore é abordada como desenho próximo de um naturalismo evidente, pela utilização das cores, irá sofrendo sucessivas transformações até à expressão mais radicalmente exígua de detalhes e semelhanças realistas. A “mesma” árvore, nos quadros que se sucedem, varia na predominância das tonalidades, sofre as reduções inevitáveis até chegar à simplificação formal, abstracionizando-se até que, em 1912, explode a redução derradeira “[...] à estrutura esquelética do modelo, e finalmente a um ritmo puramente linear.”<sup>79</sup>

A composição deixa ao artista, a maior liberdade possível de subjetivação [...] o ritmo de relações de cor e medida [...] faz aparecer o absoluto no relativo do tempo e do espaço.

Assim, a nova imagem é dualista pela sua composição. Pela imagem exata da relação cósmica, é manifestação direta do universal – pelo ritmo, pela realidade material da imagem é manifestação do subjetivo, do individual.

Por isso nos desprende um mundo de beleza universal sem deixar perder o “geralmente humano”.<sup>80</sup>

Outros pintores de tendência abstrata, caso de Malevitch, viveram idênticas exigências, processos e discursos plásticos simplificantes.

Mondrian estrutura a composição na sua tela, recorrendo a elementos que são requeridos, atendendo à sua intencionalidade pictórica, de exprimir a realidade abstrata.

[...] tem que chegar a uma manifestação em abstração de forma e cor: com a linha reta e a cor primária definida.<sup>81</sup>

---

77. *Ibid.*, p. 61.

78. *Ibid.*, p. 131.

79. ELGAR, FRANZ – *Mondrian*. Lisboa: Verbo, Lisboa, 1973, p. 31.

80. MONDRIAN, Piet – *Ob. cit.*, pp. 21-22.

81. *Ibid.*, p. 16.

[...] A nova imagem não pode aparecer (natural) que, pouco ou muito, sempre se refere – mesmo quando vê o universal – ao individual, ou pelo menos, esconde o universal.<sup>82</sup>

Segundo Júlio Fragata, em *Problemas da Fenomenologia Husserliana*, é através da *Einfühlung*, essa intropatia, espécie de sentimento interior que se constituem na consciência transcendental, outros “eus”, como sujeitos cognoscentes, idênticos a mim mesmo. O sujeito transcendental eleva-se, então, a um grau superior, apresentando-se como um entre muitos – o “nós” transcendental.<sup>83</sup>

Mondrian empenhou-se em representar a harmonia universal, as leis que governam o universo (estética pitagórica). Essas forças só são parcialmente visíveis na natureza perceptível; a intuição do artista pode discerni-las na sua pureza e revelá-las aos outros. Para a representação deste conteúdo universal, apenas os meios pictóricos abstratos podem ser usados:

Se efetivamente a elaboração apropriada dos meios expressivos e o seu uso, ou seja, a composição – é a única pura expressão da arte, então os meios de expressão estão em completa conformidade com aquilo que têm de expressar. Se são para ser expressão direta ou universal, não podem ser senão universais, ou seja, abstratos. (De Stijl, I, 5)<sup>84</sup>

Pois que o problema fulcral na arte plástica consiste em que seja o mais objetiva possível, não tanto (ou somente) centrar-se em evitar a representação de objetos: “Deve criar-se uma representação de formas e relações da maneira mais objetiva possível. Tal obra nunca poderá ser vazia, pois que a oposição de seus elementos construtivos e a sua execução despertam emoção.”<sup>85</sup>

Compete à arte ir adiante, estar à frente, não deslocar-se *paralelamente* às movimentações do humano, pois que a arte deve expressar a visão pura da realidade, sendo livre de todos constrangimentos funcionais.<sup>86</sup>

---

82. *Ibid.*

83. FRAGATA, Júlio – *Problemas da Fenomenologia Husserliana*. Braga: Livraria Cruz, 1962, pp. 35-36.

84. JAFFE, Hans – *Ob. cit.*, p. 41; cf. MONDRIAN, Piet – *Ob. cit.*, p. 21.

85. MONDRIAN, Piet – “Arte Plástico y arte plástico puro”. In: *Mondrian*. Barcelona: Fundación Juan March, 1982, s/p.

86. Cf. MONDRIAN, Piet – *Toward the True Vision of Reality* (Valentine Gallery, 1941): “A nossa via leva a uma procura da equivalência das ineguais oposições da vida. Porque é livre de todas as limitações utilitárias, a arte plástica deve avançar não apenas paralelamente ao progresso humano, mas deve avançar frente dele. É a tarefa da arte expressar a pura visão da realidade.” Mondrian cit. por JAFFE, Hans – *Ob. cit.*, p. 46.

Na pintura, o estilo tem de aparecer, não se manifesta através de nenhum sujeito ou conceito; o universal do estilo (eterno, sabedoria, núcleo espiritual humano), deve manifestar-se por meio do individual do estilo enquanto modo de expressão do estilo da época e do universal – estilos históricos.<sup>87</sup>

Se arte expressa o estilo por *completo*, então deve libertar-se de tal maneira da aparência natural das coisas que não as expresse: tem sim de expressar a tensão da forma, a intensidade da cor e da harmonia – o que a natureza mostra numa aparência abstrata.<sup>88</sup>

A nova imagem da pintura de Mondrian, apresenta-se como real, pois que nela se desvelam quer o conteúdo, quer a aparência das coisas. O conteúdo, porque se expressando em concreto e a aparência, pois nascendo do natural, preservando seu núcleo: “A aparência *mais* exterior das coisas, o natural, vela pela exteriorização pura, direta do interior (universal), a sua relação *exata*, pois.”<sup>89</sup> “A nova imagem, finalmente, é a *aparência* deste conceito [a rutura da corporeidade visual das coisas na imagem], a aparência da ideia estética em si.”<sup>90</sup>

Mondrian teoriza nestes termos, a necessidade existencial da nova imagem que, assim, se aproxima da formulação fenomenológica: “A *entropatia estética* é o completo “sentir-se” um, o completo desabrochar de mim mesmo no compreendido, e é nisto que eu vivencio sobre o fundamento do mesmo compreendido. Não vivencio nenhuma dualidade, mas a plena unidade.”<sup>91</sup>

Unidade esta que, em Mondrian, é conseguida – como se mencionou – através da cor, integrando as formas retangulares, base das suas composições. A cor é intuída por Husserl, ao referir:

[...] cor...é vivente em si, na plenitude de uma disposição de alma, tornando-se por isso, objeto estético em sentido próprio.

Se escolho uma cor luminosa, uma tonalidade forte aqui está presente uma entropatia, no sentido mais elementar: a força da cor é a força da minha apreensão, mas não uma força usada arbitrariamente, mas precisamente aquela que é solicitada pela cor.<sup>92</sup>

87. MONDRIAN, Piet – *Ob. cit.*, p. 24.

88. *Ibid.*, p. 25.

89. *Ibid.*, p. 25.

90. *Ibid.*, p. 38.

91. HUSSERL – “Manoscritto...”, pp. 28-29, cit. por ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 94.

92. HUSSERL – “Manoscritto...”, p. 30, cit. por ZECCHI, ZECCHI – *Ob. cit.*, p. 94.

A cor preenche-se duma intencionalidade, por sua vez preenchida pela “construção” intuitiva, pela constituição de planos, do modo como se elabora, estabelecendo-se a extensão distribuída das retas, escolha das cores:

[...] já que a cor abstrata carece de manifestação individual da emoção, menos ainda é manifestação da emoção, mas está dominada pelo espírito. Se a emoção provocada pela própria cor, está ao lado do sentimento, e o reconhecimento consciente da relação ao lado do espírito, então o sentimento espiritual-do-futuro fará dominar cada vez mais a relação sobre a cor. [...] Cada artista terá de procurar a sua maneira própria de expressar a cor, adaptando-se à época e ao lugar.<sup>93</sup>

Desemboca, infalivelmente, numa autoexpressão/significação do próprio sentido da cor:

Neste sentido a força aparece como força da cor. Ora, o mundo determinado, da força (sentido-dentro *Eingefülte*), vivenciado não, nem apenas duma associação de experiências, como por exemplo: o vermelho torna-se a cor do fogo e do sangue, mas o estímulo em que se suscita aquela sensação de cor, tem a capacidade, análoga a um ritmo, de provocar estados de alma afins. A natureza destes sentimentos determina o “caráter” da cor. A deleitação por uma certa união das cores, baseia-se por outro lado, na universal lei psíquica da totalidade psíquica, na necessidade que a *psique* tem de viver a fundo, como um todo, experiências opostas, como por exemplo, o obstáculo, (vínculo), entre o “forte” e o “ténue”. Neste sentido, é antes de mais, indicado o fundamento mais profundo de beleza de uma conexão de cores.<sup>94</sup>

Mondrian chegou a uma abstração pictórica, privilegiando a afirmação de uma nova abordagem imagética que se traduz: “[...] no desejo de penetrar a natureza, de forma a revelar a estrutura interior do real.”<sup>95</sup>

Em *Realidade Natural e Realidade Abstrata* (Diálogo publicado em *De Stijl*, entre 1919-1920), Mondrian confrontou as convicções de dois pintores e um diletante. Numa retórica platónica, o pintor naturalista (Y) e o pintor da realidade abstrata (Z – o próprio Mondrian), ao longo de passeios pelos subúrbios de uma cidade, procuram confirmar as suas argumentações, num crescendo que possibilita a melhor compreensão do

---

93. MONDRIAN, Piet – *Ob. cit.*, p. 36.

94. HUSSERL – “Manoscrito...”, p. 30, cit. por ZECCHI, art. cit., p. 94.

95. Schoemakers citado por ELGAR, Frank – *Ob. cit.*, p. 96.

novo caminho que a estética de Mondrian significou para a Arte Moderna e para a Arte Contemporânea, tornando-a acessível a um público mais vasto. A afirmação de que a realidade está além da aparência, sendo propiciada através da contemplação estética abstrata, sendo contemplação desinteressada:

Toda contemplação desinteressada, empregando a designação de Schopenhauer, eleva já o homem acima da sua condição natural. [...] Mas no instante estético da contemplação, o individual dilui-se e o universal aparece. Materializar através da cor e da linha o universal que aparece na contemplação sempre constituiu o sentido profundo da pintura.<sup>96</sup>

A abstração consubstancializa-se no estado ideal, propiciadora de felicidade permanente. Em prol da visão objetiva, aquela que contém o imutável, seria apanágio do homem em estado de realidade abstração. Associando tais reflexões aos argumentos propostos em *Nova Imagem da Pintura* manifestam-se afinidades aos tópicos integrantes da fenomenologia husserliana, como se têm vindo a destacar. Por extensão, esse estado ideal propugnado por Mondrian, seria algo próximo à exigência fenomenológica afirmada por Husserl. Assim, se consumaria a vivência artístico-estética, nas superfícies aparentiais (retangulares/abstratas) puras, depois da última redução, a suprema...<sup>97</sup>

Pelo confronto dos excertos aqui transcritos de Husserl (sobretudo do citado *Manuscrito*), quer nos de Pierre Reverdy e de Mondrian, verificam-se afinidades conceptuais e propiciam-se pontes entre pensamentos estéticos procedendo de autores com formação e atividade em domínios diferenciados embora concomitantes.

---

96. MONDRIAN, Piet – *Realidad Natural y Realidad Abstrata*. Barcelona: Barral Ed., 1973, p. 27.

97. À distância de 20 anos sobre a reescrita deste texto, outras reflexões foram formuladas. Todavia, mantém-se a convicção de que existiu uma sincronia e que as “afinidades estéticas” se aplicam a um diálogo conceitual entre a jornada até à abstração geométrica mais radical de Mondrian e a redução fenomenológica como seu paradigma filosófico.