

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



HENRI MALDINEY

VERTIGEM DA EXISTÊNCIA E ARTE EXISTENCIAL

Alexandra Margarida Moreira do Carmo

DOCTORAMENTO EM FILOSOFIA

ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



HENRI MALDINEY

VERTIGEM DA EXISTÊNCIA E ARTE EXISTENCIAL

Alexandra Margarida Moreira do Carmo

Tese orientada pelo Professor Doutor Carlos João Nunes Correia

DOUTORAMENTO EM FILOSOFIA

ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

APOIO FINANCEIRO

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

2014

Para a minha mãe Sara (*in
memoriam*) que tudo acompanhou
desde o início, não o fim.

RESUMO

A presente dissertação tem como fio condutor a noção de *transpassibilidade*, neologismo que atravessa toda a obra de Henri Maldiney; centra-se nos temas da origem e da autogénese da existência e procurará defender a relevância do *Vazio* nas transformações constitutivas do espaço existencial.

Partindo deste horizonte problemático, propomo-nos de forma mais precisa aos seguintes objectivos: primeiramente, dar unidade ao *corpus* da fenomenologia de Maldiney, tendo em conta os debates travados em torno do alcance e novidade do seu pensamento; em seguida, esclarecer reciprocamente a actualidade das suas reflexões sobre a origem e o começo da dinâmica criadora do espaço existencial.

Propomo-nos ainda recuperar e explicitar o carácter singular e inovador da noção maldineyana de *transpassibilidade*, procurando evidenciar o contributo deste neologismo para a fenomenologia contemporânea e para a fenomenologia da arte em particular. Finalmente, procuraremos fundamentar a preponderância da abertura do *Nada* ou *Vazio* na esfera da existência e a proficuidade da sua relação com o *sentir*.

PALAVRAS-CHAVE

Henri Maldiney; fenomenologia; existência; transpassibilidade; Vazio; origem; criação; sentir; arte.

RÉSUMÉ

Cette thèse suit la notion de *transpassibilité* en tant que son fil conducteur, un néologisme qui traverse toute l'œuvre d'Henri Maldiney ; elle met l'accent sur les questions de l'origine et de l'autogenèse de l'existence et soutient l'importance du *Vide* dans les transformations constitutives de l'espace existentiel.

En partant de cet horizon, nous nous proposons plus précisément accomplir les objectifs qui suivent: d'abord, donner de l'unité au *corpus* de la phénoménologie de Maldiney, en considérant les discussions autour de la portée et de la nouveauté de sa pensée; puis, clarifier réciproquement l'actualité de ses réflexions sur l'origine et le commencement de la dynamique créatrice de l'espace existentiel.

Nous nous proposons encore de récupérer et de clarifier la nature unique et novateur de la notion maldineyenne de *transpassibilité*, en mettant en évidence la contribution de ce néologisme pour la phénoménologie contemporaine et pour la phénoménologie de l'art, en particulier. Enfin, nous soutenons la thèse de la prépondérance de l'ouverture du *Rien* ou *Vide* dans le domaine de l'existence, ainsi que l'utilité de sa relation avec *le sentir*.

MOTS-CLÉ

Henri Maldiney; phénoménologie; existence; transpassibilité; Vide; origine; création; sentir ; art.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer em particular ao meu orientador, Professor Doutor Carlos João Nunes Correia, pela confiança que sempre depositou no meu trabalho, e à Professora Doutora Isabel Matos Dias que me ensinou a “olhar” e “pensar” uma a uma as frases e ideias. A ambos devo a concretização desta dissertação e profunda amizade.

Quero ainda expressar a minha gratidão aos Professores e Colegas do meu curso de formação na Faculdade de Letras de Lisboa, cujos debates mostraram, dentro e fora dos seminários, a relevância e a pertinência da filosofia na vida de todos os dias. À Christine Reeh e à Lavínia Pereira, agradeço a sua colaboração, respectivamente, na tradução e correcção da língua alemã e francesa.

À FCT, o meu agradecimento pelo apoio financeiro, sem o qual este trabalho de investigação não teria sido possível.

Por fim, aos meus pais Sara e José Alexandre, ao Alfredo, ao meu irmão Ricardo e sobrinha Inês, ao Zé e Alice Nascimento, a minha gratidão pela solidariedade e infinita paciência que demonstraram em diferentes momentos do caminho percorrido, animando-o e de algum modo potenciando-o com as suas observações e objecções.

ÍNDICE GERAL

Siglas.....	13
Introdução	14
1.Considerações problemáticas.....	14
2.Considerações metodológicas.....	18

Primeira Parte

Para uma fenomenologia do sentir

Capítulo 1

DIMENSÃO PÁTICA DO SENTIR

1.1. Sentir e perceber.....	22
1.2. Encontro, comunicação e metamorfose.....	29
1.3. Espaço da paisagem e espaço geográfico.....	32

Capítulo 2

DIMENSÃO PÁTICA DA EXISTÊNCIA

2.1. Viver e existir.....	39
---------------------------	----

2.2. Ressonâncias do sentir.....	45
2.3. Transcendência e passividade.....	50

Capítulo 3

DIMENSÃO PÁTICA DA TRANSPASSIBILIDADE

3.1. O rosto do mundo.....	60
3.2. A expressão do inesperado.....	65
3.3. Existência, crise e criação.....	70

Capítulo 4

NA PROFUNDIDADE DO MUNDO

4.1. Fundo e fundamento.....	76
4.2. Vertigem	82
4.3. Impossível e transpossibilidade.....	88
4.4. O tempo do ritmo	92

Segunda Parte

Para uma fenomenologia do Vazio

Capítulo 1

A EXPERIÊNCIA DO NADA

1.1. A transpassibilidade e o Nada.....	100
1.2. Em torno do Vazio.....	108
1.3. Mutação, Pleno e Vazio	115

Capítulo 2

POTÊNCIA E ALTERIDADE NO UNO

2.1. Para lá do tempo e da essência.....	121
2.2. A unidade harmónica da existência.....	129
2.3. Uno e Vazio.....	133

Capítulo 3

O ABERTO

3.1. Dissipações do Caos.....	139
3.2. Clareiras do Aberto.....	145
3.3. Montanha.....	150

Terceira Parte

Para uma fenomenologia da arte

Capítulo 1

A EXISTÊNCIA DAS FORMAS

1.1. Em busca dos caminhos da arte.....	156
1.2. Do signo à forma, o encontro.....	161
1.3. Estética-sensível e estética-artística.....	168

Capítulo 2

O PODER DO FUNDO

2.1. Sensível profundo.....	175
2.2. Fundo e figura	183

Capítulo 3

O VAZIO NA PINTURA

3.1. Abrir o Nada, a arte nua.....	187
3.2. Caos, Uno e Vazio.....	192

Capítulo 4

ABSTRACÇÃO E EXISTÊNCIA

4.1. Abstracção criativa.....	197
4.2. Figurativo abstracto.....	203
4.3. Senso e contra-senso da abstracção.....	206
4.4. <i>Sentido dos sentidos</i> , espiritual da arte.....	210

Conclusão.....	216
-----------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	227
--------------------------	------------

1. Henry Maldiney.....	227
-------------------------------	------------

1.1_ Obras.....	227
1.2_ Artigos e contribuições.....	228
1.3_ Conferências, colóquios e entrevistas.....	234
1.4_ Prefácios e posfácios.....	236

2. Sobre Henri Maldiney.....	237
-------------------------------------	------------

2.1_ Obras e colectâneas.....	237
2.2_ Artigos.....	238

3. Bibliografia Geral.....	248
-----------------------------------	------------

Índice de imagens.....	255
Índice Onomástico.....	256
Índice Temático.....	261

SIGLAS

ADHA	<i>Aux déserts que l'histoire accable: l'art de Tal-Coat</i>
AE	<i>Art et existence</i>
AEE	<i>L'Art, l'éclair de l'être</i>
ALDP	<i>Aîtres de la langue et demeures de la pensée</i>
AO	<i>Avènement de l'oeuvre</i>
ECC	<i>Existence: crise et création</i>
LCO FP	<i>Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge</i>
MV	<i>In media vita</i>
ORAN	<i>Ouvrir le rien l'art nu</i>
PHF	<i>Penser l'homme et la folie</i>
RPE	<i>Regard, Parole, Espace</i>
VDFP	<i>Le Vouloir- dire de Francis Ponge</i>

INTRODUÇÃO

1. Considerações problemáticas

No âmbito do debate que problematiza as instâncias mais originárias da existência, a presente dissertação pretende mostrar a relevância e a proficuidade da abertura do Nada ou Vazio no seio da experiência sensível e a sua acuidade no mundo da arte. A transpassibilidade, noção que atravessa toda a obra do filósofo francês Henri Maldiney, constituirá o fio condutor da nossa tese.

Mesmo quando a interrogação sobre a origem da existência não era ainda uma questão especificamente antropológica, já aquela trazia consigo a pergunta pela origem da relação do homem ao ser e pelas condições que tornam possível a constituição do seu espaço existencial. Retomaremos assim ao longo do nosso estudo interrogações que não são novas, mas que se renovam todas as vezes que as evocamos. *Onde* o ente se relaciona com o ser? *Como* se constitui o espaço do existente? *Em* que sentido esse ente é ele mesmo fundamento da sua existência?

Abrimos o espaço deste questionamento à distinção de Maldiney entre *origem* e *começo*. Apesar da noção de *começo* se confundir, por vezes, com a de *origem*, a primeira remete para um estado de coisas original [*arché*], a partir do qual se inicia o caminho. Já o sentido de *origem* reenvia ao salto originário [*Ursprung*], o acto do qual tudo procede. O *começo* mostra-nos os limites, não o salto. Se há, de um lado, o *começo*... antes do salto, e se há, do outro lado, o desdobramento do espaço existencial depois do salto, *entre* os dois momentos está o próprio salto, *origem* da criação. É a significação deste *entre* que suscita o interesse de Maldiney, que o compreende como

uma *falha* [*Faille*] incomensurável e infinita, de que o salto é, simultaneamente, transposição e abertura.¹

Num contexto fenomenológico - existencial- a *falha* é referida a uma “abertura do espaço”, cujo sentido se dirige primeiramente a uma descontinuidade da existência, ilustrada pela imagem das “falhas geológicas” ou a do abismo que se rasga na terra e a dilacera. Será em torno desta “fractura” que incidirá a nossa pesquisa, pois tudo o que se passa de *essencial* na existência, passa-se neste espaço “de entre as dimensões”.

Transpossibilidade e *transpassibilidade* são dois neologismos que atravessam a obra de Maldiney e o seu aprofundamento será um dos principais objectivos da nossa tese. Ambos constituem momentos dimensionais da presença [*prae-sens*]², compreendendo a transpossibilidade um movimento para lá dos possíveis, referente ao poder-ser, e a *transpassibilidade* uma dinâmica de abertura com *começo* no sentir. Será sobre este *começo* que nos debruçaremos no início do nosso estudo, com o objectivo de explicitar o espírito de uma instância primordial e inobjectiva, designada por certos autores *dimensão pática do sentir*. As perspectivas do psiquiatra Erwin Straus e do neurologista Viktor von Weizsacker serão fundamentais na elucidação desta dimensão passiva da experiência. Num segundo momento, Martin Heidegger surgirá como um dos interlocutores preferenciais de Maldiney, em virtude da sua concepção extática da existência. Finda esta abordagem, que visa enquadrar algumas das temáticas mais caras ao pensamento maldineyano, a dimensão pática do sentir aprofundar-se-á como *dimensão pática da existência*.

Maldiney recupera algumas temáticas trabalhadas pelos seus interlocutores, entre as quais destacaremos a oposição entre sentir e perceber e o carácter de comunicação e o de metamorfose próprios do pático. Mas ao evidenciar-se a dinâmica do pático na esfera da existência, “a actividade na passividade” especifica-se como “transcendência na passividade”, cujo sentido é o da própria transpassibilidade. Este momento dimensional da presença refere-se à capacidade do Eu para *se determinar* espontaneamente a si próprio a uma *passividade absolutamente indeterminável*³,

¹ Cf. *AE*, p. 36.

² “ C’est cela même qu’exprime le mot “présence”: être présent (*prae-sens*), c’est être à l’avant de soi.” *Ibidem*, p.7.

³ Cf. *Ibidem*, p.11.

expressiva da relação do existente com o inesperado. Neste contexto, a fenomenologia de Maldiney visa superar quer o horizonte husserliano da intencionalidade quer o da possibilitação em Heidegger, na perspectiva de alcançar uma dimensão mais originária da existência, anterior ao “mundo percebido” e ao da própria compreensão [*Verstehen*]. A receptividade não é da ordem do projecto [*Entwurf*], mas antes pertence à abertura que não admite nenhuma forma de antecipação possível.⁴

O contributo de Maldiney para o debate em torno das instâncias mais originárias da existência, revela-se-nos primeiramente como uma valorização da questão da imprevisibilidade, na qual se joga, por um lado, a perturbação⁵, por outro, o ímpeto para uma transformação constitutiva. Este autor devolve à existência o seu solo original (passividade), mas nele evidenciando as fracturas, os estados críticos onde o existente inesperadamente se perde, desdobra e refaz. Assim, os existenciais do *encontro*, *sur-presa*, *vertigem e ritmo*, *crise e criação* implicar-se-ão na noção de *acontecimento*, o qual, por sua vez, se elucidará nos momentos dimensionais da transpassibilidade e da transpossibilidade, numa estreita relação entre a passividade e a transcendência.

Mas que transcendência? Qual o significado desse “a quê” a transpassibilidade dá abertura?

A concepção maldineyana de transcendência agiliza-se num movimento que, desde o sentir, estende-se ao horizonte sempre aberto, que se explicita nos existenciais do Nada ou Vazio, Uno e Aberto. Estes existenciais transcendem as estruturas ôntico-ontológicas da presença, remetendo-se para uma zona de *indiferença ontológica*, pois não são ser nem não-ser, embora destes sejam fundamento. A dimensão própria do Vazio pertence ao *Não*, de que ser e não-ser são os pólos.

Este *Não* é ausência, todavia, ele opõe-se ao nada da impossibilidade. O seu sentido não reenvia ao nada da substância, não consiste numa lacuna do pleno, nem representa a aniquilação do Mundo. Na fenomenologia de Maldiney, o Nada ou Vazio é a condição que torna possível a manifestação. Neste contexto, a dissociação entre a

⁴ “ [...] la réceptivité [...] n’est pas de l’ordre du projet mais de l’accueil, de l’ouverture, et qui n’admet aucun *a priori*, qui, attendant sans s’attendre à quoi que ce soi, se tient ouverte par-delà toute anticipation possible.” *PHF*, p. 85.

⁵ Realçamos neste contexto a riqueza semântica de *pathos* (de *paskhein*) e das suas traduções latinas, *passio* (de *patior*), paixão, sofrimento, mas também *perturbatio*, perturbação reafirmando a agitação e a co-moção como expressões da passividade.

forma própria e a forma imprópria do Nada constitui um dos aspectos mais inovadores da sua proposta. Se a forma imprópria do “nada” conduz o autor a aventurar-se pelos abismos nocturnos do nada da psicose, a forma própria do *Nada* transcende aquela, e exprime a abertura verdadeiramente integrativa do acontecimento inesperado de uma transformação. Relativamente a esta dissociação poder-se-ão distinguir dois caminhos de investigação, apesar de ambos se implicarem, pois no começo da sua formação, o ente tanto pode constituir-se o *ai* de *nada*, como pode abrir o *Nada* e *ai* mostrar-se em plena potência da sua criação. A primeira linha de investigação incide mais sobre a *origem* das doenças mentais, contribuindo Maldiney de forma original para alguns dos problemas das áreas da psicologia - psicopatologia e análise existencial - as quais têm vindo a mostrar um crescente interesse pelo trabalho do filósofo. A segunda linha de investigação, aquela a que damos preferência, aprofunda o sentido de *origem* na perspectiva de uma abertura do existente à sua potência criadora.

Na nossa abordagem do Nada, evidenciaremos a sua forma própria, para a qual é fundamental o diálogo que Maldiney estabelece entre o Ocidente e o Oriente. Próximo da concepção de Vazio chinês, o Nada não só traz consigo o sentido de *origem*, mas também o de “grande começo”, porque o Vazio é realmente “*o lugar funcional onde se opera a transformação*”.⁶ Se o nada da impossibilidade pode converter-se no aberto de um mundo, é porque o existente é capaz de Vazio.

A originalidade e a peculiaridade das teses de Maldiney estendem-se à arte, cuja análise aprofundará algumas das temáticas acima referidas. Defender-se-á que a obra de arte é da ordem da existência e nesse sentido a abertura do Nada assim como os existenciais que daí se originam serão retomados na convicção de que a análise da experiência estética e artística proporciona leituras mais abrangentes da própria Existência e abre as instâncias onde a arte e a existência se explicitam reciprocamente. Reforçar-se-á assim a polivalência e o alcance da novidade da noção de transpassibilidade, aprofundando o significado de pático e o de ritmo, numa análise que rejeita quer a objectividade quer o discurso performativo, em prol de uma relação orgânica, não apriorística, no encontro com a obra de arte.

⁶ “Le Vide est bien « *le lieu fonctionnel où s’opère la transformation* »” AEE, p. 247.

A fenomenologia da arte de Maldiney é uma fenomenologia da abstracção, todavia, este autor trabalha o tema da abstracção em moldes pouco habituais.⁷ Por um lado, defende que independentemente da época e do estilo (figurativo ou não figurativo) toda a arte é, se existencial, abstracta, por outro, procura mostrar que a abstracção não é nem um sistema nem um método, mas o modo próprio do existente abrir-se à “realidade”.⁸ O sentido desta abertura não se atém, porém, a operações intelecto-conceptuais mas antes desenvolve-se no horizonte do que o autor denomina *abstracção criativa*, sustentando que o ritmo (verdade da *aisthesis*) - partindo do Nada (origem) - constitui a realidade (inobjectiva) da obra, para a qual o existente se transcende.

Atribuir ao Nada a *origem* da existência conduz a uma filosofia que radicaliza o domínio da fenomenologia, abrindo-a para lá das instâncias do ser e do tempo, segundo a dinâmica da transpassibilidade. Para Maldiney, o existente não se explicita apenas como *ser-no-mundo*, ele é, antes de mais, *ser-no-mundo-para-lá-do-mundo*. A partir daqui, o filósofo procura dissipar o “horror ao vazio” e mostrar que a existência é originariamente potência, criação, num espaço imensamente Aberto que se expande para lá do imaginável.

2. Considerações metodológicas

Fundámos o nosso caminho partindo da interrogação que se dirige ao fenómeno em si mesmo e não de um “problema” que se estabelece previamente. Não trataremos por isso a temática da *origem* partindo de categorias predeterminadas, o que pressuporia ideias de causalidade, repetibilidade, controle, princípios explicativos e definições do fenómeno *a priori*. Será mais o *caminho*, não tanto o *fim do caminho* a que daremos relevância e constatando, desde já, que os existenciais propostos por Maldiney mais do que verdades últimas e estáticas, eles constituem momentos dimensionais do existente, passíveis de serem questionados, mas que enriquecem, na nossa perspectiva, o debate actual sobre o sentido de origem e o de formação do espaço existencial.

⁷ Sobre a concepção maldineyana de abstracção conferir no nosso texto pp.198-199.

⁸ Cf. *ORAN*, p.197.

Um dos problemas com que nos deparámos na interpretação dos existenciais maldineyanos e na própria linha de rumo que o autor segue para os explicitar, consistiu no facto de o *corpus* da sua obra não estar organizado por temas, percorrendo-se por vezes a espinha dorsal de todo o seu pensamento num mesmo capítulo de uma obra ou então descobrindo-se aspectos essenciais para um determinado tema, “ocultos” em artigos inesperados. Por outro lado, a própria temática da origem exige necessariamente a articulação entre diferentes disciplinas que habitualmente não se cruzam, assim como entre conceitos ancestrais que se diversificam entre as tradições do Ocidente e do Oriente.

Para uma melhor compreensão dos temas em análise, optámos por dividir a presente dissertação em três partes. As duas primeiras indiciam dois caminhos já identificados por Eliane Escoubas.⁹ O primeiro, vai do fenómeno ao nada e é sobre ele que incide a primeira parte do nosso estudo, intitulada *Para uma fenomenologia do sentir*. Nesta primeira parte, abordaremos a problemática do sentir na perspectiva do pático e analisaremos a relação de proximidade e de divergência entre a *dimensão pática do sentir* e a *dimensão pática da existência*, por fim, procuraremos especificar esta última, aprofundando o momento dimensional da *transpassibilidade* que atravessa os existenciais do *encontro*, o de *crise*, *vertigem* e *ritmo*.

Com o título *Para uma fenomenologia do Vazio*, desenvolver-se-á a segunda parte do nosso estudo, onde a transpassibilidade será problematizada como abertura respeitante ao Nada ou “capacidade infinita de abertura”. Recuperaremos alguns conceitos do pensamento taoista, nomeadamente os de “Vazio”, “vazio mediano” e o de “mutação”, não só porque Maldiney lhes faz referência mas porque o seu aprofundamento é, na nossa perspectiva, crucial para a explicitação das noções maldineyanas de Nada, Uno, Aberto e *trans*-formação. A tradição do pensamento antigo do Ocidente mostrar-se-á de igual modo fundamental na questão do Uno, relativamente ao qual procuraremos ainda realçar a proficuidade do diálogo que Maldiney estabelece entre o Ocidente e o Oriente.

A terceira e última parte do nosso estudo denomina-se *Para uma fenomenologia da arte* que, centrando-se na concepção de “arte existencial”, visa aprofundar os

⁹ Cf. Eliane ESCOUBAS, « Henri Maldiney et l’endurance de la peinture », in *Henri Maldiney. Une phénoménologie à l’impossible*, MEITINGER, S. (dir.) Puteaux, Collection Phéno, 2002, p.169.

existenciais anteriormente analisados, questionar a relação da arte com as estruturas simbólicas da linguagem e defender uma ontologia da obra de arte que não se circunscreve a categorias estéticas e retira à obra de arte o estatuto de objecto. Para Maldiney, a obra de arte é acontecimento, cuja essência reenvia à sua dimensão rítmica, por isso, ela *existe*. A dinâmica de criação na arte desenvolve-se no horizonte da “abstracção criativa”, noção que Maldiney aprofunda fora dos moldes habituais em que se concebe a “arte abstracta” e o próprio conceito de abstracção. Na fenomenologia deste autor, a abstracção estende-se à dimensão estética do sentir e, neste contexto, abstrair consiste em libertar e expor a simultaneidade rítmica das formas, não correspondendo, porém, esse exercício a idealizações abstractas nem a conceitos objectivados, próprios da actividade lógico-discursiva.

A estrutura tripartida da presente dissertação procura concretizar um dos seus objectivos, que é o de dar unidade ao *corpus* da fenomenologia de Maldiney, reunindo e analisando aqueles que são, na nossa perspectiva, os aspectos nucleares do seu pensamento sobre as instâncias mais originárias da existência.

O carácter singular da noção de transpassibilidade atravessa e liga as diferentes temáticas relativas à problemática da origem e da autogénese existenciais, por isso ela será trabalhada em duas vertentes. Na primeira, demarcámos este movimento de transcendência de outros, nomeadamente do da concepção heideggeriana de projecto [*Entwurf*], na segunda vertente, analisámos a transpassibilidade em diferentes perspectivas - a do *encontro*, a de *crise* e a do *Nada*, procurando assim mostrar a riqueza e a proficuidade do conceito em causa. Por fim, salvo certos aspectos interpretativos que partilhamos com alguns dos comentadores mais próximos de Maldiney, entre os quais, destacamos Eliane Escoubas e Sarah Brunel, circundámos a obra maldineyana dando preferência à referência directa das teses e ideias do autor.

Primeira Parte

PARA UMA FENOMENOLOGIA DO SENTIR

Capítulo 1

Dimensão pática do sentir

1.1. Sentir e perceber

Maldiney elabora o seu pensamento em torno do questionamento da existência, adoptando o método fenomenológico de Husserl, ainda que Heidegger seja, nesta problemática, um dos seus interlocutores preferenciais. O autor visa captar a génese da existência, a dinâmica do seu aparecer e o movimento da sua incessante transformação. É neste contexto problemático que se desenrola a fenomenologia do sentir de Maldiney.

Na análise da especificidade do sentir, o autor recorre às investigações teóricas de dois médicos alemães, o neurologista Viktor von Weizsacker - de quem adopta o termo pático - e o psiquiatra Erwin Straus - de quem adopta a expressão dimensão pática do sentir -, ambos assinalando a irreduzibilidade do pático e do sentir ao conhecimento objectivante.¹⁰

Como articular a existência com o sentir? Constituirá o sentir o acesso privilegiado à existência? Quem sente? O que é sentir? Qual a sua natureza e estatuto? Como relacionar sentir e perceber? Sentir e pático coincidem? Em que consiste a dimensão pática do sentir? Estas interrogações atravessam o pensamento de Maldiney em diversos contextos e registos.

¹⁰ “ L’existence implique un moment pathique dont Erwin Straus et Viktor von Weizsacker ont reconnu l’irréductible spécificité. Quelle que soit la région de l’expérience dans laquelle l’un ou l’autre l’a mise en vue, la dimension pathique s’y montre toujours opposée à une autre [...] de la connaissance objectivant.” *PHF*, p.89.

Para ajudar a iluminar o sentido do sentir e o de pático atendemos à semântica dos vocábulos. Sentir tem a sua etimologia na língua grega, em *aisthēsis*, que significa faculdade de sentir, sensação, percepção pelos sentidos, sentimento. Sentir reenvia à relação com o mundo e à gnosiologia, ao conhecimento sensível. Pático, por sua vez, tem a sua etimologia no termo grego *pathos* - experienciar - que traduzido do latim, *passio*, significa ainda paixão, sofrer, ser afectado. Pático reenvia ao sentir, à receptividade e à passividade. Todavia, para Maldiney, o termo *pathos* “ [...] tem o defeito de evocar apenas ideias de passividade, enquanto o momento pático comporta, de facto, uma actividade.”¹¹ Esta actividade é compreendida pelo autor como “transcendência na passividade”, cujo sentido explicitará a *dimensão pática da existência*.

As análises de Maldiney apoiam-se e dialogam com a obra de Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Do sentido dos sentidos*, publicada em 1935¹². É principalmente aí que encontra elementos que permitem reconfigurar o sentir, reencontrar a sua relação originária com o pático e com a existência.

E. Straus, na obra indicada, começa por denunciar os pressupostos da psicologia objectiva oriundos da tradição cartesiana, que deixam escapar a essência do sentir, reduzindo-o a um conhecimento.¹³ Nesse sentido analisa a sensação e a sua relação com a percepção. Referindo-se à sensação, em Descartes, E. Straus dirá que é um “modo imperfeito de conhecimento”¹⁴, porque impreciso e confuso, contrariamente ao

¹¹ “ [...] ce dernier terme a-t-il le défaut de n'évoquer que des idées de passivité alors que le moment pathique comporte en fait une activité. ” *RPE*, p. 70.

¹² Erwin STRAUS, *Vom Sinn der Sinne* [1935]. *Du Sens des Sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thines e J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 2000. O estudo de Maldiney sobre Erwin Straus encontra-se nos seguintes artigos: “ Die Entdeckung der ästhetischen Dimension in der Phänomenologie von Erwin Straus ” in *Erwin Straus: Conditio Humana*, Berlin-New York, Springer, 1966 / “ Le Dévoilement de la Dimension Esthétique dans la Phénoménologie de Erwin Straus ”, in *RPE*, pp.124-146 ; “L'existence en question dans la dépression et dans la mélancolie.” *L'Evolution psychiatrique*, Paris, Elsevier, 54, n° 3 (1989), reeditado in *PHF*, pp. 63-85 ; “ Crise et temporalité dans l'existence et la psychose ” in Jacques BIROUSTE (dir.), *Empreintes et figures du temps*, Toulouse, Erès, 1990, reeditado in *PHF*, pp. 87-105; “Evénement et Psychose” in *Figures de la subjectivité*, Paris, Éditions du CNRS, 1992, reeditado in *PHF*, pp. 183-213.

¹³ Cf. Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens, op.cit.*, pp.17-42.

¹⁴ Cf. *Id.*, *Ibidem*, p. 19.

verdadeiro conhecimento que é da ordem da clareza e da distinção. A sensação articula-se com a consciência e a percepção é uma modalidade do juízo: sensação e percepção pertencem ao mundo mental, arredado da contingência própria da fenomenalidade.

No empirismo e mesmo nas teorias da sensação dos séculos XIX e XX, o primado da experiência sensorial no conhecimento continua ainda na dependência da filosofia cartesiana, de acordo com a perspectiva de E. Straus.¹⁵ Com efeito, não há diferença significativa entre os múltiplos significados atribuídos à sensação e, por extensão, ao próprio sentir, referidos a uma psicologia que se situa e desenvolve entre uma teoria das substâncias, onde a sensação é conhecimento, mas de nível inferior, e uma fisiologia mecanicista, onde, tanto a natureza das sensações como a união do corpo (máquina) e do espírito permanecem um “enigma metafísico.”

Para E. Straus, o conhecimento objectivo não dá conta da experiência do sentir e da natureza do seu sujeito. Alheio ao devir - exigência imposta pela objectividade -, o sujeito cognoscente é imóvel e está fora do tempo, sendo mero receptáculo de estímulos. A sensação é uma sequência ou sucessão de acontecimentos. O sentir, nesta perspectiva, nada tem a ver com uma experiência originária, vivida no corpo, experiência de comunicação com o mundo onde se operam metamorfoses.

Ora, sentir uma dor é transformar-se na relação com o mundo: o sujeito sentinte não é o sujeito tradicional, atemporal, não situado, dissimulado numa “generalidade brumosa” ou perdido no “longínquo do transcendental”.¹⁶ Este sujeito apenas capta os traços fisiológicos dos dados sensoriais, mas nunca a própria mudança, a dinâmica

¹⁵ Cf. *Id., Ibidem*, pp. 19-26. A propósito da importância de Descartes, diz E. Straus: “ Déjà dans les *Méditations*, et donc en relation étroit avec le fondement métaphysique de la science moderne, nous trouvons le modèle de la psychologie physiologique, de la réflexologie, du principe de conscience, de la théorie des énergies sensorielles spécifiques. Dans ses œuvres ultérieures, Descartes s’oriente encore plus vers des problèmes Particuliers dans lesquels nous trouvons les modèles de la théorie des localisations, des doctrines mécanistes de l’expression, de la mémoire et de l’attention. [...] nous regardons le monde à travers les verres que Descartes a poli.” *Id., Ibidem*, pp. 24-25.

¹⁶ “ [...] sentir une douleur signifie simultanément *se sentir*, se découvrir changé dans sa relation – plus exactement dans sa relation corporelle –avec le monde. Dans la théorie traditionnelle au contraire, le sujet du sentir est dissimulé dans une généralité brumeuse ou perdu dans le lointain du transcendental.” *Id., Ibidem*, p. 34.

intrínseca do decurso dos acontecimentos. A ideia de movimento ou a “impressão” de que as sensações se desenrolam perante um sujeito, à sua frente, corresponde a um artifício que permite a sua ordenação de acordo com a sucessão do tempo objectivo.¹⁷ O

¹⁷ Registamos a consonância entre E. Straus e Henri Bergson, relativamente à crítica sobre o modo como a psicologia objectiva e o cientismo reconstróem a fluidez do real. Sobre esta questão, Bergson é também citado por E. Straus em *Du Sens des Sens, op.cit.*, p. 414. Para Bergson, a inteligência adquiriu o hábito de pensar o movente por intermédio do imóvel, o instável por intermédio do estável. Raciocinamos sobre o movimento como se este fosse feito de imobilidades e quando o observamos é com as imobilidades que o reconstituímos. E isto porque a inteligência não tem da realidade uma representação imediata e desinteressada. Como diz Bergson: “ Mais, préoccupée avant tout des nécessités de l’action, l’intelligence, comme les sens, se borne à prendre de loin en loin, sur le devenir de la matière, des vues instantanées et, para la même, immobiles. La conscience, se réglant à son tour sur l’intelligence, regard de la vie intérieure qui est déjà fait, et ne la sent que confusément se faire.” Henri BERGSON, *L’évolution créatrice*, Paris, PUF, 1998, p. 273. Para melhor explicitar este modo habitual da inteligência actuar, Bergson faz uma analogia com o método usado no cinema e denomina o seu procedimento de *mecanismo cinematográfico do pensamento*. Do mesmo modo que a película de um filme é composta por fotografias que só poderão ser animadas mediante um aparelho que lhes garante o movimento, também a imagem que obtemos da realidade é construída a partir de instantâneos que captamos do fluir dessa mesma realidade e cuja mobilidade é garantida por um artifício da inteligência. Dizer que o conhecimento conceptual é de natureza cinematográfica é, então, constatar que a inteligência capta visões quase instantâneas e estáveis da realidade e que reconstitui o movimento a partir dessas unidades que isolou e solidificou mediante um artifício mental. Este processo elimina o tempo, ou melhor, anula totalmente os elementos essenciais da realidade que dizem respeito à sua força criadora. Este modo *cinematográfico* da inteligência actuar desvia-nos da própria substância da realidade que, para Bergson, é a duração. Seja ela matéria ou espírito, a realidade manifesta-se como um perpétuo devir; pode fazer-se e desfazer-se mas nunca chega a ser uma coisa feita. A duração é, tal como a intuição nos revela, criação contínua, fonte inesgotável de novidade. Mas isto é o que a nossa representação habitual do movimento e da mudança nos impede de ver. Aquilo que habitualmente designamos como momentos do tempo e as posições de um móvel, não são mais do que instantâneos captados pelo nosso entendimento na continuidade do movimento e da duração. O movimento é para nós uma posição, depois uma nova posição e assim indefinidamente, isto é, concebemo-lo como pontos do espaço e estes entendem-se como “partes” do movimento. Mas, em última análise, o tempo não é constituído por “partes”, ele é contínuo, uno e indivisível. Raramente reconhecemos que estes instantâneos não passam de símbolos a partir dos quais recompomos artificialmente a realidade. Numa palavra, confundimos espaço e tempo ou espacializamos o tempo. Tempo e movimento são uma outra coisa.

sujeito *tem* sensações, mas não *sente*. O mundo que está na génese da vida psíquica torna-se “estranho de morte.”¹⁸

A experiência do sentir radica no estrato mais originário do vivido, a dimensão pática, onde há comunicação directa e imediata com o mundo. A psicologia objectiva moldada pelo ideal de cientificidade da matemática e da física não capta esta experiência imediata, dado que ela não se deixa reduzir a mediações abstractas ou operações de síntese, nem a conceitos. E. Straus distingue por isso o sentir do perceber, o pático do gnóstico.¹⁹ À imediatez e inobjectividade do sentir originário opõe a percepção, uma experiência empírica, construída e derivada, não originária.²⁰ A imediatez coloca a questão da linguagem e acentua o contraste com o conhecimento e o pensamento que pertencem ao âmbito da reflexão e do discurso.²¹ Com efeito, não é possível expressar em termos de linguagem conceptual e predicativa a imediatez da experiência vivida, mas daí não decorre nem a sua irrealidade nem a impossibilidade de a vivenciar. Pelo contrário, a vivência é, na sua imediatez, uma realidade irreduzível. Da experiência do sentir pode dizer-se o que Santo Agostinho dizia do tempo: “Se ninguém

¹⁸ “ La relation du sujet au sentir est celle d’un pur « avoir »; il a des sensations, mais il ne sent pas. Le monde qui est censé être l’origine et le fondement de la vie psychique est un monde étrange de mort.” Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens, op.cit.*, p. 34.

¹⁹ “ Séparer le sentir du connaître et du percevoir et rejeter la structure objectale du sentir constituait une première référence au « comment » et au « quoi » du sentir.” *Id., Ibidem*, p. 27.

²⁰ De modo a ilustrar o sentido da percepção como experiência empírica construída e derivada E. Straus refere-se a John Locke, cuja filosofia, embora dê primazia às sensações, submete-as no entanto a sucessivas mediações e sínteses operativas, que as modifica. Para Locke, o ponto de partida temporal e material real [*Dinglich*] para todo o conhecimento é a experiência sensível, mas é o espírito [*Mind*] que estabelece uma relação causal com as sensações (ideias simples), as quais, vindas do exterior, agem sobre aquele. Segundo E. Straus, não há nada de novo no pensamento de Locke que motive e fundamente uma teoria das sensações. “Sa conception du réel est fidèle aux vues cartésiennes. La réalité du monde y est traitée au plan du jugement, sur un mode prédicatif, et non au plan de l’expérience vécue. La sphère prélogique de l’expérience immédiate de la réalité n’y reçoit aucune considération.” Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens, op.cit.*, p. 31. Precisamente, “ La théorie des sensations est tout autre chose que du pur empirisme. Cette théorie a été dominée depuis ses origines jusqu’à nos jours par un dogmatisme philosophique très développé. ” *Id., Ibidem* p.18.

²¹ “ Tout acte de penser et de connaissance, tout acte de parole est réflexif dès le début.” *Id., Ibidem*, p. 373.

me pergunta eu sei o que é, mas se quero explicar a quem me pergunta, já não sei.”²² A dificuldade reside sobretudo na sua verbalização, pois não é tanto o sentir que é confuso e obscuro, mas o conhecimento que dele temos.²³

A dimensão pré-objectiva e pré-predicativa do sentir, no seu estrato mais originário, constitui o problema nuclear da fenomenologia de E. Straus. Nas palavras de Maldiney: “ Erwin Straus designa por momento pático esta dimensão interior do sentir segundo a qual comunicamos com os dados hyléticos antes de toda a referência e fora de toda a referência a um objecto percebido.”²⁴

“Ele começa aí onde acaba a análise intencional de Husserl, nesta hylética que ele nomeou sem poder edificar. Diferentemente dos dados sensíveis constituídos em qualidades de coisas por noeses intencionais com referência ao objecto, os dados sensuais que constituem a hylé são “Empfindungen”, dados que em si não têm nada de intencional. Eles servem somente de matéria aos primeiros. Erwin Straus edifica uma hylética de um outro estilo, que põe a descoberto, no próprio Sentir, um sentido inintencional, fora de toda a referência ao objecto, para o qual conviria a expressão de direcção de sentido introduzida por Ludwig Binswanger.”²⁵

²² “ Si nemo a me quaerat scio, si quaerenti explicare velim, nescio.” SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, XI, 14-17.

²³ “[...] notre connaissance du sentir – mais non le sentir lui-même – est confus et obscur.” Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens, op.cit.*, p. 40.

²⁴ “Erwin Straus nomme moment pathique cette dimension intérieur du sentir, selon laquelle nous communiquons avec les données hylétiques, avant toute référence et en dehors de toute référence à un objet perçu.” *RPE*, p. 136.

²⁵ “ Il commence là où finit l’analyse intentionnelle de Husserl, à cette hylétique qu’il a nommée sans pouvoir l’édifier. A la différence des data sensibles constitués en qualités de choses par des noeses intentionnelles en référence à l’objet, les data sensuels qui constituent la hylé sont des « Empfindungen » data qui en soi n’ont rien d’intentionnel. Ils servent seulement de matière aux premiers. E. Straus édifie une hylétique d’un tout autre style, qui met à découvert dans le Sentir même, en dehors de toute référence à l’objet, un sens inintentionnel pour lequel conviendrait l’expression de direction de sens introduite par Ludwig Binswanger.” *Ibidem*, pp. 134-135.

A relevância de um campo passivo, não intencional, é também defendida por Edmund Husserl, nos seus últimos textos.²⁶ Ele refere-se a um campo originário, sensível, pertencente à evidência ante-predicativa, onde não há ainda actividade do Eu reflexivo.²⁷ Na percepção originária há uma passividade, um campo de pré-doação, onde as impressões originárias ou os dados sensuais ultrapassam as qualidades sensíveis, irreduzíveis às noeses intencionais da percepção objectiva, como sublinha Maldiney.²⁸ Todavia, a dimensão passiva da percepção (gênese passiva) não é, para Husserl, um campo de puro caos, ele tem uma estrutura determinada, no modo como os dados sensíveis são articulados de acordo com certas operações de síntese na consciência interna do tempo.²⁹ Relativamente a esta questão, Maldiney estará mais perto da perspectiva de E. Straus que defende a irreduzibilidade do sentir a toda e qualquer operação de síntese.

²⁶ Cf. Sobretudo a obra póstuma *Erfahrung Und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik* [1939]. *Expérience et Jugement, Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, trad. D. Souche, Paris, Presses Universitaires de France, 1970. Esta obra foi redigida por Ludwig Landgrebe, discípulo de Husserl.

²⁷ Husserl distingue no seio da experiência ante-predicativa, entre *dimensão passiva da percepção e actividade perceptiva do Eu*. A actividade perceptiva do Eu desdobra-se entre a contemplação e a explicação dos objectos singulares, mas esta actividade só é possível se algo for anteriormente *pré-dado* que estimule o interesse da percepção e sobre o qual ou o “quê” ela possa dirigir a sua atenção. Este campo de *pré-doação* de objectos, no modo como surgem à consciência na percepção, é designado como *campo de pré-doação passiva*. Cf. E.HUSSERL, *Expérience et Jugement, op.cit.*, §13, pp. 71-72.

²⁸ “ L'épreuve sensuelle débord la qualité sensible. Ou pour employer le vocabulaire husserlien, la matière sensuelle possède une forme originaire qui est irréductible à toutes les noeses intentionnelles de la perception objective.” *RPE*, p.70.

²⁹ Estas sínteses da constituição temporal ligam todas as outras e estabelecem a sucessão e a coexistência das sensações, de onde resulta a unidade de identidade em geral, a qual não é ainda uma identidade objectiva na verdadeira acepção da palavra. Ainda no âmbito da pré-doação passiva, num nível imediatamente superior ao da síntese interna do tempo, dá-se a síntese associativa que estabelece relevos de homogeneidade e de heterogeneidade entre as sensações, permitindo a constituição de semelhanças, diferenças, singularidades ou mesmo campos sensoriais. Os relevos de homogeneidade são produto de fusões associativas, relativas a dados visuais onde se verifica a ausência de contraste, tal como é, no exemplo dado por Husserl, a semelhança entre manchas vermelhas sobre um fundo branco. Já os relevos de heterogeneidade resultam de contrastes associativos. Quanto maior a força efectiva do relevo maior será o estímulo sobre o Eu e maior será também a possibilidade deste último dirigir a sua atenção para o relevo. Cf. E.HUSSERL, *Expérience et Jugement, op.cit.*, §16, pp. 85-89.

Maldiney visa captar a instância mais original do sentir, anterior à relação sujeito-objecto e por isso assume a oposição strausiana entre pático e percepção porque, na realidade, “Com o perceber, que é o primeiro nível da objectivação, já saímos do sentir.”³⁰

1.2. Encontro, comunicação e metamorfose

O neurologista Viktor von Weizsacker, outro interlocutor de Maldiney sobre o pático, realça a dinâmica metamórfica do sujeito - organismo - e do meio, *Umwelt*, que se opera na relação entre ambos. A relação é pensada a partir da noção de forma ou estrutura, de *Gestalt*, de “círculo formal”, como atesta o próprio título da sua obra de 1940, *Der Gestaltkreis. O ciclo da forma*,³¹ na tradução de Michel Foucault, de 1958, para a língua francesa. A relação do vivente com o meio constitui uma *unidade ou identidade biológica*. Esta “forma única” é ela própria auto-movente e geradora de recíprocas transformações. Trata-se de uma forma em formação [*Gestaltung*], um lugar ou forma de *encontro*, de comunicação e de permuta.

O auto-movimento da forma que liga organismo e meio constitui um movimento comum a ambos.³² Nesta dinâmica, “Organismo e meio não cessam de transformar-se em toda a sua espessura e profundidade e o seu encontro é, ele próprio, uma transformação perpétua, porque é uma troca mútua de formas incessantemente modificadas por esta mesma troca.”³³ O encontro é transformação e génese de transformações infindáveis. Na reciprocidade do encontro entre o organismo e o meio vive-se a polaridade entre a estabilidade e a mudança, o equilíbrio e o desequilíbrio. “ O

³⁰ “ Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous sommes déjà sortis du sentir.” *RPE*, p. 136.

³¹ V. WEIZSACKER, *Der Gestaltkreis* (1940). *Le cycle de la structure*, trad. M. Foucault e D. Rocher, Paris, Desclée de Brouwer, 1958.

³² “La forme unique, la forme commune du mouvement commun au vivant et à l'*Umwelt* est automouvement.” *PHF*, p. 150.

³³ “ Organisme et milieu ne cessent de se transformer dans toute leur épaisseur et leur profondeur, et leur rencontre est elle-même une transformation perpétuelle parce qu'elle est une échange mutuel de formes incessamment modifiés par cet échange même.” *Ibidem*.

equilíbrio aqui é a conservação da identidade biológica do ser vivo com o seu *Umwelt*”³⁴ e o desequilíbrio é a desestabilização, a ruptura temporária desta unidade/identidade, ou seja, a *crise*.

A crise é da ordem do pático, dado que a descontinuidade e a supressão do equilíbrio devem-se à forma inobjectiva e improvisada como o vivente e o meio se encontram.³⁵ Como se supera a crise? *Transformando-se*, diz V. Weizsacker. “Cada transformação é uma resposta a uma situação crítica.”³⁶ Se o encontro é uma perpétua transformação é porque o modo do vivente se relacionar com o meio suscita contínuas crises onde tudo se modifica e transforma até mesmo a comunicação e o próprio encontro. Sublinham-se portanto dois aspectos essenciais no pensamento de V. Weizsacker. A crise está na origem de cada transformação e esta, por sua vez, engendra uma nova configuração espaço-temporal.³⁷

³⁴ “ L’équilibre, ici, c’est la conservation de l’identité biologique de l’être vivant dans son *Umwelt*.” Viktor von WEIZSACKER, *Le cycle de la structure, op.cit.*, p. 201.

³⁵ “ [...] la genèse est à chaque fois une improvisation.” *PHF*, p.276.

³⁶ “ Chaque transformation est une réponse à une situation critique.” *Ibidem*, p. 277.

³⁷ Em V. Weizsacker e E. Straus, a relação do vivente com o meio não é perspectivada segundo os cânones dos modelos científicos dualistas e substancialistas. Contemporâneos dos primeiros desenvolvimentos da física actual, para estes autores, o meio não corresponde ao espaço tridimensional da geometria clássica euclidiana, definido como absoluto e homogéneo, inalterável e sem conexão com a realidade fenoménica; nem o tempo é absoluto, decorrendo uniforme e alheio a factores externos, como se ele fosse uma linha linear que os fenómenos percorrem desde um ponto temporal (passado/presente) em direcção a um futuro. A unidade espaço-temporal da “forma única” de V. Weizsacker desenvolve-se de acordo com essa tese que defende a coincidência entre matéria e espaço (curvatura do espaço), que desmente a convicção de Demócrito e de Newton de que a matéria é inalterável e sempre conservada. A matéria é o resultado natural do campo ou constitui uma “determinada estrutura do espaço” (Werner Heisenberg), na qual há incerteza, instabilidade, descontinuidade e transformação. A par desta concepção dinâmica de espaço/matéria, de um espaço heterogéneo, criador e oposto a um vácuo, concebe-se ainda que o tempo não se dissocia do espaço, no sentido em que as distâncias revestem-se sempre de uma componente temporal que depende da localização do observador. Antes de Einstein, já era conhecida a relatividade dos acontecimentos em termos espaciais. As especificações de esquerda, direita, cima, baixo, inclinado, assim como a medição de um determinado objecto no espaço, era algo que já se vinculava à posição do observador. Porém, as especificações temporais - “antes”, “depois” ou “simultâneo” - mantiveram-se absolutas, sem qualquer participação do sujeito. Mas necessitando a luz de um intervalo de tempo para se propagar desde o acontecimento até quem o observa, a localização de cada observador condicionará igualmente a ordenação dos acontecimentos no tempo. À medida que a distância aumenta, a

Do mesmo modo que sujeito e mundo se ligam numa forma (única) de encontro, a cisão ou a concepção objectiva de espaço e de tempo também não tem lugar na instância do pático. A espacialidade não se dissocia da temporalidade de cada ser. O vivente não se move *no* espaço e *no* tempo, mas antes move o espaço *com* o tempo.³⁸ Nesta dimensão espaço-temporal, o tempo próprio das vivências é o *presente*, o “ agora que nunca se repete”.³⁹ Como E. Straus também sublinha, este “agora” não consiste na transição do futuro ao passado através do presente.⁴⁰ A experiência vivida no presente não é objectiva nem reconstruída, mostra-se absolutamente inaugural, irrepitível. O agora é sempre outro, ele é sempre um novo começo. A forma de encontro é uma autogénese que renasce de cada crise radicalmente transformada e como génese do presente.

E de cada vez, esta génese é sempre a *minha* autogénese. V. Weizsacker contrapõe o vivente ao ente, o pático ao ôntico, acentuando, no pático, a passividade, a “actividade receptiva”, e ainda o carácter pessoal e individual das vivências, cujos

duração das ligações aumenta em conformidade. Para um observador que se localize no planeta Terra, o sol é visto com oito minutos de atraso, uma estrela próxima com mais ou menos quatro anos de distância, e as galáxias por meio de potentes telescópios são observadas como existiram há milhões de anos. O desenvolvimento do conceito de espaço/tempo é determinante no modo como a filosofia e a psicologia do século XX reflectem sobre a relação do ser humano consigo próprio e com o mundo.

³⁸ “ [...] le mouvement de l’organisme ne se déroule pas dans l’espace et le temps, mais l’organisme meut l’espace avec le temps.” Viktor von WEIZSACKER, *Le cycle de la structure, op.cit.*, p.181.

³⁹ Depois de Santo Agostinho, Henri Bergson contribui de forma significativa para a problemática da temporalidade, no sentido em que concebe o devir (duração) como unidade do passado, presente e futuro no existente, por ele e para ele. Passado (memória) e futuro (projectão) apenas fazem sentido na experiência vivida, na consciência do seu decorrer num tempo presente. A duração refere-se a um tempo psicológico e ontológico, visto ser constitutivo do ser. Não obstante, para E. Weizsacker e mais profundamente para E. Straus, o tempo próprio da dimensão pática do sentir remete para um presente irrepitível e originário, que não sofre qualquer influência do passado nem do futuro, dado o seu carácter de imediatez e de imprevisibilidade. Esta dimensão originária do presente é reforçada pelo facto de não ter sido ainda convocada qualquer forma de intencionalidade ou consciência de. No pático, o tempo não é *percebido*, mas *vivido* e esta vivência é a de um “agora” incoativo, sem memória ou projectão.

⁴⁰ “ Ce « maintenant » ne désigne pas en effet l’expérience vécue temporelle immédiate du devenir, c’est-à-dire la transition du futur au passé à travers le présent; c’est plutôt un « fragment de temps » en corrélation avec les « expériences vécues du moment », lesquelles en elles-mêmes sont intemporelles et singulières.” Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens, op.cit.*, pp. 412-413.

enunciados remetem para pronomes pessoais – eu, tu, ele⁴¹. O ente, por sua vez, reenvia ao objecto e os enunciados que o exprimem melhor reenviam ao verbo ser. O vivente demarca-se de uma ontologia objectivante.

Com efeito, “vivente” e “organismo” são termos da biologia reveladores do âmbito do pensamento de V. Weizsacker e que sublinham o afastamento do mecanicismo, o que não significa aproximação do vitalismo. A biologia, nos seus trabalhos, não pertence ao âmbito do ôntico, mas sim do pático, inscrevendo-se no que pode designar-se como uma antropologia pática. O vivente é um sujeito vivo que não cessa de transformar-se, ele mostra-se em contínua criação, movendo e criando novas configurações espaço-temporais. A forma que liga vivente e meio não é por isto algo de totalmente realizado, acabado. A “forma única” está sempre em formação, isto é, em fundação perpétua.⁴²

V. Weizsacker e E. Straus acentuam a relação de unidade vivida entre o sujeito sentinte e o mundo, uma relação viva, onde se processam transformações fora do quadro da evolução e do progresso, próprios do finalismo. A transformação inscreve-se antes numa génese contínua de onde emergem perpétuos “renascimentos” do sujeito, novas actualizações que radicam na descontinuidade e na crise próprias da dinâmica pática do sentir.

1.3. Espaço da paisagem e espaço geográfico

O momento temporal próprio do sentir é o presente⁴³, que E. Straus desenvolve na estreita reciprocidade entre o sentir e o *mover-se*. Assim como os cinco sentidos se

⁴¹ Num enunciado pático é possível substituir *eu* por *tu*, *ele*, ou *nós*, mas estes se substituídos por *isso*, *aquilo* ou *isto*, desvirtuam o sentido da frase, pois nela introduzimos uma coisa privada de vida, como por exemplo é a pedra que não deseja, nem pode desejar ou deixar de desejar. Cf. *PHF*, p. 266.

⁴² “ Cette forme est en effet toujours en formation, c’est-à-dire en fondation perpétuelle.” *Ibidem*, p. 277.

⁴³ “Le présent est donc le moment temporel qui appartient en propre au sentir.” Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens*, *op.cit.*, p. 412.

inter-relacionam, o sentir associa-se, por uma relação interna, ao “movimento vivo”.⁴⁴ Esta unidade do presente constitui o espaço-tempo do mundo fenomenal.

Os seres vivos *movem-se* porque *sentem* e deste modo orientam-se para o mundo. Todavia, os viventes não são meros corpos que se deslocam e ocupam posições fixas num trajecto previamente determinado, nem o seu movimento vivo é relativo a uma sucessão sequencial e linear de pontos temporais. Na experiência original do sentir, as distâncias espaciais e temporais não são susceptíveis de medição. Como medir o intervalo entre o *aqui* e o *ali*, entre o *agora* e o *depois* na experiência pática? Como avaliar o que se sente na proximidade do que é sentido?

Na experiência sensorial, a comunicação resume-se a movimentos ilimitados de aproximação e de abertura, onde o próximo e o longínquo, o agora e o depois reúnem-se, tal como a expressão “um dia” compreende o dia e a noite.⁴⁵ O “longínquo” é, para E. Straus, a “forma espaço-temporal do sentir” que exprime, no sentido de Heidegger, aproximação. Afastar-se é tornar próximo o que está longe.

A estrutura tradicional de espaço é então colocada em causa. Não só porque a dimensão pática não isola o espaço do tempo, mas também porque a unidade do sentir e do mover-se - que reúne as polaridades das distâncias espaço-temporais - corresponde à forma original da experiência primária, imediata de uma transformação.⁴⁶ Para E. Straus, o espaço da imaginação e o da lembrança não estão efectivamente presentes nas transformações constitutivas do sujeito, pois aqueles implicam a actividade do Eu reflexivo, isto é, pressupõem o espaço da mediação. Como Husserl salienta, subjaz a toda a percepção uma operação constituinte do objecto que envolve sempre a actividade

⁴⁴ “ De même que la vision, l’audition, le toucher et le goût sont en interrelation les uns avec les autres, le sentir comme tel est lié par une relation *interne* au mouvement vivant.” *Id., Ibidem*, p. 277.

⁴⁵ “[...] le mot “distance” doit être compris comme désignant la polarité du « proche » et de l’ « éloigné » de la même manière que le mot « un jour », comprend le jour et la nuit.” *Id., Ibidem*, p. 451. “La distance n’est pas maîtrisée et c’est pour cette raison que la caresse est un mouvement illimité d’approche.” *Id., Ibidem*, p. p.454.

⁴⁶ “ Mais l’espace imaginé comme l’espace rappelé ne sont pas, comme tels, des espaces présents [...] Comme être en devenir je suis dans l’espace et l’espace du sentir correspond à la forme originelle de l’expérience primaire d’un devenir.” *Id., Ibidem*, pp. 408-409.

do Eu⁴⁷, mas há um campo de doação passiva dos objectos que, para ser, não exige a actividade daquele.⁴⁸ Onde o mundo não é ainda o “mundo percebido” constitui, para E. Straus, o espaço próprio de um ser em processo de transformação. A dimensão que corresponde mais exactamente à experiência das metamorfoses do vivente resume-se assim à instância do pático.

A dimensão pática esclarece-se ainda no conceito strausiano de “espaço da paisagem”, que se contrapõe ao “espaço geográfico”, próprio da percepção. Para o psiquiatra, “ [...] o espaço do sentir está para o espaço da percepção como a paisagem está para a geografia.”⁴⁹

O “espaço da paisagem” é inobjectivo, “lugar sem lugares” onde há envolvimento e unidade do próximo com o longínquo; o “espaço geográfico” reenvia à relação objectiva, mediata e de distância com o real. A paisagem implica um horizonte que conosco se desloca.⁵⁰ O espaço geográfico, pelo contrário, refere-se a um espaço físico, fechado, determinado, absoluto, onde o sistema de coordenadas é fixado arbitrariamente.⁵¹ A cartografia e o mapa correspondem a representações deste espaço objectivado. No espaço da paisagem não há referências.

Este espaço inobjectivo não remete à paisagem pitoresca ou à paisagem-espectáculo. A paisagem é o espaço da experiência de si e do mundo, do encontro do sujeito *no* e *com* o mundo.⁵² Na paisagem não estamos “diante de” um mundo feito de uma soma de objectos. A paisagem atravessa-nos e acompanha-nos: “no crepúsculo, na obscuridade, no nevoeiro, estou ainda na paisagem.”⁵³ Não me desloco

⁴⁷ “Donc l’objectivation est toujours une opération du Je.” E.HUSSERL, *Expérience et Jugement*, *op.cit.*, [64] §13, p. 72.

⁴⁸ Cf. *Id.*, *Ibidem*, [25] §6, p. 34.

⁴⁹ “[...] l’espace du sentir est à l’espace de la perception comme le paysage est à la géographie.” Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens*, *op.cit.*, p. 378.

⁵⁰ “ Dans le paysage nous sommes entourés d’un horizon [...] l’horizon se déplace toujours avec nous.” *Id.*, *Ibidem*.

⁵¹ “ Le point zéro du système de coordonnées est fixé arbitrairement; mais établi une fois pour toutes, il est absolu.” *Id.*, *Ibidem*, p. 379.

⁵² “[...] dans le sentir, le sujet sentant s’éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde.” *Id.*, *Ibidem*, p. 417.

⁵³ “Dans le crépuscule, dans l’obscurité, dans le brouillard, je suis encore dans le paysage.” *Id.*, *Ibidem*, p. 379.

neste espaço, mas caminho nele com o meu corpo, sem direcção precisa ou progressão no percurso. E, nesse caminhar, o aqui, o agora e o horizonte continuamente se transformam. No espaço da paisagem, estamos sempre na origem, num aqui e agora continuamente renovados, e para os quais não há nenhuma visão dominante, regra de transformação, coordenadas ou referências.⁵⁴ A condição do sujeito no espaço da paisagem é a de estar perdido.

Para compreender a experiência de perder-se na paisagem, E. Straus recorre à experiência da viagem, de uma viagem sem itinerário pré-definido. Pensemos numa viagem a uma cidade que desconhecemos, Veneza, por exemplo, uma cidade onde as ruas, os canais e os edifícios são muito semelhantes, com uma estrutura urbana labiríntica, onde facilmente nos perdemos se não tivermos o recurso do mapa. Se estivermos perdidos e nos quisermos orientar não basta dirigir os olhos em determinada direcção. Ver não reenvia ao órgão da vista, à visão, mas ao olhar. Um olhar que aglutina todos os sentidos, pois na ausência de referências objectivas todos os pormenores nos afectam e contam para a orientação: a luz que incide no passeio, o som de uma gôndola, o ocre das paredes, a mistura de odores... Perdidos na paisagem, ficamos abertos a um mundo de sinestias e de possibilidades, atentos a detalhes que não veríamos se estivéssemos concentrados num objectivo ou num percurso previamente estabelecido, como habitualmente acontece na viagem turística, com um programa que visa “descobrir” as peculiaridades de uma cidade. Esta é então um espaço meramente geográfico e o importante é executar o programa, conhecer os locais previamente escolhidos. Determinados pelo plano e horários de um calendário objectivo a cumprir, neste estilo de viagem escapam-nos a singularidade do espaço, a riqueza do detalhe, a abertura ao imprevisível que potencia todos os sentidos. Foge-nos ou desaparece mesmo a *paisagem*.

Maldiney resume magistralmente a diferença entre o espaço da paisagem e o espaço geográfico dizendo que ela corresponde à diferença entre o “caminho e a

⁵⁴ “ Quand nous cheminons dans l'espace du paysage nous sommes toujours à l'origine, au ici absolu. Aucune vue dominante, aucune règle de transformation, ne nous permet de déterminer des emplacements en relation mutuelle dans un ensemble orienté. Le terme de progression n'a aucun sens dans le paysage. Nous ne nous déplaçons pas *à travers* lui, mais nous marchons *en lui* de ici en ici, enveloppé par l'horizon qui, comme le ici, continûment se transforme en lui-même.” *RPE*, p. 149.

estrada”⁵⁵, entre o que se vai fazendo - o caminho - e o que já está feito - a estrada -, onde a deslocação é um mero percurso. Esta diferença corresponde também à que o autor estabelece, no montanhismo, entre o alpinista e o turista.⁵⁶ No alpinista a escalada da montanha faz-se com o envolvimento do corpo, com os pés que andam e pisam a terra e a pedra, com as mãos e os olhos. Para ele é fundamental a textura e o relevo do solo, a luz e a sombra, o vento, o calor e o frio, o ar que respira, o esforço, elementos presentes na ascensão ao topo da montanha. No turista essa ascensão faz-se com o teleférico, meio de transporte artificial que permite subir e sobrevoar sem se aproximar efectivamente da montanha.

Maldiney reenvia à experiência originária do sentir vivenciada na experiência da paisagem, com destaque para a montanha, onde se perdem referências e se imerge num espaço de imprevisibilidade. Mas a imprevisibilidade, a confusão e a indiferenciação, constitui algo de inapreensível e de intolerável para a ciência, cujo objectivo principal é a medição e por isso ela requer “[...] objectos bem definidos, distintos uns dos outros e de onde extirpámos cuidadosamente todo o pático que nos ligava originalmente ao mundo.”⁵⁷ Relacionamo-nos primeiramente com o mundo através dos dados sensuais mas, “Destas sensações, excluimos o *como*, para guardar apenas o *quê*.”⁵⁸ As necessidades da ciência que são, a um outro nível, as mesmas da vida prática exigem, na perspectiva de garantir estabilidade à realidade caótica, que desta se abstraíam as qualidades primárias - esse “*quê*”, imutável e invariável. É próprio do conhecimento extrair do devir “notas essenciais”, passíveis de permanecer idênticas, no passado e no presente assim como no futuro, de forma a memorizarem-se, repetirem-se e transmitirem-se no tempo.

Todavia, o sentir não é no contexto do pensamento strausiano uma forma de conhecimento. O horizonte temporal do sentir refere-se a um agora irrepitível, enquanto a universalidade e a objectividade do primeiro requerem, pelo contrário, que esse “agora” se fixe. Neste sentido, é também referido pelo psiquiatra que, para aceder ao

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p.149.

⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 15.

⁵⁷ “[...] sur des objets bien définis, distincts les uns des autres et d’où nous avons soigneusement extirpé tout le pathique qui nous liait originellement au monde.” *Ibidem*, p. 16.

⁵⁸ “ De ces sensations, nous avons exclut le *comment* pour ne garder que le *quoi*.” *Ibidem*.

conhecimento, o sujeito terá de dissociar-se da coexistência da experiência vivida, pois um ser que vivesse apenas experiências sensoriais não poderia nem conhecer nem recordar.⁵⁹

Assim, no horizonte da oposição entre pático e percepção, subentende-se ainda uma oscilação do mundo humano entre a paisagem e a geografia, num equilíbrio que é, segundo E. Straus, extremamente instável⁶⁰ e complexo, porque embora a dimensão pática do sentir não se refira nem à subjectividade nem à objectividade, nem constitua conhecimento, é na experiência sensorial que se desdobra o acontecer do sujeito (subjectividade) e os acontecimentos do mundo (objectividade)⁶¹ e com estes, o advir do gnosiológico. É na instância mais originária do sentir, onde não se vislumbram ainda nem a percepção nem a actividade judicativa, que estas encontram o seu fundamento.

A crítica de E. Straus à psicologia objectiva e aos modelos de cientificidade da matemática e da física, não se dirige tanto à objectividade, em si mesma, mas mais ao facto de a ciência se esquivar, no seu fundamento, à dimensão que lhe é mais originária. Próximo de Husserl, pelo menos neste aspecto, E. Straus procura radicar a actividade do Eu reflexivo na experiência pática, a qual, se ignorada, aquela arrisca perder toda a sua sustentação.

Maldiney recupera para a sua fenomenologia o sentido desta dimensão pré-predicativa e inobjectiva do sentir, que se contrapõe à percepção, realçando a relevância

⁵⁹ “ Mais le « maintenant » ne peut pas être répété. L’universalité de la connaissance exige qu’elle puisse aussi être répétée pour (par ?) moi. Dès lors, pour accéder à la connaissance, je doit être capable de me dissocier moi-même de la coexistence (*Mitsein*) de mon expérience sensorielle. Un être qui vivrait exclusivement à l’ordre des expériences sensorielles ne pourrait ni connaître ni se souvenir.” Erwin STRAUS, *Du Sens des Sens, op.cit.*, p.416.

⁶⁰ “ Le monde humain de la perception se situe entre le paysage et la physique. Cela a toujours été nécessaire, dans le passé comme dans le présent, dans les époques reculées comme à l’époque moderne. Ce serait mal interpréter le monde humain que de le comprendre comme un pur paysage. Parce qu’il est voisin des deux, il se situe entre les deux, il reste ambigu par lui-même et non seulement pour l’observateur. Tendue entre ces oppositions, il est dans équilibre extrêmement instable, toujours menacé par une oscillation excessive d’un côté ou de l’autre. Il est rare que l’homme garde dans son monde le juste milieu et la vraie mesure.” *Id., Ibidem*, p. 381.

⁶¹ “Etre présent à l’expérience sensorielle - et donc sentir sensoriellement en général- est éprouver un être-avec qui se déploie en sujet et objet [...] Dans l’expérience sensorielle, se déploie en même temps le devenir du sujet et les événements du monde.” *Id., Ibidem*, p. 417.

da dimensão pática no começo das transformações constitutivas da existência. No entanto, diferentemente de E. Straus, para o filósofo, o caos das sensações não se resolve mediante o justo equilíbrio entre a paisagem e a geografia, pois se não frequentarmos esse caos a partir de certas “clareiras”, permaneceremos para sempre perdidos e condenados à errância.⁶²

⁶² Cf. *RPE*, p. 24.

Capítulo 2

Dimensão pática da existência

2.1. Viver e existir

Maldiney enraíza o pático na existência e questiona a relação entre existir e viver. Recorrendo de novo a V. Weizsacker, Maldiney mostrará que para aquele o ser humano e os restantes seres vivos coincidem no organismo e no modo como se relacionam com o meio. Em todos há um processo de abertura, de equilíbrio e de descontinuidade inerente à sua “forma única” (de encontro), cujo dinamismo consiste na sua incessante transformação. Para V. Weizsacker, a concepção de vida e a de existência - esta última conotada com a consciência ou espírito – não se distinguem, ou seja, “[...] não há dois lados: o biológico e o espiritual. O vivente e o eu estão do mesmo lado e opõem-se em conjunto aos objectos inanimados.”⁶³ Por sua vez, em E. Straus, a vida demarca-se da existência, identificando-se a vida com o pático e a existência com a percepção. O pático é comum a todos os seres vivos e a percepção é específica do ser humano. Isto é, na abordagem de E. Straus, não se vislumbram diferenças significativas na forma como o ser humano e os outros seres vivos comunicam e se relacionam na esfera do pático.

⁶³ “[...] il n’y a pas deux côtés: le biologique et le spirituel. Le vivant et le moi sont du même côté et s’opposent ensemble aux objets inanimés.” *PHF*, p. 276.

Para Maldiney, pelo contrário, o sentir do existente difere daquele que é próprio do vivente.⁶⁴ Referindo-se a E. Straus, o autor sustenta:

“ Mas se, como ele diz, “ o perceber é para o sentir o que a palavra é para o grito”, o homem, diferentemente do animal, grita o *mundo*. O sentir humano é de um existente. O mundo que se abre no seu grito não é o que as palavras dizem, mas, por outro lado, o seu grito não é o de um simples vivente: no seu próprio grito ele existe e com uma existência que (isto é fundamental) não tem em absoluto a sua realização e a sua verdade no perceber. No sentir, sou o *aí*. ”⁶⁵

E. Straus é, para Maldiney, um dos autores que melhor compreendeu a diferença entre sentir e perceber, todavia, as suas pesquisas não perscrutam totalmente a especificidade do sentir humano. Diferentemente do vivente, o existente “grita o mundo” significando que, no sentir, já sou o *aí*, abertura de *mundo*.

Na sua análise sobre o sentir, Maldiney não distingue, no existente, uma parte biológica ou “animal” e uma outra relativa ao espírito e à consciência - corpo e psíquico são um, aquém de toda a distinção.⁶⁶ Por outro lado, não considera que existir signifique perceber, como sustenta E. Straus, mas antes concerne à abertura onde o *si* e o *mundo aparecem*. Não sendo o destino do sentir humano o mesmo do de um vivente, a *dimensão pática do sentir* não esgota o sentido da *dimensão pática da existência*, na qual se implicam as noções fenomenológicas de *abertura*, *mundo*,

⁶⁴ “ Cette différence n’est pas toujours marquée ni reconnue, même para ceux qui ont le mieux perçu la différence entre le sentir et le percevoir: je veux dire E. Straus et V. von Weizsacker. Alors que Weizsacker absorbe le sentir dans le percevoir, Straus les distingue et réserve le premier au vivant et le second à l’existant.” *Ibidem*, p.148.

⁶⁵ “ Mais si, comme il le dit, « le percevoir est au sentir ce que le mot est au cri », l’homme, à la différence de l’animal, crie le *monde*. Le sentir humain est d’un existant. Le monde qui s’ouvre dans son cri n’est pas celui que disent les mots, mais son cri d’autre part n’est pas celui d’un simple vivant: dans son cri même il existe et d’une existence que (ceci est capital) n’a pas du tout son accomplissement et sa vérité dans le percevoir. Dans le sentir, je suis le là.” *Ibidem*.

⁶⁶ “ La maladie menace l’existence d’un vivant. C’est bien ce que voulait exprimer le pathologiste Ashoff quand il déclarait que la maladie menace l’existence biologique. Mais pourquoi dire « l’existence biologique? » Car quel côté de l’homme ici n’est-il pas menacé? Le côté non biologique? Disons donc tranquillement, la maladie dans l’homme a le sens d’une menace pour l’existence humaine [...] Corporel et psychique sont originellement un, en deçà de toute distinction.” *Ibidem*, pp. 74 -75.

aparecer e acontecimento, relativamente às quais, Maldiney assume o legado de Heidegger assim como partilha com este fenomenólogo a tese que distingue vida e existência.

Em *Sein und Zeit*,⁶⁷ *Ser e Tempo*, Heidegger ascende da vida [*Leben*] à existência [*Existenz*] e dirá mais à frente, “A pedra é sem-mundo, o animal é pobre-em-mundo, o Homem é formador-de-mundo.”⁶⁸ É no horizonte da *diferença ontológica* e da co-pertença entre ser e ente⁶⁹, que Heidegger desenvolve a tese de que o ente animal ao invés do ente humano se comporta num meio [*Umwelt*] mas nunca num *mundo*. Defende assim, num sentido inverso ao das suas primeiras lições, que o “mundo” e o “cuidado” [*Sorge*] deixam de ser categorias do viver e passam a pertencer à esfera dimensional do aí-ser⁷⁰ [*Dasein*].⁷¹ Esta dissociação não pretende alhear o ser humano do “mundo vivido”, mas antes advertir que, quando se trata da existência, a

⁶⁷ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit* [1927], Neunzehnte Auflage, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006. *Être et Temps*, trad. d’ Emmanuel Martineau, Édition Numérique Hors - Commerce, 1985.

⁶⁸ « Der Stein ist weltlos, das Tier ist weltarm, der Mensch ist weltbildend. » Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*, Bd 29/ 20, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Frankfurt-am-Main, V Klostermann, 1983, p. 284. Traduzido do original por Christine Reeh. Nota da tradutora: Formar – bilden – em alemão tem a mesma raiz etimológica que Bild – imagem. Formação em alemão é Bildung. Se, por exemplo, optamos por traduzir (weltbildend) por criador-de-mundo perde-se o sentido original. “À la question du monde, où commence l’interrogation métaphysique, Heidegger répond: “La pierre est sans monde, l’animal pauvre en monde, l’homme est le plasmateur du monde.” Martin HEIDEGGER cit. in *PHF*, p.142.

⁶⁹ O ser não é o ente, mas o ente é pelo ser.

⁷⁰ Adoptámos a tradução de Irene Borges-Duarte de *Dasein* por “aí-ser.” Substituí o termo “ser-aí”, o qual é directamente traduzido do francês “être-là”. Irene Borges-Duarte chama a atenção para cada um dos elementos de sentido do termo *Da-sein*, mais do que para o todo que resulta da sua aglutinação. Cf. Irene BORGES-DUARTE “Prólogo à Edição Portuguesa” in Martin HEIDEGGER, *Caminhos de Floresta*, coordenação da edição e da tradução de Irene Borges-Duarte, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. VIII-XI. Na referência ao *Dasein*, o termo *presença* será igualmente utilizado no âmbito do diálogo entre Maldiney e Heidegger e seguindo a indicação do primeiro autor. “[...] Heidegger nomme *Dasein* (être-là ou présence).” *PHF*, p. 220.

⁷¹ Nos seus primeiros ensaios e lições (Freiburg - semestre de Inverno -1921/22), Heidegger começa por dizer que a vida e o mundo estão estreitamente ligados e não existem à parte um do outro. O mundo seria então uma categoria fundamental do fenómeno vida, e o sentido referencial da vida corresponderia ao ser em cuidado [*Sorge*]. Todavia, mais à frente, na lição de 1929/30, o autor adverte que o animal está separado do homem por um abismo, caso ele não seja capaz de perceber qualquer coisa como ente.

acepção de mundo é sempre relativa a um ente passível de “abertura.” O aí-ser está junto e envolve-se com os entes simplesmente dados no mundo, mas, ao contrário destes, aquele é capaz de formar um *mundo*.

Heidegger pretende dar conta do acontecimento existencial a que o ente humano e o mundo pertencem e nele se constituem e que designa, precisamente, o *Da-sein*. Este acontecimento assinala o momento dimensional da abertura [*Erschlossenheit*] do *Da* (o aí do ser), o momento em que se instaura o *mundo* como um todo.⁷² Aqui, a noção de mundo perde a sua referência categorial e afasta-se de outras concepções de mundo, nomeadamente o dos entes intramundanos. O *mundo* não se concebe empiricamente, mas antes compreende-se como totalidade e tem a estrutura *ek-stática* de horizonte, a partir da qual o aí-ser anuncia as suas possibilidades próprias. A significância de *mundo* não reenvia portanto à simples soma dos entes que se movem no mundo concebido como o espaço ocupado pelos objectos e que distingue lugares e sítios, nem se atém à mera relação/comunicação entre o sujeito e o seu meio. O mundo diz respeito ao modo de ser da presença no seu momento constitutivo de *ser-no-mundo* [*In-der-Welt-sein*].⁷³ A abertura do *mundo* reenvia ao horizonte, no qual as coisas, os acontecimentos e o mundo comum (dos entes e do espaço) podem aparecer e fazer sentido.

Ora o que depreender da constelação de conceitos que inspiram o sentido de mundo em diferentes registos e marcam a diferença entre viventes e existentes? Maldiney sublinha:

“ [...] o vivente está em permuta com o seu *Umwelt* no interior do qual ele acede às coisas cujo estatuto é todas as vezes específico da sua espécie. Mas ele não é o abridor e o configurador de um mundo.”⁷⁴

⁷² A abertura [*Erschlossenheit*] do *mundo*, da coexistência [*Mitdasein*] e da existência [*Existenz*]. “ Le y du *il y a* est l’ouverture.” *ADLP*, p.7.

⁷³ Relativo ao conceito de mundaneidade [*Weltlichkeit*], segundo o qual o mundo já está previamente dado como *conjuntura* [*Bewandtnis*] ou totalidade referencial. Na concepção de ser-no-mundo implica-se a *abertura de mundo* como “totalidade con-juntural” e o modo como aquele já aí se compreende poder-ser.

⁷⁴ “ [...] le vivant est en échange avec son *Umwelt* à l’intérieur duquel il accède à des choses dont le statut est à chaque fois spécifique de son espèce. Mais il n’est pas l’ouvreur et le configurateur d’un monde.” *PHF*, pp. 144-145.

Os entes simplesmente dados ou intramundanos estão “dentro” do mundo e com ele estabelecem permutas, sofrem transformações mas, ao invés do existente que não é um ente desprovido de *ai*, aqueles não abrem nem configuram um *mundo*. Em causa não estão juízos de valor sobre aspectos qualitativos ou de supremacia entre diferentes formas de vida, mas a tese de que há diferenças no modo como um molusco, um gato e um homem se relacionam consigo e com o seu meio. Na nossa perspectiva, dos primeiros pouco sabemos, a sua abertura poderá estar além ou aquém da relação com o meio, mas como a sua experiência sensorial difere à partida da humana, a natureza da sua receptividade será também outra. Não obstante, o ente humano (sentinte) tende a uma abertura extática onde, transcendendo o ente que é e não é,⁷⁵ ele traz-se a si e ao seu meio à existência⁷⁶, configurando um mundo.

Em Maldiney, “configurar um mundo” significa criar, *transformar-se*, mas esta dinâmica não se cinge apenas a transformações biológicas ou a novas configurações espaço-temporais, nem esse exercício denota, do ponto de vista fenomenológico (de herança heideggeriana), uma construção subjectiva ou objectiva de mundo. A criação de mundo dá-se *ai*, onde a presença aparece a funcionar como um *kósmos*. “*Aí* não designa um lugar no mundo, mas o *ai* onde o mundo se abre e *se aparece* nesta abertura. O mundo não é o conjunto do ente.”⁷⁷

A leitura fenomenológica do termo “aparecer” [*phainesthai*] incide sobre o modo como as coisas nos são dadas. No sentido husserliano, esta incidência dirige-se mais ao “como” (modo) da sua doação. A fenomenologia examina assim esse “como” enquanto tal, a própria doação, o aparecer. Por sua vez, Maldiney chama a atenção para a etimologia do termo em causa: “*Phainesthai* [...] significa resplandecer *de ... e... à...* sua própria luz, aparecer e, como se dizia no séc. XVIII: aparecer-se.”⁷⁸ “Aparecer-se”

⁷⁵ “ Il transcende l’étant vers le monde et vers soi.” *Ibidem*, p.145.

⁷⁶ “ Seul un Soi peut se comporter et se rapporter à...” C’est dans la mesure où la présence existe en tant que soi-même qu’elle peut se rapporter à l’étant, lequel auparavant doit être transcendé. Dans l’expression « être soi », soi n’est pas un qualificatif, un attribut, un apport de sens en incidence externe à un support donné. Un soi se porte à soi en s’appoyant lui-même.” *Ibidem*, p.66.

⁷⁷ “ Là ne désigne pas un lieu dans le monde mais le *là* où le monde s’ouvre et *s’apparaît* dans cette ouverture. Le monde n’est pas l’ensemble de l’étant.” *Ibidem*, p. 282.

⁷⁸ “ *Phainesthai* [...] signifie resplendir de... et... à ... sa propre lumière, apparaître et, comme on disait encore au XVIII siècle: s’apparaître.” *ORAN*, pp. 39-40.

revelando o ser, iluminando-o a si. Ou, como diz Michel Henry, “tanto aparecer, quanto ser”. Maldiney assume assim, na noção de *aparecer*, a conotação ontológica desse revelar-se, dar-se do ser no seu (ao seu) aí.

Estreitamente ligado à noção de aparecer [*phainesthai*], o termo “fenômeno” [*phainomenon*] denota precisamente o que se revela, o que é colocado na luz e assim se mostra, a partir de si mesmo. Ora é o sentido desse que se revela e do *como* desse revelar-se, que tanto Heidegger como Maldiney dizem que o conceito de vida não consegue dar conta.⁷⁹ Já a *existência* (do latim *existere sistere ex*), que denota na sua etimologia o sentido de *origem*⁸⁰ suporta o sentido implícito na noção de abertura. No seu étimo, a palavra *existência* indicia já um movimento de saída, o *ex* de *ex-istere* significa literalmente “dar um passo em frente, para fora”, realçando-se ainda que “*Ex* (fora) não significa, aqui, a exterioridade mas a transcendência.”⁸¹ Só “Em transcendência, diz Maldiney, a presença advém enquanto tal a si própria.”⁸² Só transcendendo-se o existente enquanto tal *acontece*, entendendo-se por *transcendência* a origem e o destino, a ultrapassagem [*Uberstieg*] ou o salto [*Sprung*], o salto originário [*Ursprung*]⁸³, o brotar repentino e sem precedente, o movimento que consiste em “penetrar no coração do ser”.⁸⁴

O significado de *aparecer* reenvia assim à própria noção de *acontecimento* [*Ereignis*]. Este é o “acontecimento de apropriação”⁸⁵ relativo ao repentino dar-se ou

⁷⁹ “La vie n’implique pas de soi l’apparaître, l’ouverture de la manifestation, l’ouverture de sa propre manifestation.” *PHF*, p.145.

⁸⁰ Cf. Celestino PIRES, “Existência” in *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Lisboa*, Lisboa-São Paulo, Verbo, vol.2, 1990, cols. 387-390.

⁸¹ “*Ex* (hors) ne signifie pas, ici, l’extériorité mais la transcendance.” *PHF*, p. 222.

⁸² “En transcendance, la présence advient en tant que telle à soi-même.” *Ibidem*, p. 66.

⁸³ “Il s’agit d’un *Sprung* dans l’*Ursprung*, d’un saut d’où doit sortir quelque chose qui lui-même est saut mais originaire (*Ur-*)- primesaut.” Max LOREAU, *La Genèse du Phénomène. Le Phénomène, le Logos, L’Origine*, Paris, Les Éditions Minuit, 1989, p. 355.

⁸⁴ “Ce saut, donc l’*Ereignis* [...] Il consiste à pénétrer au cœur même de l’être.” *Id.*, *Ibidem*, p. 356.

⁸⁵ Cf. Irene BORGES-DUARTE “Prólogo à Edição Portuguesa” in *Caminhos de floresta, op.cit.*, p. XVIII. Referir-nos-emos no nosso texto ao «acontecimento de apropriação» como *acontecimento*, mas mantendo o termo alemão *Ereignis* entre parênteses rectos se o âmbito for o de Heidegger, e a expressão francesa *Événement-avènement* se for o de Maldiney. Neste autor, “L’accueil de l’événement et l’avènement de l’existant son un.” *PHF*, p. 306.

propiciar-se do próprio e da apropriação recíproca do ser e do seu aí.⁸⁶ Ele é o advir do poder-ser da presença⁸⁷, a partir de si, sem exterioridade e na medida em que o ser se mostra como a “sobrevinda desveladora do ente”.⁸⁸

O *acontecimento* [*Ereignis*] transcende o domínio da vida biológica assim como ultrapassa todas as determinações inscritas nas linguagens que operam predicativamente e são a exposição da representação. Mas o existente não abandona o espaço da sua contingência, pelo contrário, é a partir da sua facticidade e através dela, que ele inicia o seu movimento extático rumo à criação de *mundo*. Transparece nesta dinâmica, a ideia de uma “transcendência imanente”, patente na seguinte afirmação de Maldiney: “Existir, no sentido não trivial, é ter a sua realização fora de si, extaticamente, sem ter tido que sair de uma situação prévia de pura imanência.”⁸⁹ Na fenomenologia deste autor, a “situação prévia de pura imanência” refere-se à dimensão pática da existência, e a expressão “realizar-se *fora*” remete para uma transcendência incalculável, com começo no sentir, no sentir que é próprio do existente.⁹⁰

2.2. Ressonâncias do sentir

O debate em torno da concepção de vida e de existência coloca no centro da discussão a noção de *acontecimento* [*Ereignis*], a partir do qual se abre um *mundo* para

⁸⁶ “ Este “acontecimento” não o é à maneira histórica processual de Geshehnis [...] Ereignen sich ereignen significa acontecer, no sentido mais próprio e singular do que, assim acontece: o singulare tantum do “copertencer-se de homem e ser”, da sua “conjunção essencial” [...] Ereignis é, pois, o repentino dar-se ou propiciar-se do próprio e da apropriação recíproca do ser e do seu aí, no instante propício e próprio, na ocasião, na ocasião apropriada e singular desse acontecer em que o aí-ser acontece como tal.” Irene BORGES-DUARTE “ Prólogo à Edição Portuguesa ” in *Caminhos de floresta*, *op.cit.*, pp. XVII-XVIII.

⁸⁷ “ *Ereignis*, c’est l’événement-avènement du propre. Ce qui est en cause et en acte dans l’existence et dans une histoire proprement existentielle, c’est un pouvoir-être, le pouvoir être soi.” *PHF*, p. 76.

⁸⁸ Cf. Mafalda BLANC, *Introdução à ontologia*, Lisboa, Instituto Piaget, 1998, p.42.

⁸⁹ “ Exister, au sens non trivial, c’est avoir sa tenue hors de soi, extatiquement, sans avoir eu à sortir d’une situation préalable de pure immanence.” *AE*, p. 7.

⁹⁰ “ Or l’apparaître commence au sentir, lequel diffère – et avec lui le contact – au regard du vivant et de l’existant.” *PHF*, p. 148.

o existente, que difere da “abertura” e do “mundo” próprios do vivente. Apesar disso, Maldiney considera possível estabelecer-se uma analogia entre o modo como o ente humano se constitui “essência em exercício”⁹¹ e o modo como é engendrada a dimensão espaço-temporal do vivente.

“As transformações constitutivas da forma biológica têm um análogo nas transformações constitutivas da existência como ser no mundo. Do mesmo modo que é a partir do Aqui e do Agora constituídos em Presente que é engendrado o espaço-tempo do vivente, do mesmo modo é a partir do acontecimento que é engendrado o mundo de um existente. O acontecimento não se produz no mundo. O mundo abre-se no acontecimento. E isto começa no sentir.”⁹²

Assim como as renovadas configurações espaço-temporais do vivente se originam no “aqui” e “agora” irrepetíveis e incoativos, o acontecimento a partir do qual se abre um mundo para o existente, implica analogamente a espontaneidade de um presente-origem, criador, cujo aparecer envolve a dimensão pré-predicativa e inobjectiva do pático da existência.⁹³ As transformações constitutivas da existência como ser no mundo são acontecimento, pressupõem transcendência, mas é já ao nível

⁹¹ O essencialismo, tal como progrediu nas suas formas mais radicais do racionalismo e do idealismo, é combatido tanto por Heidegger como por Maldiney. Neste contexto, ambos os autores recuperam o sentido verbal de *wesen* (sinónimo de *sein* “ser”), de modo a sublinhar o carácter activo-transitivo *daquele que está a ser ou a fazer-se*. Seja substantivo ou verbo, *an-wesen* diz da “essência em exercício”, “ [...] a essência é o que “ está a ser” e o que “está a ser” é o ser na sua “essência.” no seu “essenciar-se”. Irene BORGES-DUARTE, “ Prólogo à Edição Portuguesa ” in *Caminhos de floresta*, *op.cit.*, p. XVI.

⁹² “ Les transformations constitutives de la forme biologique ont un analogue dans les transformations constitutives de l’existence comme être au monde. De même que c’est à partir du Ici et du Maintenant constitués en Présent qu’est engendré l’espace-temps du vivant, de même c’est à partir de l’événement qu’est engendré le monde d’un existant. L’événement ne se produit pas dans le monde. Le monde s’ouvre dans l’événement. Et cela commence au sentir.” *PHF*, p. 206.

⁹³ “ Ce qui est vrai du vivant l’est de l’existant. La genèse du présent ne fait qu’une avec la transformation de l’existence qui, de soi, constitue l’événement.” *Ibidem*.

da experiência sensível que o existente se sente si com o mundo, segundo o seu ser.⁹⁴ Dito de outro modo, é já no âmbito da coexistência [*Mitsein*] que o existente se sente a ser e a ter de ser. Em Heidegger, esta é uma condição existencial solidária da facticidade do aí-ser. Em E. Straus, *ser-com* é trabalhado nas esfera das vivências na forma do *ressentir*.

A noção strausiana de *ressentir* acentua a continuidade da dinâmica da comunicação que se gera no sentir, indicando simultaneamente sentir-se a si e ao mundo e *com* o mundo.⁹⁵ Mas *ressentir* não designa nem uma reflexão nem uma reduplicação. O prefixo *re-* não indica aqui retorno mas antes *re-forço*, *re-lação*, (*re*)*ssonância*. *Ressentir* comporta um momento pático que exprime não o *quê* da experiência mas o *como* de um encontro. Por um lado, “A essência desta manifestação é irreduzível ao conceito”⁹⁶, por outro, ela consiste num “despertar do eu”⁹⁷, no acontecimento de tornarmo-nos nós próprios.

A constituição do Eu não é um processo solipsista mas antes procede da forma como o vivente *ressente* o mundo, depende do modo como ele *se sente com* os outros. Ora este constituir-se da ipseidade não está longe do significado atribuído por Heidegger ao des-cobrir-se dos entes. Aparecer não se dissocia da forma como o aí-ser *se sente* com os entes aos quais está junto. Assim, a dimensão pática que tanto E. Straus como V. Weizsacker trabalham na esfera dos viventes, é análoga ou já está reflectida no existencial heideggeriano da afectividade [*Befindlichkeit*].⁹⁸ Como Maldiney sublinha,

⁹⁴ “La notion d'événement y a même plus de prégnance puisque l'existant, même au niveau du sentir, s'il se sent soi avec le monde, les ressent tous deux selon leur être, l'un comme existant et l'autre comme étant.” *Ibidem*.

⁹⁵ “Ressentir n'est pas l'après-coup ou le contrecoup d'un sentir, car sentir ce n'est pas recueillir des sensations: c'est sentir soi *et* le monde, soi *avec* le monde. Cet avec signifie une rencontre.” *Ibidem*, p. 80.

⁹⁶ “L'essence de cette manifestation est irréductible au concept.” *Ibidem*, p. 54.

⁹⁷ “Ce ressentir ne consiste ni dans une réflexion ni dans un redoublement: il est éveil du moi. L'événement nous advient en que nous devenons nous-mêmes.” *Ibidem*, p.235.

⁹⁸ Traduzimos o termo alemão *Befindlichkeit* por “afectividade”, dado que na etimologia desta palavra, do latim *afficere*, *affectum*, *affectivus* sobressai o sentido de uma predisposição natural para experimentar emoções ou emocionar-se, não se referindo porém a nenhuma emoção em particular. Outras são as possibilidades de tradução do termo *Befindlichkeit*: “disposição”, “disposição afectiva”, “sentimento de situação” ou “estar-situado”. Na nossa tradução, a palavra alemã *Befindlichkeit* manter-se-á entre parênteses rectos.

“Von Weizsacker fala do “pático” da vida. A *Befindlichkeit* é a dimensão pática do *Dasein*, a capacidade que ele tem dimensionalmente de estar sempre em consonância com um tom.”⁹⁹

Na analítica existenciária de Heidegger, a afectividade [*Befindlichkeit*] refere-se à primeira das três estruturas existenciais do aí-ser, a qual a par da compreensão [*Verstehen*] e do discurso [*Rede*] é originariamente constitutiva. A determinação fundamental do aí-ser é a de compreender o ser mas, aqui, a compreensão [*Verstehen*] enraíza-se sempre numa determinada afectividade [*Befindlichkeit*]. A estrutura desta dimensão é ontológica, mas aquilo que é indicado sob a sua denominação é a coisa do mundo mais conhecida e a mais quotidiana onticamente.¹⁰⁰ A saber, a tonalidade [*Stimmung*].¹⁰¹

As tonalidades [*Stimmung*] são formas determinadas do modo como a presença *aí* se sente e assim se descobre quando remetida à facticidade do seu existir. Estas poder-se-ão definir como um ressoar do mundo dos outros no ser-no-mundo, em virtude de ele deixar-se tocar, afectar pelas coisas e pelos entes do seu mundo ambiente.¹⁰² A ressonância da afectividade [*Befindlichkeit*] reenvia a um espaço de encontro, onde a tonalidade [*Stimmung*] com a qual o aí-ser sintoniza, é uma forma de ele revelar-se a si próprio como já estando a acontecer, isto é, como já estando aberto ao seu poder-ser. Assim, a afectividade [*Befindlichkeit*] é “[...] uma forma de abertura a si na qual ele se

⁹⁹ “ Von Weizsacker parle du « pathique » de la vie. La *Befindlichkeit* est la dimension pathique du *Dasein*, la capacité qu’il a dimensionnellement d’être toujours accordé à un ton.” *PHF*, p. 281.

¹⁰⁰ “Was wir *ontologisch* mit dem Titel *Befindlichkeit* anzeigen, ist *ontisch* das Bekannteste und Alltäglichsste: die *Stimmung*, das *Gestimmtsein*.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op.cit.*, § 29, p.134. “ Ce que nous indiquons *ontologiquement* sous le titre d’affection est la chose du monde la mieux connue et la plus quotidienne *ontiquement*: c’est la tonalité, le fait d’être disposé.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op.cit.*, § 29, p.120.

¹⁰¹ Traduzimos *Stimmung* por “tonalidade”, mas dado que na língua portuguesa há outras traduções possíveis, como “sintonia”, “disposição”, “afinação” ou “emoção”, manteremos na nossa tradução o termo *Stimmung* entre parênteses rectos.

¹⁰² Enquanto as tonalidades [*Stimmung*] são modalidades da afectividade [*Befindlichkeit*], o contexto emocional aqui pressuposto nada tem a ver com uma autoconsciência teórica, despindo-se por isso do carácter intencional e subjectivo.

descobre.”¹⁰³ Como *aí se sente*, a presença experiencia-se na singularidade do seu ex-istir.

A tese que atravessa as temáticas do ressentir e da afectividade [*Befindlichkeit*] será então a de que a existência não se cumpre isolando-se, pois só relacionando-se com os outros, ela é passível de relacionar-se consigo própria, descobrir-se poder-ser. Mas, na analogia entre o ressentir e a afectividade [*Befindlichkeit*], fundamental é também o facto de a receptividade em questão não denotar a percepção. Tanto o ressentir como a afectividade [*Befindlichkeit*] não são formas do ente se perceberem a si e aos outros,¹⁰⁴ elas dizem respeito a um modo da presença descobrir-se de acordo com um “saber” que o conhecimento teórico não oferece.

Todavia, não há, em Heidegger, análise do sentir.¹⁰⁵ E. Straus avaliou-o, mas não o trabalhou na especificidade de um ente que não é desprovido de *aí*.¹⁰⁶ No debate com E. Straus, Maldiney dirá: “Esta tonalidade pática é no sentido próprio um existencial. Ela não é um dado prévio caracterizando um ente ainda privado de *aí*. Nem uma sobredeterminação ulterior deste.”¹⁰⁷ E no debate com Heidegger? A dimensão extática da existência tem o mesmo significado para ambos os filósofos?

¹⁰³ “ [...] une forme d’ouverture à soi dans laquelle il *se trouve* .” *PHF*, p. 281.

¹⁰⁴ “ In der Befindlichkeit ist das Dasein immer schon vor es selbst gebracht, es hat sich immer schon gefunden, nicht als Wahrnehmendes Sich-vor-finden, sondern als gestimmtes Sichbefinden.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op.cit.*, § 29, p.135. “ Dans l’affection, le Dasein est toujours déjà transporté devant lui-même, il s’est toujours déjà trouvé-non pas en se « trouvant » là-devant par la perception, mais en « se -trouvant » en une tonalité.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op.cit.*, § 29, p.121.

¹⁰⁵ “ Il n’y a pas dans Heidegger d’analyse du sentir. Dans *Sein und Zeit*, il parle une fois pourtant de l’*aisthesis*.” *AEE*, p. 236.

¹⁰⁶ “ Mais le sentir d’un existant n’est pas celui d’un simple vivant, il se sent être et le monde être. Le pli dans lequel soi et monde sont originellement impliqués est celui d’un *y être*. *Y être* signifie pour l’existant qu’il est capable de l’étant, en ce qu’il est le *là* de tout ce qui a lieu.” *Ibidem*, p. 91.

¹⁰⁷ “ Cette tonalité pathique est au sens propre un existencial. Elle n’est pas une donnée préalable caractérisant un étant encore privé de là. Ni une surdétermination ultérieure de celui-ci.” *PHF*, p. 284.

2.3. Transcendência e passividade

O ente humano é *ek-sistente*, ele está *insistentemente* aberto ao ser. Na sua batalha contra “o esquecimento do ser”, Heidegger resgatou para a contemporaneidade algumas noções ancestrais, entre outras, as de “ser”, “temporalidade” e “transcendência”, inscrevendo-as em registos que simultaneamente ultrapassam e retornam ao seu significado original. Porém, o que a análise de Heidegger faz transparecer, reter ou ocultar-se, será ainda por muito tempo tema de reflexão e de crítica, justificadas, somente se o plano da existência for o estrato onde os entes não estão ainda vetados à necessidade. O sentido do ser (e o da existência) não é determinado pelo discurso de uma metafísica categorial e ontologizante.

Maldiney, cuja obra é surpreendentemente tocada pelo diálogo, é um filósofo que sem inviabilizar o que foi dito, também não diz simplesmente o que já se disse. É neste registo que o autor mantém uma ligação privilegiada com Heidegger. Por um lado, estuda-o intensamente, por outro, emancipa-se de alguns existenciais mais caros ao fenomenólogo alemão. As questões que os une e separa são sobretudo as que giram em torno do problema da transcendência. Maldiney e Heidegger estão unidos quando é necessário afirmar, “A existência é transcendência, quer dizer ultrapassagem.”¹⁰⁸ Mas qual é o sentido desta ultrapassagem para cada um dos autores? “A quê” a presença se abre em virtude da sua natureza extática?

O nó da divergência entre os dois filósofos não estará no ponto de partida das suas análises, isto é, não incide sobre a dinâmica da afectividade [*Befindlichkeit*] que, apesar de carecer por parte de Heidegger de uma análise mais profunda sobre o sentir, ela é reconhecida por Maldiney como dimensão pática, própria de um ente que não é desprovido de aí. Mas é também a partir deste momento que o caminho entre os filósofos se separa. Se, para Heidegger, a transcendência delinea-se sob a forma do projecto [*Entwurf*] e esclarece-se na unidade horizontal da temporalidade *ek-stática*, para Maldiney, aquela explicita-se no momento dimensional da *transpassibilidade*. Para compreender o que está na base desta divergência, atendamos primeiro a alguns aspectos da fenomenologia de Heidegger.

¹⁰⁸ “L’existence est transcendance, c’est-à-dire dépassement.” *Ibidem*, p. 64.

A afectividade [*Befindlichkeit*] é uma forma de abertura, porque o aí-ser já se des-cobre quando remetido à facticidade do seu existir. Mas, neste modo de estar-lançado-no-mundo [*Geworfenheit*], a proveniência e o destino de tal remissão não são claros. Estes permanecem na penumbra, são vagos e indefinidos.¹⁰⁹ Na analítica de Heidegger, este momento de indefinição resolve-se na estrutura existencial da *compreensão* [*Verstehen*], ela mesma impulso para a constituição do aí-ser como *projecto* [*Entwurf*]. São os existenciais da compreensão [*Verstehen*] e do *projecto* [*Entwurf*] que permitem à presença “arrancar-se”¹¹⁰ da sua obscuridade. Desde já é importante assinalar que estes dois modos constitutivos do aí-ser - a afectividade [*Befindlichkeit*] e a compreensão [*Verstehen*] - estão de tal modo ligados no fenómeno ser-no-mundo, que só por uma questão de análise é possível isolá-los.¹¹¹ O aí-ser define-se pelo seu modo de ter sido lançado no mundo [*Geworfenheit*], mas desde logo a compreender-se e a projectar-se nas suas possibilidades.

A compreensão [*Verstehen*] não consiste na manifestação de um fenómeno cognitivo. Ela é uma espécie de “visão” prévia e ante-predicativa onde são abertas ao aí-ser as perspectivas do contexto das suas remissões. A compreensão [*Verstehen*] é a forma a-temática do aí-ser abrir-se a si e ao mundo a partir de uma rede referencial apreendida numa totalidade significativa onde, mais exactamente, o aí-ser

¹⁰⁹ “ In der Gestimmtheit ist immer schon stimmungsmaßig das Dasein als das Seiende erschlossen, dem das Dasein in seinem Sein überantwortet wurde als dem Sein, das es existierend zu sein hat. Erschlossen besagt nicht, als solches erkannt. Und gerade in dieser gleichgültigsten und harmlosesten Alltäglichkeit kann das Sein des Daseins als nacktes ‘Daß es ist und zu sein hat’ aufbrechen. Das pure ‘daß es ist’ zeigt sich, das Woher und Wohin bleiben im Dunkel.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op.cit.*, § 29, p.134. “Dans l’être-intoné, le *Dasein* est toujours déjà tonalement ouvert comme *cet* étant à qui le *Dasein* a été remis en son être comme être qu’il a à être en existant. Mais « ouvert » ne signifie pas connu comme tel, et c’est justement dans la quotidienneté la plus indifférente et la plus anodine que l’être du *Dasein* peut percer dans la nudité de [cela] « qu’il est et a à être ». Ce pur « qu’il est » se montre, mais son « d’où » et son « vers où » restent dans l’obscurité.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op.cit.*, § 29, p.121.

¹¹⁰ “ Projet traduit l’allemand *Entwurf* [...] Ce qui constitue le plus propre du projet se trouve exprimé par le préfixe *ent*. *Ent* marque un arrachement.” PHF, p. 225.

¹¹¹ “ Befindlichkeit hat je ihr Verständnis, wenn auch nur so, daß sie es niederhält. Verstehen ist immer gestimmtes.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op.cit.*, § 31, p. 143. “L’affection a à chaque fois sa compréhension, ne serait-ce que tandis qu’elle la réprime. Le comprendre est toujours in-toné.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op.cit.*, § 31 p. 126.

compreende-se poder-ser [*Seinkönnen*].¹¹² Compreender é uma certa forma de ser o aí. Mas uma vez que a compreensão [*Verstehen*] encerra em si a estrutura existencial do projecto [*Entwurf*], na realidade, o aí-ser só se compreende poder-ser nessa estrutura projectiva.¹¹³ “O projecto é a constituição existencial de ser do espaço de jogo do poder-ser fáctico.”¹¹⁴

Trata-se portanto de submeter as remissões de significância à temporalidade [*Zeitlichkeit*], na qual se radica o projecto [*Entwurf*], e é nesse horizonte que o aí-ser se destina às suas possibilidades. Salienta-se no entanto que, na fenomenologia de Heidegger, a noção de possibilidade [*Möglichkeit*] não caracteriza o meramente possível. Ela não é a simples antecipação de possíveis onde o aí-ser poderia eventualmente ser este ou aquele possível. A possibilidade como existencial é a determinação ontológica

¹¹² “[...] Das Dasein ist die Möglichkeit des Freiseins für das eigenste Seinkönnen. [...] Verstehen ist das existenziale Sein des eigenen Seinkönnens des Daseins selbst, so zwar, daß dieses Sein an ihm selbst das Woran des mit ihm selbst Seins erschließt.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, op.cit., § 31, p. 144.

“Le comprendre inclut existentiellement le mode d’être du *Dasein* comme pouvoir-être. Le *Dasein* n’est pas un sous-la-main qui posséderait de surcroît le don de pouvoir quelque chose, mais il est primairement possibilité.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, op.cit., § 31, p. 128.

¹¹³ “Warum dringt das Verstehen nach allen wesenhaften Dimensionen des in ihm Erschließbaren immer in die Möglichkeiten? Weil das Verstehen an ihm selbst die existenziale Struktur hat, die wir den *Entwurf* nennen. Es entwirft das Sein des Daseins auf sein Worumwillen ebenso ursprünglich wie auf die Bedeutsamkeit als die Weltlichkeit seiner jeweiligen Welt. Der Entwurfcharakter des Verstehens konstituiert das In-der-Welt-sein hinsichtlich der Erschlossenheit seines Da als Da eines Seinkönnens.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, op.cit., §31, p.145. “Pourquoi le comprendre, selon toutes les dimensions essentielles de ce qui peut être ouvert en lui, perce-t-il toujours jusqu’aux possibilités? Parce que le comprendre a en lui-même la structure existentielle que nous appelons le projet. Il projette l’être du *Dasein* vers son en-vue-de-quoi tout aussi originairement que vers la significativité en tant que mondanéité de ce qui lui est à chaque fois monde. Le caractère de projet du comprendre constitue l’être-au-monde du point de vue de l’ouverture de son Là comme Là d’un pouvoir-être.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, op.cit., § 31 p. 128.

¹¹⁴ “Der Entwurf ist die existenziale Seinsverfassung des Spielraums des faktischen Seinkönnens.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, op.cit., § 31, p. 145. Traduzido do original por Christine Reeh.

“Le projet est la constitution existentielle d’être de l’espace de jeu du pouvoir-être factice.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, op.cit., § 31 p. 128.

positiva, a mais originária e última do aí-ser.¹¹⁵ O ser determina-se como *possibilitação* e esta é “poder instaurador”.¹¹⁶

Assim, para Heidegger, existir em transcendência e como transcendência não consiste em ser-se conduzido num possível pré-estabelecido nem num novo real, mas no “possível que torna possível”, *na possibilitação*.¹¹⁷ O ente que se projecta e assim se transcende, é reconduzido à sua possibilidade própria. E qual é o significado desse retorno a si ? “Que existir em transcendência, é tornar possível a sua facticidade, que sem ela é injustificável [...]”,¹¹⁸ diz Maldiney. Na interpretação deste filósofo do seu interlocutor, é sobretudo evidenciada a ideia de que “O projecto é a justificação do aí-ser”,¹¹⁹ salientando-se nesta asserção, não tanto o modo impróprio do ente se compreender (uma vez que a possibilidade da inautenticidade é igualmente constitutiva do aí-ser),¹²⁰ mas mais o modo desse ente constituir-se autenticamente

¹¹⁵ “ Als modale Kategorie der Vorhandenheit bedeutet Möglichkeit das *noch nicht* Wirkliche und das *nicht jemals* Notwendige. Sie charakterisiert das *nur* Mögliche. Sie ist ontologisch niedriger als Wirklichkeit und Notwendigkeit. Die Möglichkeit als Existenzial dagegen ist die ursprünglichste und letzte positive ontologische Bestimmtheit des Daseins.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op.cit.*, § 31, pp. 143-144. “ En tant que catégorie modale de l’être-sous-la-main, la possibilité signifie ce qui n’est pas encore effectif et pas toujours nécessaire. Une telle possibilité caractérise le seulement possible. Ontologiquement, elle est inférieure à l’effectivité et à la nécessité. La possibilité comme existencial, au contraire, est la détermination ontologique positive la plus originaire et ultime du *Dasein*.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op.cit.*, § 31, p. 127.

¹¹⁶ Mafalda BLANC, *Introdução à ontologia*, *op.cit.*, p. 56.

¹¹⁷ “ Qu’est - ce donc qu’exister en transcendance, selon Heidegger? [...] Celui qui projette, l’être-là que nous sommes, est arraché et emporté au loin, mais il n’est pas pour autant désétabli de soi, car cet emportement au loin de lui même est identiquement un retour à soi. Il est emporté en effet, non dans le réel, non dans le possible, mais dans « le possible qui rend possible », dans la *possibilisation*.” PHF, p. 83.

¹¹⁸ “ Qu’exister en transcendance, c’est rendre possible sa facticité, qui sans elle est injustifiable [...] ” *Ibidem*, p. 83.

¹¹⁹ “ Le projet est la justification de l’être là.” *Ibidem*, p. 285.

¹²⁰ Em Heidegger, o ente pode igualmente projectar-se na dispersão do quotidiano e decair num “ toda a gente e ninguém” [*Verfallen*].

poder-ser-no-mundo.¹²¹ Neste sentido, Maldiney procura enfatizar o carácter de *justificação* inerente à dinâmica projectiva da transcendência, segundo a qual o que permanecia vago, indefinido e destituído de qualquer de sentido na afectividade [*Befindlichkeit*], esclarece-se no projectar-se da presença nas suas possibilidades.

Na analítica existenciária de Heidegger, a forma de ultrapassar a banalidade da vida quotidiana ou o acesso à “existência autêntica” segue o fio condutor de uma transcendência, cuja dimensão projectiva funda-se na estrutura *ekstático*-horizontal da temporalidade. Orientando-se horizontalmente numa tripla direcção¹²², a presença abre um mundo, em vista do qual ela está deliberadamente interessada nela mesma, nas suas possibilidades, na doação de sentido.¹²³

Mas, para Maldiney, ao que nos abrimos, o acontecimento, não é originariamente o que projectamos. O *acontecimento* [*Événement-avènement*] não é da ordem dos possíveis.¹²⁴ No âmbito do pensamento fenomenológico do filósofo francês, a possibilidade [*Möglichkeit*] não é a determinação mais originária e última do aí-ser.

Na abordagem à problemática do acontecimento [*Événement-avènement*], Maldiney parte de uma análise sobre a etimologia e a terminologia da noção de pessoa,

¹²¹ “ Als Seinkönnen ist das In-Sein je Sein-können-in-der-Welt.” Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, *op.cit.*, § 31, p. 144. “En tant que pouvoir-être, l’être-là est à chaque fois pouvoir-être-au-monde.” Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op.cit.*, § 31 p. 128.

¹²² Referência às três *ekstases* da temporalidade: O futuro que abre através da compreensão [*Verstehen*] a possibilidade; o passado que consigna através da afectividade [*Befindlichkeit*] o possível efectivado; e o presente que se constitui, através da *Rede*, no jogo entre o futuro e o passado, e onde se vai elaborando em síntese a unidade ou a actualidade do ente. Este presente que irrompe, enraíza-se no futuro e no passado. “ O futuro implica o passado, e ambos, o futuro e o passado *implicam* o presente.” José REIS, “O tempo em Heidegger”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, Vol. 14. nº 28, 2005, p.378. As *ekstases* não são instantes do tempo, mas antes referem-se ao próprio tempo que se temporaliza. Ao temporalizar-se, o aí-ser *ek-siste*. “ Segundo Heidegger, o tempo não é, mas há tempo, a partir de um dar (*geben*) que, distendendo-se e distanciando-se nas três *ekstases* temporais do futuro, do passado e do presente, faz advir à presença o ser, nas modalidades do possível, do efectivo e do real.” Mafalda BLANC, *Introdução à ontologia*, *op.cit.*, nota de rodapé, p. 63.

¹²³ “ L’horizon du projet ouvre à un monde en vue duquel l’ouvreur du projet existe à dessein de soi, et tout à lieu d’être, y compris l’événement, qui d’avance y a sa place.” *PHF*, p.105.

¹²⁴ “ Ce à quoi nous avons ouverture, l’événement, n’est pas ce que nous projetons. Serait-il un monde? Entre ouverture et projet, la différence est absolue [...] Dans l’ouverture, au contraire, l’événement n’est pas de l’ordre des possibles.” *Ibidem*.

que varia entre dois sistemas, um latino, *persona*, o outro grego, *prósopon*.¹²⁵ Neste estudo, o autor interroga-se sobre a originariedade de ambos os sistemas e sobre a qual deles pertence o existente de Heidegger: Quem é esse ente que em cada caso eu sou [*mienneté*] e aí se entrega ao seu poder-ser?

É certo que se fez derivar *persona* de *prósopon*, atribuindo-se a ambas as noções o significado da máscara (do teatro) que, colocada sobre o rosto e diante dos olhos, oculta a face, não só para ocultar o banal, o quotidiano mas sobretudo para representar outrem mais digno. A dignidade, mas também a individualidade, a essência e a consciência de si são aspectos que, no horizonte de uma metafísica ou de uma ética, estão implícitos na noção de pessoa. Mas o significado de *prósopon* como máscara é tardio e lateral. Originariamente, *prósopon* significa rosto, mas também visão, e ainda derivando do prefixo *pros* (para) o termo denota o sentido de um “olhar para”. A propósito desta orientação de sentido do termo *prósopon*, Maldiney sublinha, “ No seu sentido de rosto ou de face ele não cessa de referir-se ao olhar. Este sentido atravessa toda a história da palavra, da língua homérica à da patrística cristã, passando por Hesíodo, os poetas e os Trágicos gregos [...]”.¹²⁶ Por um lado, *prósopon* sugere um encontro, “o rosto inclinado sobre um outro rosto”, por outro, ele evoca o *Mysterium numinosum tremendum* de Rudolf Otto, a expressão de um rosto que consigo traz o “poder do fundo”. Na perspectiva de Maldiney, este sentido de *prósopon* reenvia a um espaço de gênese mais originário do que o sugerido pela significação latina de *persona*. Assim, a qual dos universos semânticos pertence o existente de Heidegger? Ao universo da expressão [*prósopon*] ou ao da *pessoa* ?

Em Heidegger, o efectivo só é real quando fundado em possibilidade. Como Kierkegaard afirmou, “Torna-te o que tu és.”¹²⁷ O ente do projecto [*Entwurf*] é quem, a partir da nudez da sua condição original, “[...] abre o campo dimensional da sua própria

¹²⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 237-261.

¹²⁶ “Dans son sens de visage ou de face il ne cesse de se référer au regard. Ce sens traverse toute l’histoire du mot, de la langue homérique à celle de patristique chrétienne, en passant par Hésiode, les poètes et les Tragiques grecs [...]” *Ibidem*, p. 252.

¹²⁷ “Dans la perspective heideggérienne, le moment de réalité n’appartient pas au Concept mais au pouvoir- être impliqué dans le projet. L’effectif n’est réel que fondé en possibilité (au sens de Kierkegaard. « Deviens ce que tu es. Tu ne l’es *réellement* qu’à le devenir en propre, qu’à en faire ta propre possibilité », *Ibidem*, p. 228.

possibilidade; e fundado em possível, a sua efectividade, em si injustificável, torna-se significativa e real. Tal é a autogénese da pessoa: *a pessoa é a possibilitação do indivíduo.*¹²⁸ Com efeito, embora a perspectiva que o aí-ser heideggeriano tem de si próprio não consista numa auto-percepção mas num compreender-se, a compreensão abre, tal como está implícito na noção de pessoa, à possibilidade do ente que *eu sou*, e segundo o seu sentido de ser. Assim, é mais ao universo semântico de *persona* não tanto ao de *prósopon*, a que o existente de Heidegger pertence, pois enquanto este último abre o horizonte das suas possibilidades, o ente na dimensão existencial sugerida pela significância de *prósopon*, não tem de si qualquer expectativa, no entanto, refere Maldiney, ele já está envolvido num movimento de transcendência.

É verdade que Heidegger também parte, na sua análise, da efectividade pura, original e injustificada do ente. Este ente não é ainda *possível*, por isso, ele também não será, na realidade, *pessoa*.¹²⁹ Mas, como já referimos, a divergência entre Heidegger e Maldiney não se atém ao momento dimensional da passividade, mas ao modo como através dessa dimensão o ente se transcende. Em Heidegger, o aí-ser transcende-se, fundando-se em possível de modo a tornar significativa a sua efectividade. Mas a presença na sua efectividade pura já se sente acontecer para lá ou aquém de toda a antecipação possível. Segundo Maldiney, “A capacidade de sofrer não é determinada, limitada por nenhum *a priori*. Tal como o próprio acontecimento, a existência que o acolhe é inesperada, infinitamente improvável. Ela não tem nada a que estar à espera, nada a esperar do ente.”¹³⁰ Ora esta é uma outra forma de abertura diferente daquela a que projecto destina, ou seja, ela não é determinada por nenhum *a priori*, nenhuma intenção de si ou expectativa.¹³¹ A determinação mais originária e última do aí-ser não

¹²⁸ “ Il ouvre le champ dimensionnel de sa propre possibilité; et fondée en possible, son effectivité, en soi injustifiable, devient signifiante et réelle. Telle est l’autogénèse de la personne: *la personne est la possibilisation de l’individu.*” *Ibidem*, p. 250.

¹²⁹ “ Sa pure effectivité se présente dans une injustification absolue: elle n’est, à strictement parler, pas possible. Il n’a ni raison ni sens d’être. Il n’est en réalité et en vérité personne.” *Ibidem*, p.249.

¹³⁰ “La capacité de subir n’est déterminée, limitée par aucun *a priori*. Comme l’événement lui-même, l’existence qui l’accueille est hors d’attente, infiniment improbable. Elle n’a rien à quoi s’attendre, rien à attendre de l’étant.” *Ibidem*, p.307.

¹³¹ “ Aucun *a priori* ne détermine la possibilité de l’événement, ni la qualité de l’endurance requise ni la transformation qui seule en maintient l’ouverture .” *Ibidem*, p. 235.

é então a possibilidade [*Möglichkeit*], mas a forma espontânea do Eu determinar-se a si próprio a uma *passividade absolutamente indeterminável*, para a qual, segundo Maldiney, não resta senão o termo paradoxal de *transpassibilidade*.¹³²

A transpassibilidade é um modo de existir em transcendência, mas esta implica uma abertura absoluta de todo o projecto [*Entwurf*].¹³³ A transpassibilidade denota um movimento que transcende todas as formas *a priori* da passividade¹³⁴, realçando a capacidade do existente para se relacionar com o inesperado. Na realidade, diz Maldiney, “Nós somos passíveis de imprevisível. É esta capacidade infinita de abertura, daquele que está aí “esperando, esperando, não esperando nada, tal como Nietzsche em Sils Maria, que designamos *transpassibilidade*.”¹³⁵ Inversamente, para Heidegger, o que está em jogo em termos de originalidade não é a imprevisibilidade mas a resolução [*Entschlossenheit*], a capacidade de nos resolvermos a nós próprios, por isso, Maldiney sustenta, “A ontologia de Heidegger é neste sentido, e no seu fundamento [...] uma ética. Ela é uma *ética* “heróica”, que interioriza o destino do ser numa legitimidade que ele ignora [...]”¹³⁶ O projecto [*Entwurf*] reenvia ao espaço de origem da constituição (possibilitação) do ente como pessoa, respeitante a uma ética, mas este é posterior ao momento dimensional da presença, onde ela é passível de abrir-se ao acontecimento, sem dele ter qualquer expectativa.

Mas nesta exposição alusiva a um movimento extático discordante do movimento projectivo subsiste um problema. Se a existência se mantém aberta para lá de toda a antecipação possível, em que consiste o seu horizonte?

¹³²“ [...] pour designer cette “transcendance dans la passivité”, par laquelle le Moi *se détermine* spontanément lui-même à une *passivité absolument indéterminable*, il ne nous reste que le terme paradoxal de *transpassibilité*.” *AE*, p.112.

¹³³ “ La transpassibilité implique une ouverture, ab-solue de tout projet.” *PHF*, p.308.

¹³⁴ “ Par-delà tout *a priori* pathique, nous faisons l’épreuve gratuite et irrévocable de notre transpassibilité.” *ORAN*, p. 371.

¹³⁵ “ Nous sommes passibles de l’imprévisible. C’est cette capacité infinie d’ouverture, de celui qui est là « attendant, attendant, n’attendant rien », comme Nietzsche à Sils Maria, que nous nommons *transpassibilité*.” *PHF*, p.304.

¹³⁶ “ L’ontologie existentielle de Heidegger est dans ce sens, et dans son fondement [...] une éthique. Elle est une *éthique* « héroïque », qui intériorise le destin de l’être dans une légitimité qu’il ignore [...]” *Ibidem*, pp. 304-305.

“O horizonte da abertura, da abertura ao acontecimento é o lado voltado para nós do inesperado.”¹³⁷ O horizonte relativo à transpassibilidade não se fecha, ele abre-se imensamente. Trata-se de um horizonte em expansão que se estende para lá do longínquo. O Nada e o Vazio serão evocados. Uma outra alusão é a do Aberto. E o Aberto não é ainda um *mundo*. Por esta razão, prossegue Maldiney, “ O projecto é já uma configuração posterior ao Aberto, uma primeira construção de nós próprios.”¹³⁸

Mas é ainda Heidegger que aflui ao pensamento de Maldiney numa primeira reflexão sobre esse horizonte a que a transpassibilidade dá abertura. O autor retoma um texto mais tardio do seu interlocutor, *Serenidade* [*Gelassenheit*],¹³⁹ no qual Heidegger alude ao Aberto, como o lado virado para nós da livre extensão [*die freie Weite*] ou o lado virado para nós de uma Abertura (*Gegnet-* região aberta).¹⁴⁰ É esta referência a uma vasta extensão aberta onde, em última análise, se perdem de vista todos os horizontes (limites) que constitui, paradoxalmente, o “horizonte da abertura”. Em suma, originariamente, o horizonte para o qual o ente se volta não é o da possibilitação. “ Isto a que a transpassibilidade dá abertura é o lado voltado para mim do “inesperado”¹⁴¹, relativo a um horizonte “sem limites” ou sem linha de horizonte, a partir do qual acolhemos o acontecimento que não se espera nem antecipa.”¹⁴²

A crítica que Maldiney dirige a Heidegger, centra-se assim mais na analítica de *Sein und Zeit*, *Ser e Tempo* e não tanto na derradeira fase do pensamento do filósofo alemão. Na sua análise, Maldiney pretende mostrar que há no real qualquer coisa de irreduzível à evidência como efectuação intencional ou como projecto. Não é a

¹³⁷ “ L’horizon de l’ouverture, de l’ouverture l’événement, est le côté tourné vers nous du hors d’attente.” *Ibidem*, p. 105.

¹³⁸ “Le projet est déjà une configuration postérieure à l’Ouvert, une première construction de nous-même.” *Ibidem*, p. 84.

¹³⁹ Martin HEIDEGGER, *Gelassenheit* [1959] *Serenidade*, trad. de Maria Madalena Andrade e Olga Santos, Lisboa, Instituto Piaget, 2000.

¹⁴⁰ “ Heidegger semble l’avoir reconnu dans quelques éclairs fugitifs, dont il cherche à capter les lueurs dans la dernière phase de sa pensée –là où il dit que l’horizon de toute représentation (mais ceci est vrai aussi de l’horizon du projet) n’est pas que le côté tourné vers nous de la libre étendu, de l’Ouvert.” *PHF*, p. 84.

¹⁴¹ “ Ce à quoi la transpassibilité donne ouverture est l’horizon tourné vers moi du « hors d’attente ».” *Ibidem*, p. 235.

¹⁴² “ Le réel est toujours ce qu’on n’attendait pas et qu’il n’y a pas lieu d’attendre.” *Ibidem*, p.105.

intencionalidade de uma consciência solitária, nem o projectar-se da presença nas suas possibilidades que dão conta do sentido mais originário da receptividade. A transpassibilidade não consiste numa receptividade pré-construída ou de síntese, ajustada à economia de um sistema de informações e de acções. O acontecimento ao qual o ente se abre, é absolutamente inimaginável e imprevisível.

“A revelação do ser é identicamente a da nossa transpassibilidade.”¹⁴³

¹⁴³ “ La révélation de l'être est identiquement celle de notre transpassibilité.” *ORAN*, p.76.

Capítulo 3

Dimensão pática da transpassibilidade

3.1. O rosto do mundo

Maldiney dedicou uma vida de trabalho à Existência e até à sua morte, ocorrida recentemente, em Dezembro de 2013, o filósofo nunca deixou de interrogar-se sobre a origem e a dinâmica de criação do espaço existencial, realçando o simultaneísmo da sua forma extática/passiva que denomina *dimensão pática da existência*. Mantém um diálogo profícuo com os seus interlocutores na elucidação deste momento dimensional da existência, ora evidenciando ora desdobrando os seus conceitos, entre os quais, começamos por destacar o do *encontro*.

A noção de “encontro” está presente em E. Straus, V. Weizsacker e Heidegger, mostrando todos, na especificidade do seu pensamento, que a coexistência [*Mitsein*] é fundamental na dinâmica das transformações constitutivas do existente. A dimensão passiva do encontro é incontornável mas, segundo Maldiney, o encontro é um acontecimento raro, da ordem da transpassibilidade. Ele remete para o modo como a presença se abre ao outro, abrindo-se a si própria, para lá do que é esperado. O horizonte do encontro é transpassível.¹⁴⁴

¹⁴⁴ “ L’horizon de la rencontre est transpassible. Il est le côté tourné vers nous du *hors-d’attente*, duquel seulement surgit le réel [...] C’est à cet horizon, qui ne s’esquisse que dans la rencontre, que j’ai quelque chance de découvrir l’autre, l’être de l’autre, le mien, et en tout cas l’être de l’existant et aussi, en un sens, l’être de l’étant.” *ECC*, p.104.

“Transpassibilidade é, pois, a dimensão própria do existente que, no encontro, de uma só vez, tem abertura ao seu próprio ser e ao ser do outro.”¹⁴⁵ A transpassibilidade como abertura implica a *atividade* própria do pático, *transcendência na passividade*. Esta “atividade extática na passividade” consiste em abrir, na experiência, um campo de receptividade¹⁴⁶, mas essa capacidade de abertura não remete nem para uma estrutura transcendental do sujeito nem para qualquer outra forma de antecipação do real. No horizonte da transpassibilidade, a presença encontra e encontra-se *fora* de todas as formas *a priori* da passividade, no encontro, ela não tem nenhuma expectativa de si nem dos outros.

Neste contexto, “Encontrar é *descobrir-se* na presença de um outro, do qual não possuímos a fórmula [...]”¹⁴⁷ Encontrar é abrir-se ao seu próprio ser na presença de um outro, mas sem ideia prévia de quem é esse outro nem do que consistirá o acontecimento que aí se originará. Se diferentes fenomenologias partilham a ideia de que o existente não se *des-cobre* senão em consonância com as tonalidades [*Stimmung*] que definem o espaço de ressonância da sua afectividade [*Befindlichkeit*], ao ponderar a imprevisibilidade, quer a ressonância do outro em nós, quer o acontecimento aí gerado, evidenciarão uma forma mais primitiva, originária, do ser-no-mundo se encontrar com os outros e consigo próprio.

Um dos enigmas da ressonância tonal do outro reside na forma como ele subitamente aparece, se anuncia e se expressa privilegiadamente no rosto.

“Quando a presença de outrem, deste outro, nos retém, ela aparece [...] como um mistério numinoso: mistério do seu segredo, do seu infinito, da sua liberdade, que se descobre no seu encobrimento. O outro que está aí não é uma ilustração da categoria de outrem. Ele é alguém que “não se inventa”, que é propriamente inimaginável. Ora ele não se manifesta como *persona*, no sentido latino da máscara, mas como *prósopon* no

¹⁴⁵ “ La dimension propre de l’existant qui a du même coup ouverture à son être propre et à l’être de l’autre dans le rencontre, est donc transpassibilité.” *Ibidem*, p.104.

¹⁴⁶ “ Passible signifie *capable* de pâtir, de subir; et cette capacité implique une activité, immanente à l’épreuve, qui consiste à ouvrir son propre champ de réceptivité.” *PHF*, p. 265.

¹⁴⁷ “ Rencontrer c’est *se trouver* en présence d’un autre, dont nous ne possédons pas la formule [...]” *Ibidem*, p. 229.

sentido grego de rosto [...] O rosto é a expressão de alguém, de único, que aí se mostra a si próprio.”¹⁴⁸

O outro não é alguém já constituído ou mesmo possível. O outro não se “inventa”, não se espera, ele não é uma “ilustração da categoria de outrem”, não é uma *representação*; *apresenta-se* inesperadamente na esfera da presença, com a sua expressão singular, enigmática, inimaginável. O outro surge aí sem que para mim ele faça qualquer sentido, porém, há nesse rosto qualquer coisa de singular e de tremendo que se revela. “Quando o Senhor manifesta o seu rosto, as almas gritam”, diz Pseudo-Macário, citado por Maldiney.¹⁴⁹ No rosto de outrem transparece uma espécie de *divinização* ou de saturação infinita do sentido. O rosto é um espaço de silêncio, mas tenso de luz. “O *prósopon* é rosto iluminante”¹⁵⁰, mas o que este rosto exprime, está para além do significável. A significância da expressão é *insignificável*, primordial, infundada.¹⁵¹

Maldiney aproxima-se das teses de E. Straus (e de Husserl) ao realçar, na problemática do encontro, o papel e a relevância das nossas impressões mais originárias e nesse sentido a sua fenomenologia escava mais fundo do que a de Heidegger.¹⁵² Não é o cuidado [*Sorge*], mas o modo como a presença é subitamente atingida pelos dados hiléticos ou sensuais que determinará o seu aparecer. Estas impressões concernem ao momento pático do sentir,¹⁵³ as quais, citando-se Husserl, não são produzidas, nascem

¹⁴⁸ “ Quand la présence d’autrui, de cet autre-ci, nous retient à elle, elle apparaît [...] comme un mystère numineux: mystère de son secret, de son infini, de sa liberté, qui se décèle dans sons recel. L’autre qui est là n’est pas une illustration de la catégorie d’autrui. Il est quelqu’un qui « ne s’invente », qui est proprement inimaginable. Or il ne se manifeste pas comme *persona*, au sens latine de masque, mais comme *prósopon* au sens grec de visage [...] Le visage est l’expression de quelqu’un, d’unique, qui s’y montre soi-même.” *Ibidem*, p.252.

¹⁴⁹ “ Quand le Seigneur manifeste son visage, les âmes crient” dit le Pseudo-Macaire.” *Ibidem*, p.253.

¹⁵⁰ “ Le *prósopon* est visage éclairant.” *Ibidem*.

¹⁵¹ “ Cette signifiance insignifiable, qui appelle et hante notre appel est à l’origine non seulement de l’esprit poétique mais des premières racines de la langue, dont le déploiement ultérieure des significations n’épuise jamais l’ouverture.” *Ibidem*, p.302.

¹⁵² “[...] le projet ne puisse pas rendre compte de l’expression et du sens d’un visage [...]” *Ibidem*, p.253.

¹⁵³ “ Le sensuel n’est pas une affection du moi jouissant ou souffrant d’un certain état de lui-même. Il est le moment pathique du sentir.” *ORAN*, p. 445.

por *genesis spontanea* e são “fonte originária” a partir de quê se produz continuamente tudo o resto.¹⁵⁴ Serão portanto estas tonalidades afectivas, imprevisíveis e patentes na “expressão do rosto do mundo” que determinam, segundo Maldiney, o estilo¹⁵⁵ do nosso encontro com tudo.¹⁵⁶

O súbito aparecer da expressão *impressiona*, é motivo de espanto. “A dimensão pática ligada ao aparecer é a *sur-presa*. Não está em questão nem apreender nem compreender.”¹⁵⁷ Quando o outro aparece, não é tanto a preocupação [*Bersognis*] nem a compreensão, mas a *sur-presa* que me prende ao seu rosto. A surpresa é extática, ímpeto. Quando *sur-preendido* o ser advém. É neste sentido que Maldiney defende um modo mais originário, divergente do projectivo do ente se transcender, do ser sobrevir no ente.

E, do mesmo modo, é também mais originária e incontornável a presença do outro no modo transpassível da transcendência. O outro, na sua forma de rosto enigmático, é quem provoca, surpreende. Mas dado o modo nada familiar como ele aí aparece, também o modo como a sua expressão atinge a presença é mais de estranheza do que empatia. Assim, diz Maldiney, há “[...] no ente um momento de perturbação: a presença do outro.”¹⁵⁸ Numa linha de pensamento que evoca Emmanuel Levinas, o momento dimensional da transpassibilidade começa efectivamente a esboçar-se com a questão da irredutibilidade do Outro ao Mesmo, com a tensão inerente à inquietude da alteridade.

A expressão do outro surpreende, porque reenvia a presença a uma imagem de si própria que ela não conhece. É a novidade dessa imagem que perturba. “A sua

¹⁵⁴ “ L’impression originaire est, dit Husserl, « la source originaire à partir de quoi se produit continûment tout le reste. Mais cette impression elle-même n’est pas produite. Elle ne naît pas comme quelque chose de produit, mais par *genesis spontanea*. » Elle est génération originaire. Elle ne se développe pas (elle n’a pas de germe), elle est création originaire.” *Ibidem*, p. 61.

¹⁵⁵ “ Un style n’engage pas le *quoi* mais le *comment* d’un avoir lieu. *Comment*, c’est tournure ou façon.” *PHF*, p. 198.

¹⁵⁶ “ Toute sensation est une expression du visage du monde et sa tonalité affective détermine le style de notre rencontre avec tout .” *Ibidem*, p.130.

¹⁵⁷ “ La dimension pathique liée à l’apparaître est la sur-prise. Il n’est pas question de prendre ni de comprendre.” *Ibidem*, p. 296.

¹⁵⁸ “ Or il y a dans l’étant un moment de trouble: la présence de l’autre.” *Ibidem*, p. 251.

expressão é o parecer e o aparecer de uma existência que não posso inventar e cujo surgimento tão injustificável como irrecusável me atinge de “impoder”.¹⁵⁹ O outro ao existir num espaço de liberdade que não é o meu, nem conheço, questiona o meu próprio espaço, coloca-o em causa.

Como Levinas sublinhou, o outro opõe-se à única possibilidade de um mundo meu.¹⁶⁰ No encontro não há apenas o meu mundo mas também o mundo do outro, e a sua ipseidade transcende a minha, desafia silenciosamente qualquer tentativa de redução ao mesmo. O outro é radicalmente outro e se ele é, como disse Levinas, alguém que não posso inventar, Maldiney acrescenta, o outro é quem não posso ser. O outro não se liberta para a sua possibilidade própria na abertura do meu projecto,¹⁶¹ pelo contrário, ele resiste-lhe, e não só lhe resiste como o perturba. Mas esta perturbação, é o que *sur*-preende, impulsiona a existência a uma transformação, abre-a a outro modo de ser no mundo.

A entrada repentina do outro retira ao Eu qualquer hipótese de manter-se fechado na sua ipseidade, suscita-lhe transcendência, superação dos limites, instiga-o a derrubar os muros dentro dos quais existe. Joga-se aí a possibilidade de uma transformação mas esta será crítica, dado que, em Maldiney, a integração desse acontecimento exige que o Eu “sacrifique a sua identidade”, abandone o seu modo actual de ser no mundo.¹⁶² Esse abandono tem o significado de uma desindividuação, de um desvestir-se de si e de mundo, assume a “morte” das idealizações objectivas e das expectativas. A morte que não é a do herói trágico, mas aquela onde o existente se sente vivo, tal como Holderlin viu na *Morte de Empédocles*¹⁶³ a afirmação da liberdade

¹⁵⁹ “ Son expression est le paraître et l’apparaître d’une existence que je ne puis pas inventer et dont l’injustifiable autant qu’irrecusable surgissement me frappe « d’impouvoir » ”, *Ibidem*, p. 229.

¹⁶⁰ “ Aussi, dit Lévinas, autrui este le seul être que je puisse vouloir tuer, afin d’anéantir ce démenti qu’il oppose à l’unique possibilité d’un monde mien.” *Ibidem*.

¹⁶¹ “ L’autre, dit Lévinas, est celui que je ne peux pas inventer; j’ajouterai: celui que je ne peux pas être. Il est celui que je ne peux libérer vers sa propre possibilité dans l’ouverture de mon propre projet.” *ECC*, p. 103.

¹⁶² “ Cette ouverture constitue à chaque fois un moment critique, puisqu’en tant qu’être au monde, nous ne pouvons l’intégrer qu’en devenant autre, en sacrifiant notre identité.” *Ibidem*, p. 92.

¹⁶³ Friedrich, HÖLDERLIN, *Der Tod des Empedokles* [1798-1800, f.] / *A Morte de Empédocles*, trad. e pref. de Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Relógio D’Água, 2001.

quando esta se perde, em nome de um retorno à Natureza abandonada.¹⁶⁴ No seu âmago, a obra de Maldiney não é niilista, mas nela há um lugar reservado ao Trágico, que se justifica pela necessidade de um retorno às instâncias mais originárias da existência, subsistindo também aqui a contradição de que para haver tempo há ausência de tempo e, para existir, inexistência de ser. No abandono do indubitável e do possível, que o rosto do mundo despoletou, a existência abre-se então ao desconhecido, à novidade, ao radicalmente outro. Ela é transpassibilidade, pura receptividade.

3.2. A expressão do inesperado

A presença do outro em nós abre-nos ao que é diferente e inesperado. O existente resente o outro, tal como o Poeta é receptivo a todo o universo como algo de novo e desconhecido.

Na sua análise da dimensão pática, Maldiney trabalha a receptividade no horizonte da transpassibilidade, reenviando-a assim à forma do Eu determinar-se a si próprio a uma passividade indeterminável. Esta implica, concretamente, abertura e integração de uma transformação inesperada de si próprio como outro.¹⁶⁵ Neste acontecimento, “ Novidade, alteridade, realidade emergem uma através da outra em todo o encontro.”¹⁶⁶ O encontro não torna *possível* o acontecimento, antes o torna *real* e, de cada vez, o outro e o acontecimento são radicalmente novos.

A integração de si próprio como outro pressupõe novidade, transformação, denota criação, todavia, para Maldiney, este acontecimento não radica num possível nem se resume a uma doação de sentido. É desafiando o destino que o ser-no-mundo

¹⁶⁴ Característico das odes da sua juventude, na primeira versão esboçada da *Morte de Empédocles*, Hölderlin faz um elogio à Natureza e simultaneamente lamenta o afastamento do homem em relação a ela. Empédocles rejeita associar-se ao tempo dos homens, anseia desligar-se da finitude e reencontrar-se com o Absoluto, *religar-se* à Natureza. “Empédocles prepara-se para a morte. Os pretextos casuais para a sua decisão desaparecem do seu horizonte e ele considera-a como uma necessidade brotada do seu íntimo.” Friedrich HÖLDERLIN, *A Morte de Empédocles*, *op. cit.*, p. 335. A morte é, para Empédocles, a via que responde ao seu apelo de um retorno ao Todo.

¹⁶⁵ “ L'accueil implique une transformation [...] Il exige un devenir –autre.” *PHF*, p. 291.

¹⁶⁶ “ Nouveauté, altérité, réalité émergent l'une à travers l'autre dans toute rencontre.” *Ibidem*, p. 230.

recebe o seu novo rosto. Em questão, não está o modo como a presença configura um mundo no horizonte das suas expectativas, mas como na ausência destas ela se manifesta poder-ser, abre-se espaço para a criação de mundo.

O encontro traz consigo a derrocada do incontestável e do possível¹⁶⁷, um momento de perturbação que Maldiney interpreta como uma descontinuidade da existência, uma espécie de curto circuito da sua continuidade finita, comparando-a a uma dilaceração [*Déchirure*] na trama do ser-no-mundo que é também como um rasgão na “carne plena de si”. Ilustra ainda essa descontinuidade com a imagem das *falhas* geológicas, a do abismo que rasga a terra, o “espaço da paisagem”, e que aprofunda no horizonte do que designará por espaço “de entre as dimensões”.¹⁶⁸

Assim descrita a abertura como dilaceração, significa que o acontecimento da transformação de si próprio como outro, tornado possível no encontro, é ressentido pela presença criticamente. O abrir-se da falha na trama do ser-no-mundo exprime o desvanecimento absoluto do sentido do mundo. Porém, é também aí, nesse espaço de ausência, que o ente se abre ao acontecimento da sua transformação.¹⁶⁹ Tudo o que se passa de *essencial* na existência, passa-se no espaço “de entre as dimensões” onde, diz Maldiney, efectivamente começa a “aventura silenciosa dos espaços intervalares.”¹⁷⁰

A tese de que o espaço próprio da coexistência é originalmente constituído por rupturas e transformações, aproxima Maldiney a V. Weizsacker que, como vimos, define a dimensão pática como um espaço de encontro, de permutas e de trocas, geradoras de desequilíbrios que desestabilizam a “forma única” (identidade biológica) que liga o vivente e o meio. V. Weizsacker refere ainda que é na crise que o pático se revela, sob a forma agónica de uma “luta de morte com o ôntico”¹⁷¹, isto é, como um desmentido do discurso categorial e predicativo que tende para uma visão estática,

¹⁶⁷ “ La rencontre a partie liée avec l’inattendu. Au moment où elle se produit, toutes les anticipations de l’attente sont en dérouté.” *Ibidem*, p. 230.

¹⁶⁸ Cf. *AE*, p. 211.

¹⁶⁹ “ Un événement est un déchirure dans la trame de l’être-au-monde, donc à la fois de la présence et du monde dont elle est le *là*. Et le événement est transformateur. Il se fait jour dans la transformation à laquelle son intégration nous oblige.” *ECC*, p. 92.

¹⁷⁰ Cf. *AE*, p. 219.

¹⁷¹ “ Le pathique se révèle dans la crise sous une forme agonique, celle d’une lutte à mort, comme dit Weizsacker, avec l’ontique [...]” *PHF*, p. 199.

mecânica e estável do real. Todavia, salienta Maldiney, a “fórmula de V. Weizsacker” só atinge o seu pleno se aplicada à existência.¹⁷² Abrir uma crise, mais do que uma luta com o ôntico consiste na sua aniquilação. As crises existenciais são por isso muito mais profundas e dramáticas do que as dos viventes, pois não se cingem à mera suspensão, temporária, da comunicação entre vivente e meio, antes são sinónimo de *catástrofe*. A presença do outro não só faz vacilar as estruturas do ser-no-mundo, como efectivamente as derruba. Eis a abertura da falha onde tudo se precipita - objectividade, intencionalidade, possíveis e impossíveis. Esta fractura é sinónimo de um estado absolutamente crítico, mas será através dele que o existente é intimado a tornar-se outro.¹⁷³ Na realidade, diz Maldiney, “Ex-istir é ter a sua realização fora de si o que implica uma falha.”¹⁷⁴

Para ilustrar a profundidade das discontinuidades existenciais e o modo como elas se implicam nas transformações constitutivas, Maldiney recorre a diversos exemplos. Destaque-se um primeiro que descreve a situação de um homem que morre na via pública, vítima de um acidente de automóvel. Entre as pessoas que se aproximam do corpo está um médico que há muito tempo já deixou de impressionar-se por este género de acontecimento, e um rapaz que presencia, *pela primeira vez*, a morte violenta de um homem. Para o médico a vivência do sucedido não o afecta. O “homem morto na rua”, significa “mais um homem morreu, vítima de um acidente”. Para o rapaz, pelo contrário, este acontecimento atinge-o dramaticamente e pode prolongar-se no tempo. O rapaz sabe que os homens morrem, mas apesar desse conhecimento ele impressiona-se de tal forma com a expressão do cadáver, que a ressentido como uma ameaça pessoal e ao mesmo tempo como uma metamorfose da sua existência.

“Como somos atingidos? pergunta Maldiney. Não somos perturbados por uma meditação sobre a morte, mas directamente por uma impressão originária inerente ao aparecer de um morto numa proximidade absoluta. No próximo absoluto não se está

¹⁷² “La formule de Weizsacker ne rend son plein que si on l’applique à l’existence.” *Ibidem*, p. 307.

¹⁷³ “Le événement se fait jour à travers un état critique existencial qui n’est pas celui d’un être fini mis en demeure d’assurer sa continuité à travers une faille, mais celui d’un existant contraint à l’impossible, c’est-à-dire d’exister à partir de rien.” *Ibidem*, p.306.

¹⁷⁴ “Ex-ister c’est avoir sa tenue hors de soi, ce qui implique une faille.” *Ibidem*, p.130.

diante de: estamos envolvidos. Apenas nos envolve o espaço marginal, aqui tornado universal e revelando o seu primeiro sentido de fundo de mundo.”¹⁷⁵

O carácter de *primeira vez* e de inesperado, assim como o de proximidade são aspectos inerentes ao aparecer de um rosto, cuja expressão impressiona e perturba em profundidade. Como Maldiney acima sublinha, a perturbação não se origina numa meditação sobre a morte. Na reflexão distanciamo-nos, não se vive o momento em que a morte efectivamente “aparece” e sur-preende, acontece para lá do que é esperado. No “agora” súbito do presente, na surpresa, reside a força que derruba as estruturas do ser-no-mundo e ao mesmo tempo as reconfigura, tendo por isso o rapaz ressentido o acontecimento como uma ameaça e uma metamorfose. A expressão do morto intima o rapaz a olhar para a sua própria finitude, despoletando-se imediatamente uma transformação relativamente ao modo como sempre se relacionou com a sua existência. Maldiney situa esta experiência na zona extrema do pático, que designa por “espaço marginal” ou “zona marginal das apresentações”, onde é revelado o primeiro sentido de “fundo de mundo”, o fundo de potencialidades que se estende até ao horizonte sempre aberto, a partir do qual, o existente abre-se ao acontecimento não determinado *a priori*.¹⁷⁶

Maldiney expõe ainda o caso de Suzanne Urban, uma paciente de Binswanger que sofre de esquizofrenia, procurando aí reforçar a relevância da expressão (e da imprevisibilidade) na génese dos estados críticos. O marido de Susanne Urban que já tinha perdido o irmão vítima de um cancro mortal, encontra-se em Paris para uma consulta de urologia. O médico diz ao doente que ele tem apenas uma pequena lesão, mas virando-lhe as costas, dirige a Suzanne Urban uma expressão tão desprovida de esperança, que ela sente todo o seu corpo enrijecer e a boca abrir-se num grito que não

¹⁷⁵ Comment sommes-nous atteints. Nous ne sommes pas bouleversés par une méditation sur la mort, mais à même une impression originaire inhérente à l'apparaître d'un mort dans une proximité absolue. Dans le proche absolu il n'y a pas d'en face: nous sommes enveloppés. Seul nous enveloppe l'espace marginal, ici devenu universel et révélant son sens premier de fond de monde.” *Ibidem*, p. 197.

¹⁷⁶ “ Le marginal est le plus proche voisinage du fond de monde. Il s'étend jusqu'à l'horizon toujours ouvert. Celui-ci n'est pas ouvert par un projet de monde; il est l'horizon de tout ce que nous sommes passibles, et qui à chaque fois nous arrive sans aucune détermination à priori; sans jamais avoir été d'abord possible.” *Ibidem*, p. 294.

explodiu. O médico imediatamente segura a mão de Suzanne Urban, num sinal para ela não mostrar o que sentia. Este acontecimento é marcado por dois traços: a terrível mímica e o bloqueio do grito. Isto é, toda a cena centra-se na expressão. De um lado, a expressão do médico, que está na origem do esvaecimento do horizonte de mundo de Susan Urban, do outro, o grito que ela reprime.

“O grito reenvia-nos ao nível pré-objectivo do sentir, ao ressentir da metamorfose da existência [...] O grito é ao mesmo tempo acontecimento e expressão do acontecimento.”¹⁷⁷ Ora o grito silencioso de Suzanne Urban é acontecimento, o da sua esquizofrenia e, ao mesmo tempo, expressão da mesma. Compreende-se assim como o patológico se enraíza no pático, deriva do *pathos*, da expressão.¹⁷⁸ Despoletada pela expressão do médico (perda de mundo), a expressão rígida do grito da doente de Binswanger assinala a transformação que nesse instante se iniciou. Com efeito, três meses depois, Suzanne Urban confessa que o mundo se tornou para ela uma “atmosfera”, isto é, a consistência do seu mundo anterior dá definitivamente lugar ao “pseudo-mundo” da sua esquizofrenia. “Assim, prossegue Maldiney, a expressão foi o acontecimento que abriu um novo mundo, o mundo próprio do esquizofrénico. Ora isto aplica-se a todo o acontecimento, em particular a todo o encontro.”¹⁷⁹ Independentemente do mundo que aí aparece, neste caso o da esquizofrenia¹⁸⁰, relevante é o papel da expressão na génese das transformações constitutivas, realçando então Maldiney, que o encontro abre a falha (ausência de mundo) necessária à surpresa, mas simultaneamente colmata-a, porque a falha é também abertura, na surpresa, ao acontecimento de mundo.

Antes de mais, pretendem as situações acima descritas, dar ênfase à tese de que a experiência sensorial constitui, como E. Straus afirmou, o espaço próprio de um ser em processo de transformação. As transformações que o existente sofre ao longo da sua

¹⁷⁷ “Le cri nous ramène au niveau pré-objectif du sentir, au ressentir de la métamorphose de l’existence [...] Le cri est à la fois événement et expression d’événement.” *Ibidem*, p. 202.

¹⁷⁸ “Vous voyez comment ici le pathologique dérive visiblement du pathique, du pathos, de l’expression.” *ECC*, p.95.

¹⁷⁹ “Ainsi l’expression a été l’événement qui a ouvert un nouveau monde, le monde même du schizophrène. Or cela vaut de tout événement, en particulier de toute rencontre.” *PHF*, p. 257.

¹⁸⁰ O “pseudo-mundo” ou “rumor de mundo” da psicose pertence de igual modo à existência, porque “*Il n’y a de psychose que d’un existant.*” *Ibidem*, p.13.

vida originam-se, não no espaço das suas representações, mas na experiência pática, sensível e de proximidade, vivida num agora súbito e irrepitível. Por sua vez, Maldiney procura evidenciar no pático a força incoativa da expressão e a da sur-presa - marca da realidade¹⁸¹, aprofundando a sua relevância na temática da descontinuidade e na dinâmica constituinte da existência. Para o filósofo, não há transformação senão através de uma falha, num movimento onde a primeira constitui o modo como o existente resiste e transpõe a segunda.¹⁸² O profundo enraizamento da existência na *aisthesis*, no espaço tensional da sua coexistência, impedem-na de contornar a instabilidade que a dilacera, emergindo-a em crises profundas onde o seu ser se expõe perigosamente. O exercício de ser não consiste numa idealização do mesmo, existir é uma experiência de risco, constituída por momentos críticos que são como falhas, nas quais o ser-no-mundo é intimado ou a desaparecer ou a renascer.¹⁸³

3.3. Existência, crise e criação

A dimensão pática é instável, tensional, crítica, geradora de encontros e de rupturas, mas a tensão do espaço refere-se também à resolução dos estados críticos, porquanto se prenda a uma transformação. Mais uma vez V. Weizsacker é evocado por Maldiney. Em sintonia com o seu interlocutor, Maldiney afirma que cada transformação é uma resposta a uma situação crítica. Só transformando-se o existente resolve a crise ou, na perspectiva inversa, a crise é ímpeto para uma transformação. Assim, sublinha o filósofo, “ Crise e Criação são os discriminantes da existência como tal [...] É nela que,

¹⁸¹ “ Supposez que vous attendiez à la gare ou à l’aéroport un être que vous est cher [...] S’attendre à un événement c’est s’attendre soi-même [...] Quand l’événement se produira, vous serez en présence d’un futur passé. Or si celui ou celle, si la personne que vous attendez répond à cette attente, vous êtes déçus. Il vous manque la surprise qui excède toute prise et qui est la marque de la réalité. Le réel est ce qu’on n’attendait pas, qu’on ne peut pas attendre, et qui, sitôt paru, est depuis toujours là.” *Ibidem*, p.257.

¹⁸² “ Or il n’y a de trans-formation [...] qu’à travers une rupture, une faille, un néant de forme, qu’il s’agit d’endurer et dont cette transformation est à la fois l’endurance et le franchissement: c’est-à-dire l’existence.” *AE*, p.206.

¹⁸³ “ L’existence est de soi discontinue, elle est constituée de moments critiques qui sont autant de failles, de déchirures d’elle même, où elle est mise en demeure de disparaître ou de renaître.” *PHF*, pp. 90-91.

perturbando a quietude do ser, a crise e a criação têm parte ligada.”¹⁸⁴ Subjaz a esta tese a ideia de que a criação origina-se da crise. Em parte é verdade, mas essa asserção conduz frequentemente a equívocos, sobretudo quando o sentido de crise é apenas referido a estados críticos e à patologia.

A crise existencial é pessoal, primordial (pática) e inesperada, distinguindo-se nela dois momentos: o mais comum “[...] é o de exprimir o nada no qual se abisma não somente todo ôntico mas toda a referência à relação fundamental.”¹⁸⁵ Nesta acepção, a crise refere-se a um estado crítico, relativo à perda de si e de mundo. Mas a crise reveste-se de um outro significado, mais original, que remete para a decisão que surge a si mesma a partir de nada.¹⁸⁶ A crise denota inquietação, angústia, “Mas “crise” [*krisis*] significa primitivamente “decisão”; e a decisão é o acto por excelência – e que não releva senão de um si.”¹⁸⁷ Ora a *decisão* traduz o movimento de uma precipitação súbita (elã), que Maldiney relaciona com a *sur-presa*, e esta com a impetuosidade do *salto originário* [*Ursprung*].

Assim, partindo do seu étimo original, a crise parece denotar, não tanto a imersão, mas a emersão do existente de um fundo problemático. A crise é decisão, ímpeto de saída de um estado crítico. Não se pretende dizer que da crise se ausente o perigo e a perturbação. O ser em estado de crise é uma essência indecida e, na indecisão, ele arrisca perder-se indefinidamente na falha. Mas ao *ex-istir* (insistir) o acontecimento que o perturba, ele *ex-istirá* a decisão (saída) que o resolve. Esta é uma contradição inerente ao poder-ser do existente,¹⁸⁸ patente no próprio significado da

¹⁸⁴ “ Crise et Création sont les discriminants de l’existence comme telle [...] C’est en elle que, troublant la quiétude de l’être, la crise et la création ont partie liée [...]” *ECC*, p. 73.

¹⁸⁵ “ Le second sens de la crise est d’exprimer le rien dans lequel s’abîme non seulement tout l’ontique mais toute référence au rapport fondamental.” *PHF*, p. 279.

¹⁸⁶ Cf. *Ibidem*.

¹⁸⁷ “ Mais “crise” [*krisis*] signifie primitivement « décision »; et la décision est l’acte par excellence – et qui ne relève que d’un soi.” *Ibidem*, p.199.

¹⁸⁸ “ Il est vrai que l’être en état de crise est une essence encore indécidée. Mais l’existant qui est au prises avec un événement qui le désétablit de son assurance et menace sa foi originnaire (*Urdoxa*) existe, en la subissant, et subit, en l’existant, une contradiction immanente à son pouvoir-être, de même qu’il existera la décision (*krisis*) qui y met fin. Son rapport à l’événement est, pour l’existant, son rapport à soi.” *Ibidem*, p. 307.

transpassibilidade, que nele entrelaça a capacidade para experienciar (durar) o acontecimento perturbador e a capacidade de o superar (*sur-pres*), transformar.

V. Weizsacker descreveu a crise como um espaço de agonia primitiva, Pontalis como um abismo sem fim. Maldiney interioriza porém a tese de Kierkegaard, de que é no limite do que se sofre que se dá o momento do “salto qualitativo”. No horizonte da transpassibilidade, esse limite refere-se ao “campo marginal” da experiência pática e traduz o momento em que a presença se torna efectivamente *receptiva* ao acontecimento de tornar-se outro. Este acontecimento consiste, como em Kierkegaard, num salto no desconhecido, no inesperado. Mas o salto é ímpeto, decisão, e a abertura praticamente coincide com esta última. O existente *decide* (crise) integrar o acontecimento porque a ele se abre (transpassibilidade), tornando-se difícil descortinar se é a crise que é ímpeto de receptividade ou se é a receptividade que abre à decisão. Abertura (transpassibilidade) e decisão (crise) determinam-se uma à outra no limite do que se experiencia, ambas coexistem no momento do salto.

Transpassibilidade e crise são então colocadas no mesmo plano e não sendo nenhuma delas determinada a *priori*, assim como o salto não é da ordem dos possíveis, esta será uma das razões, pelas quais, Maldiney sustenta que a transpassibilidade não constitui uma estrutura transcendental do sujeito. O existente não está propriamente na *pré-disposição* de abrir-se ao acontecimento, dado que a própria crise é inesperada, não se antecipa. O existente *decide abrir-se ao acontecimento de tornar-se outro*, súbita e inesperadamente, no limite do que suporta, na instantaneidade do tempo.

Assim, se “Resolver a crise é integrar o acontecimento, transformando-se”¹⁸⁹, é porque a crise (decisão) é ímpeto para uma transformação e, neste contexto, a crise está no centro da sua própria resolução. Em suma, “A existência é integração de novidade ao perigo da falha entre si e si cuja transposição consiste em decidir de si própria.”¹⁹⁰

Decidir de si próprio, do seu ser, é o que define o sentido de crise e o de existência. Todavia, diz Maldiney, “ O mais frequente, e num sentido aparentemente contrário, a crise é considerada um sinal de alarme, precursor ou revelador, de um

¹⁸⁹ “ Résoudre la crise c’est intégrer l’évènement en se transformant.” *Ibidem*, p. 233.

¹⁹⁰ “ L’existence est intégration de nouveauté au péril de la faille entre soi et soi dont le franchissement consiste à décider de soi-même.” *Ibidem*, p.54.

estado mórbido.”¹⁹¹ Com efeito, o significado de crise relaciona-se habitualmente com estados críticos e a patologia. Mas, continua o autor, “A marca do patológico não é a crise mas ao contrário a sua impossibilidade.”¹⁹² Dito de outro modo, a “resposta patológica” às descontinuidades da existência não é a da decisão. O que a psicose nos mostra, é a total incapacidade do ente para sair do seu estado crítico, não a dinâmica da sua saída. O *melancólico* é incapaz de receptividade e de encontro, não porque não interaja com os outros, mas pela razão de que não se transcende para o outro, e por isso não acolhe o diferente, o outro de si. Por seu lado, o *maníaco* antecipa-se, projecta-se a todo o instante, subtraindo-se desta forma ao acolhimento real de qualquer coisa que acontece. Por fim, a esquizofrenia consiste na retomada e na incessante repetição do acontecimento inicial, sem o conseguir ultrapassar. A figura da esquizofrenia é a que melhor ilustra a tese de Maldiney de que na psicose não há crise (decisão). Retomemos o caso de Suzanne Urban.

No instante em que o mundo de Suzanne Urban se desmorona, ela reprime um grito. O grito é um apelo:

“O apelo é um modo de existência pática, aberta ao que não é – quer dizer à falha, nada de entre dois mundos: aquele do ser-perdido e aquele ao qual o apelo se origina: um que não é mais e o outro que não é ainda. Ele apela a falha a tornar-se o aberto de um mundo.”¹⁹³

Ora o apelo é um modo de existência pática *mas aberto ao nada*, ao nada da falha, que está *fora* das dimensões. A falha abre-se entre a dimensão do mundo perdido e a de um outro ainda não nascido, ao qual o ente apela, de modo a cessar a sua condição de estar-perdido. Ora é este apelo que não se verifica no grito da doente de Binswanger, pois este é um grito contido, reprimido, que não se dirige a nenhum lugar

¹⁹¹ “ Le plus souvent, et dans un sens apparemment contraire, la crise est considérée comme le signe avertisseur, précurseur ou révélateur, d’un état morbide.” *ECC*, p.73.

¹⁹² “ La marque du pathologique n’est pas la crise mais au contraire son impossibilité.” *Ibidem*, p.75

¹⁹³ “ L’appel est un mode d’existence pathique, ouverte à ce qui n’est pas - c’est-à-dire à la faille, néant d’entre deux mondes: celui de l’être - perdu et celui auquel l’appel s’origine: l’un qui n’est plus et l’autre pas encore. Il appelle la faille à devenir l’ouvert d’un monde.” *PHF*, p. 294.

nem apela seja ao que for.¹⁹⁴ Dito de outro modo, o grito de Suzanne Urban é expressão do bloqueio de uma transformação verdadeiramente constitutiva. Se esta transformação não tem lugar, o acontecimento surge num fundo sem fundo, próprio do ente em total perda do seu aí.¹⁹⁵

Em Suzanne Urban a decisão, o salto integrativo da transformação exigida no encontro e necessária à resolução do momento crítico não se concretiza. Presa ao seu mundo antigo, o mundo novo que se abriu na expressão do médico, é para ela insuportável e por isso rejeita-o, não o integra.¹⁹⁶ Urban perde-se então no “vazio seco” da sua descontinuidade, no qual já não existe o mundo antigo nem existe a decisão de este se tornar outro. “Doravante o mundo estava fixado nesta tonalidade que se tematizou, para terminar, numa pluralidade de perseguidores”.¹⁹⁷ Suzanne Urban reproduz indefinidamente a expressão do médico, que a persegue, inviabilizando qualquer outro acontecimento. “*Na psicose já não há acontecimentos.*”¹⁹⁸ Com efeito, diz Maldiney, o que habitualmente se designa por estados críticos do esquizofrénico, são avatares da mesma crise que permanece na sua irresolução.¹⁹⁹ A marca do patológico não é então a crise mas a exclusão da sua dinâmica²⁰⁰, que se deve, segundo

¹⁹⁴ “ Un cri jeté dans le monde eût libéré Suzanne Urban de cette fixité rigide où elle était assujettie sur place à l’expression.” *Ibidem*, p. 204.

¹⁹⁵ “ L’événement, le véritable événement-avènement qui nous expose au risque de devenir autre, est imprévisible. Il est une rencontre avec l’altérité dont la signifiante insignifiante révèle la notre. Il est de soi transformateur. Il ouvre un monde à l’être-là qui accueille en se transformant et dont l’accueil consiste dans cette transformation même, dans un devenir autre. Si la transformation n’a pas lieu, l’événement surgit dans la béance: elle est le fond sans fond de l’être-là en perte de son là.” *Ibidem*, pp. 304.

¹⁹⁶ “ Voilà une expression qui est un événement ouvrant un monde et un monde dont elle n’a pas pu supporter l’ouverture, attachée qu’elle était à l’ancien, à l’ancien monde restreint, celui de la famille et de l’éternité des habitudes familiales.” *ECC*, p. 94.

¹⁹⁷ “ Désormais le monde s’était fixé dans cette tonalité qui s’est thématisée, pour finir, dans une pluralité de persécuteurs.” *Ibidem*, p.92.

¹⁹⁸ “ *Dans la psychose il n’y a plus d’événements.*” *PHF*, p. 202.

¹⁹⁹ “ La psychose, en réalité, ne connaît pas d’états critiques. Ceux qu’on croit relever en elle sont des avatars de la même crise, de celle dont elle procède en permanence pour ne l’avoir pas résolue.” *Ibidem*, p.233.

²⁰⁰ “ Ce n’est pas la crise mais la forclusion de tout état critique qui constitue le pathologie.” *ECC*, p. 75.

o autor, a um deficit de transpassibilidade, impeditivo da crise, isto é, da abertura verdadeiramente integrativa do acontecimento da transformação.

A crise não é um acidente da vida subjectiva, uma estrutura *a priori* da subjectividade transcendental, não se antecipa nem se planeja. A crise existencial é uma crise inaugural, pática, absolutamente inesperada e constitutiva do ser e do não-ser. “ O pático e o patológico pertencem ao poder-ser do existente que é capaz de responder ou esquivar-se à sua instigação de ser ou de desaparecer.”²⁰¹

²⁰¹ “ Le pathique et le pathologique appartiennent au pouvoir-être de l’existant qui est capable de répondre ou de se dérober à sa mise en demeure d’être ou de disparaître.” *Ibidem*, p.76.

Capítulo 4

Na profundidade do mundo

4.1. Fundo e fundamento

Na fenomenologia de Maldiney, o conceito de espaço existencial desenvolve-se no seu sentido forte, dado que o acontecimento da existência é, ele mesmo, acontecimento de espaço. O autor integra na sua concepção o sentido strausiano de “espaço de paisagem”, porém, concentra-se na questão da sua abertura, dilaceração, isto é, Maldiney interroga-se sobre a dimensão própria da criação de espaço, à qual não é indiferente a *falha* aberta pela crise, que aprofunda no âmbito do que denomina espaço “de entre as dimensões”.

Ora a falha abre-se na “zona marginal” do pático. No limite do que experiencia, o ser-no-mundo entrevê a falha, sobre a qual se suspende. Por sua vez, “O marginal é a vizinhança mais próxima do fundo de mundo.”²⁰² Depreende-se portanto uma certa afinidade entre os conceitos de falha e de fundo, no sentido em que é no seio da sua descontinuidade que o ente se relaciona com um “fundo de mundo” e com o qual terá de relacionar-se para de novo se trazer à existência. Será então o fundo esse “lugar” de génese onde o espaço existencial se produz?

A questão das ligações do fundo e da existência atravessa toda a história do pensamento essencial. O significado mais original de fundo é o da matéria [*hylé*] que,

²⁰² “ Le marginal est le plus proche voisinage du fond de monde.” *PHF*, p. 294.

de Platão a Husserl, se ilumina no limite do pensável.²⁰³ Nesta acepção, o fundo é um fundo de potencialidades, o “fundo de mundo”, matéria sensual, originária que aflora em cada percepção como o seu momento de realidade.²⁰⁴ O fundo constitui o mundo primordial mas, segundo Maldiney, este mundo é “ [...] mais matéria para um mundo do que propriamente um mundo - o qual está ainda por fundar.”²⁰⁵ A matéria [*hylé*] ou o fundo de mundo não é então um mundo feito, acabado, o fundo é o indeterminado. Do fundo, não se pode dizer nem que ele é nem que ele não é, mas é pelo fundo que o ente é na sua totalidade.

Ora esta acepção de fundo não descarta certos arquétipos do pensamento inaugural grego, entre os quais, o de *Moira* (destino), trazido à visibilidade no período épico da literatura grega. Esta é talvez a designação mais primitiva do vínculo e do destino dos entes²⁰⁶ que permanece nos pré-socráticos²⁰⁷ e cujo propósito é o de afirmar que o ente *é*, mas desde logo mostrando o que ele *não é*. Este vínculo permite pensar o ente como uno ou *ligado a si mesmo* sem determinismo, como onnipresença a si e cujo destino é o de ser absolutamente. A relação entre ser e não ser estende-se aqui a todas as outras oposições, como são o uno e o múltiplo, o estável e o instável, nas quais o pensamento aquém de toda a distinção entre o objectivo e o subjectivo descobre-se pensamento sobre o ser e o ente anuncia-se como uma totalidade sem participação nem síntese. Mas neste retorno ao período inaugural da filosofia grega que visa a problemática do fundo, Anaximandro é para Maldiney o seu interlocutor preferencial. Nesse sentido o fundo é o *apeiron*, o indeterminado, de onde emerge e onde se abisma toda a finitude.

²⁰³ “Le fond c’est la matière au sens de la *hylé* qui de Platon à Husserl se fait jour, à la limite du pensable.” *ORAN*, p.361.

²⁰⁴ “Avant la constitution du monde en objet nous sommes en communication avec le fond du monde et c’est lui qui affleure, en chaque perception, comme son moment de réalité.” *Ibidem*, p. 446.

²⁰⁵ “Ce monde primordial est plutôt matière pour un monde que proprement un monde - lequel est encore à fonder.” *AE*, p.23.

²⁰⁶ “Elle est l’universelle puissance qui *lie* tout l’étant [...] Tout ce qui est présent et absent est lié par la *Moira*, par la puissance du fond sans date, dont chaque destinée est une venue au jour selon l’ordre du temps.” *ADLP*, p. 138.

²⁰⁷ “Il n’y a rien, il n’y aura jamais rien d’autre et de plus que l’étant puisque *Moira* l’a enchaîné à être un tout intégral et immobile.” PARMÉNIDES cit. in *ADLP*, p. 139.

O interesse de Maldiney por Anaximandro não está propriamente na tese de que *o apeiron é o princípio dos entes*, mas no modo como se interroga a relação dos entes com um espaço potencial, inobjectivo e indeterminado e a forma como este espaço reúne e articula as tensões constituintes de uma unidade. Anaximandro é o primeiro pensador que colocou no princípio das coisas não este ou aquele elemento natural (a água ou a terra), mas uma natureza indeterminada. Ora esta natureza embaraçou os comentadores antigos porque, precisamente, ela não é uma “natureza”, “[...] o *apeiron* de onde procedem e onde se reabsorvem os entes não é da ordem do ente.”²⁰⁸ O *apeiron* de Anaximandro levanta ainda uma questão fundamental: Como é que o fundo indiferenciado se diferencia? Como é que a partir da indeterminação o ente se determina?

Maldiney aprofunda a questão da ligação dos entes e do fundo, salvaguardando no horizonte da sua reflexão a indeterminação do fundo, não dissocia, à semelhança de Heidegger, a essência da existência e circunscreve o problema da singularização dos entes apoiando-se na distinção entre fundo e fundamento,²⁰⁹ respeitante à *transcendência do fundamento* também designada por *transcendência da relação com o fundo*.²¹⁰

O fundo original é então o indeterminado.²¹¹ Ele é um espaço primordial, in-finito²¹², intransponível.²¹³ À indeterminação acresce-se ainda a ausência de forma,

²⁰⁸ “[...] l’*apeiron* d’où procèdent et où se résorbent les étants n’est pas de l’ordre de l’étant.” *AO*, p.81.

²⁰⁹ Cf. *ORAN*, pp. 407- 432.

²¹⁰ Cf. *PHF*, p. 61.

²¹¹ “Le fond *originel* est l’*apeiron*, le sans limite, l’in-fini qui, sans terme (*peras*) d’où on puisse de définir, est l’indéterminé.” *ORAN*, p. 409.

²¹² É somente a partir de Plotino que a noção de infinito ganha positividade enquanto unidade transcendente e perfeita (Uno), do mesmo modo, só com Descartes e Hegel a primazia lógica do infinito relativamente ao finito é definitivamente pensada. Para os teogónicos como Anaximandro o perfeito era o acabado e o plenamente determinado – Parménides ao comparar o ser à esfera perfeitamente acabada, move-se ainda nesta forma de pensar – por isso o infinito concebido como uma negação sem fim do finito é posto em causa e geralmente pensado como o indeterminado, o indefinido, por oposição ao plenamente determinado e acabado, isto é, o finito.

²¹³ O *a* inicial da palavra *apeiron* é uma privação que afecta a noção grega de *peras* (limite). Se nos ativermos à raiz de *per* que significa “através”, acresce-se à noção de *apeiron* o intransponível. O *apeiron* refere-se assim a um espaço que não tem limites e é intransponível.

por isto o fundo é também o disforme, o desestruturado. Na tese de Anaximandro este fundo é concebido como dimensão de origem dos entes. O *apeiron* é o fundo imutável onde os entes nascem e perecem, mas aquele é o “lugar” onde estes recebem o ser. A origem da existência reenvia de facto à dimensão *onde* lhe é aberta a possibilidade de ser, mas será o fundo indeterminado o “lugar” dessa possibilidade?

Há, para Maldiney, um mal entendido sobre o fundo que prevaleceu no pensamento do Ocidente e no qual Anaximandro também se inscreve. O autor refere-se à concepção de um fundo imutável que garante o ser dos entes e desta forma os justifica. Subjaz a esta tese, a ideia de que a existência não poderia constituir-se objecto da ciência dada a sua imprevisibilidade e instabilidade. Tornou-se então necessário conceber um fundo liberto da contaminação do devir, de modo a resguardar a pureza, a essência dos entes. Mas independentemente da discussão sobre a imutabilidade ou a mutabilidade do fundo, o próprio Anaximandro ao afirmar que *o apeiron é o princípio dos entes*, acrescenta ainda que este fundo de origem “ [...] reina sem governar sobre a sucessão dos estados das coisas.”²¹⁴ Ora se o *apeiron* não dá conta da singularidade de cada um dos entes, nem *decide* do modo como cada um deles se abre à sua essência, o indeterminado (imutável ou não) dificilmente constituirá o aí do ser. Sobre o fundo, diz Maldiney:

“ Ele não faz acepção nem de si nem de nada em si e não se dá abertura a nada nem a si. [...] A relação do fundo com os acontecimentos de que se alimenta o curso do mundo é a do indeterminado ao indeterminado, o que, segundo a expressão de Aristóteles, “nasce e perece sem limite [...] Do indeterminado ao indeterminado não há isto que possa receber rosto e manifestar a sua essência.”²¹⁵

O fundo original e indeterminado é o sem-rosto, o amorfo e inerte. A matéria primordial [*hylé*] não dá abertura a nada nem mesmo a si própria, ela esconde mais do que revela. Então, “A essência da manifestação não tem o seu fundamento no

²¹⁴ “ L’apeiron règne sans gouverner sur la succession des états de choses.” *ORAN*, p. 411.

²¹⁵ “ Il ne fait acception ni de soi ni de rien en soi et ne se donne ouverture à rien ni à soi. [...] Le rapport du fond aux événements dont s'alimente le cours du monde est celui de l'indéterminé à l'indéterminé, à ce qui, selon l'expression d'Aristote, « naît et périt sans limite » [...] De l'indéterminé à l'indéterminé il n'est pas de ceci qui puisse prendre visage et manifester son essence.” *Ibidem*.

apeiron.²¹⁶ Mas se não é o fundo o fundamento do ente, *onde* se abre o ente à sua possibilidade de ser?

A existência terá de relacionar-se com um fundo, caso contrário ela será meramente ideal, um conceito vazio, mas “ [...] só a existência manifesta o fundo - do qual ela emerge *existindo-o* [...]”.²¹⁷ A linha de pensamento de Maldiney e a de Heidegger aproximam-se nesta questão. O que é próprio da existência (essência) é o de ela mesma constituir-se o aí do ser.²¹⁸ Não há nada de exterior que lhe dê sentido ou justificação de ser. Por isso, “ O *apeiron* é o fundo que ela investe. Mas só ela é o fundamento.”²¹⁹ A existência investe sobre um fundo, no sentido em que o habita, existe-o, mas a ele não se prende. Por sua vez, *existir* o fundo significa fundá-lo.²²⁰ Nesta perspectiva, só um ente capaz de abertura, só uma “essência em exercício” é passível de trazer-se a si e ao seu fundo à existência. Ora o que Maldiney pretende aqui defender, vai no sentido inverso à tese que concebe o fundo como um garante do grau de perfeição dos entes. Não é a essência que existe pelo fundo, mas antes é o fundo - este que não tem abertura a si nem a nada - que existe pela essência.²²¹

Maldiney distingue neste contexto entre *origem* e *começo*, que corresponde exactamente à dissociação entre fundamento e fundo. O sentido de *começo* remete para um tempo primeiro, a partir do qual iniciamos o caminho [*iter, initium*] e tudo o resto se explica.²²² A sua significação reenvia ainda às matérias primordiais [*Ursache*], a um estado de coisas original, uma *arché* que está no início e permanece no comando. Ora a

²¹⁶ “ L’essence de la manifestation n’a pas son fondement dans *l’apeiron*.” *Ibidem*, p. 412.

²¹⁷ “ Or seule l’existence manifeste le fond- duquel elle émerge en l’*existant* [...]” *PHF*, p.20.

²¹⁸ “ Le propre de l’essence est de n’être accessible qu’à partir de soi.” *ORAN*, p. 407.

²¹⁹ “ L’*apeiron* est le *fond* qu’elle investit. Mais elle seule est le *fondement*.” *AO*, p.82.

²²⁰ “ Or l’existence existe le fond en le fondant.” *RPE*, p.192.

²²¹ “ Le fond n’a pas ouverture à soi. Loin que l’essence soit jacente au fond, le fond n’est qu’existé par elle. Elle existe à ne pas “se prendre” en lui. Elle existe à ne pas être sur le mode de l’étance. Le *ex d’ex-ister* est le préfixe d’une présence aventurière, d’une sortie dans l’ouvert pour l’ouverture.” *ORAN*, p. 412.

²²² “ Nous distinguons donc commencement et origine, bien que les deux sens soient confondus, par contamination, dans l’usage du mot «principe». Nous appelons commencement ce que les Grecs nommaient *archè*: ce qui se trouve en tête et commande tout le reste, l’endroit d’où l’on se met en chemin (*iter, initium*), ou ce qui est premier dans le temps et « à la suite de quoi» ou « ensuite de quoi » tout le reste s’explique.” *AE*, pp. 33- 34.

ideia de *começo* será então a do próprio fundo que, juntamente com as sensações que dele emergem, constitui o “fundo de mundo”, a matéria indeterminada de um mundo para fundar. Já o sentido de *origem* reenvia ao salto originário [*Ursprung*], a partir do qual tudo procede.²²³ A *origem* denota a *decisão*, o ímpeto que não releva senão de um si²²⁴, o poder instaurador, a capacidade de *fundação* do espaço próprio.²²⁵

Centrar no existente a capacidade de fundamento (origem), reveste a fenomenologia de Maldiney de uma componente fortemente antropológica, todavia, esta não pode ser senão “crítica”. A “antropologia madineyana” liberta-se de todas as formas constituídas da antropologia geral, assim como de todas as condições transcendentais da experiência, dado que a existência produz-se *fora de toda a apropriação ou desígnio de si*. A crise constitui o ponto crítico, o momento inesperado, impensável, que tudo derruba e inaugura, remetendo-se assim a questão da origem para a significância de um “vazio” existencial, cujo sentido veremos desdobrar-se através de uma rede complexa de mutações.

O fundamento (abertura) não se confunde então com um estado de coisas (fundo), mas esta dissociação não invalida a afinidade entre a falha e o fundo, a que nos referimos inicialmente, pois não só é através da primeira que o existente se relaciona com o segundo, como esta relação se mostra imprescindível, sob o risco do ímpeto extático do existente se tornar meramente ideal. Para Maldiney, “ Ex-istir é manter-se *fora e a partir de...* do fundo indeterminado.”²²⁶ Nesta questão, o pensamento de Maldiney é profundamente fenomenológico, não obstante, quer a indeterminação inerente ao caminho que se inicia, quer a ausência de toda e qualquer expectativa sobre

²²³ “ Si les matières premières que sont les commencements peuvent s'énoncer par le mot allemand «*Ursache*», le jaillissement originel ne peut s'exprimer que par *Ursprung* : le saut originaire, de l'acte duquel tout procède.” *Ibidem*, p. 35.

²²⁴ “*Ursache* n'est pas *Ursprung*. Ils diffèrent entre eux comme un état de chose et un bond [*Sprung*]. «*Ursache*» désigne un état de choses originel, une *arché* qui est au commencement et reste au commandement. «*Ursprung*» désigne le bond originaire et sans appui qui ouvre son propre espace opérationnel, comme précisément la décision. La différence entre eux est celle du fond et du fondement.” *PHF*, p. 279.

²²⁵ Maldiney usa por vezes o termo *fundação*, de modo a evitar que o significado de fundamento se confunda com a “vontade de fundamento” de Schelling (Cf. *RPE*, p.190), dado que “ Au vouloir du *fondement* répond l'*assise géologique* du paysage.” *Ibidem*, p.186.

²²⁶ “ Ex-ister c'est se tenir *hors et à partir de...* du fond indéterminé.” *PHF*, p. 61.

o que advirá da transcendência da relação com o fundo, são aspectos que marcam profundamente o horizonte de sentido que envolve a noção maldineyana de acontecimento [*Événement-avènement*]. “ Para lá de toda a forma de passividade a sua relação com o fundo é *transpassibilidade*.”²²⁷

4.2. Vertigem

Maldiney desenvolve uma linha de pensamento, segundo a qual a dinâmica existencial pressupõe descontinuidade. Relativamente à falha, sobre a qual o ser-no-mundo se suspende, instigando-se a ser e a não-ser, o “salto no inesperado” é simultaneamente abertura e transposição, dele dependendo a fundação do fundo. Maldiney analisa este momento decisivo, de transcendência, de precessão. Até onde se desce? Qual a ordem de grandeza da profundidade que o ente assume para de novo se trazer à existência ? Quais os limites do “fundo de mundo”?

“ Ora, diz Maldiney, nem o caos de Hesíodo, nem o *apeiron* de Anaximandro, um como outro indeterminados, não envolvem as coisas à maneira de um limite. Ele é o fundo.”²²⁸ Este fundo é um abismo in-finito, sem-limites, sem fundo, incomensurável ... O fundo é o *Kháos*.

Habitualmente associamos o caos à desordem. “Aproximou-se “*Kháos*” de “*Khéw*” que significa verter, espalhar. O que se espalha, o que se verte, encontra-se na desordem e na confusão.”²²⁹ Porém, este não é o contexto original do étimo grego da palavra *kháos*. Na *Teogonia* de Hesíodo este termo associa-se à gênese da criação: “no começo era o *Kháos*”, e que Paul Mazon traduziu por “no começo era o abismo”.²³⁰

“[...] *abyssos*: sem fundo, impenetrável, que substantivado designa o vazio infinito. O caos é uma abertura [*Béance*] não somente sem fundo, mas sem nenhuma direcção. Não

²²⁷ “ Par delà toute forme de passivité son rapport au fond est *transpassibilité*.” *Ibidem*.

²²⁸ “ Or ni le chaos d’Hésiode ni l’*apeiron* d’Anaximandre, l’un comme l’autre indéterminés, n’enveloppent les choses à la façon d’une limite. Il est le fond.” *AO*, p. 82.

²²⁹ “ On a rapproché “*Kháos*” de *Khéw*” qui veut dire verser, répandre. Ce qu’on répand, ce qu’on verse, se trouve dans le désordre et la confusion.” *Ibidem*, p.78.

²³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 77.

há nele nem alto, nem baixo, nem direita, nem esquerda, nem antes, nem retaguarda, nem nenhum sistema de coordenadas possível. Ele está fora da dimensão.”²³¹

Ora se o fundo foi anteriormente descrito como matéria [*hylé*], o seu sentido reenvia agora ao de Caos [*káos*], que designa originalmente o “vazio infinito”, um abismo [*Béance*],²³² o sem-fundo sem direcção nem coordenadas possíveis. O fundo pode então ser tudo [*hylé*] ou pode ser nada [*káos*], porém, será este nada que primeiramente se revela na crise, denotando a magnitude da angústia e da perturbação do existente que perdeu o seu fundo [*hylé*] e por isso ignora o seu fundamento. Se referido à psicose, o caos como desordem traduz a confusão total, um “carrossel de pensamentos” [*Wirrwarr*] e, como abismo [*Béance*], o seu sentido é o de um vazio saturado, denso e pesado [*Schwermut*], sublinhando ainda Maldiney que a depressão melancólica oscila entre os dois sentidos de caos.²³³

Mas o caos não pertence apenas à psicose, ele é a forma mais imediata do existente ressentir a sua descontinuidade. Assim, diz o autor, “ No extremo do que se sofre, que nenhum *a priori* esclarece, o espaço do existente que eu sou abre-se no abismo [*Béance*]: experiencio o *apeiron*.”²³⁴ Na experiência do *apeiron*, o existente revela-se a si mesmo num estado absolutamente injustificado, “Aí está o momento crítico. Aí está a falha que só ela equivale ao abismo do caos.”²³⁵ Ou seja, se o quesito das ligações da existência e do fundo é, antes de mais, questão de transcendência, esta ressentente-se tão só como uma queda in-finita no abismo. “Transcendência abissal com

²³¹ “ [...] *abyssos*: sans fond, impénétrable, qui substantivé désigne le vide infini. Le chaos est une béance non seulement sans fond, mais sans aucune direction. Il n’y a en lui ni haut, ni bas, ni droite, ni gauche, ni avant, ni arrière, ni aucun système de coordonnées possible. Il est hors dimension.” *Ibidem*, p.78.

²³² O termo francês “*béance*” [*béer*: boejo, boquiaberto, pasmado] é traduzido em português por “abertura”, “dilatação”. Ora “*béance*” significa de facto abertura, todavia, em Maldiney, o sentido de *abertura* não se esgota neste termo. “*Béance*” tem o significado preciso do abrir-se de um abismo [*kháos*]. Assim, dependendo do contexto, traduzimos “*béance*” ou por “abismo” ou por “caos abissal”, mas preservando o termo francês entre parênteses rectos.

²³³ Cf. *PHF*, p. 308.

²³⁴ “ À l’extrême du pàtir, qu’aucun *a priori* n’éclaire, l’espace de l’existant que je suis s’ouvre dans la béance: je fais l’épreuve de l’*apeiron*.” *AO*, pp. 80-81.

²³⁵ “ Là est le moment critique. Là est la faille qui a elle seule équivaut à l’abîme du chaos.” *AE*, p. 46.

efeito”, sublinha Maldiney.²³⁶ Num primeiro momento, o movimento extático da existência não é senão *vertigem*.²³⁷

Somente revelada na profundidade dos estados críticos existenciais, a vertigem constitui o espaço onde o ser-no-mundo “ [...] é colocado no abismo no ponto zero na fuga do meio [*Umwelt*]. Não há mais *aqui*.”²³⁸ Na análise do espaço da vertigem, o sentido da falha aprofunda-se, não como um mero rasgão do “espaço da paisagem”, mas como um abismo que o devora. Na boca abissal do Caos, sobre a qual o ser-no-mundo se suspende, si e mundo desaparecem, afundam-se nesse “vazio” primordial e infinito.

“Este é um outro espaço ainda mais primitivo do que o da paisagem. Um espaço de turbulência onde a nossa perdição, de qualquer modo absoluta, já nem mesmo se refere à perda de um mundo: o espaço da vertigem. Quando a vertigem está aí, não há mais aí, nem subida nem descida, nem retenção, reais ou possíveis. O espaço vai escavando-se, a montante encurva-se inclinando-se, a jusante afunda-se com o horizonte, a base oculta-se até desaparecer no turbilhão universal. No extremo da vertigem já não há *aqui*.”²³⁹

No espaço da paisagem, o ser-no-mundo *está-perdido* porque não consegue orientar o espaço que atravessa. O horizonte transforma-se à medida que ele se move, o *aqui* está em toda a parte. No espaço da vertigem, o *aqui* oculta-se. A condição de *estar-perdido-no-abismo* torna-se por isso muito mais profunda e inquietante do que a de estar-perdido num espaço de errância onde, para todos os efeitos, ainda há um solo, um *aqui*. Na vertigem, o *aqui* afunda-se, perdendo-se por completo a referência a um

²³⁶ “ Transcendance abyssale en effet.” *Ibidem*, p. 91.

²³⁷ “ L’apeiron est l’indéterminé, l’aoriston, sans borne, sans limite, inassignable à soi, mais qui s’exprime, dramatiquement parfois, dans le vertige. Dans le vertige il n’est plus de ici et plus rien n’a lieu d’être.” *AO*, p. 84.

²³⁸ “ Il est placé en abîme au point zéro dans la dérobade de l’*Umwelt*. Il n’a plus de *ici*.” *ECC*, p. 91.

²³⁹ “ Il est un autre espace plus primitif encore que celui du paysage. Un espace de turbulence où notre perdition, en quelque sorte absolue, ne se réfère même plus à la perte d’un monde : l’espace du vertige. Quand le vertige est là, il n’y a plus de là, ni montée ni descente, ni retenue, réelles ou possibles. L’espace va se creusant, l’amont s’incurve en surplomb, l’aval s’effondre avec l’horizon, la base se dérobe jusqu’à disparaître dans un tourbillon universel. À l’extrême du vertige il n’est plus de *ici*.” *ORAN*, p. 44.

mundo. O ser-no-mundo não está apenas perdido, ele está em total perda de si e de mundo.

Maldiney procura em diferentes passagens descrever o “estado de vertigem” ora caracterizando-o como uma “inversão” e uma “contaminação” do próximo e do longínquo²⁴⁰, ora como uma oscilação do céu e da terra, num movimento giratório e de expulsão sem fim, no qual “nem o homem é o centro, nem o espaço o lugar”.²⁴¹ E, precisamente, se a este *auto-movimento do caos* o existente se devotar, se no seio da turbulência abissal falhar a decisão, o risco de aí perder-se, indefinida e irremediavelmente, é imenso.

Joga-se, com efeito, a possibilidade do existente desaparecer ou renascer no espaço da vertigem. Dado este espaço ser comum a ambas as possibilidades, podemos aqui ser conduzidos, numa primeira leitura, a identificá-lo com a dimensão de origem da existência. O espaço da vertigem está manifestamente na origem da psicose, mas relativamente ao acontecimento de uma transformação verdadeiramente constitutiva, a vertigem opõe-se à decisão. A vertigem refere-se ao culminar da crise e a sua turbulência caracteriza o movimento próprio dos estados/espacos caóticos que, embora muito agitados nada articulam, nada produzem. “O eu reflecte-se aí não como um simples estado, mas devotado a uma facticidade injustificável, *imprópria*.”²⁴² O auto-movimento do caos não será então o que define o ímpeto de saída de um estado crítico. A vertigem é o auge da crise, mas não é a crise propriamente dita, a decisão, o salto que transporá o estado crítico, anulando-o. Será portanto a esse ímpeto, não tanto à vertigem, que convém ser referida a dimensão de origem como abertura plenamente integrativa do acontecimento de tornar-se outro.

Em *Existence: crise et création, Existência: crise e criação*, Maldiney recorre à metáfora da escalada do alpinista, de forma a exemplificar a importância da dissipação da vertigem no seio de um estado crítico.²⁴³

²⁴⁰ “ Le vertige est une inversion et une contamination du proche et du lointain.” *RPE*, p. 150.

²⁴¹ “ Ni l’homme n’est le centre, ni le espace le lieu. Il n’y a plus de là.” *Ibidem*.

²⁴² “ Le moi s’y réfléchit non pas comme un simple état, mais voué à une facticité injustifiable, *impropre*.” *PHF*, pp. 254-255.

²⁴³ Cf. *ECC*, pp.86-89.

O alpinista depara a um dado momento da sua escalada com uma parede que se precipita num abismo. Suspenso sobre esta falha que se abre abrupta e vertiginosamente,²⁴⁴ o alpinista vislumbra, porém, do ponto onde está, uma fina fissura que se insinua na parede.

“Para ele esta fissura, com a qual o seu olhar se concilia, não é um objecto: é um caminho. É a partir dela que doravante se abre ao seu olhar interrogador o espaço da parede que ele abraça com todas as potencialidades motoras do seu corpo.”²⁴⁵

A fissura com a qual o olhar do alpinista se concilia, no âmago da sua vertigem, é uma abertura, uma saída, mas esta via não é um caminho inscrito no espaço geográfico, ela é o seu próprio sistema de referência. A rocha à volta da fissura é o espaço marginal e, desde o instante em que o alpinista a abordou com o olhar, ele avalia-se, avaliando-a relativamente a si. A fissura apela o alpinista e, não querendo surpreender-se com a possibilidade de, em algum momento, lhe ser impossível subir ou descer, ele tende a projectar cada fase da escalada. “Mas tudo, nesse momento, é ainda reversível. Esta fase de previsão corresponde à deliberação no domínio da acção. A ordem dos actos pode ainda variar com a alternância sempre possível de opções diferentes ou contrárias.”²⁴⁶ Antecipar as fases e os riscos do caminho, não é o caminho ele mesmo. Este não é real enquanto a decisão não se tornar irreversível.²⁴⁷ Há, portanto,

²⁴⁴ “ [...] cette paroi est à cet instant devenue cette montagne qu'évoque ainsi Gongora: *esa montãna que precipitante ha tantos siglos que vienne abajo* – cette montagne qui se précipitant depuis tant de siècles, s'abime Elle l'emporte dans son ascension même en le précipitant. Les deux directions contraires, du bas vers le haut, du haut vers le bas, sont une seule et même verticalité et leur opposition suscite un moment de vertige [...]” *Ibidem*, p.87

²⁴⁵ “ Pour lui cette fissure, à laquelle d'en bas son regard est accordé, n'est pas un objet; c'est une voie. C'est à partir d'elle que désormais s'ouvre à son regard interrogateur l'espace de la paroi qu'il embrasse de toutes les potentialités motrices de son corps.” *Ibidem*.

²⁴⁶ “ Mais tout, à ce moment, est encore réversible. Cette phase prévisionnelle correspond à la délibération dans le domaine de l'action. L'ordre des actes peut encore varier avec l'alternance toujours possible d'options différentes ou contraires.” *Ibidem*.

²⁴⁷ “ Là où il y a une volonté il y a une voie.” Cette formule de Welzelbach ici peut nous éclairer. La voie n'est réelle qu'à l'instant de la décision qui, elle, est irréversible.” *Ibidem*.

um momento determinante na escalada do alpinista: a decisão, o acontecer da crise no seu sentido mais autêntico.

Maldiney realça assim dois aspectos relevantes na “escalada interior do existente”. Em primeiro lugar, a vertigem é ilusória. A falha já está aberta a um campo potencial apesar de este não se vislumbrar num primeiro momento. Em segundo lugar, “O que pode colocar um termo à ilusão vertiginosa, é precisamente a queda real.”²⁴⁸ A “queda real” refere-se à espontaneidade do salto, no qual se joga a resolução do estado crítico. Procura-se assim mostrar o carácter imobilizador da deliberação que, do ponto de vista da acção, opõe-se à decisão. A deliberação é uma espécie de sobrevoos dos momentos críticos, ela consiste na pre-visão dos riscos e das opções possíveis, mas estas nunca estarão em conformidade com as dificuldades e as opções vividas no “terreno”. Ao invés, o salto originário [*Ursprung*] pressupõe abertura e integração plena do acontecimento que, embora seja impossível de calcular, determinar *a priori*, avança efectivamente para a possibilidade de uma transposição do momento crítico. Trata-se portanto de decidir irrevogavelmente pela novidade do acontecimento, sem no entanto ter sobre ele qualquer expectativa.

No espaço da vertigem, o ser-no-mundo encontra-se no limite da sua resistência, constituindo este estado existencial o momento crucial onde efectivamente se decide o seu destino: ou o salto ou a sua retenção. Assim como o alpinista ao perder-se nas suas projecções imobiliza a sua escalada, o existente na ausência da decisão fixa-se no seu estado crítico, tal como Suzan Urban se reteve na expressão do médico, inviabilizando qualquer outro acontecimento. A figura do *maníaco* ilustra de igual modo o estado de paralisia próprio da vertigem, pois ao antecipar-se, ao projectar-se a todo o instante, ele subtrai-se, em última instância, ao acolhimento real de qualquer coisa que advém.

A análise do espaço da vertigem, que Maldiney desenvolve sobretudo no campo da psicopatologia, não só é relevante para a compreensão do acontecer do mundo da psicose, como é elucidativo das condições que tornam possível a saída do existente do campo de incerteza, de instabilidade e de risco onde subitamente se descobre. Ao longo de toda a sua obra, Maldiney deixa transparecer o espanto, pela forma como o ser humano é capaz de emergir de fundos impossíveis da sua condição de ser, tornando-se

²⁴⁸ “Ce qui peut mettre fin à l’illusion vertigineuse, c’est précisément la chute réelle.” *Ibidem*, p. 91.

aqui a sua análise existencial um elogio autêntico à capacidade de resistência e de criação, de *trans*-formação do existente.

4.3. Impossível e transpossibilidade

A análise das condições que tornam possível ao ser humano realizar-se plenamente como potência instauradora de espaço, não prescinde do exame das suas discontinuidades existenciais, sob o risco de nos fugir por entre os dedos a própria existência, ora idealizando-a, esquivando-nos à sua fragilidade e patologias, ora desvalorizando-a, não reconhecendo o combate que por ela é efectivamente travado para se trazer à presença, de todas as vezes que se perde de si própria. Maldiney tem razão, as crises existenciais não têm análogo, assim como não há equivalente para a forma como o ser humano as ultrapassa, se resolve como existente. O inimaginável assoma sempre que o ser-no-mundo é *constrangido para o impossível*. Precisamente, “Um constrangimento para o impossível não é como diz V. Weizsacker a “imagem” de um estado crítico: ele é a própria crise”²⁴⁹ O constrangimento em causa refere-se ao estado injustificado do ente e por isso ele é a própria crise. Mas a crise no seu sentido mais autêntico é ímpeto, daí ter sido anteriormente relacionada com a criação. Então, como relacionar, na crise, criação e impossível? Isto é, como se sustenta que o possível se eleve a partir do impossível, do inexistente?

Esta interrogação implica considerar a hipótese do acontecimento [*Événement-avènement*] se produzir num espaço sem qualquer sustentação, desvestido de possíveis, subjacentes ou prévios. Maldiney subscreve esta tese, pois defende que contrariamente do que é afirmado pelos sistemas *a priori*, o fundamento do ente dissimula-se no impossível.²⁵⁰

Não obstante, a possibilidade de um ente fundar-se em espaços impossíveis da sua condição de ser constitui uma contradição, pelo menos para o pensamento lógico-discursivo. Mas este não é um problema da lógica, mas do pático, no qual o

²⁴⁹ “ Une contrainte à l'impossible n'est pas comme Weizsacker le dit, « l'image » d'un état critique: elle est la crise même.” *PHF*, p. 279.

²⁵⁰ Cf. *Ibidem*, p. 228.

existente é confrontado com o desafio de transpor os seus estados críticos, *transformar-se a partir de nada*. “Assim a transposição da falha aberta pela crise, da falha que constitui a respeito do ente uma impossível condição de ser mas que é para o existente a condição do seu ser para o impossível, é ao mesmo tempo autogênese e criação.”²⁵¹ Será, portanto, da perspectiva do ente (ôntico), não tanto da do existente, que a conversão de um espaço impossível representa uma impossível condição de ser. Neste sentido, a recorrência de Maldiney ao termo impossível, justifica-se apenas quando este autor analisa a profundidade da crise, relacionando-a com a perspectiva dos sistemas *a priori* pois, na realidade, aquela não é uma impossibilidade, antes constitui, do ponto de vista da existência, a dimensão própria da sua autogênese.²⁵²

Mas este problema permanecerá confuso se não se elucidar que o âmbito maldineyano do possível/impossível não é o da lógica das modalidades nem o da filosofia clássica, mas aquele que Heidegger aprofundou como sendo o domínio do poder-ser [*Seinkönnen*]. Todavia, este domínio radicaliza-se em Maldiney pois, como temos vindo a referir, na sua fenomenologia, o acontecimento [*Événement-avènement*] não se antecipa. É repetidamente afirmado em toda a sua obra que “O real é sempre o que não se esperava [...]”²⁵³; “[...] o real precede o possível”²⁵⁴, de modo a sublinhar a espontaneidade desse momento em que a existência acontece fora das expectativas que ela tem de si própria. Coincidindo, na crise, o aparecimento e o desaparecimento inesperado do mundo, é estrangida para o impossível que a presença se constitui poder-ser.

Quando Heidegger afirma que a possibilidade mais própria, irremissível e insuperável da presença é a de ser-para-a-morte, aflora-se já a questão crucial: a da nossa finitude como ímpeto ou abertura do poder-ser [*Seinkönnen*]. Todavia, para Maldiney, a abertura da *possibilidade da sua própria impossibilidade*

²⁵¹ “Ainsi le franchissement de la faille ouverte par la crise, de la faille qui constitue au regard de l'étant une impossible condition d'être mais qui est pour l'existant la condition de son être à l'impossible, est à la fois autogénèse et création.” *ECC*, p.95.

²⁵² “Comme l'événement lui-même, l'existence qui l'accueille est hors d'attente, infiniment improbable. Elle n'a rien à quoi s'attendre, rien à attendre de l'étant. Elle ne peut être faite ni de lui ni par lui. L'étant lui est une impossible condition d'exister, au regard de laquelle elle existe à l'impossible.” *PHF*, p. 307.

²⁵³ “Le réel est toujours ce qu'on n'attendait pas et qu'il n'y a pas lieu d'attendre.” *Ibidem*, p.105.

²⁵⁴ “[...] le réel précède le possible.” *Ibidem*, p. 302.

(ser-para-a-morte) não é ainda a dimensão mais originária do poder-ser. Só quando a presença se surpreende na sua *efectiva e in-finita* injustificação, na inanidade do abismo, da qual se ausenta toda e qualquer possibilidade *a priori*, mesmo a da possibilidade da sua impossibilidade,²⁵⁵ ela instiga-se a ter de ser qualquer como um Si.²⁵⁶

Assim, diz Maldiney, “É deste “nada ente” ou deste “ente nada” [...], que o presente se decide. Ele não tem outra saída senão a sua própria abertura, aquela do trans-possível que é a dimensão sem coordenadas prévias - nem reais, nem ideais - do poder-ser.”²⁵⁷ O acontecimento decide-se num espaço onde não se vislumbra qualquer sinal de positividade ou posição prévia. Para lá dos possíveis, a dimensão própria e mais originária do poder-ser da presença denomina-se *transpossibilidade*.²⁵⁸

A transpassibilidade e a transpossibilidade constituem originária e dimensionalmente a presença, estreitando-se entre si, pois o acontecimento transpassível exige plena abertura ao absolutamente novo e inesperado. Maldiney combate a ideia de que a criação se realize, se circunscrita a acanhados horizontes, que apenas nos fazem avançar um pouco mais além do que nos parece racional. A crise é incomensurável e incomensurável é o espaço, no horizonte do qual a existência se mostra plena potência criadora.

Mas a tese de que o exercício de ser origina-se em espaços impossíveis da condição de ser, dá igualmente razão às vozes que consideram o ser humano mais frágil

²⁵⁵ “ L’angoisse, dit Heidegger, révèle le *Dasein* à lui-même comme être-pour-la-mort [...] Il se signifie donc en ouvrant la possibilité de sa propre impossibilité. Pourtant ce n’est pas encore là le fond de l’angoisse. L’angoisse s’élève à une autre puissance quand cette signification est elle-même frappée d’insignifiance. Cette in-signifiance n’est pas seulement absence de sens ; mais c’est le sens du sens en partant du no-sens, c’est le sens de l’absence et partant de la présence qui est abolie en elle. L’angoisse néantit l’essence de l’être et du non-être, du possible et de l’impossible. Il n’y a pas d’absence ou de présence, ni de y pour aucun *là* dans cette compacité en laquelle s’engloutit le sens de la compacité. Abîme de l’inane. Inanité de l’abîme.” *Ibidem*, p.280.

²⁵⁶ “ L’absence de tout *là*, l’incapacité d’y être, la contrainte à l’impossible - écran du transpassible - constitue une mise en demeure d’avoir à être quelque chose comme un Soi.” *ADLP*, p. 9.

²⁵⁷ “ C’est de ce « rien étant » ou de cet “étant rien” [...] que le présent se décide. Il n’a d’autre issue que sa propre ouverture, celle du trans-possible qui est la dimension sans coordonnées préalables –ni réelles, ni idéales – du pouvoir-être.” *Ibidem*, p.29.

²⁵⁸ “ Imminente à soi la présence est précession d’elle même. Impossible au regard de toute positivité, fût-elle idéale, son pouvoir-être est, par delà tous possibles, *transpossibilité*.” *PHF*, p. 61.

do que a maioria dos seres vivos. O existente move-se no limite (marginal) da sua experiência pática, sempre muito perto do abismo. O seu espaço sensível frequentemente se dilacera em crises que não antecipa. A sua “queda” é absoluta e sem análogo. Salva-o no entanto a capacidade de transformar as descontinuidades onde se abisma em espaços de potência, isto é, salva-o a capacidade de criar a partir de nada, residindo aí não só o enigma da sua existência mas também o segredo da sua sobrevivência. É porque o existente tem a capacidade de transcender-se para lá do que é *passível* esperar (transpassibilidade) que ele acolhe o acontecimento para lá dos *possíveis* (transpossibilidade).²⁵⁹ É porque ele tem a capacidade de relacionar-se com absolutamente novo que, “O absolutamente impossível exprime, no plano do ente, a transpossibilidade do aí-ser.”²⁶⁰ Não arredando da reflexão a problemática da imprevisibilidade, a capacidade de previsão está menos patente no existente do que a da integração da novidade, do inesperado, dotando o ente humano de uma vocação criadora que, a par da sua queda, também não tem análogo. Nem sempre a sua valência criadora é exercida plena e eficazmente, mas a capacidade de criar é, em si mesma, um acto de liberdade, significativo e inalienável da luta pela própria existência.

Abismar-se num caos vertiginoso e a capacidade de o transformar são momentos que pertencem ao processo criativo e criador da existência, relativamente aos quais a transpossibilidade traduz a capacidade da presença para se desdobrar num espaço indeterminado, transicional.²⁶¹

“É um *espaço potencial*, todo em potência, nada em acto, implementado *em energia* pelo jogo. “Potencial” significa que no fundo este espaço não é dado [...] E compreendem porque se trata justamente de *transpor*, entre o interno e o externo, *uma distância que não existe*. Porque no fundo ainda não existem propriamente nem o externo nem mesmo o interno.”²⁶²

²⁵⁹ “ L'événement est un trans-possible auquel le soi a ouverture de par sa trans-passibilité.” *Ibidem*, p. 105.

²⁶⁰ “ L'absolument impossible exprime, au plan de l'étant, la transpossibilité de l'être là.” *Ibidem*, p. 286.

²⁶¹ Referência ao conceito de espaço transicional de D. W. Winnicott. Cf. *ECC*, p. 95.

²⁶² “ C'est un *espace potentiel* qui est tout en puissance, rien en acte, et qui est mis en oeuvre *en énergie* par le jeu. “ Potentiel ” veut dire qu'au fond cet espace n'est pas donné [...] Et vous comprenez pourquoi

A transposição em causa reenvia a um momento onde nada está constituído, nem o interno, nem o externo, nem o subjectivo nem o objectivo, apenas se mostra potencial. Todavia, na análise de Maldiney, o sentido de “transicional” e o de “potencial” libertam-se da linguagem do psicologismo, assim como não se inscrevem no espaço de um ser já definido, antes referem-se ao seu poder-ser²⁶³, cujo sentido, na fenomenologia do autor, reenvia à região “de entre as dimensões”, à qual o existente sempre retorna porque, na realidade, o seu processo de constituição nunca está definitivamente acabado, concluído.

4.4. O tempo do ritmo

A possibilidade do existente abandonar em termos definitivos o seu espaço de génese e de criação, não parece colocar-se em Maldiney. Ao interrogarmo-nos com o filósofo sobre a passagem do processo de constituição do existente à constituição propriamente dita, deparamos com uma zona de ambiguidade. Não se tratará de “esquecer” ou de preterir as dimensões de subjectividade, de intencionalidade e de projecção do ente humano, mas afirmar que estas não são algo perfeito nem definitivamente acabado. A imprevisibilidade do real ao derrubar mundos objectivos e possíveis intima o existente a retornar, de cada vez, ao ponto zero. Este “zero” corresponde a um estado crítico, onde a linearidade, a continuidade e o progresso não têm lugar. Em Maldiney, esta é uma questão problemática e controversa, pois o autor não só defende que a ipseidade é um processo que nunca termina, como a identidade é abandonada na crise, e como condição da própria existência.²⁶⁴ O abandono do Eu não

il s’agit justement de *franchir*, entre l’interne et l’externe, *une distance que n’existe pas*. Parce qu’au fond n’existent encore proprement ni l’externe ni même l’interne.” *Ibidem*, pp. 95-96.

²⁶³ “ Mais quand je dis « l’espace potentiel » il faut prendre le mot « potentiel » dans tout sa force: il caractérise un espace de pouvoir-être, un espace qui n’est pas inscriptible dans un être déjà défini.” *Ibidem*, p. 97.

²⁶⁴ “ De même, la contrainte à l’impossible qui oblige un existant à supprimer l’une de ses positions existentielles contient la nécessité d’abandonner sa continuité, son identité. Il est mis en demeure de devenir autre, c’est-à-dire de s’anéantir à dessein d’exister.” *Ibidem*, p. 93.

consiste numa suspensão temporária do modo habitual do existente ser no mundo, esse modo será radicalmente outro depois da crise. O modo antigo não será retomado ou continuado, significando que a transformação em causa é rara, como é o encontro, não se circunscrevendo a uma mera mudança, mas referindo-se à radicalidade de tornar-se absolutamente outro.

Assim, se Maldiney partilha com outros fenomenólogos a tese de que o ser dos entes não é algo de estático nem consiste num conjunto de invariáveis, pois é no próprio acto de existir que a existência se vai constituindo, realizando, por outro lado, há momentos de ruptura, falhas que curto-circuitam esse exercício de ser e o mergulham nos espaços vertiginosos da sua crise, onde não há ser nem tempo, nem si nem mundo, nem fundo nem fundamento, não há nada.

A interrogação que imediatamente se nos coloca, dirige-se à questão da singularidade dos entes, ao que é próprio de cada um e o distingue de todos os outros, dado que o Eu ao aniquilar-se e ao transformar-se num outro, alguma coisa haverá que o distinga, pelo menos no modo como se transforma. Qual é a essência do dinamismo que torna possível a cada existente auto-constituir-se a partir de nada?

O Ritmo. Segundo Maldiney, o existente é, na sua essência, *ritmo*. O ritmo determina o *estilo*, o modo próprio e singular de cada existente existir o aí, assim como é o ritmo que preside à capacidade desse ente se refazer a partir de nada, num estilo próprio.

O *ritmo* é um existencial que atravessa diferentes temáticas na fenomenologia de Maldiney, por esta razão, a sua análise realizar-se-á em diferentes perspectivas no nosso estudo.

Relativamente à temática do caos, o ritmo elucida a conversão do espaço da vertigem num espaço de potência. A entrada do ritmo na falha aberta pela crise, transforma o turbilhão vertiginoso num movimento articulado e profícuo. Se, num primeiro momento, a abertura do espaço é ressentida como vertigem, a segunda resposta ao abismo é o ritmo.²⁶⁵ “Não se sai do caos senão pelo ritmo”, acresce Maldiney.²⁶⁶ “É

²⁶⁵ “Le Rythme est la seconde réponse à l’abîme. Dans le Rythme, l’Ouvert n’est pas béance mais patence. Le mouvement n’y est plus d’engloutissement mais d’émergence.” *RPE*, p.151.

²⁶⁶ “ On ne sort du chaos que par le rythme.” *ORAN*, p. 318.

por ele que se opera a passagem do caos à ordem.”²⁶⁷ Tocamos aqui na ambiguidade essencial, relativa ao facto de o espaço “de entre as dimensões” se revelar ora um abismo [*Béance*] ora o aberto da manifestação [*Patence*].²⁶⁸ À medida que se aprofunda o âmago da existência, adentramos na rede complexa das suas mutações (metamorfoses) e no núcleo de todas elas está o ritmo. O ritmo constitui o centro nevrálgico da autogénese da existência.

O ritmo articula e *dá forma* ao movimento desarticulado e informe do caos, subtraindo-se aí o ente à sua vertigem.²⁶⁹ À semelhança do que acontece com as tonalidades das notas musicais que, ao articularem-se entre si, transformam-se, e deste modo vão fundando o espaço tensional da peça musical, é também a capacidade do ser humano para articular ritmicamente as suas impressões indeterminadas e confusas, críticas, que torna possível a fundação do seu espaço existencial. “A formação de uma forma é uma mutação do espaço-tempo: ela é ritmo.”²⁷⁰ A autogénese da presença consiste num auto-movimento de espaço, que ela mesma instaura, segundo o ritmo que lhe é próprio.

Ao ritmo cabe então o papel de articular as impressões originárias que, não sendo objectividades nem acontecimentos da consciência, constituem os “elementos fundadores do ritmo”. Mas o ritmo transcende a fenomenalidade pura, ele articula-a em superfície e em profundidade, porém, o ritmo não é da ordem dos dados hiléticos.²⁷¹ Neste sentido, a acepção maldineyana de Ritmo e dos ritmos não estará muito longe do horizonte semântico do princípio de *logos* (universal e individual), este que não se submeteu ainda à lógica formal, nem se refere ao ser que se sujeita à determinação. Referimo-nos evidentemente ao étimo original do conceito grego de *logos* que, com raiz em *légein*, significa *reunir, recolher, discernir e escolher*. A revelação do ente como *epos* ou *ousia*, só é possível se existir um princípio que articule as potências e as

²⁶⁷ “ C’est par lui que s’opère le passage du chaos à l’ordre.” *RPE*, p.151.

²⁶⁸ Cf. *AE*, p.104.

²⁶⁹ “ L’auto-mouvement de l’*Umwelt* dans le vertige est sans forme. Ce qui confirme la seule façon que nous ayons de nous soustraire au vertige: le rythme – qui seul peut donner forme à son auto-mouvement.” *ECC*, p. 91.

²⁷⁰ “ La formation d’une forme est une mutation de l’espace-temps: elle est rythme.” *AE*, p. 183.

²⁷¹ “Mais justement le rythme est au sens propre méta-physique; il est au-delà des phénomènes physiques, ses éléments fondateurs.” *RPE*, p.158

resistências latentes do fundo indeterminado.²⁷² “Aquilo que a *Moira* esconde, o logos desvela.”²⁷³

A questão deste *logos* articulador e esclarecedor do ser dos entes, atravessa toda a filosofia da antiguidade clássica, mas onde Heraclito se destaca, até onde for possível crer que os fragmentos encontrados têm a sua assinatura, porque é nele que melhor se evidencia a dinâmica do *logos* como “ [...] articulação real auto significante do ente omnipresente”²⁷⁴, isto é, como um princípio ordenador e harmonizador do devir. Segundo Maldiney, “Este sentido da forma em formação, em transformação perpétua no retorno do mesmo, é exactamente o sentido do ritmo. Ele é colocado sob o signo de Heraclito”²⁷⁵, no entanto, é necessário precisar que o ritmo não designa um fenómeno de fluxo ou de escoamento, o tempo que passa. “ O ritmo está nos redemoinhos da água, não no curso do rio.”²⁷⁶ O ritmo está no vórtice das tensões, no núcleo dos momentos críticos, reunindo e articulando os opostos constituintes de uma unidade sensível, antes de estes se constituírem percepção. Neste sentido, “ O ritmo é ao mesmo tempo o indutor e o revelador das potencialidades elementares [...] O próprio do ritmo é implicar em cada fase, simultaneamente, direcções contrárias que ele integra a título de elementos radicais de um indivisível processo.”²⁷⁷ O ritmo revela as potencialidades de um espaço sensível articulando os seus opostos, as suas tensões, num processo que unifica todo o espaço existencial.

A essência do ritmo retira-se por isso das condições fisiológicas, físicas e psicológicas da sua aparição. O ritmo não deve confundir-se com cadência, isto é, com a

²⁷² “ Ce qui se produit, ce *peras* s’oppose à cet *apeiron*, cette limite opposée à cet illimité, ce « plus » comme Parménide le nome, nous appelons *l’événement* ou *Ereignis*.” *ECC*, p.92.

²⁷³ “ Ce que la *Moira* recèle, le logos décèle.” *ADLP*, p.156.

²⁷⁴ “ Le *logos* est l’articulation réelle auto-signifiante de l’état omniprésent.” *Ibidem*, p. 140.

²⁷⁵ “ Ce sens de la forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du rythme. Il est à placer sous le signe d’Héraclite.” *RPE*, p.157.

²⁷⁶ “ Le rythme est dans les remous de l’eau, non dans le cours du fleuve.” *Ibidem*, p.158.

²⁷⁷ “Le rythme est à la fois l’inducteur et le révélateur des potentialités élémentaires [...] Le propre du rythme est d’impliquer en chaque phase, simultanément, des directions contraires qu’il intègre à titre d’éléments radicaux d’un indivisible procès.” *AE*, p.15.

“ordem dos tempos”, tal como foi assumido por Aristóteles.²⁷⁸ Para contrapor esta tese, Maldiney cita Henry Honigswald, que define o ritmo como uma articulação temporal do tempo, segundo a qual “o viver e o vivido são um”, pois não basta que os momentos articulatórios constituam uma ordem, é necessário que esta comporte uma dimensão temporal. Recupera ainda do linguista e filólogo Gustave Guillaume a noção de “tempo implicado”²⁷⁹, porém, entendendo-o num sentido mais amplo, não como uma simples extensão temporal nem mesmo como uma duração mas comportando aquilo que Bergson designa por “tensões de duração”, e referido, ainda na perspectiva de Maldiney, ao processo implicado e à acção conotada por uma noção verbal, que tanto pode estar em incidência ou em decadência, em diástole ou em sístole. Por sua vez, o tempo implicado opõe-se ao tempo explicado que se divide em épocas - passado, presente e futuro.²⁸⁰

Esta dissociação entre tempo implicado e explicado que relaciona, na linguagem, palavra e discurso, não é no entanto válida para uma forma existencial, dado que esta explica-se implicando-se, ou seja, cada forma é “o seu próprio discurso”. Dito de outro modo, génese, aparição e expressão coincidem na unidade espaço-temporal de uma presença, porque génese e manifestação são nela inseparáveis e a sua significação coincide com o seu aparecer. Quer então Maldiney dizer, que no espaço de uma presença o tempo implicado e o tempo explicado coincidem. “O ritmo de uma forma é a articulação do seu tempo implicado.”²⁸¹ Mas o tempo implicado, que Maldiney associa ainda a uma crono-génese (o tempo rítmico gerador das formas) confunde-se, na esfera da existência, com o tempo explicado (crono-tese), ou seja, aquele imiscui-se na experiência de inserção da presença na duração. Assim, o tempo/essência do ritmo é, antes de mais, um tempo de presença, não um tempo de universo (objectivo), por outro lado, o tempo de presença que o ritmo articula, refere-se a uma unidade cosmogénica onde não há ainda cisão entre o tempo implicado e o explicado. O tempo de presença

²⁷⁸ “ L’essence du rythme donne lieu à certains équivoques qui sont toujours aussi des malentendus de l’expérience, et dont la plus commune est la confusion du rythme et de la cadence. Classique, presque officielle, elle date d’Aristote qui définit le rythme: l’ordre des temps.” *RPE*, p.158.

²⁷⁹ O “tempo implicado” refere-se, a par do seu sentido lexical, ao tempo que um verbo transporta consigo. É o que os gramáticos apelidam de “aspecto”.

²⁸⁰ Cf. *RPE*, p.160.

²⁸¹ “ *Le rythme d’une forme est l’articulation de son temps impliqué.*” *Ibidem* p. 160.

reúne a duração e o instante, o infinito e o pontual. Esta unidade é referida a um tempo presente que, segundo Maldiney, evoca o tempo mítico ou o Inconsciente imemorial de Carl Gustav Jung²⁸², respeitante a um presente-origem, incoativo, fundador do tempo.²⁸³

“É pois necessário que o presente seja originário. Por aí a relação do presente e do tempo inverte-se. O tempo já não está no fundamento do presente mas o presente no fundamento do tempo. O presente já não é o fechamento instantâneo mas a abertura da instância do tempo.”²⁸⁴

Um tal presente é origem da instância do tempo, ou seja, origem da crono-tese discriminadora das formas temporais do passado, presente e futuro, e dos modos da existência, que só tem paralelo com a *exaiphnés* de Platão. Com efeito, Platão é reconhecido por Maldiney como o filósofo que nos deu a ideia mais precisa do presente. A instantaneidade [*exaiphnés*] constitui o ponto da indiferença atópica e alógica, o “instante sem data” que escapa à duração mas que assegura a continuidade do tempo.

Esta ideia de presente denota ainda o instante da decisão, o ponto de explosão a partir do qual começa a autogénese, a fundação do espaço.

“ No instante da decisão nada advém do futuro nem do passado [...] O presente da decisão [...] não é nem a última incidência do tempo que vem nem o primeiro momento decadente do tempo evanescente: ele é extático e inaugural [...] O presente da decisão é um presente-origem, fundador do tempo [...]”²⁸⁵

²⁸² Cf. *Ibidem*, p.161.

²⁸³ “ Le présent est extatique [...] il est l'avènement de son événement. Son extase est son émergence propre. Il surgit à lui-même en lui-même. Le langage pour le dire se fait métaphore. On parle de surgissement, de jaillissement, de nouveauté. Cela pour nommer l'ORIGINAIRE. C'est l'originarité du présent qui fonde à chaque fois la réalité du temps; et c'est sa nouveauté du présent qui fait le temps irréversible.” *PHF*, p. 35.

²⁸⁴ “ Il faut donc que le présent soit originaire. Par là la relation du présent et du temps s'inverse. Le temps n'est plus au fondement du présent mais le présent au fondement du temps. Le présent n'est plus la fermeture instantanée, mais l'ouverture de l'instance du temps.” *RPE*, pp. 161-162.

²⁸⁵ “ À l'instant de la décision rien n'advient de l'avenir ni rien du passé [...] Le présent de la décision [...] n'est ni l'ultime incidence du temps qui vient ni le premier moment décadent du temps qui s'en va: il

O “presente da decisão”, fundador do tempo escapa à duração. O tempo do ritmo não é retroagido pelo futuro nem trespassado pelo passado. Neste presente não há nada proveniente da memória nem da expectativa, pois é a partir dele que todas as formas temporais se desencadearão. Poder-se-ia aproximar o seu sentido ao “agora” de E. Straus e de V. Weizsacker, que se define como um “fragmento de tempo”, que está em correlação com as experiências singulares vividas do momento, e constitui o momento inaugural de uma transformação constitutiva. Não obstante, o presente incoativo do ritmo não é um “fragmento de tempo”, ele é a origem do tempo e do ser que, por sua vez, deve a sua força ao horizonte do qual se origina, o Nada ou Vazio.

est extatique et inaugural [...] Le présent de la décision est un présent-origine, fondateur du temps [...].”
PHF, p.49.

Segunda Parte

PARA UMA FENOMENOLOGIA DO VAZIO

Capítulo 1

A experiência do Nada

1.1. A transpassibilidade e o Nada

A transpassibilidade enraíza-se na tradição de uma fenomenologia, segundo a qual o existente no seu processo constitutivo não se isola dos outros, do mundo dos entes e das coisas, sob o risco de tornar-se idealidade pura, mas ele é também esse ente que já está a ultrapassar-se a si, ao mundo dos entes e das coisas. O exercício de existir implica êxtase e génese, liberdade e criação numa dinâmica que reenvia à dimensão extático-passiva da existência, à transcendência na passividade. Assim, “A abertura ao originário (não ao original), a receptividade acolhedora do acontecimento, abrangida na transformação do existente, constitui a sua transpassibilidade.”²⁸⁶ A presença investe sobre um fundo indeterminado (original), mas esta incursão exige abertura e integração do acontecimento transpassível. Na ausência de expectativas, para lá dos possíveis, a existência expande todas as direcções de sentido, a partir das quais ela abre e articula o espaço.

O que distingue Maldiney de outros fenomenólogos, poderá ser encontrado no modo como este autor enfatiza a imprevisibilidade do real e o carácter extático da surpresa em detrimento do movimento projectivo, mas a originalidade da sua fenomenologia descobre-se também na abordagem à temática do horizonte da abertura.

²⁸⁶ “ L’ouverture à l’originaire (non à l’original), la réceptivité accueillante à l’événement, incluse dans la transformation de l’existant, constitue sa transpassibilité.” *Ibidem*, p. 308.

Sobre esse horizonte quase nada dissemos, mas ele é esse “a quê”, a que a transpassibilidade dá abertura e para o qual o existente se volta, sob o risco da sua transcendência perder eficácia.

Em Maldiney, o horizonte da abertura explicita-se como “horizonte do inesperado”. Mas esta expressão coloca alguns problemas, dado que o conceito de horizonte significa literalmente “o limite do visível”, passível de alterar-se com a posição do espectador. Já o termo “inesperado” pressupõe anular essa linha de horizonte, empurrá-la, por assim dizer, para lá dos limites do visível.

Na análise do fenómeno da percepção executada por Husserl, nos quadros do desenvolvimento da sua doutrina da redução fenomenológica, o sentido de horizonte abrange uma rede intrincada de horizontes²⁸⁷, relativamente à qual, na relação entre o próximo e o longínquo, implícita no horizonte de dados determinados e a determinar (horizonte do indeterminado), o longínquo é o limite zero e, para lá dele, anuncia-se um *horizonte vazio*, cujo sentido é o de uma “indeterminação determinável”. Ora, para Maldiney, o “horizonte do inesperado” evoca de igual modo o vazio, que se anuncia para lá do longínquo, o limite zero. Porém, o seu sentido inverte-se comparativamente ao “vazio” de Husserl, pois não está em causa uma “indeterminação determinável” mas a “determinação indeterminável”, inerente, como vimos, à capacidade do Eu *determinar-se* espontaneamente a uma passividade absolutamente *indeterminável*. O horizonte da abertura maldineyano implica outro sentido de vazio e de horizonte, que supera o da *intencionalidade*, em Husserl, assim como ultrapassa a estrutura *ekstático-horizontal* da temporalidade, em Heidegger.

Mas, como foi sublinhado, o primeiro esboço do horizonte da transpassibilidade encontra-se já no texto tardio de Heidegger, *Serenidade [Gelassenheit]*, no qual o filósofo alemão faz uma espécie de autocrítica ao afirmar que o conceito de horizonte não é suficiente para pensar a dimensão de abertura, pois esta não pressupõe “limites”. O horizonte da transcendência é o lado voltado para nós do aberto que nos envolve.

²⁸⁷ Em Husserl, o sentido de horizonte abrange o horizonte interno e o horizonte externo dos objectos que, por sua vez, implicam-se numa dimensão temporal do horizonte (a percepção dos objectos num horizonte de retrospectão e de prospecção) e considera ainda o horizonte das coisas conhecidas e o das coisas desconhecidas (horizonte do indeterminado). Neste horizonte de dados determinados e a determinar, é fundamental a relação entre o próximo e o longínquo, em que o longínquo é o limite zero, anunciando-se para lá dele, um horizonte *vazio*, cujo sentido é o de uma indeterminação determinável.

Jaspers fala de um horizonte de possibilidades abertas até ao infinito, em Maldiney, será mais a abertura à ausência de todas elas, que está em causa no horizonte da transcendência. O Aberto para o qual o existente se volta no começo da sua autogênese, desenvolve-se a partir do existencial do Nada ou Vazio.²⁸⁸

A análise existencial de Maldiney toma a partir daqui um outro caminho que, sendo sempre o caminho da existência, ele já não é - aproximamo-nos da interpretação de Eliane Escoubas - o caminho que vai do fenómeno ao nada, mas aquele que manifesta a Raiz da existência (e da arte) e se desdobra em Nada, Uno e Aberto, Vazio.²⁸⁹

Na dinâmica de sentido desse horizonte que se expande para lá do longínquo (o limite zero), o *Nada* é, “sem premeditação nem preconceito”, “a abertura na qual somos o *ai* de toda a revelação.”²⁹⁰ Ao manter-se na “clareira” do Nada, a presença é pura

²⁸⁸ A língua francesa distingue entre, *néant* (nada) – um termo que se relaciona com o ente e significa a ausência da existência ou ainda a impossibilidade do ser - e *vide* (vazio) - relativo ao espaço, denotando o vazio de matéria num espaço definido. *Néant* aproxima-se ainda de *rien* (res), podendo o seu significado filosófico relacionar-se com o *nihil* da criação *ex nihilo* ou com o nada da transcendência, que traduz um nada por excesso ou a potência de criação que as filosofias do Uno colocam no princípio da existência, nomeadamente a de Plotino e as do neoplatonismo. O nada [*néant* ou *rien*], relativo ao nada da transcendência pode ainda associar-se à via apofática da teologia negativa de Pseudo-Dionísio Areopagita ou ainda, entre outros, à da mística renana. O Nada ou Vazio maldineyano descobre-se em alguns dos aspectos do neoplatonismo, no entanto, o seu sentido explicita-se na concepção chinesa de Vazio, designado *Wu* ou *Hsü*. Os primeiros taoístas quando queriam referir-se à origem do universo usavam o termo *Wu*, o Nada, habitualmente traduzido no Ocidente por “Nada”, denotando *o que não existe* e dele decorrendo o termo *You*, *o que existe*. Mas se pretendessem qualificar o estado original para o qual deve tender todo o ser, empregavam o termo *Hsü*, traduzido por Vazio e que tem como corolário o *Shih*, isto é, o Pleno.

²⁸⁹ “ Il est à saisir, chez Maldiney, précisément comme un non-centre, précisément comme un décentrement. Deux chemins me paraissent conduire à ce décentrement: un premier chemin qui va du phénomène au rien (ni l’un ni l’autre n’étant à entendre pourtant ni comme point de départ ni comme but) un second chemin qui manifeste ce qu’on pourrait appeler la quadruple Racine de la peinture: Rien/Une et Ouvert/Vide. Ces deux chemins ouvriraient la voie d’une « phénoménologie de l’art ».” Eliane ESCOUBAS, “Henri Maldiney et l’endurance de la peinture” in *Henri Maldiney. Une phénoménologie à l’impossible, op.cit.*, p.169.

²⁹⁰ “ Ce Rien sans préméditation ni préjugement, est l’ouverture dans laquelle nous sommes le *là* de toute révélation.” *AE*, p.181.

receptividade, desveste-se de todo e qualquer conteúdo da consciência, assim como de todas as formas *a priori* da representação e da intencionalidade. Nas palavras de Maldiney, “A transpassibilidade alusiva ao acontecimento inesperado é uma transpassibilidade respeitante ao Nada de onde o acontecimento surge antes de ser possível.”²⁹¹ Na relação com o existencial do Nada, a significância da transpassibilidade ganha mais acuidade, esclarecendo-se como abertura que fundamenta a dimensão pática da existência, pois abre o horizonte Vazio, a partir do qual a presença acolhe o acontecimento antes deste constituir-se “mundo percebido” ou de haver forma de o determinar *a priori*.

Em Maldiney, “ [...] o Nada não é o aniquilamento, mas a condição que torna possível a manifestação.”²⁹² Porém, nem o Nada nem o Aberto constituem categorias do pensamento transcendental ou cognitivo.²⁹³ Estes existenciais revestem-se de alguma complexidade na fenomenologia da Maldiney. Se, por um lado, o autor alega que o Nada é a *condição que torna possível a manifestação*, por outro, esta “condição” não pertence à estrutura transcendental do sujeito que conhece, não se revê no idealismo transcendental de Husserl, não se constitui categoria *a priori*, ele é um existencial, mas este, também não pressupõe nenhuma intenção ou expectativa de si. Poder-nos-íamos aqui perder em reflexões sobre a possibilidade de uma nova gramática e de um novo estatuto para o transcendental, uma que pudesse isentar-se das condições *a priori* e da própria dicotomia entre o *a priori* e o *a posteriori*, de modo a explicitar a espontaneidade da abertura do Nada. Impedimo-nos cautelosamente a essa reflexão, pois os transcendentales maldineyanos são profundamente marcados pela concepção de Vazio chinês e, segundo o autor, “O Vazio não é o resultado de um despejo do mundo, de uma operação retro-transcendental da imaginação. Não mais do que o ser, ele não é um transcendental. Eles são existenciais.”²⁹⁴ Com efeito, o pensamento chinês, nomeadamente o taoísmo, desempenha um papel fundamental no universo de sentido do

²⁹¹ “ La transpassibilité à l’égard de l’événement hors d’attente est une transpassibilité à l’égard du Rien d’où l’événement surgit avant que d’être possible.” *PHF*, p. 306.

²⁹² “[...] le Rien n’en est pas l’anéantissement, mais la condition qui en rend possible la manifestation.” *AE*, p.174.

²⁹³ Cf. *ORAN*, p. 43.

²⁹⁴ “ Le Vide n’est le résultat d’un déménagement du monde, d’une opération rétro-transcendantale de l’imagination. Pas plus que l’être, il n’est un transcendental. Ils sont des existentiels.” *Ibidem*, p.101.

Nada ou Vazio maldineyano, mas antes de aprofundar essa via da filosofia do autor, há ainda alguns aspectos que nos propomos a esclarecer.

O Nada é condição de toda a manifestação. Mas se é a partir do Nada que o ente se abre à possibilidade de ser, porque é que o Nada é nada? Na realidade, diz Maldiney, “No seu sentido próprio, o Nada não é nada, porque ele não é uma coisa [...], uma coisa exterior extenuada até à anulação. O Nada não é da ordem da coisa nem da ordem do ente.”²⁹⁵ Ou seja, é só se relacionarmos o nada com a ordem das coisas e a dos entes é que podemos afirmar que o nada é nada, isto é, uma falta ou uma lacuna do pleno. Mas o Nada não se tematiza, ele não é o nada da substância.²⁹⁶ Apesar do Vazio não se prestar a nenhuma localização, dado que ele está ausente de todos os lugares,²⁹⁷ o Nada está longe de significar uma privação, a impotência ou a aniquilação do ser. Mas, realça ainda o autor,

“Não diria mesmo que do vazio sai o ser, porque o que sai do vazio ou do Nada é o ente; e o ser, para finalizar, é a relação do Nada com o ente.”²⁹⁸

Se, no âmbito da tradição de uma antropologia de transcendência, a expressão *fora de si* pressupõe a *diferença ontológica*, exigindo que se pense para além dos entes o ser mesmo dos entes, em Maldiney, não é tanto a *diferença* mas a *indiferença ontológica* que se mostra essencial na interrogação e aprofundamento das instâncias mais originárias da existência. Em parte, é a força da metafísica de Platão que aqui

²⁹⁵ “ Dans son seul sens propre, le Rien n’est pas rien, parce qu’il n’est pas une chose [...] une chose extérieure exténuée jusqu’au nul. Le Rien n’est pas de l’ordre de la chose ni de l’ordre de l’étant.” *ECC*, p. 107.

²⁹⁶ O universo de sentido do Nada não é o do nada da impossibilidade nem o do nada da substância, nem remete para o conceito gnosiológico de nada que, de acordo com a tabela preexistente das categorias, distingue entre: o conceito vazio sem objecto [*ens rationis*]; o objecto vazio de um conceito [*nihil privatum*]; a intuição vazia sem objecto [*ens imaginarium*] e o objecto vazio sem conceito [*nihil negativum*]. Estas modalidades do nada são relativas a objectos e a conceitos, e enunciam qualquer coisa que se desejaria pensar como não sendo nada.

²⁹⁷ “ Or le Vide est insituable. Il est à la fois l’absent et l’absent de tous lieux. Comme l’est de même celui qui l’habite et qu’il habite. On le falsifie en le localisant.” *ORAN*, p. 101.

²⁹⁸ “ Je ne dirait même pas que du vide sort l’être, car ce qui sort du vide ou du Rien c’est l’étant; et l’être, pour finir, c’est le rapport du Rien à étant.” *ECC*, p. 107.

emerge, imanente à afirmação de que o ser do Uno [*dynamis*] transcende o ser dos entes (nem *ousia* nem *mé ousia*). Próximo deste pensamento ancestral, a tese de Maldiney é também a de que o existente não se cinge apenas ao seu modo de ser-no-mundo, ele é essencialmente “ser-no-mundo-para-lá-do-mundo”. Assim, tal como o trecho acima faz transparecer, o Nada não é da ordem do ôntico, mas é a partir do Nada que se pensa o Ser, porque é ao relacionar-se com o Nada, que o ente é pelo seu ser. Defender que o ente se abre à sua essência a partir de uma dimensão supra-ontológica (acima ou indiferente ao ser mesmo dos entes) é controverso no âmbito da fenomenologia, cuja preocupação é sobretudo a da finitude e a do estabelecimento dos limites da experiência. Todavia, a peculiaridade do pensamento de Maldiney consiste precisamente em conciliar a dimensão pática da existência com a de uma transcendência hiperbólica, fazendo progredir o próprio sentido de “transcendência na passividade” num movimento excessivo, que o radicaliza. Se existir é *manter-se fora de si* sem ter tido de sair de uma situação prévia de pura imanência, o sentido deste *fora* é, para Maldiney, um absoluto. É em si mesmo e *fora* de si que o ente se abre tanto ao ser como ao não-ser, mas este *fora* não é, em si mesmo, nem ser nem não-ser. Será portanto a significância desta “indiferença ontológica” que, na nossa perspectiva, se mostrará crucial na explicitação dos existenciais maldineyanos de Nada ou Vazio, Uno e Aberto.

Neste horizonte problemático, cuja riqueza de detalhe será doravante alvo do nosso estudo, sobressaem dois aspectos: por um lado, só o existente tem a capacidade de relacionar-se com o Nada.²⁹⁹ “O nada não faz parte do texto da vida.”³⁰⁰ Por outro lado, se é próprio da existência abrir o Nada e existir a partir dele, isto não significa que todos os existentes tirem proveito desse nada para o qual são constrangidos. Por exemplo, o *ai de nada* da psicose não é o Nada, ele não é a abertura verdadeiramente integrativa do acontecimento. Na psicose há falta de Vazio, um deficit de transpassibilidade. Nesta ordem de ideias, o abismar-se do ôntico no “nada”, por si só, não dá conta do sentido amplo do Nada. É verdade, diz Maldiney, que “A existência do melancólico é fundamentalmente um experienciar do *Nada*: do nada fazer, do nada querer, do nada poder, do nada ser. “ Eu nada posso...Eu não sou nada.” E no fim o seu

²⁹⁹ “ La vie n’a pas de rapport avec le rien. C’est pourquoi elle ne s’apparaît pas. Seul le peut l’existant.” *PHF*, p. 280.

³⁰⁰ “ Le rien ne fait partie du texte de la vie.” *Ibidem*.

queixume expira sobre um aí onde lhe é impossível ter lugar.”³⁰¹ Precisamente, este nada em que o psicótico jaz, é o de uma impotência de ser e, em casos extremos, ele é o nada de uma aniquilação irreversível do seu ser. Ora, para o autor, “ Este nada é o do abismo [*Béance*] quer dizer, no sentido próprio da palavra, do caos.”³⁰² Ele é o nada da impossibilidade, onde, “ Falta o possível porque falta abertura.”³⁰³ Dito de outro modo, ao nada do caos [*Béance*], “ Falta o Nada, a partir de quê somente pode surgir o acontecimento [*Événement-avènement*] [...]”³⁰⁴

Trata-se portanto de distinguir entre o Nada e o inane. O Nada não é o nada do abismo [*Béance*] onde nada se pode ou advém plenamente à presença. “A vertigem não tem coordenadas tal como o Nada. É por isso que ela é o auge da crise da existência - que está intimada a abismar-se ou a proceder do Nada.”³⁰⁵ Precisamente, tal como este excerto indica, no espaço da vertigem, a existência é coagida *ou* a abismar-se *ou* a renascer. Ora se renascer é “proceder do Nada”, significa que o Nada liga-se mais à emergência dos entes e não tanto ao seu abismar-se. Apesar do Nada implicar a vacuidade, a ausência de si e de mundo, não significa que o existencial do Nada remeta para a aniquilação do ente na catástrofe. O Nada não é a destruição, o inane devorador, mas a condição da conversão deste último no Aberto. O Nada não é o vazio onde tudo se dissipa, mas o Vazio do qual tudo se origina. Sobre o sentido destes dois vazios, Maldiney sublinha:

“A presença, diz Kierkegaard, é desviada da sua relação com o fundamento que se volta contra ela. O que se volta contra ela é o Nada. Ele volta-se sob uma forma imprópria

³⁰¹ “ L’existence du mélancolique est fondamentalement une épreuve du *Rien*: du rien faire, du rien vouloir, du rien pouvoir, du rien être. “ Je ne peux rien...je ne suis rien...” Et à la fin sa plainte expire sur un là où il lui est impossible d’avoir lieu.” *Ibidem*, p. 58.

³⁰² “ Ce rien est celui de la béance c’est-à-dire, dans le sens propre du mot, du chaos.” *Ibidem*, p. 308.

³⁰³ “ Il manque de possible parce qu’il manque d’ouverture.” *Ibidem*.

³⁰⁴ “ Il y manque le Rien à partir de quoi seulement peut surgir l’événement-avènement [...]”*Ibidem*, p. 85.

³⁰⁵ “ Le vertige est sans coordonnés comme le Rien. C’est en quoi il est le sommet de la crise de l’existence - qui est mise en demeure de s’abîmer ou de procéder du Rien.” *ECC*, p. 109.

que não é o Nada do qual o ente pode surgir a si na surpresa do ser, mas um nada compacto.”³⁰⁶

Esta passagem é de algum modo conclusiva do que acima foi exposto, mas ainda assim relevante, porque nela evidencia-se claramente este aspecto fundamental do pensamento de Maldiney: o da dissociação entre uma *forma própria* e uma *forma imprópria do nada*. Nesta última, o “nada” reenvia ao sem-fundo [*Béance*], a que Maldiney também se refere como um “nada compacto”, a noite densa que desce sobre o abismo. A este nada, opõe-se a forma própria do Nada, como condição última da potência criadora da existência. A forma imprópria do nada liga-se ainda à ideia de um pseudo-mundo que não se mundifica a partir do acontecimento. O pseudo-mundo alude a um “mundo de rumores” ou ao “rumor de mundos”, do qual emergem as gélidas palavras do esquizofrênico.³⁰⁷

Há portanto uma diferença significativa entre o “vazio” de poder-ser e o Vazio de onde se origina o poder-ser.

“ O momento cosmogénético está aí: a fixação de um ponto no caos [...] Esta frase de Paul Klee projecta no espaço da arte uma verdade existencial: o momento cosmogénético é o acontecimento. Não se sai do caos no sentido de ente aniquilado [*néant-étant*]. Ele abre-se a partir do Nada - o que se denomina Nada ou Vazio (em chinês: *wu* e *hsü*) não é ainda um mundo mas um acontecimento do qual irradiam todas as dimensões, todas as emanações de mundo.”³⁰⁸

³⁰⁶ “ La présence, dit Kierkegaard, “ s’est détourné de son rapport au fondement qui se retourne contre elle.” Ce qui se retourne contre elle c’est le Rien. Il se retourne sous une forme impropre qui n’est pas le Rien duquel l’étant peut surgir à soi dans la surprise de l’être, mais un néant compact.” *PHF*, p. 207.

³⁰⁷ “ Ce néant compact prend souvent la forme d’un pseudo-monde qui ne se mondifie pas à partir de l’événement. Sa compacité est celle d’un monde de rumeurs ou d’une rumeur de mondes, d’où émergent des paroles gelées que schizophrène doit à tout prix mettre en fonctionnement.” *Ibidem*, p. 207.

³⁰⁸ “ Le moment cosmogénétique est là: la fixation d’un point dans le chaos [...] Cette phrase de Paul Klee projette dans l’espace de l’art une vérité existentielle : le moment cosmogénétique c’est l’événement. Il ne sort pas du chaos au sens de néant-étant. Il s’ouvre à partir du Rien - qu’on appelle Rien ou Vide (en chinois *wu* et *hsü*) ce n’est pas d’abord un monde mais un événement duquel rayonnent toute les dimensions, tous les rayons de monde.” *Ibidem*, p. 233.

O Nada não é o caos nem um mundo, mas o acontecimento da sua abertura, do qual o ente parte, rumo à criação de mundo.

Na contramão do idealismo crítico, mas também desviando-se do naturalismo, uma das componentes fortes da filosofia de Maldiney é sem dúvida a sua inscrição na tradição de uma antropologia de transcendência, segundo a qual o existente é fundamento, origem. “De onde fala este “a ser” ? De nenhum lugar prévio e certamente não é do fundo. A essência é uma entrada livre. Não é questão de começo, mas de origem.”³⁰⁹ Não obstante, o fundamento ontológico não é o fundamento último, “ Só o Vazio, só o Nada permite esta saída absoluta que é - a despeito de Aristóteles - o tempo primeiro de todo o auto-movimento e em primeiro lugar deste auto-movimento de espaço-tempo em si próprio - que é o ritmo.”³¹⁰ O Nada não é ser nem tempo nem ritmo, mas a abertura de onde todos estes partem e se originam. O Nada é a clareira onde o ente se mantém aberto ao ser. Porém, o Nada não enuncia nenhuma estrutura transcendental. Há qualquer coisa no real que nos obriga a transpor quer o empírico quer o transcendental. Com Maldiney, não há outra hipótese senão incorrer na heresia fenomenológica que é a de ultrapassar os marcos do idealismo transcendental de Husserl e mesmo os que foram fixados pela analítica de Heidegger. Mas talvez Heidegger também já estivesse tentado a fazê-lo: O Aberto é a vasta região [*Gegnet* (região aberta)] que aí se estende, sem limites.

1.2. Em torno do Vazio

De uma perspectiva fenomenológica, o Nada maldineyano radicaliza quer a *epoché* husserliana (redução fenomenológica) quer a esfera da possibilitação heideggeriana. Abrir o Nada significa, para a presença, voltar-se para um longínquo onde nenhum sinal de positividade está ainda disponível e a partir do qual ela acolhe o

³⁰⁹ “ D’où parle ce “à être”? D’aucun lieu préalable et certes pas du fond. L’essence est un apport libre. Il n’est pas question de commencement, mais d’origine.” *ORAN*, p. 418.

³¹⁰ “Seul le Vide, seul le Rien permet ce départ absolu qui est – en dépit d’Aristote – le temps premier de tout auto-mouvement et d’abord de cet auto-mouvement de l’espace-temps en lui-même - qui est le rythme.” *AE*, p. 191.

acontecimento transpassível. Assim, aquém de toda a objectividade, intencionalidade e possíveis, a existência manifesta-se a partir de nada. Ou, com mais rigor, a presença existe, tal como aparece, a partir *do* Nada.³¹¹ Este Nada que não se antecipa nem se planeja, é a abertura na qual somos o *ai* de toda a revelação, acontecimento, mas sobre esse nada o existente não pode operar. A presença apenas investe sobre o fundo, que o Nada não é.³¹² “ Este Vazio não é um estado de coisas. Ele é... *Nada*.”³¹³ O Nada é a *ekstase* perpétua que está na origem da resolução do caos, mas ele não é o caos.

Mas, o que significa dizer que a dimensão pática se relaciona com um horizonte não retrospectivo nem prospectivo que se estende para lá do ser dos entes? Não se trata de averiguar se o real retira ou não de si próprio a substância que tece as suas sinuosidades, como faz a aranha com a sua teia. Não se trata de equacionar oposições como são as de interior e de exterior, fora e dentro, mas antes constatar que, “ O acontecimento [...] exige um primeiro momento vazio, uma receptividade aberta à espontaneidade universal, livre de toda a antecipação formal.”³¹⁴ Toda a criação exige o Vazio, o que para Maldiney é bastante evidente na criação artística. “A receptividade do não-agir “*transfigura*” o artista, como diz Malevich “*em zero das formas*” e abre-lhe um espaço potencial indiferenciado.”³¹⁵ Ao determinarem-se a uma passividade absolutamente indeterminável, artista e obra abrem-se à força espontânea da criação. Se, para operar sobre qualquer coisa é necessário, primeiramente, a ela estar receptivo, esta abertura tanto mais é eficaz quanto maior for o desprendimento de todos os conteúdos, de todas as formas, de todo o sentido de mundo. O Nada é ausência absoluta de sentido, incluindo o próprio sentido de ausência.³¹⁶ A receptividade a um espaço de potência não

³¹¹ “ Gratuite parce que sans prémisses, libre de tout système de possibles préalable, elle existe comme elle apparaît: à partir de rien? non: à partir du Rien.” *Ibidem*, p.181.

³¹² “ Le Rien n’implique pas de fond, fût-ce pour le nier. Il exclut l’imagination d’un *Ungrund*. Avec lui disparaît le fondamental.” *ORAN*, p. 446.

³¹³ “ Ce Vide n’est pas un état de choses. Il est...*Rien*.” *AE*, p. 206.

³¹⁴ “ L’événement [...] exige un premier moment vide: une réceptivité ouverte à la spontanéité universelle, libre de toute anticipation formelle.” *AEE*, p. 16.

³¹⁵ “ La réceptivité du non-agir « *transfigure* » l’artiste, comme dit Malévitch « *en zéro des formes* » et lui ouvre un espace potentiel indifférencié.” *Ibidem*.

³¹⁶ Referindo-se à natureza última e comum de todos os fenómenos (natureza de Buda), Paulo Borges sublinha que esta “ [...] é vacuidade (sânscrito: *sunyata*), no sentido, muito preciso, da ausência de essência, existência ou entidade intrínseca, em si e por si, ou seja, de substancialidade, não só de todas as

determinado *a priori* exige disponibilidade absoluta, que de facto a arte sempre soube expressar.

“Os artistas ocidentais os mais preocupados, em épocas críticas, em reconhecer a origem da sua arte, procuraram compreender a sua criação explicando-se com o caos. Uma criação não se distingue com efeito de uma fabricação senão pela sua relação ao caos por um lado, ao Vazio e ao Nada, por outro. Para Cézanne, Paul Klee ou Malevich, o fazer obra e, paralelamente, o ser-obra são uma transformação do abismo [*Béance*] em manifestação [*Patence*], pelo aparecer de uma obra a nascer do Nada...como um mundo.”³¹⁷

A abertura do Nada evidencia a passagem do caos à ordem, o emergir da obra de arte do caos ... a partir do Nada. Mas não é só a arte que sabe expressar o Nada. O seu sentido está profundamente enraizado no pensamento do Oriente. Ao longo de toda a sua obra, Maldiney assume a sua afinidade ao taoísmo e a proximidade à significância de um Vazio originário e profícuo. O diálogo que o autor estabelece entre o pensamento chinês e a filosofia do Ocidente constitui uma das peculiaridades da sua fenomenologia que, por esta via, contribui significativamente para a recuperação de um pensamento universal que sempre questionou a origem da existência e as formas de ela se autocriar. O pensador e artista chinês François Cheng surge como um dos interlocutores preferenciais de Maldiney nas questões em torno do Vazio.

As noções chinesas de “vazio”, “mutação” e de “vazio mediano” são aquelas a que a fenomenologia maldineyana dá particular atenção. Relativamente à primeira, o autor começa por realçar o “horror” que o Ocidente tem ao Vazio.³¹⁸ A rejeição do Vazio deve-se à convicção de que o ente é todo positividade, todavia, ao excluir-se o

coisas, fenómenos e sua correlata consciência, mas da própria vacuidade, a qual, ela mesma, é vazia ou desprovida de existência própria [...]” Paulo BORGES, *Descobrir Buda*, Âncora Editora, Lisboa, 2010, p. 52.

³¹⁷ “ Les artistes occidentaux les plus préoccupés, aux époques critiques, de reconnaître l'origine de leur art, ont cherché à comprendre leur création en s'expliquant avec le chaos. Une création ne se distingue en effet d'une fabrication que par son rapport au chaos d'une part, au Vide et au Rien d'autre part. Pour Cézanne, Paul Klee ou Malévitch, le faire œuvre et, parallèlement, l'être - œuvre sont une transformation de la béance en patence, par l'apparaître d'une œuvre à naître du Rien ... comme un monde.” *AE*, p.181.

³¹⁸ Cf. *ORAN*, p.113.

Nada, conhecem-se estados de coisas, mas não o *acontecimento* [*Événement-avènement*].³¹⁹ Para o pensamento chinês, inversamente, o Vazio representa a plenitude da receptividade, o não-agir [*Wu wei*]³²⁰, cuja eficácia é determinante na dinâmica de criação.

“Este nada, este vazio, é aquele que há muito tempo foi reconhecido pelos primeiros pensadores taoistas a começar por Lao Tse. Não é o ser mas o ente que sai do nada, porque o nada é a dimensão própria do Ser.”³²¹

O Nada não é o Ser, mas ao relacionar-se com o Nada ou o Vazio, o ente é abertura, o aí do ser. Na terminologia da língua chinesa existem dois termos para a designação de Vazio, *Wu* e *Hsü*. O termo *Wu* é habitualmente traduzido no Ocidente por “Nada”, cujo significado denota *o que não existe*,³²² e dele decorre o termo *You*, *o que existe*.³²³ Por sua vez, o termo *Hsü*, é traduzido por Vazio e tem como corolário o *Shih*, isto é, o Pleno. Os primeiros taoistas³²⁴ quando queriam referir-se à origem do universo usavam o termo *Wu*, o Nada, mas se pretendessem qualificar o estado original para o qual deve tender todo o ser, empregavam o termo *Hsü*, o Vazio. Assim, Maldiney sustenta, “O que denominamos impropriamente “ser”, identificando-o a qualquer coisa que é, a língua chinesa denomina-o *you*: “ter” ou “o que existe”. Este por onde o ente é

³¹⁹ “La science, parce qu’elle exclut le rien, ne connaît pas d’événement-avènement, mais seulement des états de choses.” *Ibidem*, pp. 61-62.

³²⁰ “Le non-agir est le fondement sans fond de l’éthique taoïste [...] l’opposition agir/ non-agir focalise celle, universelle, de *you* et de *wu*, de l’y avoir e du ne pas y avoir.” *AEE*, p.12.

³²¹ “Ce rien, ce vide, c’est ce qu’avaient reconnu depuis longtemps les premiers penseurs taoïstes à commencer par Lao tzu. Ce n’est pas l’être mais l’étant qui sort du rien, car le rien est la dimension même de l’Être.” *PHF*, p. 84.

³²² “O caracter traduzido por *o que não existe* [...] Também pode significar: não, nenhuma; nada, nunca, raramente, ainda não, mas não, sem, ausente, não existente, destituído de; ausência, nada, vazio, não existência.” António Miguel de CAMPOS, in LAO TSE, *Tao Te King, Livro do Caminho e do Bom Caminhar*. Tradução e comentários de António Miguel de CAMPOS, Relógio D’Água Editores, 2010, p. 26.

³²³ “O caracter traduzido por *o que existe* [...] Também pode significar: ter, possuir, apropriar-se, haver, existir, estar presente, ser; há; ficar, surgir, aparecer; o que lá está lá.” *Id.*, *Ibidem*.

³²⁴ Referimo-nos sobretudo a Lao Tse e a Chuang Tse.

e que, diferentemente do ente, não é, ela designa-o *wu*: *Nada ou vazio* (“o que não existe”).³²⁵ Ou seja, para o pensamento chinês, o *que existe* emerge espontaneamente e em virtude do dinamismo do que não existe, isto é, emerge do Nada [*Wu*]. Assim, o Nada [*Wu*] não é propriamente algo de arbitrário ou sinónimo de uma vaporização. “O que não existe” [*Wu*] é a condição que torna possível a manifestação, dado que o Nada é a via que abre a todo o tipo de metamorfoses e de mutações, dele originando-se “o que existe” [*You*]. Em jogo está um pensamento que rejeita a possibilidade de dinamismo e de acontecimento num espaço denso e compacto, isento de artérias de respiração. Evocar o Nada não é senão apelar à abertura das vias que tornam possível a gestação de novos mundos.

Mas o Vazio é ambíguo. Esta ambiguidade deve-se ao facto de tanto Lao Tse, como Chuang Tse descreverem o Vazio, ora atribuindo-lhe uma natureza numenal, incognoscível, ora afirmando-o estritamente ligado à natureza fenoménica e, nesta acepção, o Vazio é o princípio regulador de todas as coisas ou o Tao, “a Via”,³²⁶ noção

³²⁵ “ Ce que nous appelons improprement «être», l'identifiant à quelque chose qui est, la langue chinoise l'appelle *you*: «avoir» ou «y-avoir ». Ce par où l'étant est et qui, à la différence de l'étant, n'est pas, elle l'appelle *wu*: *Rien ou néant* (“ne-pas-y-avoir”).” *AE*, p. 172.

³²⁶ A denominação Tao, e que habitualmente é traduzida por “Via” ou “Caminho” designa a Realidade Última e expressa aquilo que há de mais profundo e misterioso na realidade. Por um lado, é impossível descrever o Tao e será até impróprio designá-lo por um nome, pois as palavras diferenciam as coisas e o Tao é um Todo único e indiferenciado que tudo inclui. Por outro lado, embora a noção de Realidade Última transcenda a linguagem e o pensamento conceptual, ela não transcende o mundo e pode afirmar-se como aquilo que há de mais real e concreto, presente em tudo o que existe. Precisamente, porque o Tao não é uma realidade abstracta, é impossível apreendê-lo com base em conceitos abstractos da linguagem e do conhecimento. Ele escapa à esfera cognitiva e só se pode referi-lo em termos negativos (invisível, ilimitado, intangível, etc.). Dito de outro modo, a realidade do Tao é irredutível às noções de substância e de essência, não se refere nunca a uma entidade com características conceptualizáveis e objectiváveis, idênticas e permanentes e por isto a sua predicação e consequente interpretação revelam-se impossíveis. Assim, o apelo taoista ao regresso à vacuidade una e simples do Tao convoca a experiência directa da unidade do real, anterior à diferenciação dos objectos percebidos ou à sua constituição em símbolos abstractos, os quais apontam sempre para uma natureza construída e diferente daquilo a que se referem. Trata-se de deixar ser aquilo que as coisas são e de agir de acordo com a sua fluidez espontânea. Esta atitude implica um movimento de integração no mundo ou no Todo indiferenciado sem, precisamente, dele nos diferenciarmos.

fundamental do *Tao Te King*.³²⁷ “ O Tao é vazio/ mas usa-se e nunca fica cheio/ É um abismo/ [...] É a imagem do que é anterior a Deus”³²⁸; “ O Tao fixa-se sobre a sua Raiz que é o Vazio”³²⁹; “ O Tao tem por origem o Vazio. Do Vazio nasceu o Cosmos do qual emana o Sopro vital.”³³⁰

O Tao é um Todo, único e indiferenciado, que tem por origem o Vazio, confundindo-se por vezes o Tao com o Vazio. A complexidade e a ambiguidade desta relação são mostradas por François Cheng:

“Seria útil precisar aqui a sua relação. Digamos, simplificando muito, que, relativamente ao Vazio, o Tao tem um conteúdo mais geral. Por vezes, ele representa a Origem, ele é então confundido com o Vazio; por vezes, ele apresenta-se como uma manifestação deste último; por vezes ainda, numa acepção mais lata, ele engloba também todo o universo criado que lhe é imanente.”³³¹

Mas é precisamente este “vacilar ambíguo” ou alternância entre o Vazio (Origem) e o Todo absoluto (Princípio Regulador) que mantém eficazmente o movimento perpétuo da existência, permitindo pensar o Vazio de um modo dinâmico e

³²⁷ Também por vezes designado *Tao Te Ching* seguindo a pronúncia mandarim usada em Pequim (dàodé jing). *Tao Te King* corresponde à pronúncia cantonense, a mais utilizada em Portugal. Pensa-se que este texto fundamental do taoísmo foi escrito por volta do século VI a.C. pelo filósofo chinês Lao Tse, apesar de existirem, desde o séc. II, algumas dúvidas sobre a sua verdadeira autoria. A par da corrente confucionista o taoísmo constitui o pilar do pensamento ancestral chinês, sendo que o primeiro diz respeito a uma filosofia da organização social, do senso comum e do conhecimento prático, enquanto a corrente taoista procurava sobretudo a observação da natureza e o seu rumo, ou o Tao.

³²⁸ LAO-TSE, *Tao Te King, op. cit.*, cap. 4, p.43.

³²⁹ “ Le Tao se fixe sur sa Racine qui est le Vide.” CHUANG-TSE, cit. in François CHENG, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.54.

³³⁰ “ Le Tao a pour origine le Vide. Du Vide est né le Cosmos dont émane le Souffle vital.” HUAI-NAN-TSE, cit. in François CHENG, *Vide et Plein, op.cit.*, p. 54.

³³¹ “ Il serait utile de préciser ici leur relation. Disons, en simplifiant beaucoup, que, par rapport au Vide, le Tao a un contenu plus général. Parfois, il représente l’Origine, il est alors confondu avec le Vide; parfois, il se présente comme une manifestation de celui-ci; parfois encore, dans une acception plus large, il englobe aussi tout l’univers crée qui lui est immanent.” François CHENG, *Vide et Plein, op.cit.*, pp. 54-55.

fora dos quadros de um sistema fechado no qual prevalece a validade dos conceitos que entificam e reificam a realidade.

Nesta articulação do Todo indiferenciado com o Vazio sobressaem ainda dois aspectos fundamentais. Primeiro, nem o Todo é relativo a um Criador, ou seja, o Tao difere de uma entidade exterior e personificada, passível de dirigir o mundo de cima, nem o Vazio é concebido como o *nihil* da criação *ex nihilo*. O Tao de origem é como uma “Mãe de todas as coisas”, gerando tudo o que existe involuntária e espontaneamente. Assim, ao invés de um Deus que “decidiu” criar universos, não há da parte do Tao qualquer tipo de acção voluntária para o nascimento dos múltiplos seres, é a fluidez e o dinamismo que lhe são intrínsecos que natural e espontaneamente geram e põem o mundo cósmico em movimento. Segundo, uma vez gerado o mundo, o Vazio não se afasta daquilo que gerou, pelo contrário, ele mantém-se presente em todas as coisas penetrando-as e influenciando-as continuamente.³³² Por isso se diz que o Vazio é fonte inesgotável e interminável para tudo o que existe, o que de algum modo justifica a designação do Tao como “Caminho”, pois a sua influência não é senão aquela que gera o *Caminhar* espontâneo do mundo. No pensamento chinês, “ O que há de mais transcendente na realidade está, por isso, presente no mundo real e material, ou seja, estamos perante uma transcendência imanente.”³³³

A transpassibilidade respeitante ao Nada encerra em si mesma o sentido dessa transcendência imanente. Tudo o que é da ordem da existência é identicamente abertura ao ser e abertura do ser, e só *ex-iste*, porque se mantém na clareira do Nada. Ora manter-se na clareira *do que não existe*, não significa nem idealismo, nem abandono da

³³² “ O grande Tao é como uma inundação! / Pode ir para a esquerda e para a direita. As dez mil criaturas dependem dele para viverem, e ele nunca lhes diz nada / Completa a sua obra, mas não fica com renome por isso. Veste e cria as dez mil criaturas, mas não é o seu senhor / Pode dizer-se que parece humilde. As dez mil criaturas regressam a ele, mas não é o seu senhor / Pode dizer que é grande. E é por não ter como objectivo engrandecer-se que consegue alcançar a sua grandeza.” LAO TSE, *Tao Te King*, *op.cit.*, cap. 34, p. 31. O comentário de António Miguel de Campos a este capítulo diz o seguinte: “ O grande Tao não tem um rumo (ou objectivo) preciso! Embora não se faça notar de um modo óbvio, a influência do Tao está presente em todo o lado e é o que põe o mundo em movimento. Podemos dizer que é tão humilde, minúsculo e vazio como as partículas elementares e as forças físicas, e por isso pode estar presente em tudo. O Vazio cabe em todo o lado. Tudo e todos dependem dele para viver e podem confiar nele como os filhos na sua mãe ”, António Miguel CAMPOS, in LAO TSE, *Tao Te King*, *op.cit.*, p.30.

³³³ *Id.*, *Ibidem*, p. 194.

facticidade, mas antes é sinónimo de abertura, uma vacuidade necessária ao acolhimento daquilo que vem. É neste contexto que Maldiney evidencia esta particularidade do pensamento chinês, que é a de introduzir na problemática da origem, a noção de Vazio como um “ [...] lugar sem lugar cuja forma que ele suscita faz um lugar de ser.”³³⁴ Ausente da geografia dos espaços, o Nada é abertura e, ao que abre, reside na respiração, na dinâmica de criação, a mesma abertura que R.M Rilke refere no *Atmen*: “Respirar. “Respirar, ah!, poema invisível. Pura troca perpétua junto ao meu ser próprio de todo o espaço do mundo.”³³⁵

1.3. Mutação, Pleno e Vazio

O pensamento taoísta tem uma visão dinâmica do cosmos e da existência. Ele olha para o universo como uma potência energética que está em perpétuo movimento e em incessante génese. Este dinamismo deve-se à articulação entre o Vazio e o Pleno, o Nada e o Ser. Nesta articulação estão em jogo duas noções, às quais Maldiney dá uma particular atenção: a de Sopro primordial [*Ch'i*] e a de mutação chinesa, ambas contribuindo para a substituição cíclica dos opostos e dos outros fluxos energéticos, todos provenientes de um único sopro. Assim, “ Se o Tao tem como origem o Vazio, ele não funciona, animando os Dez mil seres, senão pelo Vazio de onde procedem o Sopro primordial e os outros sopros vitais.”³³⁶ Do *que não existe* originam-se o Sopro primordial e os outros fluxos vitais, cuja função é a de dinamizar *o que existe*.

Lao Tse refere-se explicitamente ao carácter dinâmico e englobante da cosmogonia taoísta: “O Tao gera o Um/ O Um gera o Dois/O Dois gera o Três/ O Três gera as dez mil criaturas./ As dez mil criaturas carregam o Yin e abraçam o Yang, combinando esses sopros do Ch'i para serem harmoniosas.”³³⁷ François Cheng

³³⁴ “ Le Vide est le lieu sans lieu dont la forme qu'il suscite fait un lieu d'être.” *AE*, p. 178.

³³⁵ “ Respirer, ah!, poème invisible. Pur échange perpétuel contre mon être propre de tout l'espace du monde.” R.M. RILKE, cit. in *ORAN*, p. 344.

³³⁶ “ Si le Tao a pour origine le Vide, il ne fonctionne, en animant les Dix mille êtres, que par le Vide d'où procèdent le Souffle primordial et les autres souffles vitaux.” François CHENG, *Vide et Plein*, *op.cit.*, p. 56.

³³⁷ LAO TSE, *Tao Te King*, *op.cit.*, cap. 42, p.45.

interpreta o primeiro verso do seguinte modo: o Tao é um processo cósmico concebido na origem como o Vazio supremo, de onde emana o *Um*, descrito como um todo primordial, indistinto e uno que inclui o *Ch'i*. Para Cheng, o *Um* chinês é o Sopro primordial, o *Ch'i*.³³⁸ Este Sopro primordial ou “sopro do vazio” é sinónimo de energia e atendendo à interpretação de Cheng, o Sopro identifica-se a um Todo de potência, uno, o que nos levará ao Uno de Platão, também ele concebido como pura potência ou *dynamis*, mas passível de relacionar-se com o Múltiplo. Maldiney realçará ainda a articulação do Sopro com o ritmo, dado que, “ O ritmo é a articulação do sopro que se eleva em si mesmo a partir de nada.”³³⁹ Originando-se do Nada, tanto o Sopro como o Ritmo que o articula estão no começo de todas as mutações, suportando e formando todas as coisas. A articulação do Vazio e do Pleno mostra-se assim crucial na dinâmica micro e macro do Real. Segundo Cheng,

“A cosmogonia chinesa encontra-se então dominada por um duplo movimento cruzado que se pode figurar por dois eixos: um eixo vertical que representa o vaivém entre o Vazio e o Pleno, o Pleno provindo do Vazio e o Vazio continuando a agir no Pleno; um eixo horizontal que representa a interacção, no seio do Pleno, dos dois pólos complementares Yin e Yang do qual procedem os Dez mil seres, aí compreendido o Homem, microcosmos por excelência.”³⁴⁰

O Vazio não visa senão o Pleno, o Ser, daí que Lao Tse possa afirmar: “A grande plenitude é como o vazio.”³⁴¹ O taoísmo concede ao Vazio o estatuto de Origem silenciosa, mas no seio de uma visão dinâmica do cosmos, esta origem não é inerte, confusa ou amorfa. Do Vazio procedem o Sopro primordial e todos os outros sopros

³³⁸ “ Le Tao d’origine est conçu comme le Vide suprême d’où émane l’Un qui n’est autre que le Souffle primordial.” François CHENG, *Vide et Plein, op.cit.*, p.59.

³³⁹ “ Le rythme est l’articulation du souffle qui se lève en lui-même à partir de rien.” *ORAN*, p. 306.

³⁴⁰ “ La cosmogonie chinoise se trouve donc dominée par un double mouvement croisé que l’on peut figurer par deux axes: un axe vertical qui représente le va-et-vient entre le Vide et le Plein, le Plein provenant du Vide et le Vide continuant à agir dans le Plein; un axe horizontal qui représente l’interaction, au sein du Plein, des deux pôles complémentaires Yin et Yang dont procèdent les Dix mille êtres, y compris bien entendu l’Homme, microcosme par excellence.” François CHENG, *Vide et Plein, op.cit.*, p. 60.

³⁴¹ LAO TSE, *Tao Te King, op.cit.*, cap. 45, p. 71.

vitais que asseguram as diferentes mutações do mundo, constituindo ainda o Vazio, o lugar por excelência onde se operam todas elas.³⁴²

“Lie Tse distingue quatro momentos na “gênese dos mundos”: uma grande mutação, um grande começo, uma grande gênese, uma grande criação. A mutação é o estado no qual ainda nada se manifesta. O grande começo é a origem da força. Da grande gênese nasce a forma. A matéria resulta da grande criação.”³⁴³

Neste processo da “gênese dos mundos”, Maldiney dá relevo a três espécies de mutações: A primeira é relativa à passagem de um aspecto do mundo a um aspecto oposto - “mutação mudável” - e comporta uma certa sucessão temporal; a segunda consiste na “mutação simples” que alude à transformação do todo em si mesmo, “[...] tomando a forma do que os pensadores taoistas denominam o *céu-terra* ou ainda o *Uno*.”³⁴⁴ Por fim, há a “mutação não mudável”, a qual não muda nada ao Nada. As duas últimas mutações explicitam a articulação entre “o que não existe” [*Wu*] e “o que existe” [*You*], e são elas que suscitam o interesse de Maldiney.

A “mutação simples” consiste na transformação integral e rítmica de todo o espaço em si mesmo. “O *Uno* transforma-se em si próprio por mutação simples.”³⁴⁵ A acepção de *Uno* é aqui referida ao sentido já exposto de um *Todo* de potência indiferenciada, que inclui o *Ch'i*. Por sua vez, a “mutação não mudável” não muda nada ao Nada, mas é nela que se cifra a passagem a qualquer coisa onde o ser se revela.³⁴⁶ Trata-se da mutação do Nada em *Uno*, sem a qual, segundo Maldiney, “A fundação não

³⁴² “ Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude.” François CHENG, *Vide et Plein, op.cit.*, p.45.

³⁴³ “ Lie-tzu distingue quatre moments dans “ la genèse des mondes”: une grande mutation, un grand commencement, une grande genèse, une grande création. La mutation est l'état dans lequel rien ne se manifeste encore. Le grand commencement est l'origine de la force. De la grande genèse naît la forme. La matière découle de la grande création.” LIE TSE, cit. in *ORAN*, p. 80.

³⁴⁴ “[...] prenant la forme de ce que les penseurs taoïstes appellent le *ciel-terre* ou encore l'*Un*.” *ECC*, p.112.

³⁴⁵ “ L'*Un* se transforme en lui-même par mutation simple.” *Ibidem*.

³⁴⁶ “ Enfin la mutation non changeante ne change rien au Rien. C'est précisément en elle que consiste le passage au quelque chose et où l'être se révèle.” *Ibidem*.

pode ser recebida, não pode ser concebida, não pode ser agarrada senão pela elevação, senão pela emergência, não de qualquer coisa a partir do vazio, *mas do vazio neste Uno*.³⁴⁷ Não é o Nada, sem mais, mas a articulação do Nada com o Uno, que torna possível à presença constituir-se potência instauradora do seu espaço de existência.

O Nada não é um mundo, nem mesmo é matéria para um mundo. O Nada é a Via, a Abertura. Mas o Vazio visa a plenitude. Assim, a mutação do Nada em Uno prende-se com a necessidade do Vazio abrir ao Pleno, e uma vez que o primeiro não figura em lado nenhum - pois não pode apreender-se em si mesmo - “ Ele não se manifesta na *realidade* senão no Uno.”³⁴⁸ Apesar do Nada e do Uno não estarem propriamente na posição de protagonista e de antagonista, só “O Uno está a ser, não o Nada”³⁴⁹, por isso o Nada só *existe* através do Uno. A questão da substituição integral do Nada em Uno é, então, a da própria revelação do Vazio. A mutação em causa não muda efectivamente nada ao Nada, apenas o revela. “O Nada abre-se Uno e esta abertura é a sua revelação.”³⁵⁰ Por sua vez, o Uno não se desprende do Vazio de onde procede. O Uno traz consigo o Vazio pois, na realidade, o Uno é tão só a forma do Nada se auto-manifestar.

O carácter transformativo da substituição do Nada em Uno não consiste numa passagem linear e progressiva entre duas dimensões. A mutação chinesa integra a conjugação de dois aspectos antitéticos que se produzem um ao outro, mostrando-se ambos correlativos e complementares. Assim, “A ambivalência do Nada, do “sem-nome”, é a mesma do Todo, do “com-nome”: eles são equivalentes.”³⁵¹ Todavia, “ O Vazio e o Uno são simétricos, mas não superponíveis: eles são “enantiomorfos”. Para isto é suficiente que cada um apresente uma certa dissimetria interna, por exemplo, a ausência de centro de simetria - o que é o caso.”³⁵² Como Pasteur também remarcou,

³⁴⁷ “ La fondation ne peut être reçue, ne peut être conçue, ne peut être saisie que par la surrection, que par l’émergence, non pas de quelque chose à partir du vide, *mais du vide dans cet Un* .” *Ibidem*, p.113.

³⁴⁸ “ Il ne se manifeste en *réalité* qu'en l'Un.” *ORAN*, p. 86.

³⁴⁹ “ L'Un est à être, non le Rien.” *Ibidem*.

³⁵⁰ “ Le Rien s'ouvre Un et cette ouverture est sa révélation.” *Ibidem*, p. 98.

³⁵¹ “ L'ambivalence du Rien, du «sans-nom», est la même que celle du Tout, de «l'ayant-nom»: ils sont équivalents.” *AE*, p.182.

³⁵² “ Le Vide et l'Un sont symétriques, mais non superposables: ils sont “enantiomorphes”. Il suffit pour cela que chacun présente une certaine dissymétrie interne comme par exemple l’absence de centre de

é a relação da simetria com a dissimetria que cria o fenómeno vivo. É a dissimetria que separa e liga os opostos no seio da simetria, o que corresponde à ideia chinesa de mutação. Neste sentido, dizem ainda os taoistas, *a maior perfeição deve ser imperfeita*. Na arte, um círculo perfeito ou uma vertical absoluta são objectividades ideais, porém, na arte como na vida “*a mão treme*”.

O Nada e o Uno são opostos que não se confundem nem se dissociam e o modo como se separam e se ligam não cria entre eles um intervalo, um hiato, nem consiste numa soma ou numa fusão. O Nada e o Uno estão em incidência interna e recíproca, alternando-se e complementando-se, expressando-se nesta substituição, a dinâmica metamórfica do real. Será, portanto, a concepção chinesa de mutação, habitualmente arredada das instâncias do conhecimento teórico e objectivo, que se imiscui na noção maldineyana de *trans*-formação (tornar-se outro). A ambiguidade anteriormente referida, respeitante à particularidade da falha se revelar ora um abismo [*Béance*] ora um espaço de manifesta potência [*Patence*], prende-se a esta ideia de que a transposição não consiste propriamente em passar de um estado a outro, num processo linear de sucessões progressivas, mas antes resume-se a substituições integrais e recíprocas de estados ou dimensões que se produzem uns aos outros. Neste sentido, o espaço “de entre as dimensões” uma vez é vertigem outra vez abertura a uma potência rítmica, uma vez é espaço onde tudo se aniquila, outra vez é o aberto onde tudo renasce, mas sempre referido a um total onde cada uma das substituições é também ela um total.³⁵³ Esta dinâmica traduz-se na célebre fórmula taoista, “Todo Yin, todo Yang, é o Tao”³⁵⁴

A articulação entre o Nada e o Pleno, que não se confunde com a do *Yin* (Terra) e *Yang* (Céu), consiste portanto numa mutação originária, que atravessa a questão da origem e a de começo (génese) da criação, relativamente à qual o Pleno é a marca e o

symétrie – ce qui est le cas.” *ORAN*, p. 91.

³⁵³ “ Le Tao est un total constitué par deux aspects qui sont, eux aussi, totaux, car ils se substituent entièrement (yi) l’un à l’autre.” Marcel GRANET, cit. in *AE*, p. 177.

³⁵⁴ “ Tout Yin, tout Yang, c’est le Tao.” *AE*, p. 176. Outras são as traduções desta asserção, por exemplo, “Uma vez Yin, uma vez Yang, é o Tao”, que acentua a dimensão temporal e “Por um lado Yin, por outro lado Yang, é o Tao”, que realça a componente do espaço. Maldiney opta pela tradução de Marcel Granet, cujo acento no Todo, torna mais expressiva a unidade do Real, relativamente à qual, cada um dos opostos em alternância são também considerados uma unidade.

Vazio a Eficácia. “ O Vazio é necessário à Eficácia e à actualização do Pleno.”³⁵⁵ Dito de outro modo, o Vazio é ao mesmo tempo origem e via de passagem do Sopro [*Ch'i*], residindo aí a sua eficácia na actualização do Uno.

Porém, só o Uno (o Inteiro) é o *pivot*, o coordenador de todas as mutações. Ao identificar-se, como Cheng, o Sopro [*Ch'i*] ao Uno, este é simultaneamente um Todo de potência indiferenciada e um Princípio articulador. O Uno é ao mesmo tempo a potência que tudo reúne e o princípio que tudo articula. Esta dupla valência do Uno deve-se ao Ritmo que, tal como o Sopro, origina-se do Vazio, e cuja função é a de articular o primeiro.³⁵⁶ “ O Ritmo é a ordem do Sopro [...]”³⁵⁷ ele liga o Nada ao Uno³⁵⁸, e preside à generalidade das mutações, possibilitando todo o tipo de conjugações e de substituições totais e recíprocas que regem o real. Assim, o Uno é a potência que reúne todas as falhas, enquanto “ O ritmo é a potência integrativa destas falhas. Nele a potência do Uno iguala à do *apeiron* e funda-a em existência.”³⁵⁹ É também neste contexto que os taoistas dizem que o *Chi yun*, o sopro rítmico é o primeiro princípio da existência. *Do vazio neste uno*, o ente emerge também ele como potência. O Pleno actualiza-se.

Subjaz à dinâmica do Vazio a ideia de ordem do caos, porém, o sentido de “ordem” não se deixa aqui apanhar na rede dos conceitos de uma razão abstracta. O Vazio transcende os princípios de uma lógica que o entifica, pois a sua dinâmica não é a de um *ballet* mecânico a que a existência assiste ou conduz a partir de uma plateia desinteressada. Ao manter-se na clareira do Nada, o existente está no vórtice do drama e no ápice do salto, aberto às instâncias mais originárias da sua potência de ser.

³⁵⁵ “ [...] le Vide est nécessaire à l'Efficace et à l'actualisation du Plein.” *AE*, p. 177.

³⁵⁶ “ Qu'est-ce donc que le rythme? Il est l'articulation du souffle [*K'i*].” *ECC*, p.108.

³⁵⁷ “ Le Rythme est l'ordre du Souffle [...] ” *AE*, p. 183.

³⁵⁸ “ Un rythme naît de rien et il est Un. Il lie le Rien et l'Un sans les hypostasier d'avance comme des en-soi. Ensemble ils s'ouvrent en lui dans éclaircie – où l'ouverture du Rien est sa révélation dans l'Un.” *ORAN*, p. 88.

³⁵⁹ “ Le rythme est la puissance intégrative de ces failles. En lui la puissance de l'Un égale celle de l'*apeiron* et la fonde en existence.” *AO*, p. 85.

Capítulo 2

Potência e alteridade no Uno

2.1. Para lá do tempo e da essência

A par do pensamento taoista, Maldiney mantém uma estreita afinidade com as origens da filosofia ocidental, pois esta é já fenomenologia, no sentido em que o próprio Heidegger a entendeu.³⁶⁰ A existência mostra-se em si mesma, a partir do seu fundo e, nesse sentido a sua verdade é *aletheia*, desocultação do latente.

A obra de Maldiney não constitui propriamente um estudo comparativo entre o pensamento ocidental e oriental, no entanto, em *Avènement de l'Oeuvre, Advento da Obra*, é afirmado o seguinte.

“O logos é comparável ao Tao enquanto princípio universal de articulação. Como ele opõe-se ao caos. O caos é o inqualificável fundo sem o qual toda a posição não é senão ideal. Inversamente o fundo não é se ele não é existido por um ser capaz de logos, que se eleva a si erguendo-se acima da pura facticidade. Assim o logos e o caos mantêm um com o outro duas espécies de relações de que o existente é o actor e o lugar.”³⁶¹

³⁶⁰ “ Phénoménologie, déclare Heidegger, veut dire *apohainesthai ta phainomena*, faire voir à partir de lui-même ce qui se montre de telle sorte qu’il se montre à partir de lui-même.” *AEE*, p.222.

³⁶¹ “ Le logos est comparable au Tao en tant qu’universel principe d’articulation. Comme lui il s’oppose au chaos. Le chaos est l’inqualifiable fond sans lequel toute position n’est qu’idéelle. Inversement le fond n’est pas s’il n’est existé par un être capable de logos, qui s’élève à soi en s’exhaussant au-dessus de la pure facticité. Ainsi le logos et le chaos entretiennent-ils l’un avec l’autre deux sortes de relations dont l’existant est l’acteur et le lieu.” *AO*, p. 84.

As noções de Logos e de Tao opõem-se à de caos, porque ambas denotam a articulação do inqualificável fundo que não existe se, precisamente, não for investido, existido por um ser capaz de *logos* (ou de ritmo). Ora afirmar que tanto o *logos* como o Tao são um princípio de articulação, permite evocar o *logos* de Heraclito, o Uno-todo [*hèn –pánta*] ou a *Coisa Sábia*.³⁶² Este Uno remete para uma totalidade indiferenciada, universal e individual, passível de articular-se através das suas tensões. “Ouvindo não a mim, mas ao *logos*, é Sábio concordar ser tudo-um.”³⁶³ Apesar do princípio articulador do *logos* estar presente em quase todo o período da Grécia pré-socrática, o que é novo em Heraclito é a afirmação de que o *logos* na sua acepção de Uno-todo, não é nem a soma de todas as coisas, nem é propriamente o todo, mas antes é o princípio que se relaciona com o múltiplo (o devir) ordenando e harmonizando este último. O Uno-todo recebe por isto o estatuto do Fogo (o fogo cósmico). Assim, tal como o Fogo não é a soma completa de todas as suas transformações, também o *logos* não é a soma completa de todas as coisas. Mas aquele que governa tudo através de tudo também não está propriamente separado daquilo que governa. “ Não mais do que o ser com o ente. Eles não são – o Uno e o Fogo – nem o ente nem um outro diferente dele, mas a dimensão da sua essência [*ousia (étance)*] da sua onnipresença a si.”³⁶⁴

A relação do Uno com o Múltiplo, começa no entanto por levantar a questão que se dirige ao Uno, ele mesmo. Se o Uno se transforma em si próprio através das transformações dos estados de coisas de que se recompõe o mundo, então é através das suas determinações positivas e negativas que se pode afirmar alguma coisa sobre o Uno? Como aceder a uma verdadeira compreensão do Uno?

Estas interrogações são também as que inquietam Platão no seu *Parménides*. Nesta obra, o Uno de Platão está mais próximo da ambiguidade do Uno de Heraclito do que da hegemonia do Ser ou do Uno parmenidiano.³⁶⁵ Com efeito, o que é notável

³⁶² “ De quantos ouvi os discursos nenhum chega a ponto de conhecer o que, de todas as coisas apartado, é sábio.” *HERACLITO, Fragmentos Contextualizados*, tradução e comentários de Alexandre Costa, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005, Fragmento 108, p.125.

³⁶³ HERACLITO, *Id., Ibidem*, Fragmento 50, p. 83.

³⁶⁴ “ Pas plus que l’être avec l’étant. Ils ne sont – l’Un et le feu – ni l’étant ni un autre que lui, mais la dimension de son étance, de son onniprésence à soi.” *ADLP*, p. 142.

³⁶⁵ Em vez de estabelecer a oposição entre ser e não ser, Platão propõe a diferença entre o Mesmo e o Outro, ou seja, Platão assimila a dimensão do não-ser ao ser-outro. Este princípio de alteridade que se

neste diálogo, é a forma como Platão viabiliza a dialéctica como um caminho alternativo ao monismo de Parménides. Platão pensa a correlação do Uno e do múltiplo numa unidade, concluindo sobre a coexistência de ambos como dois opostos correlativos e complementares que não se excluem, mas não sem antes submeter o Uno à “dialéctica negativa”, cujas hipóteses visam testar a própria existência do Uno.³⁶⁶ Maldiney examina a proposta de Platão, que conclui pela irredutibilidade do Uno-princípio às determinações da ontologia essencial, e este diálogo é relevante, na medida em que a tese platónica converge com a própria defesa de Maldiney de uma transcendência que ultrapassa a esfera ôntico-ontológica da existência.

Nas primeiras hipóteses do *Parménides*, as quais são em grande parte aporias herdadas dos pré-socráticos e dos sofistas, Platão mostra que o Uno não pode ser dissociado da multiplicidade. Isto é, se o Uno apenas se relaciona consigo próprio, ele corre o risco de permanecer indizível e indefinido como o Uno tautológico de Parménides. Mas, por outro lado, se afirmamos que o *Uno é*, transformamos o Uno numa multiplicidade, decorrendo daí uma série de determinações contraditórias: o Uno é o todo e a parte,³⁶⁷ o Uno está em movimento e é imóvel;³⁶⁸ o Uno é idêntico (a si e aos outros) e diferente (de si e dos outros).³⁶⁹ Ou seja, ou nada dizemos do Uno ou, por outro lado, contradizemo-nos. Na análise das restantes hipóteses a que Uno é

gere ao nível dos géneros levanta no entanto alguns problemas. Os géneros a título de predicados possíveis determinam o ser-quê das coisas, e o Outro é o exterior de todos os géneros, ou seja, o ser do Outro é sem ser-quê. Mas o Outro participa do ser, logo, de cada vez que o Outro é, o ser não é. Por esta razão, Platão vê-se obrigado a introduzir na sua dialéctica o sentido original do *logos*, de modo a que a forma mantenha através dos seus múltiplos conjuntos a unidade do seu próprio vínculo. Assim, próximo do sentido da *gnomé* de Heraclito, que governa tudo através de tudo, também no *logos* de Platão subjaz a preocupação da relação do Uno com o múltiplo. O *logos* platónico é o entrelaçado do Mesmo e do Outro e é neste sentido que o *logos* constitui uma dimensão de verdade. “Le Logos n’est pas seulement le véhicule des formes, mais le champ dimensionnel de leurs essences. Il le lien qui noue chacune en unité distinctive en la reliant à toutes les autres au niveau supérieur du dire dont, à titre désormais d’*idéai*, elles sont les intégrants.” *ADLP*, p. 215.

³⁶⁶ No diálogo *Parménides*, são pelo menos oito as hipóteses que concernem à possibilidade de uma determinação do Uno. As quatro primeiras são positivas, as restantes afirmam a sua não existência.

³⁶⁷ Cf. PLATÃO, *Parménides*, trad. Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, 142d.

³⁶⁸ Cf. *Id.*, *Ibidem*, 145e.

³⁶⁹ Cf. *Id.*, *Ibidem*, 147b.

submetido, entre outras, a relação do Uno com o ser e o não-ser, o ente e o nada, conclui-se que, quer esteja em movimento quer em repouso, não pode afirmar-se que o Uno é ou não é, nem que nasce nem que morre. O Uno é *inteiramente indeterminado*. “O Uno não é nem não é”, sendo esta a hipótese que Maldiney privilegia. Mas como pensar no Uno a passagem do ser ao não-ser e deste último ao ser, se o próprio Uno não é nem não é? Se o Uno não nasce nem morre, como pensar a dimensão ontológica e temporal do Uno?

Ser e não-ser não se substituem através de um tempo e de um lugar determinados, mas antes é a partir de um “não-tempo” e de um “não-lugar” que é concebido o princípio da mudança. Este constitui, segundo Platão, o “estranho não-lugar” da instantaneidade [*exaiphnés*].

“ De facto, o instante parece significar algo a partir do qual se muda de uma coisa para outra; pois é óbvio que não se muda a partir do repouso quando se está em repouso, nem se muda a partir do movimento quando se está em movimento. Mas a desconcertante natureza do próprio instante, que reside entre o movimento e o repouso, que não está em nenhum período de tempo, é aquilo para o qual e a partir do qual muda para o repouso aquilo que está em movimento e para o movimento aquilo que está em repouso.”³⁷⁰

Ora é neste *entre* o repouso e o movimento que o Uno se transforma sem estar nem em movimento nem em repouso. Neste sentido, “A situação do Uno é homóloga à do instantâneo.”³⁷¹ Ela remete para a potência de um perpétuo agora.³⁷² Precisamente, como Platão sublinha, o agora está sempre presente no Uno porque quando o Uno é, é sempre agora.³⁷³ Como referimos, para Maldiney, Platão é quem nos dá a ideia mais precisa do presente, a de um presente-origem, incoativo e criador. A instantaneidade [*exaiphnés*] não é um termo abstracto, uma representação, ela é o “instante sem data”, o ponto da indiferença atópica e alógica que escapa à duração mas assegura a continuidade do tempo. Homologamente, o Uno está *fora* do tempo, assim como transcende o ser dos entes, não se deixando afectar por ambos.

³⁷⁰ *Id.*, *Ibidem*, 156 d.

³⁷¹ “ La situation de l’Un est homologue à celle de l’instantané.” *ADLP*, p. 293.

³⁷² Cf. *Ibidem*, p.290.

³⁷³ PLATÃO, *Parménides*, 152 e.

Para Maldiney, a identificação do Uno à instantaneidade [*exaiphnés*] confere-lhe um estatuto de “independência” relativamente ao “drama do ser e do não-ser” que Platão confirma, “O ser do Uno não é nem *ousia* nem *mé ousia*”³⁷⁴, e uma vez que a instantaneidade é originária, então o Uno é ao mesmo tempo origem do tempo e do ser, hipótese que não é explícita no *Parménides*, mas que é avançada por Maldiney.

Não será portanto a *diferença ontológica* mas antes a *indiferença ontológica* que caracteriza o Uno.³⁷⁵ “O verdadeiro Não não é entre o ser e o ente, mas entre o ser e o par ente-nada, que é o da determinação indefinida onde tudo é possível e o da indeterminação onde nada é possível [...]”³⁷⁶ Isto é, o Uno aparece na descontinuidade da existência. “O Uno anuncia-se aí na falha do ser, deste ser que implica tanto o nada como o ente. “Na falha” não significa que ele participe dos dois, mas ao contrário de nenhum.”³⁷⁷ Se participasse do ser ou do não-ser, o Uno singularizava-se. Mas o Uno está fora do dilema do ente e do não ente, ele é indiferente à constituição ontológica dos entes, mas é precisamente porque se liberta da essência, que ele se mostra integralmente potência. O Uno não é essência [*ousia*] ele é *dynamis*. A *dynamis* não é ser (essência), mas poder de ser.³⁷⁸

³⁷⁴ “L’être de l’Un n’est ni *ousia* ni *mè ousia*.” *ADLP*, p. 293.

³⁷⁵ “L’Amour cherche l’étant selon son être dans la *plénitude* de l’Un. Or la plénitude ignore la différence ontologique, le *Non* entre le être et l’étant. La différence est autre; il s’agit d’un autre non.” *Ibidem*, p. 276.

³⁷⁶ “*Le véritable Non* n’est pas entre l’être et l’étant, mais entre l’être et le couple étant-néant, qui est celui de la détermination indéfinie où tout est possible et de l’indétermination où rien n’est possible [...]” *Ibidem*, p. 284.

³⁷⁷ “L’Un s’y annonce dans la faille de l’être, de cet être qu’implique aussi bien le néant que l’étant. “Dans la faille” ne veut pas dire qu’il participe des deux, mais au contraire d’aucun.” *Ibidem*.

³⁷⁸ Semanticamente, *dynamis* (potência) é a faculdade de poder, no sentido de *Katà dynamin pasan*, o poder de fazer. Aristóteles utiliza a faculdade da *dynamis* como aptidão de ser, de tornar-se. Todos os seres sujeitos ao devir e à mudança são compostos de acto (*energeia*) e de potência (*dynamis*), podendo esta significar o princípio do movimento ou da mudança que se dá noutro ser ou no mesmo enquanto é outro e aqui toma a designação de *potência activa*. Nesta acepção, a potência não se distingue do acto, por exemplo, um doente pode curar-se a si mesmo, não enquanto é doente mas enquanto é médico; ou correlativamente, a potência designa o princípio de mudança que um ser é capaz de receber de outro ou de si mesmo enquanto é outro, esta é a *potência passiva*. Mas outro é o sentido que Platão atribui à *dynamis*. Desde que se dê a *dynamis*, as formas arquetípicas são modos de ser ou poderes activo-formais do Bem Supremo. No âmbito da tradição neoplatónica, o Uno associa-se à ideia de Bem e, neste sentido,

Assim, este Uno, “Na sua indiferença absoluta, livre da diferença ontológica, é liberdade no sentido de liberdade de si.”³⁷⁹ O Uno não se deixa aprisionar nas formas temporais e ontológicas, a sua potência é indeterminada e ilimitada. Mas a pura potência deixa entrever-se na falha aberta no ente, deste ente que se instiga a uma transformação. O espaço “ de entre as dimensões” é via de acesso, espaço de encontro com a potência do Uno, suscitado pelo próprio ente que, perdido, quer também ele tornar-se potência, de modo a converter o seu abismo [*Béance*] no aberto de um mundo [*Patence*]. Mas, segundo Maldiney, se tematizado o Uno perde-se na falha:

“[...] na falha do “ ser e não ser”, ou de “nem não ser nem ser” ou do “qualquer e nada” ou do “nem nada nem qualquer coisa” – expressões que soletram o abismo do caos [*béance*] ... Mas a *dynamis* à qual toda a *thesis* é inadequada é a potência de todas as falhas que todas são nela suprimidas.”³⁸⁰

Como referimos a propósito do *Um chinês* [*Ch'i*], o Uno é a força, o *Li*³⁸¹ supremo que tudo liga e reúne. No mesmo sentido, Maldiney interpreta a *dynamis* de Platão como potência integrativa de todas as falhas, das discontinuidades e dos momentos críticos, de tal modo que todos nela são suprimidos. Mas o Uno não é um objecto, uma coisa qualquer, por isso, se conceptualizado, a falha onde ele se anuncia,

o Uno designa a pura potência na sua acepção forte, que se distingue da mera virtualidade ou da disposição passiva que necessita de uma intervenção exterior para passar à acção. Precisamente, o Uno é potência originária e criadora, cujo aprofundamento em Plotino se desenvolverá no sentido de uma potência produtora no seu eterno fazer-se a si mesmo. No neoplatonismo posterior, este princípio activo de potência que se distingue de um possível lógico, intensificará o sentido do Uno como um poder de ser, uma tendência para o ser.

³⁷⁹ “ Dans son indifférence absolu, libre de la différence ontologique, il est liberté au sens de liberté de soi.” *ADLP*, p. 295.

³⁸⁰ “[...] dans la faille du « être et n’être pas » ou de « ni n’être pas ni être » ou du « quelque et rien » ou du « ni rien ni quelque chose » - toutes expressions qui épellent la béance du chaos... Mais la *dynamis* à laquelle toute *thesis* est inadéquate est la puissance de toutes les failles qui toutes sont en elle supprimées.” *Ibidem*, p. 304.

³⁸¹ *Li* é um termo chinês que denota os princípios internos que estruturam todas as coisas e as liga umas às outras. Cf. François CHENG, *Vide et Plein*, *op.cit.*, p.109.

mostrar-se-á tão só um abismo [*Béance*], o caos onde nada se articula e de onde nada vem à presença.

Na impossibilidade de encontrar uma definição para o Uno [*dynamis*], o seu sentido conecta-se à ideia de Bem,³⁸² que Platão no livro VI da *República* compara ao Sol,³⁸³ e que o neoplatonismo interpreta, precisamente, como sendo o Uno. Para lá do tempo e da essência, a “maravilhosa transcendência” do Uno é o Bem, fonte de toda a doação. Esta interpretação sustenta-se na passagem onde Platão afirma que o Sol não dá apenas visibilidade às coisas visíveis,³⁸⁴ mas proporciona igualmente a sua génese e crescimento. Assim como o Sol proporciona a génese mas não é a génese, o Bem propicia aos entes a sua essência, embora o Bem não seja essência, mas algo superior em dignidade e potência.³⁸⁵

Os livros VI e VII da *República* reforçam deste modo a tese de Maldiney de que o “*Parménides* exige o abandono da “*ontologia essencial*”.³⁸⁶ O Uno de Platão está fora dos limites que a ontologia impõe, mas esta liberdade é o que lhe permite receber o estatuto de originário, pois não sendo nem tempo nem ser, mas potência [*dynamis*], ele assegura a origem a ambos.³⁸⁷ Se com o Nada desaparece o fundamental, com o Uno desaparece o essencial,³⁸⁸ mas só ele constitui o verdadeiro expoente da função ontológica. *Fora da ousia* e da *mé ousia*, o Uno constitui uma unidade de indiferença

³⁸² “ *La République* le nommait le *Bien*. L’identité de l’Un et du Bien est attestée par l’identité de la dialectique que Platon met en œuvre dans le *Parménide* et de celle qu’il définit dans la *République* comme seule méthode d’accès à la connaissance du Bien.” *ADLP*, pp. 305- 306.

³⁸³ Cf. Platão, *República*, 507a-511e.

³⁸⁴ Assim como a capacidade de ver provém da luz que o sol difunde, também a ideia de Bem é fonte da verdade e da cognoscibilidade, porém, o nosso conhecimento do Bem não é o próprio Bem, do mesmo modo que a nossa capacidade de visão não é o Sol. Cf. Platão, *República*, 508a -508e

³⁸⁵ Cf. Platão, *República*, 509 b.

³⁸⁶ “ *Le Parménide* exige l’abandon de l’ontologie *essentielle*.” *ADLP*, p. 294.

³⁸⁷ “ L’instantané n’est ni avant ni après. Il est hors du temps. L’Un n’est ni étant ni néant. Il est hors de l’être - être étant pris, au sens du *Sophiste*, comme être du néant aussi bien que de l’étant. Leur statut commun est celui de l’originnaire, et en deux du même coup s’originent le temps et l’être.” *Ibidem*, p. 279.

³⁸⁸ “Le Rien n’implique pas de fond, fût-ce pour le nier. Il exclut l’imagination d’un *Ungrund*. Avec lui disparaît le fondamental. L’Un ne se réfère à aucune situation basale, fût-ce à l’être ce qu’il était. Avec lui disparaît l’essential.” *ORAN*, p. 446.

absoluta, na qual as contradições já não se identificam com o seu uso analítico (“p e não-p”), mas antes são correlativas e complementares.

Platão ao ter desmoronado no *Parménides* todas as hipóteses que pretendiam tematizar a unidade, abriu a possibilidade para pensar o Uno como *arché* e simultaneamente como *telos*. A abordagem maldineyana da problemática do Uno não se retira do horizonte de reflexão do neoplatonismo³⁸⁹, contudo, o autor abre-a ao pensamento chinês, no sentido em que a “ fonte de pura potência” não perde de vista o Vazio, isto é, a mutação do Nada em Uno, segundo a qual o Uno consiste na auto-manifestação do primeiro. Sopro do vazio, o Uno é, da instantaneidade à instantaneidade, a origem e a saída, o fundo originário do ente e o do nada-ente e a sua existência.³⁹⁰ “*Do vazio neste Uno*”, através de espaços impossíveis, o ente traz-se a si e ao seu fundo à existência, revela-se potência instauradora de espaço.

Em suma, “ O princípio da gènesese não é gènesese. O princípio da ousia não é ousia.”³⁹¹ A existência é uma essência em abertura, fundamento fundamentante, mas esta abertura tem como condição a dimensão do Nada e a do Uno, fundamento não fundamentado.

A ontologia toma aqui um caminho que, sem nunca desenraizar o existente da sua experiência passiva, mostra haver na existência um excesso que a ontologia objectivante não consegue dar conta. Para Maldiney, a grandeza de Platão reside precisamente na intuição que o conduziu ao conceito de instantaneidade [*exaiphnés*] que é, da perspectiva do óntico, um não-lugar, mas remetendo, do ponto de vista da existência, para o momento dimensional da sua transpossibilidade, cujo acontecer não é senão acontecimento de si [*Évenement-avènement*].

³⁸⁹ Apesar de Maldiney raramente se referir a Plotino.

³⁹⁰ “ L’Un ne change ni à partir de ce qu’il est pour n’être pas ou pour être, ni à partir de ce qu’il n’est pas pour être ou ne pas être. Mais hors de l’être et du temps, il change de soi à soi à partir de rien, à partir de son départ comme d’un point non posé. Comme les actes de Dionysos qui s’inversant de bienveillance en malveillance, d’apparaître en disparaître ou de retrait en surgissement, ne change pas à partir des uns les autres, il est à la fois, de l’instantané à l’instantané, *l’arché* et le *télos*, l’origine et l’issue, le fond originaire de l’étant et du néant et leur existence.” *ADLP*, p. 298.

³⁹¹ “ Le principe de la gènesese n’est pas gènesese. Le principe de l’ousia n’est pas ousia.” *Ibidem*, p. 306.

2.2. A unidade harmónica da existência

O Uno não se determina, ele está para lá da essência, mas tudo o que sabemos do Uno é através da multiplicidade dos instantes da temporalidade e da pluralidade dos entes sensíveis, significando que o Uno os envolve. Com efeito, para Maldiney, o sensível é continuamente trespassado pela força do Uno, “ [...] o sentir surge, de nada. Mas ele não procura fundar-se em verdade no mundo objectivo da percepção e da ciência. Saído de nada ele é chamado ao Uno [...]”³⁹² Ora todo o ente que proceda do Nada e aceda à potência do Uno é, ele mesmo, uno de uma plenitude, significando que o existente constitui-se *em si e fora de si mesmo*. Mas é também a alteridade do Uno que está em causa. O Uno está no outro, no múltiplo, por isso, ele posiciona-se da mesma forma *em si e fora de si mesmo*. Ora nesta articulação, nasce uma nova unidade, tal como Platão procurou mostrar. O Uno (limite e limitativo) é passível de articular-se com a multiplicidade (o ilimitado) e esta possibilidade revela que a unidade do Uno se constitui numa outra unidade. Ou seja, a unidade do Uno [*dynamis*] ao articular-se com a multiplicidade (devir) gera uma nova unidade que é precisamente a do Uno-todo. Esta nova unidade é harmónica e consiste na auto-constituição do Uno a partir de si e através das diferenças. As “diferenças” são as transformações dos estados de coisas de que se recompõe o mundo³⁹³ e, ao constituir-se através delas, o Uno harmoniza o devir. “A harmonia é a *ordem do ilimitado*.”³⁹⁴ Daqui decorrem dois aspectos: Por um lado, todo o ente sensível que é chamado à potência do Uno torna-se ele mesmo potência³⁹⁵, por outro lado, o Uno não se cumpre, não se realiza, se ele não se relacionar com o sensível. Assim, “A unidade da travessia *realiza* a potência do Uno.”³⁹⁶ A unidade do limite e do ilimitado actualiza o pleno, denota a harmonia, a existência.

³⁹² “ [...] le sentir surgit, de rien. Mais il ne cherche pas à se fonder en vérité dans le monde objectif de la perception et de la science. Issue de rien, il est appelé à l’Un [...]” *ORAN*, p. 446.

³⁹³ “ À travers les transformations des états de choses dont se recompose le monde, l’Un ne cesse de se transformer en lui-même.” *Ibidem*, p.107.

³⁹⁴ “ L’harmonie est l’ordre de l’illimité.” *ADLP*, p. 343.

³⁹⁵ “ Cette unité de la limite et de l’illimité qu’est l’harmonie renvoie elle aussi à une puissance dont elle est la position.” *Ibidem*.

³⁹⁶ “ L’unité de la traversée *réalise* la puissance de l’Un.” *Ibidem*, p. 368.

Tornar-se uno, assemelhar-se ao Uno, é próprio de todo o ente que aspira a existir.³⁹⁷ Mas o debate (milénar) em torno da questão do retorno dos entes à sua unidade original constitui, na perspectiva de alguma intelectualidade, um tema que não deve ser entendido senão como uma metáfora, dado que a coexistência do relativo com o absoluto é contraditória, impossível, paradoxal.³⁹⁸ Mas, para Maldiney, esta não é uma questão intelectual. A unidade de si, consigo próprio, na presença do Uno, é ressentida no limite do que se experiencia, traduz o instante em que a existência arrisca aproximar-se daquilo que a supera, desconhece. Não estão em causa os “limites da experiência”, porque a experiência do Uno não é, para Maldiney, a do conhecimento, mas a da abertura extática do sentir, cujo horizonte não tem limites. Em jogo está, a unidade de potência indiferenciada que é o Real, ressentido como tal, antes dessa força energética se constituir mundo percebido. A experiência do que é sentido, talvez nunca venha a ser totalmente conhecida, mas, como afirmámos no início do nosso texto, a propósito da oposição entre sentir e perceber, só porque não se conhece não significa que não exista.

“Tudo então se relaciona com forças, tudo é força”³⁹⁹, diz Gilles Deleuze na sua obra *Logique de la Sensation, Lógica da Sensação*, a qual deve muito a Maldiney. As forças são invisíveis, como são a gravidade, a radioactividade ou o magnetismo. O “mistério” destas e de outras forças resolve-se, em princípio, quando se compreende o seu papel na orgânica da natureza, quando as suas potencialidades se tornam “conhecidas”. Partindo desta premissa, a pura potência do Uno [*dynamis*] permanece um mistério, energética desconhecida e indizível, ao lado de outras como é, arriscamos dizer, a matéria negra ou escura, até agora impossível de capturar, conhecer. Mas, mesmo não conhecendo, a questão é, mais uma vez, a de que a existência resente a potência de um universo que a trespassa. E se porventura nos parece absurdo o encontro com uma potência absoluta, os paradoxos desaparecem no momento em que a própria

³⁹⁷ “[...] « tout veut imiter l’Un »”, *Ibidem*, p. 344.

³⁹⁸ Questão que é também colocada por Sarah Brunel, numa referência a Pierre Hadot. Cf. Sarah, BRUNEL, “Une pure coïncidence. Autour de l’Un” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, p. 204.

³⁹⁹ “ Tout alors est en rapport avec des forces, tout est force.”, Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002. p.60.

existência aí aparece, também ela a funcionar como um *kósmos*, como unidade de potência em plena autotransformação. A partir do fenómeno sensível, as ligações do macro com o micro abrem-se a um vasto leque de possibilidades, assim como a questão do Uno será também aí, muito mais do que uma mera metáfora.

A relação do Uno-princípio com o múltiplo, do absoluto com o relativo, procura sobretudo mostrar o alcance da comunicação entre potências que se actualizam entre si, numa dinâmica criadora que culmina no aparecimento do espaço harmónico da existência, isto é, na organização do caos. Mas a ordem do mundo ou a existência não é a abolição pura e simples do caos, mas a sua conversão em plenitude através do ritmo.⁴⁰⁰ No desdobramento do Uno, torna-se assim fundamental a introdução de um princípio que articule as falhas e os momentos críticos que o primeiro reúne, como é, por exemplo, o princípio do *logos* de Heraclito, que articula o dissemelhante com vista à unidade da multiplicidade e da unidade ou o *logos harmónico* de Platão que, estando no começo e no fim da travessia, liga o Uno e o infinito, o devir.⁴⁰¹ O *logos harmónico* actualiza a potência do Uno, ele é, tal como o ritmo, uma articulação de potência.⁴⁰²

O modo como a existência instaura o seu espaço não se desliga por isso das questões já colocadas pela tradição grega, relativamente à qual, Maldiney não só realça o princípio do *logos* mas também o Mito. Não é por acaso que Platão introduz a figura de *Eros* na dialéctica, expondo-a deste modo à linguagem do mito, ao alógico.⁴⁰³ O Amor [*Eros*] procura preencher a falha entre o divino e o humano. Ele é um intermediário, cuja finalidade é a de alcançar a plenitude, tocar o Uno, colmatar o abismo entre o ser e o ente. As figuras míticas (que não são signos) escapam às categorias ônticas. Elas emergem de um fundo abrupto, irracional, que está para lá de toda a determinação e que só a linguagem do mito pode exprimir. O Mito “ [...] traz à luz o ser das coisas como forma.”⁴⁰⁴ O Mito articula, à semelhança do *logos*, o fundo

⁴⁰⁰ Cf. *AO*, p.86.

⁴⁰¹ “ Le logos harmonique unit les deux extrêmes que Platon oppose au début du *Philèbe*: l’Un et l’infini.” *ADLP*, p. 368.

⁴⁰² Cf. *AO*, p. 83.

⁴⁰³ Na obra *Gorgias*, Platão conclui que o princípio do dizer na sofística não é o *Logos* mas o Desejo. Assim como o *logos* é saída para as contradições do pensamento, a *dialéctica do Amor* que dá “à luz os belos *lógoi*” resolve as tensões contraditórias do desejo.

⁴⁰⁴ “ Il amène l’être des choses comme forme à la lumière.” Walter F. OTTO, cit. in *ADLP*, p. 226.

das mais antigas potências destinais da *Moira*. Quer a figura de *Eros*, que nasce de *Penia* e de *Poros* (da Indigência e da Riqueza), quer a de *Dionísio*, esse deus paradoxal a quem Maldiney dedica um extenso estudo por constituir o maior exemplo de uma existência alógica⁴⁰⁵ são figuras contraditórias, mas destinadas a abrir o campo dimensional e participativo do *logos*. O paradoxo do Amor [*Eros*] - o de ser alternadamente ausente e presente ao objecto do seu desejo - ou o de *Dionísio* - o “deus polimorfo dos múltiplos aspectos”, se selvagem ele é salvador, se violento ele é passivo, ambos transgridem o ôntico, eles estão continuamente em crise, logo, a existir a falha numa contínua luta para vir à existência, isto é, eles exprimem a dimensão pática da existência, revelam-se *transcendência na passividade*.⁴⁰⁶ O mito platónico do Amor é, ao lado dos mitos trágicos de *Dionísio*, bastante mais ligeiro ou temperado mas, questiona Maldiney,

“ O que há de comum em todas as figuras do deus, quer se trate do deus-máscara, do deus impassível no meio das violências que ele desencadeia, do deus selvagem e do deus morto, ou de Dionísio órfico e eleusiano? – Que ele é ao mesmo tempo a falha e aquele que a suprime. Ora o sentido da falha e a necessidade da ruptura comandam a doutrina platónica do Amor.”⁴⁰⁷

Com efeito, apesar da função primacial do *logos* platónico pretender assinalar a abertura do ente ao seu ser verdadeiro, não lhe é todavia retirado o estatuto heraclitiano daquele que tudo reúne [*assembleur*]. “Platão está no limite dos arcaicos e dos modernos”⁴⁰⁸, sublinha Maldiney. Na dialéctica do Amor há nitidamente a recuperação do sentido de um *logos* mais originário, articulante das descontinuidades, que visa

⁴⁰⁵ Para um maior aprofundamento da interpretação de Maldiney da figura de Dionísio, conferir *ADLP*, pp. 248-277.

⁴⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 248.

⁴⁰⁷ “ Qu’y a-t-il de commun à toutes les figures du dieu, qu’il s’agisse du dieu-masque, du dieu impassible au milieu des violences qu’il déchaîne, du dieu sauvage et du dieu mort, ou de Dionysos orphique et éleusien? – Qu’il est à la fois la faille et celui qui la suprime. Or le sens de la faille et la nécessité de la rupture commandent la doctrine platonicienne de l’Amour.” *Ibidem*, p. 275.

⁴⁰⁸ “ Platon est à la limite des archaïques et des modernes.” *Ibidem*, p.183.

suprimi-las. “O Eros conduz a uma transformação do logos”⁴⁰⁹, isto é, do *logos* cujas operações se tematizam numa estrutura objectiva.

A “logicização” grega do indeterminado”⁴¹⁰ é reveladora da forma como a existência articula os espaços caóticos e de crise. Para Maldiney, o Mito e as suas figuras, o princípio do *logos* que articula o ser do ente em plena luz e a concepção de Uno-todo são todos actos de transpassibilidade e de transpossibilidade. Todavia, o pensamento grego não aprofundou o Vazio e este é essencial à existência porque, “ O Uno-princípio não jaz no fundo, nem o Uno-todo num estado final “pleno-morto”. Eles não existem senão um para o outro pelo e no Aberto.”⁴¹¹

2.3. Uno e Vazio

À semelhança de um universo em expansão, a existência está em incessante transformação, a essencializar-se. Mas como acede o existente ao seu *Big Bang*? Qual é a via de acesso ao ponto de explosão a partir do qual tudo começa?

O longínquo para o qual o existente se volta no instante da sua autogénese, opõe-se ao horizonte dos espaços referenciais. “A assimilação do lugar a um espaço referencial anuncia um bloqueio significativo do ser no mundo.”⁴¹² Não sofrerá aí a existência a claustrofobia dos espaços fechados, tal como o melancólico experiencia a angústia da sua ausência de abertura?⁴¹³ Os espaços de referência são campos onde as

⁴⁰⁹ “ L’Eros conduit à une transformation du logos.” *Ibidem*, p. 246.

⁴¹⁰ Expressão que Maldiney utiliza in *AO*, *passim*.

⁴¹¹ “ L’Un-principe ne git pas dans le fond, ni l’Un-tout dans un état final “plein-mort”. Ils n’existent que l’un à l’autre par et dans l’Ouvert.” *ORAN*, p.416.

⁴¹² “ L’assimilation du lieu à un espace référentiel annonce un blocage significatif de l’être au monde.” *Ibidem*, p.441.

⁴¹³ “ Certains malades mélancoliques éprouvent une difficulté proprement aberrante à gagner leur place dans une salle de réunion, alors qu’ils l’aperçoivent distinctement. Ils doivent pour l’atteindre calculer leur itinéraire point par point. Leur marche au but leur est littéralement un *problème*, dont les éléments *s’objectent* devant eux sous la forme d’un plan de parcours. Les étapes de leur progression s’inscrivent dans un système clos de déplacements qui exclut toute appréhension marginale. Or ce n’est pas ainsi que nous nous dirigeons dans une salle où nous avons à prendre place. Nous sommes dès l’entrée présents à toute la salle, comme lieu unique auquel nous avons d’un coup ouverture [...] Nous embrassons toute la

coisas são reduzidas a objectos que se projectam no espaço, a título de identidades numéricas e homogéneas, segundo os quais se habita o mundo no horizonte do Uno puro da efectividade abstracta ou no do Uno da consciência de qualquer coisa em geral. Mas o Uno é pura potência, *dynamis*, não nos voltamos para ele, como nos voltamos para as objectividades ideais ou mundanas.⁴¹⁴

A via de acesso à potência do Uno implica abertura, o Nada ou Vazio. Precisamente, como é sublinhado por Maldiney, “[...] o Vazio é ao mesmo tempo a origem e o caminho. O que significa que a origem é o caminho e o caminho a origem.”⁴¹⁵ O Vazio denota a origem, o Nada [*Wu*], mas aquele também se compreende como via de passagem do *Sopro* primordial [*Ch’i*] e de comunicação com todos os sopros e o ritmo.

A par das noções de sopro [*Ch’i*] e de mutação, a concepção chinesa de “vazio mediano” desperta de igual modo o interesse de Maldiney. Retomamos por isso os versos de Lao Tse que procuram explicitar o carácter dinâmico e englobante da cosmogonia taoista

O segundo verso de Lao Tse dá continuidade ao dinamismo e à energética da criação: “O Um gera o Dois”. Ou seja, o Sopro primordial [*Ch’i*] liberta-se, e desdobra-se nos dois fluxos vitais *Yin* e *Yang*,⁴¹⁶ os quais irão reger os restantes fluxos energéticos.⁴¹⁷ O primeiro, mais sombrio, opaco e pesado desce para formar a Terra, o segundo, transparente e luminoso eleva-se e forma o Céu. Quando a Terra e o Céu se encontram, unem-se harmoniosamente e formam o Centro, uma terceira modalidade

salle à partir de la limite vibrante, aérienne ou poreuse, pénombreuse ou éblouissante, des murs.” *Ibidem*, pp. 441-442.

⁴¹⁴ “Nous ne sommes pas tournés vers lui comme nous le sommes vers le essences ou vers les choses. C’est-à-dire vers des objectités idéales ou mondaines.” *Ibidem*, p. 441.

⁴¹⁵ “Ainsi le Vide est à la fois l’origine et la voie. Ce qui signifie que l’origine est la voie et la voie l’origine.” *AE*, p. 177.

⁴¹⁶ Os pólos *Yin* e *Yang* correspondem aos dois aspectos opostos mas complementares de todas as coisas e de todos os processos existentes no dinamismo do Universo e a imagem que habitualmente é evocada é a dos flancos de uma colina, um de sombra e o outro iluminado.

⁴¹⁷ Neste contexto, não podemos deixar de salientar que no *I Ching* ou *Livro das Mutações*, que terá sido escrito no III milénio a.C, já estão presentes a ideia de Vazio e a visão de um Todo indiferenciado e uno, que posteriormente se divide nos dois extremos polares - *Yin* e *Yang* – mostrando que no pensamento chinês está profundamente enraizado o sentido de uma dinâmica energética em todo o processo cósmico.

fundamental do *Ch'i*. Assim, se o *Um* é a identidade dos opostos, na indiferenciação que caracteriza o Tao, o desdobramento desta unidade em dois extremos polares é o processo que dá origem e anima tudo o que existe. Especificamente, é do *Três*, um espaço que na visão taoista é o da articulação harmoniosa dos sopros vitais *Yin* e *Yang* numa combinação ternária com o “vazio mediano” que nascem as “dez mil criaturas.”

A concepção deste vazio mediano, ele mesmo um sopro,⁴¹⁸ é fundamental em todo o processo da criação, pois é graças a ele que os dois sopros vitais engendrados pelo *Um* - o *Yin* e o *Yang* - têm um funcionamento profícuo e harmonioso. A presença do “vazio mediano” no seio do par *Yin-Yang* é o que permite a articulação e a circulação destes fluxos energéticos. Inicialmente indiferenciados no *Um*, os pólos *Yin* e *Yang* diferenciam-se, mas é pelos vazios medianos que a sua alternância constitui uma unidade plena. Sem o vazio mediano os sopros vitais *Yin* e *Yang* permaneceriam numa relação de oposição rígida e estática, seriam amorfos e “estéreis”. Por sua vez, se o vazio mediano reside no seio do par *Yin* e *Yang* ele reside igualmente no “coração de todas as coisas”, insuflando-lhes vida e mantendo-as na relação com o Vazio supremo. Os vazios medianos são as grandes vias de circulação do sopro universal, permitindo a afinidade de tudo com tudo, numa totalidade que não é uma soma ou sucessão de partes.

A primeira interrogação sobre estas vias de circulação ou “vazios medianos” dirige-se à questão da interioridade e da exterioridade do existente. Se o vazio mediano procede do grande Vazio mas está no “coração” do que existe, é o grande Vazio inicial e final exterior ao existente?

Referindo-se aos versos de Lao Tse sobre o vaso dos *Sung*,⁴¹⁹ Maldiney sustenta, “A todo o momento o vazio interior do vaso fazia também parte do vazio exterior, do espaço englobante.”⁴²⁰ Significa portanto que o vazio englobante, exterior, trespassa o vazio interior e vice-versa. O vaso dos *Sung* é uma obra de arte, não um mero objecto, assim, à semelhança de tudo o que existe, aquele não é delimitado por um contorno,

⁴¹⁸ “Ce vide médian, un souffle lui –même.” François CHENG, *Vide et Plein, op.cit.*, p. 59.

⁴¹⁹ “Molda-se o barro para fazer um vaso./ É precisamente o que nele não existe/ que dá utilidade ao vaso./ Furam-se as portas e janelas para fazer uma sala./ É precisamente o que nela não existe/ que dá utilidade à sala. / Por isso, / O que existe é o que lhes dá valor,/ O que não existe é o que os torna úteis.” LAO TSE, *Tao Te King, op.cit.*, cap. 11, p. 41.

⁴²⁰ “Toute à l’heure le vide intérieur au vase faisait aussi partie du vide extérieur, de l’espace englobant.” ORAN, p. 60.

nem o seu vazio é um conteúdo. Relativamente ao Vazio, o vaso está simultaneamente em posição de conteúdo e de continente.⁴²¹ Não se trata sequer de uma inversão entre o dentro e o fora, mas de uma mutação. Dentro e fora trespassam-se e substituem-se, por essa razão, “O vazio original aflora em cada vazio aparentemente local”⁴²²; “[...] o Vazio mediano procede do Vazio inicial e abre-se ao Vazio final, duplo aspecto do mesmo Vazio.”⁴²³ O Vazio é um, mas diferentemente do espaço homogêneo do mundo objectivo, o grande Vazio trespassa a existência sob a forma de vazios medianos que são as grandes vias circulatórias dos sopros vitais.

A acepção de vazio mediano ao combinar-se com a de Nada [vazio da origem (*Wu*)] e a de Uno [*Ch'i*], a que Maldiney associa ainda ao Uno grego da *dynamis*, completa o núcleo de influência do pensamento chinês na análise existencial deste autor. Na abertura do Nada (transpassibilidade), reside a eficácia da receptividade do existente ao Todo de potência indiferenciada [*dynamis*], que está na origem de todas as vias, entre as quais se distribuem as “veias” do ente enquanto tal.⁴²⁴ *Do vazio neste Uno* será então a expressão da dimensão mais originária da existência, cuja equação implica já a possibilidade da superação das suas descontinuidades e a sua revelação como potência, unidade harmónica, capaz de instaurar um mundo.

Mas, para Maldiney, o esclarecimento da natureza fundadora dos existentes, prende-se ainda com a questão do “lugar” *onde* esses entes se mostram a exercer a sua vocação criadora. Será aqui que a noção de vazio mediano joga um papel fundamental. Este vazio não constitui uma parte do Vazio, ele é o próprio Vazio [*Wu* e *Hsü*] que se abre no interior de cada existente como um sopro.⁴²⁵ Esta ideia permite pensar numa rede comunicativa e de afinidade entre todas as coisas, mas o facto de o vazio mediano constituir, ele mesmo, a via por onde circulam o Sopro primordial [*Ch'i*], os restantes

⁴²¹ “ Le vase était par rapport au vide simultanément en position de contenant et de contenu.” *Ibidem*.

⁴²² “ Le vide originel affleure en chaque vide apparemment local.” *Ibidem*, p.85.

⁴²³ “[...] le Vide médian procède du Vide initial et s'ouvre au Vide final, double aspect du même Vide.” *AE*, p. 174.

⁴²⁴ “ L'Un n'est pas un objet, n'est pas quelque chose. Il le *li* suprême qui est au commencement de toutes les voies entre lesquelles se distribuent les « veines » de l'étant en tant que tel.” *ORAN*, p. 87.

⁴²⁵ “ Le vide médian est le passage du grand vide initial au grand vide final et du grand vide final au grand vide initial. Le rythme est une conversion du vertige et il implique la plénitude du vide et l'émergence du Rien comme éveil de l'être.” *ECC*, p.108.

sopros vitais e o ritmo que os articula, todos garantindo a boa interação entre os opostos, faz igualmente desse vazio um espaço de gênese. Em sintonia com o pensamento chinês, Maldiney considera que a via de acesso ao Uno [*dynamis*] é simultaneamente o espaço onde se suscitam as transformações. “O Vazio intervém em cada mutação”⁴²⁶, sublinha o autor. No amplo significado da noção maldineyana de espaço “*de entre* as dimensões” implicar-se-á assim o de vazio mediano ou central que, da vertigem ao ritmo, do vazio angustiante ao vazio profícuo, constitui, ele mesmo, o “lugar sem lugar” dessa mesma transformação.⁴²⁷

Relacionamo-nos com o vazio em realidades díspares, cuja função torna eficaz o desenvolvimento de um determinado processo como é, por exemplo, a do *zero* no sistema indo-arábico de numeração ou o papel do vazio do átomo no dinamismo energético das partículas. Maldiney procura, por sua vez, mostrar a relevância e a eficácia do Vazio na dinâmica existencial, defendendo que o seu deficit inviabiliza o bom funcionamento de diástole e de sístole da dinâmica energética do existente. Na “falta de Vazio” joga-se o perigo da psicose, na sua abertura, a integração do acontecimento verdadeiramente constitutivo da existência.

Para Maldiney, o existente é capaz de Vazio não tanto porque o constrói ou imagina, mas porque o vazio pertence-lhe, é-lhe essencial. O Nada ou Vazio envolve todos os momentos implicados no processo da autogênese existencial. Ele é, como acima foi referido, origem e caminho: via de acesso à potência do Real e, simultaneamente, espaço livre de manifesta potência; de um lado, abertura ao absolutamente novo, do outro, espaço absoluto de criação, transformação.

Na análise de Maldiney, o Vazio tem um papel relevante na reflexão sobre o modo como nos apressamos a “ocupar” o espaço e o tempo livre da nossa existência. Garante de eficácia na dinâmica de existir e chave de resolução das discontinuidades, preside à noção de Vazio a ideia de que sem “veias” que sulquem o espaço pleno, sem

⁴²⁶ “Le Vide intervient à chaque mutation.” *AE*, p. 205.

⁴²⁷ “Cette espace d’ « entre les dimensions » est l’espace d’une mutation. Or une mutation n’est pas déterminée dans l’espace par des coordonnées locales (et temporelles) préétablies, mais, à l’inverse, elle engendre sa figure spatio-temporelle. Elle ne s’incorpore pas à un espace préalable; elle se suscite dans le lieu sans lieu du Vide médian.” *Ibidem*, pp. 211-212.

artérias de respiração que rasguem o caos compacto, por vezes, vertiginoso do nosso modo de ser no mundo, a criação tornar-se-á insuportável, irrespirável, patológica.

Capítulo 3

O Aberto

3.1. Dissipações do Caos

A fenomenologia maldineyana evolui no sentido de uma ultrapassagem das instâncias do tempo e do ser, implicando a abertura do Nada e a proficuidade do Vazio, na fundação do ser e do tempo.

Maldiney sintoniza com Heidegger sobre o facto de a ontologia não ser possível senão como fenomenologia.⁴²⁸ Não há transcendência sem mundo, nem o sentido de “ser”, tão caro à metafísica ocidental, se objectiva num conceito que o entifica e cristaliza.⁴²⁹ Mas de que modo pode a fenomenologia abraçar esta tarefa? Indo às coisas

⁴²⁸ Cf. Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, *op.cit.*, § 7 p. 48.

⁴²⁹ Maldiney partilha com Heidegger alguns aspectos da análise e interpretação deste último filósofo sobre a noção de “ser”. Nas línguas indo-europeias, a expressividade originária do nome verbal Ser (*einai*, *esse*, *essere*, *être*, *to be* e *being* e *sein*) reenvia ao ente que, em si mesmo, é consistente. No sânscrito, Ser tem na sua raiz *bhû*, da qual o grego derivou o verbo *phyo* e o seu nome verbal *physis* (ou *fûsis*) habitualmente traduzido por “natureza” e por “crescer.” Mas relacionando a raiz *phy* com *pha*, *physis* também pode significar aquilo que surge para a luz [*phyein*]. Neste contexto, ser [*physis*] é relativo ao que aparece na luz, o que está presente ou se apresenta, iluminando-se. Heidegger dirá que *physis* é o próprio ser, em virtude do qual o ente se torna observável, a partir de si mesmo, e assim permanece na sua consistência como vigor daquilo que brota e aparece. Coincidindo com o seu ser, este ente é manifestação da essência e da aparência. Partindo desta linha de pensamento, Maldiney sublinha que o nome verbal Ser, na qualidade de verbo da existência ocorre em dois perigos. O primeiro, diz respeito à nominalização ou substantivação do verbo ser, podendo este vir a ser tratado como uma “coisa” ou vir a designar a

mesmas, afirmou Husserl. Ou fazendo ver o que se mostra em si, a partir de si mesmo, disse Heidegger. Mas se o que a fenomenologia dá a ver, não se reduz nem a dados empíricos nem a idealizações abstractas, em que consiste a sua “visão”? Segundo estes filósofos, a tarefa da fenomenologia consiste em mostrar o ser do ente: este por onde o ente é.⁴³⁰ A recondução do ente ao seu ser e sobretudo a afirmação de que o existente essencializa-se existindo,⁴³¹ são teses que Maldiney partilha com os seus interlocutores, embora a via deste autor não seja nem a da intencionalidade nem a do projecto [*Entwurf*]. Todo aquele que *está a ser* ou *a fazer-se* aparece, mas *onde* aparece?

À interrogação *onde*, responde o Aberto. Se o Nada se dirige à capacidade “infinita” de abertura dos existentes, o Aberto consiste na manifestação “sem limites” dos mesmos, reenvia ao espaço de liberdade *onde* os entes se mostram em plena autocriação. O horizonte do inesperado, ao qual a transpassibilidade dá abertura, ganha assim toda a sua acuidade no existencial do Aberto. Não se trata no entanto do término de um processo, o Aberto envolve todo o processo de constituição do existente.⁴³² O Aberto é a dimensão própria do ritmo.

Assim, “Aparecer é manifestar-se em si mesmo no aberto.”⁴³³ Atendendo primeiro à expressão *em si mesmo*, para a explicitar, Maldiney começa por evocar a

substância. O segundo perigo concerne à possibilidade do verbo ser constituir-se predicado, passando a designar a “essência conceptual de uma coisa”. Em ambos os casos afasta-se o ente do seu ser, e nas inúmeras tentativas para colmatar esta “brecha ontológica”, por onde o “ser” já se perdeu, este constitui-se objectivamente em noções que reúnem o *ente-aí* e o *ser-quê*.

⁴³⁰ “ Or ce qui demeure ainsi retiré, ce n’est pas tel ou tel étant particulier ou privilégié, situé dans un arrière-monde. C’est l’être de l’étant: ce par où l’étant est. La tâche de la phénoménologie est de le mettre en vue.” *AEE*, p. 222.

⁴³¹ “ *Wesen ist gewesen*. L’essence n’est pas une idée posée en soi. Elle est l’acte d’être soi. La transitivité interne de l’acte d’être rassemble et lie sans perte ses moments. L’essence est *gewesen*, ayant été, non au sens d’un n’être plus mais au sens où le fond porte l’existence.” *ADLP*, p. 148.

⁴³² “ La transpassibilité implique une ouverture, absolue de tout projet. Dans l’accueil de l’événement ouvrant à chaque fois un monde autre, l’être-là se transforme. Souvent quand éclate l’ancien monde, il y a un moment d’incertitude où l’être là est suspendu à l’événement dans la *béance*. Mais l’être là se transformant, la *béance* disparaît à travers elle-même dans la *patence* de l’ouvert, comme ailleurs et de même, le vertige dans le rythme. L’être-là s’expose à lui-même sous autre horizon. Cet horizon n’est le côté tourné vers nous des choses. Il est l’horizon du hors d’attente, d’où tout arrive, et tel qu’à l’exister nous nous arrivons nous -mêmes.” *PHF*, p. 308.

⁴³³ “ Apparaître c’est se manifester en soi-même dans l’ouvert.” *AEE*, p. 227.

diferença ontológica entre ser e ente, referindo que o aparecer está para o aparecido assim como o ser está para o ente. Esta é a dimensão formal ou a dimensão seguinte, na qual o ente se forma ao desdobrar a sua essência. O ser é, para o ente, a sua abertura, e a sua essência reveste-se do valor da expressão grega *to ti ên einai* - ⁴³⁴ “o que era (vinha) [ao] ser”⁴³⁵, significando que aparecer e abertura são o mesmo. Maldiney subscreve assim a tese de que é a partir de si e *em si mesmo*, que o fenómeno da existência se mostra, pois não há nada de exterior à essência (existente) que lhe dê sentido ou justificação de ser. “O próprio da essência é o de não ser acessível senão a partir de si.”⁴³⁶

Todavia, para o autor, a diferença ontológica não esgota a amplitude de significado da expressão *fora de si*. Este *fora* “ [...] supõe à partida o Vazio, o Nada, onde do mundo nada está feito.”⁴³⁷ O Nada ou o Vazio estão *fora* de instâncias ôntico-ontológicas, mas isso não significa que o Vazio seja *exterior* ao existente. Na mesma linha do pensamento chinês, Maldiney concebe esse *fora* supondo o Vazio que se abre em cada existente sob a forma de vazio mediano. A significância deste vazio implica-se no existencial do Aberto, assim, desde que o Aberto se abra no existente, “Este que aparece aparece *em si mesmo no aberto* - os dois em um.”⁴³⁸

“Um fenómeno aparece em si: ele próprio é o lugar, o *ai* da sua manifestação. Todavia manifestar-se é produzir-se. Ele produz-se, expõe-se fora de si, no aberto. O *ai* e o *fora*

⁴³⁴ Cf. *ORAN*, p. 40.

⁴³⁵ Segundo Aubenque, a expressão aristotélica *to ti ên einai* traduz "a essência individual concreta" com "valor interrogativo pleno." Cf. Pierre AUBENQUE, *Le problème de l'être chez Aristote* [1962], Paris, PUF, 1994, p. 462. Na língua portuguesa, *to ti ên einai* é muitas vezes traduzido de uma forma literal: “o que era ser” ou o “o que era para ser” de modo a contemplar o imperfeito implícito na enunciação grega. Heidegger interpreta a expressão em causa, relevando o movimento do ser, “a sua vinda à presença”. Próximo da interpretação de Heidegger, a tradução de Fernando Belo da expressão *to ti ên einai* é menos literal: “algo [que] era (vinha) [ao] ser”. Cf. Fernando BELO, “O lugar na física na obra de Aristóteles: Filosofia-com-ciências”, in *Philosophica* n.º 26, Novembro de 2005, p. 67.

⁴³⁶ “Le propre de l'essence est de n'être accessible qu'à partir de soi.” *ORAN*, p. 407.

⁴³⁷ “Elle suppose au départ le Vide, le Rien, où du monde il n'est rien fait.” *Ibidem*, p. 59.

⁴³⁸ “Ce qui apparait apparait *en soi –même dans l'ouvert* – les deux en un.” *PHF*, p. 145.

da manifestação são um. Toda a manifestação produz-se no aberto *desde que este se abra nela.*⁴³⁹

Na questão do Aberto, o problema da exterioridade não se coloca, dado que ele se abre no existente, por outro lado, este constitui o processo e o lugar das suas transformações porque, pela mesma razão, é no existente e não fora dele, que o Aberto se abre. Ora sendo o Aberto o espaço onde se suscitam as mutações, ele será também a via de acesso à potência do Uno [*dynamis*], a via de passagem e de encontro com os sopros energéticos. “Tem ser no Aberto: O Uno.”⁴⁴⁰ Mas, como referimos anteriormente, a via do vazio não é ainda um mundo, mas o acontecimento do qual irradiam todas as dimensões, todas as emanações de mundo. O advento do Uno produz-se *entre* dois mundos e é este *entre* que nos interpela: *Onde?*

“O aberto, de si, não é nada. Mas fora dele, não há nada: nem ente nem existente, nem descoberto nem encobrimento, nem questão nem silêncio.”⁴⁴¹ O Aberto não é nada, porque não se refere ao espaço da lógica, não se conceptualiza nem se tematiza, não é enunciável, ele mostra-se. Mas como se mostra?

A interrogação reconduz-nos ao momento em que o ser-no-mundo se surpreende na sua absoluta injustificação, suspenso no meio de dois mundos: o mundo antigo que eclodiu e o outro ao qual ele apela mas ainda não nasceu. A expressão *em si mesmo* expõe a situação crítica do existente, porque, diz Maldiney, manifestar-se *em si mesmo* é, para o ente, abrir-se na sua dilaceração.⁴⁴² Isto é, a problematização do Aberto não se desliga das discontinuidades da existência, ele implica-as mas, no seu sentido mais autêntico, o Aberto opõe-se ao espaço da vertigem. Se é possível ao ente trazer-se à luz

⁴³⁹ “Un phénomène apparaît en soi: il est lui même le lieu, le là de sa manifestation. Cependant se manifester c’est se produire. Il se produit, se met en vue hors de soi, dans l’ouvert. Le là et le hors de la manifestation sont un: toute manifestation se produit dans l’ouvert *pour autant que celui-ci s’ouvre en elle.*” *ORAN*, p. 43.

⁴⁴⁰ “A être dans l’Ouvert : l’Un.” *Ibidem*.

⁴⁴¹ L’ouvert, de soi, n’est rien. Mais hors lui, il n’y a rien: ni étant ni existant, ni décel ni recel, ni question ni silence.” *PHF*, p. 146.

⁴⁴² “ Se manifester tel qu’en soi-même, c’est s’ouvrir dans la déchirure de sa propre opacité [...]” *AEE*, p.227.

da sua existência, é porque “Do Aberto somos passíveis.”⁴⁴³ Esta capacidade consiste em abrir clareiras de ritmo no seio do caos abissal [*Béance*]. Poder-se-á comparar estas clareiras às “abertas” num céu carregado de nuvens taciturnas, pois também o Aberto denota os rasgos luminosos no caos tempestuoso das nossas crises. O “dia da dilaceração”, o “relâmpago no abismo nocturno”, o “rasgo luminoso no caos” são metáforas de luz a que Maldiney frequentemente recorre para ilustrar o Aberto, a dissipação do caos. Assim, com mais rigor, manifestar-se é “[...] abrir-se na dilaceração da sua própria opacidade e surgir no dia da dilaceração: O Aberto.”⁴⁴⁴

A conversão do caos num espaço de potência, que temos vindo a referir em diferentes perspectivas, encontra no existencial do Aberto o seu significado mais preciso. Se a dilaceração do ente é no início ressentida como queda vertiginosa na densíssima noite do abismo [*Béance*], a entrada no Aberto ilumina-o. O Aberto corresponde ao amanhecer da dilaceração, ao vazio que, já liberto da vertigem, é “lugar” onde o ente se ilumina, aparece em plena autocriação. A luz do Aberto não é a do inteligível, nem a da evidência intencional, nem mesmo se refere ao modo como, em termos heideggerianos, o ente humano compreende o seu ser. A dissipação do caos implica a emergência do Nada e nele reconhecer o Aberto, o Vazio onde o Uno [*dynamis*] se anuncia. “A afinidade entre o Vazio e o Uno significa que o Uno está a ser a partir de nada do ente.”⁴⁴⁵ Saída do Nada, a presença é uma essência em abertura que, no Aberto, acede à potência do Uno, onde também ela se esclarece potência. Mais uma vez realça-se a afinidade entre os existenciais do Nada e Vazio, Uno e Aberto, mas introduzindo no horizonte das suas substituições, a temática da luz.

No Aberto, a falha ganha então um sentido solar, que se deve ainda à capacidade do existente se auto-transformar. Dito de outro modo, o espaço existencial ilumina-se porque se auto-transforma e, dado que o auto-movimento de espaço é sinónimo de ritmo, então, no Aberto, luz e ritmo coincidem. Sem o ritmo nenhuma mutação seria possível e sem se transformar a falha não se iluminaria. Assim, há luz onde há ritmo. “ O ritmo

⁴⁴³ “ De l’Ouvert nous sommes passibles.” *ORAN*, p. 450.

⁴⁴⁴ “ C’est s’ouvrir dans la déchirure de sa propre opacité et surgir dans le jour de la déchirure: l’Ouvert.” *PHF*, p.248.

⁴⁴⁵ “ L’affinité entre le Vide et L’Un signifie que l’Un est à être a partir de rien d’étant.” *ORAN*, 447.

deixa o Aberto ser.”⁴⁴⁶ O ritmo realiza a mutação do Nada em Uno e do Vazio em Aberto.⁴⁴⁷ Mas este ritmo é o de uma presença que gere o espaço da sua liberdade, isto é, em última análise, a razão da luz (e do ritmo) depende do modo como o existente se relaciona com a experiência da sua vacuidade. Precisamente, se o ritmo enfraquece, o vazio sub-roga-se ao inverso, imite-se no nada da impossibilidade.⁴⁴⁸

“ Há duas experiências do vazio: a que chamarei o vazio seco, o vazio que não é nada, que não é activo, ao qual se opõe por exemplo o vazio de um monocromo chinês da época Sung: este vazio que se atravessa a si mesmo através de todos os vazios medianos, este vazio que é ao mesmo tempo inicial e final, este vazio que é *sopro*. O ritmo é a articulação do *sopro*.”⁴⁴⁹

Apesar de incontornável, a passagem pelo vazio não se isenta de perigo. A experiência do “vazio que é *sopro*”, joga a par com a de um “vazio seco e inactivo”. Mas todo o ente que ao sair do Nada for capaz de ritmo, suscita por esta via o Aberto, no qual aparece como essência em exercício. O Aberto é o espaço próprio do ritmo, da potência integrativa das falhas que a potência do Uno reúne.

Na questão do Aberto, evidencia-se ainda a ampla rede de substituições do espaço existencial, pois nele suscitam-se todas as mutações. Nesta rede, sobressai, por um lado, a equivalência entre o Nada, Uno, Vazio e Aberto, por outro, realçam-se as suas dissimetrias. O Nada corresponde ao Vazio inicial, origem do ente (e do ritmo), mas é no Aberto que o existente se produz pois, como já referimos, ele é o Vazio onde o Uno se anuncia. Não obstante, a linha que separa os existenciais do Nada e do Aberto é muito ténue. Tanto o Nada como o Aberto referem-se a um mesmo Vazio. O Vazio não se divide em partes, antes trespassa o existente remetendo-o para a absoluta nudez de

⁴⁴⁶ “ Le rythme laisse l’Ouvert être.” *RPE*, p. 153.

⁴⁴⁷ “ Il réalise en lui la mutation du Rien en l’Un et du Vide en l’Ouvert.” *ORAN*, p. 449.

⁴⁴⁸ “ Or, là où le rythme défaille, le vide se subroge à l’inverse. C’est ce qui a lieu dans la dépression vitale (R. Kuhn), appelée parfois « essentielle » mais mieux nommée « originaire ».” Henri MALDINEY, “Rencontre et ouverture du réel” in *Henri Maldiney: Penser plus avant... op.cit.*, p.34.

⁴⁴⁹ “ Il y a deux expériences du vide: ce que j’appellerai le vide sec, le vide qui n’est rien, qui n’est pas actif, à quoi s’oppose par exemple le vide d’un monochrome chinois de l’époque Sung: ce vide qui se traverse lui-même à travers tous les vides médians, ce vide qui est à la fois initial et final, ce vide qui est *souffle*. Le rythme est l’articulation du *souffle*.” *Id., Ibidem*, p. 33.

espaço, onde nada ecoa, a não ser o apelo à criação de mundo. “Este mundo, com efeito, ele o apela a chegar, a abrir-se, não a partir daqui mas a partir de um ali que *não existe ainda* e que apenas permite o apelo.”⁴⁵⁰

“A essência é originária. Ela está *a ser* para lá de todas as possibilidades que são jacentes ao fundo. Ela *está a ser* no transpassível de onde vem o apelo. O apelo não vem do fundo, mas do Aberto e do Nada, e a resposta é-lhe co-originária. Jamais o Aberto sairá do fundo. Como diz o apólogo de Chuang Tse, o caos não tem abertura a nada e desaparece na abertura. Desde que uma forma prenda fundo, ela não vem mais ao ser. Ela absorve-se na identidade estagnante do em-si.”⁴⁵¹

O existente não existe ancorado no caos, ele habita-o, mas a todo o momento liberta-se, apela ao Nada de onde parte e ao Aberto, *onde* mais à frente aparece a trazer-se a si e ao seu fundo à presença. Para Maldiney, “ O *aí* é precisamente esta relação entre vazio e Nada ”⁴⁵², ambos desdobrando o sentido desse *onde* a presença se constitui essência em abertura, é fundamento, espaço de liberdade em pleno exercício do seu ritmo.

3.2. Clareiras do Aberto

Ao interrogarmo-nos com Maldiney sobre a dimensão de êxtase e de gênese da existência, imediatamente somos convidados a abandonar o imaginário intelectual que tende a representar esse *onde* o ente acede ao ser.

⁴⁵⁰ “ Ce monde, en effet, il l’appelle à venir, à s’ouvrir, non à partir d’ici mais à partir d’un là-bas qui *n’existe pas encore* et qui seul permet l’appel.” *PHF*, p. 294.

⁴⁵¹ “ L’essence est originaire. Elle est *à être* par-delà toutes les possibilités qui sont jacentes au fond. Elle *à être* dans le transpassible d’où vient l’appel. L’appel ne vient pas du fond, mais de l’Ouvert et du Rien, et la réponse lui est co-originnaire. Jamais l’Ouvert ne sortira du fond. Comme le dit l’apologue de Chuang tzu, le chaos n’a ouverture à rien et disparaît dans l’ouverture. Dès qu’une forme prend fond, elle n’a plus à être. Elle s’absorbe dans l’identité stagnante de l’en-soi.” *ORAN*, p. 418.

⁴⁵² “ Le y est précisément ce rapport entre vide et Rien.” *ECC*, p. 113.

“O Aberto não é significável: ele é significância [...] O Aberto é o *onde* absoluto aquém do ser e do sentido. Ele é a abertura que apela ao ser. Tudo o que responde a este apelo *tem lugar de ser*, e a sua entrada em presença no Aberto não faz senão um com o acontecimento da sua essência.”⁴⁵³

O Aberto poderá ser visto como uma explicitação do silêncio, mas nunca de um mutismo pois, aquém do ser e do sentido, o Aberto “[...] é o *entre* de que cada manifestação é o *aí*.”⁴⁵⁴ Precisamente, uma das consequências da incursão da noção de Vazio na esfera da fenomenologia, implica repensar o sentido do *aí* da abertura. Se em termos fenomenológicos este não é propício a nenhuma análise objectiva ou empírica, pois a noção de *aí* é anterior ao sujeito e ao objecto, Maldiney radicaliza-o ainda mais, ao expandi-lo, por assim dizer, para lá das instâncias ôntico-ontológicas do ser-no-mundo. O Aberto traz consigo o sentido de Vazio, não o de Mundo, e desde que a presença e o Aberto se abram um no outro, a presença é, *em si mesmo e no Aberto*, o *aí*.

“ Por todo o lado somos o *aí*; e o *aí* que somos é identicamente o do acontecimento [*Événement- avènement*] que é a aparição no Aberto, livre de todo o possível, um espaço de Toda-Presença, habitável em plenitude. *Aí* de nenhuma parte e por todo o lado, ele é o Vazio central em torno do qual tudo muda em si próprio, seja vertiginosamente seja ritmicamente.”⁴⁵⁵

O *aí* que somos é acontecimento [*Événement- avènement*], mas este explicita-se, em Maldiney, como o advento do Vazio, o vazio mediano (central), no qual tudo se transforma ora vertiginosa ora ritmicamente. O *aí* do existente tanto pode ser o da vertigem ou o do ritmo, “*aí* de nenhuma parte e por todo o lado” mas, relevante, é a

⁴⁵³ “ L’Ouvert n’est pas signifiable; il est signifiante [...] L’Ouvert est le *où* absolu en deçà de l’être et du sens. Il est le apertural qui appelle à être. Tout ce qui répond à cet appel *a lieu d’être*, et son entrée en présence dans l’Ouvert ne fait qu’un avec l’avènement de son essence.” *ORAN*, p. 447.

⁴⁵⁴ “ Il est le *entre* dont chaque manifestation est le *là*.” *Ibidem*, p. 43.

⁴⁵⁵ “ Partout nous sommes le *là*; et le *là* que nous sommes est identiquement celui de l’événement-avènement qu’est l’apparition dans l’Ouvert, libre de tout possible, d’un espace de Toute-Présence, habitable en plénitude. *Là* de nulle parte et de partout, il est le Vide Central autour duquel tout se change en soi-même, soit vertigineusement, soit rythmiquement.” *AE*, p.190.

evidência de que o Vazio é realmente “o lugar funcional onde se opera a transformação.”⁴⁵⁶ A sua significância é a do aberto do espaço, “livre de todo o possível” e “habitável em plenitude” por uma essência em abertura, que *aí* exercita o seu poder instaurador de espaço.

“O *ex-* de *ex-istir* é o prefixo de uma presença aventureira, de uma saída no aberto pela abertura. O aberto é o entre não-intervalar.”⁴⁵⁷ Na expressão “entre não-intervalar”, o *entre* não corresponde a um intervalo objectivo como é, por exemplo, o intervalo que o imaginário intelectual estabelece entre o céu e a terra ou entre o espaço e o tempo. O Aberto não separa nem é o conjunto de nada, ele envolve tudo em absoluto. O Aberto envolve o intervalo, os limites da falha e o espaço pleno onde as falhas se inscrevem. “ Ele é o lugar sem lugares de todas as manifestações, a envolvimento de todos os limites entre as quais elas aparecem; mas ele não faz acepção de nenhuma.”⁴⁵⁸ O Aberto não se define a partir de nenhuma das manifestações, mas desde que o Aberto nelas se abra, cada manifestação é o *aí*, a clareira do seu acontecer.

O Aberto é o *aí* insituável, não está nem fora nem dentro, ele é esse em que *fora* e *aí* são únicos.⁴⁵⁹ O Aberto como via de comunicação com o Todo de potência indiferenciada, constitui o espaço de *encontro*, no seu sentido mais autêntico. No Aberto, o existente ritma-se a si mesmo com o ritmo do espaço englobante:

“A forma é a dimensão seguinte segundo a qual este espaço espaciando-se realiza a sua génese rítmica. O que se manifesta neles, que não é uma coisa, uma imagem de coisa ou um fantasma e que é a fonte da sua unidade? Presenças – evocando e convocando a nossa. Elas estão *aí* no mesmo espaço que nós. O espaço é o *entre* que nos une. Este espaço no sentido próprio de *spacium* (cf. *spes*: esperança, espera) é um espaço

⁴⁵⁶ “ Le Vide est bien « le lieu fonctionnel où s’opère la transformation ».” *AEE*, p.247.

⁴⁵⁷ “ Le *ex-* d’*ex-ister* est le préfixe d’une présence aventurière, d’une sortie dans ouvert pour l’ouverture. L’ouvert est le entre non-intervallaire.” *ORAN*, p.412.

⁴⁵⁸ “ Il est le lieu sans lieux de toutes les manifestations, l’enveloppe de toutes les limites entre lesquelles elles apparaissent ; mais il ne fait acception d’aucune.” *Ibidem*.

⁴⁵⁹ “ Qu’il s’agisse de l’existence ou de la manifestation l’Ouvert n’est ni au dehors ni au dedans. Il est ce en quoi *hors* et *là* sont uniques.” *Ibidem*, p. 43.

tensional que nos mantém suspensos, abertos um ao outro, num abraço mútuo mas sempre *instante*.⁴⁶⁰

Em Maldiney, o Aberto apresenta-se-nos como o existencial mais relevante da sua fenomenologia pois envolve todos outros, dá-lhes significado, ilumina-os. Dá sentido ao “espaço da paisagem” porque o abre, esclarece o sentido da dilaceração, porque a ilumina e, por fim, nele o existencial do encontro ganha toda a relevância. No Aberto, tudo coexiste tensional e harmonicamente consigo próprio na pura potência do Uno. O espaço “de entre as dimensões” ao estender-se no horizonte do Aberto, transforma essa abertura onde o ente se aventura e arrisca a sua essência, numa outra que nos mantém suspensos, abertos uns aos outros, reunindo-nos na Unidade de potência indiferenciada, *onde* tudo é, afinal, possível.

Apesar do sentido profícuo do Vazio, ele não é tido em linha de conta pela maioria das teses do Ocidente. Para a cultura ocidental, a experiência do vazio é apenas a do “vazio seco” e o Aberto não é senão vertigem.⁴⁶¹ Mas, a ideia de um vazio gerador das formas, assomou ainda assim em certos momentos da tradição antiga da filosofia grega. Maldiney cita mais uma vez Platão, evocando a noção de *chôra*, também denominada “lugar”⁴⁶² ou receptáculo [*hypodoché*],⁴⁶³ que o filósofo grego reconhece no *Timeu*⁴⁶⁴, como um lugar imenso e vazio, de gestação, mas irreduzível ao sensível e ao inteligível. Segundo Platão,

“[...] há ainda um terceiro género que é sempre, o do espaço, que não acolhe a destruição e fornece o lugar a todas as coisas que têm geração; este é captável por meio de um certo raciocínio bastardo, não acompanhado de sensação e dificilmente credível;

⁴⁶⁰ “ La forme est la dimension suivant laquelle cet espace s'espaciant accomplit sa genèse rythmique. Qu'est-ce qui se manifeste en eux, qui n'est pas une chose, une image de chose ou un fantasma et qui est la source de leur unité ? Des présences - évoquant et convoquant la nôtre. Ils sont là dans le même espace que nous. L'espace est le entre qui nous unit. Cet espace au sens propre de *spatium* (cf. *spes*: espoir, attente) est un espace tensif qui nous tient en attente, ouverts l'un à l'autre, dans un embrassement mutuel mais toujours *instant*.” *Ibidem*, pp. 77-78.

⁴⁶¹ “ La pensée occidentale a horreur du vide. L'Oouvert ne lui est que vertige.” *Ibidem*, p. 113.

⁴⁶² Cf. PLATÃO, *Timeu*, trad. Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2003, 52 a.

⁴⁶³ Cf. *Id.*, *Ibidem*, 50b-51b.

⁴⁶⁴ Cf. *Id.*, *Ibidem*, 48e-53c.

para ele olhamos como num sonho, afirmando que é de certa maneira necessário que todo o ser esteja em certo lugar e ocupe um certo espaço, e que aquilo que não está na terra nem no céu nada é.”⁴⁶⁵

É de algum modo revelador que Platão tenha reconhecido um terceiro género, relativo ao espaço, cujo acesso está fora das instâncias do sensível e do inteligível. Este espaço não se situa nem no tempo nem é relativo ao espaço geométrico, ele é desprovido de todas as formas e não sofre a destruição, porém, este “vazio” é lugar da gênese.⁴⁶⁶ A *chôra* sugere o vazio, diz Maldiney.⁴⁶⁷ Esta afinidade deve-se, por um lado, ao facto de a *chôra* exhibir-se como um lugar de gestação das formas, por outro, deve-se à circunstância de ela constituir-se um intermediário que assegura a passagem entre dois géneros (o sensível e o inteligível), embora não se reduza a nenhum deles. Maldiney refere neste contexto que a função mediadora da *chôra* é análoga à do *esquema* em Kant, que também desempenha um papel mediador entre as categorias do entendimento e as intuições sensíveis.⁴⁶⁸ Todavia, enquanto o *esquema* kantiano se refere à dimensão temporal de cada objecto, em Platão, a *chôra* é da ordem do espacial e, por assim dizer, anterior à imagem pura do tempo: “ Há o ser, o espaço e o devir, que são três e de três maneiras diferentes, e eram antes de o céu ser gerado.”⁴⁶⁹

Mas Platão ao mesmo tempo que evoca o vazio, imediatamente o fecha.⁴⁷⁰ Por um lado, o aberto é aí sugerido, dado que “ O lugar é uma essência híbrida que se nega como essência”⁴⁷¹, por outro, Platão manteve-se refém de um pensamento, segundo o

⁴⁶⁵ *Id., Ibidem*, 50b-51b.

⁴⁶⁶ “ La *chôra* n’est ni de l’ordre de la substance conçue par le seul entendement, ni de l’ordre des accidents accessibles à la sensation. Elle est, dit Platon, un genre de l’être auquel seul à accès un genre de connaissance qui n’est ni intellectuel ni sensible. Elle est une espèce (*eidōs*) sensible et sans forme, inaccessible à la sensation et à l’intellection, mais qui reçoit tout [le sensible] et participe de l’intelligible.” *ORAN*, p. 438.

⁴⁶⁷ “ Le mot *chôra* lui-même suggère le vide [...]” *Ibidem*, p. 439.

⁴⁶⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 438-439.

⁴⁶⁹ PLATÃO, *Timeu*, 52 d.

⁴⁷⁰ “ Le y apertural n’est pas énonçable ni dans le langage des essences, ni dans celui des états de choses. Platon fait signe vers lui mais dans l’équivoque. Il évoque la *chôra* mais sans jamais entrer en présence d’elle même.” *ORAN*, p. 447.

⁴⁷¹ “ Le lieu est une essence hybride qui se nie comme essence.” *Ibidem*, p. 440.

qual “Uma essência é um objecto de intelecção. “A intelecção é uma penetração do verdadeiro e a inteligibilidade reside na visão da essência” [...] A *theoria* platónica e a evidência husserliana são intuições [...] Elas não registam os componentes materiais do vivido. Elas referem-se a objectos ideais.”⁴⁷² Platão convida a pensar o vazio fora dos quadros conceptuais, mas simultaneamente orienta o seu pensamento em direcção às objectividades ideais. Ora, para Maldiney, não é deste modo que nos voltamos para o Aberto. O lugar *onde* o ente se abre à potência de ser está para lá do horizonte dos objectos ideais ou mundanos.

3.3. Montanha

Na fenomenologia de Maldiney, a existência não se cinge apenas ao ser humano. As obras de arte e os “fenómenos puros”⁴⁷³ são da ordem da existência. Esta extensão semântica da noção de existência não deixa de colocar alguns problemas, pois ao afirmar-se que o pensamento de Maldiney evidencia uma antropologia, o termo *anthropos* introduz nessa tese algum ruído. A arte será a que melhor explicita a amplitude de sentido da noção de existência, porém, o fenómeno puro Mont Cervin, ao qual, Maldiney dedica, em *Ouvrir le rien, l’art nu, Abris o nada, a arte nua*, as mais belas páginas da sua obra, é de tal modo ilustrativo daquela, que a sua referência torna-se quase incontornável na compreensão de alguns existenciais do autor, entre outros, o do Aberto.

Ora “ [...] o Cervin aparece. De repente ele está aí, a surgir, abrindo o espaço.”⁴⁷⁴ O modo *como* a montanha nos *aparece* não advém numa percepção. No seu aparecer súbito e repentino, o sentido e o significado deste acontecimento desaparecem.

⁴⁷² “ Une essence est un objet d’intellection. L’intellection est une pénétration du vrai et « l’intelligibilité réside dans la vision de l’essence » [...] La *théoria* platonicienne et l’évidence husserlienne sont des intuitions [...] Elles n’enregistrent pas des composantes matérielles du vécu. Elles portent sur des objets idéaux.” *Ibidem*, p. 440-441.

⁴⁷³ Expressão a que Maldiney recorre para designar fenómenos da natureza que têm carácter existencial, na perspectiva do autor. O “fenómeno puro” liga-se ao contexto de sentido do termo grego *phainomenon*, cuja raiz em *pha* [luz] denota o que se torna visível, ilumina-se e deste modo *aparece*.

⁴⁷⁴ “ [...] le Cervin apparaît. Tout à coup il est là, à surgir, ouvrant l’espace.” *Ibidem*, p. 35.

Ao pretender afirmar alguma coisa, dir-se-á apenas que a montanha é única, surpreendente, incomparável. Perante o fascínio que ela provoca o juízo silencia-se. A montanha abre-se na integralidade do seu espaço, surpreendendo-nos. E porquê? Porque ela não está localizada *no* espaço, ela *é* o espaço. A montanha incide absolutamente sobre si.

A montanha é o espaço da sua manifestação. A sua entrada em presença no aberto do espaço é uma com o desdobrar-se da sua essência. A montanha aparece *em si mesmo* resplandecendo *no* Aberto.⁴⁷⁵ A sua aparição não é o acontecimento de uma projecção. O que nela se manifesta “ [...] não é o ser de um ente no qual o mundo se mundaneiza.”⁴⁷⁶ A montanha não é um ente factual que se transcende em direcção ao mundo. *Onde* aparece? A emoção ressentida excede a expectativa, excede-a porque esse acontecimento é experienciado antes de constituir-se percepção, sujeito ou projecto. A montanha aparece do Nada como um sopro, energia incalculável. Poder-se-á então afirmar o real inimaginável, dado como excedente e nisto ele é extraordinário. À interrogação *onde* aparece? “A aparição da montanha já aí respondeu: o espaço é originariamente o seu lugar de ser.”⁴⁷⁷ O espaço da sua potência energética.

Assim, “ Todo este que é é nela que se passa.”⁴⁷⁸ Não há nada de exterior à montanha que a determine. O espaço que a montanha instaura, integra todas as suas formas e a tensão entre elas, o ritmo e a vertigem, as linhas de força e a articulação dos momentos críticos que atravessam os seus abismos [*Béance*] mas, quando aí aparece, “Esta abertura não é o nada do caos [*Béance*], nem é mais uma confusão ao vazio.”⁴⁷⁹ A montanha é incidência absoluta a si, surpresa exclamativa, manifestação [*Patence*], oferecendo-se aos nossos olhos não como uma “beleza da natureza” mas como irradiação de espaço.

A montanha surge do Nada e é o Uno-todo. A sua entrada em presença é análoga ao funcionamento de um cosmos. Referindo-se ao nascimento da obra de arte, Paul Klee

⁴⁷⁵ “Montagne et lieu: le même. Cette forme en apparition est *son* espace. Elle ouvre l'espace de sa manifestation comme son lieu d'être. A cet instant apertural la présence du Cervin est absolue.” *Ibidem*, p. 38.

⁴⁷⁶ “ L'être de la montagne n'est pas l'être d'un étant en lequel le monde se mondéise.” *Ibidem*, p. 43.

⁴⁷⁷ “ L'apparition de la montagne y a déjà répondu: l'espace est originariamente son lieu d'être.” *Ibidem*.

⁴⁷⁸ “ Tout ce qui est est passé en elle.” *Ibidem*, p. 41.

⁴⁷⁹ “ Cette ouverture n'est pas la béance du chaos ni n'est non plus une confusion à vide.” *Ibidem*, p.45.

designa-o por momento cosmogénico que compara à fixação de um ponto no seio do caos. A aparição da montanha coloca de igual modo um termo ao caos, mas ela é mais do que um ponto fixo pois, se assim fosse, bloquearia a abertura das clareiras que se abrem no caos. A dimensão espaço-temporal do seu aparecer não admite referenciais, ela emerge de todo o lado e difunde-se por todo o lado. A montanha expande-se a partir de zonas radiantes, que são emergências do seu próprio espaço que irradia a partir de si mesmo. Estas zonas radiantes são campos pré-espaciais ou vazios que permitem a circulação do seu ritmo energético.

“ Quando a montanha aparece, este vapor flutuante, esta encosta de sombras, esta fuga de neve, momentos fugazes, convocam-se de todo o espaço implicado no seu ritmo [...] cada um participa da indivisível omnipresença rítmica da montanha.”⁴⁸⁰

No espaço uno da montanha, todos os elementos e os momentos que ela integra convocam o ritmo que os transforma, dá-lhes forma. Nada na montanha está inerte. O seu espaço em expansão radial é um todo rítmico e de encontro, a essência da montanha e o fundo que ela existe são aí co-originários. A espontaneidade desse instante é designado por Maldiney *Verticalidade*. No momento imediatamente a seguir ao da articulação do seu fundo, a montanha é todo o espaço, *kósmos*, beleza, ordem, harmonia. “Toda a terra é-lhe aferente e ela é aferente a todo o céu.”⁴⁸¹ A “verticalidade” traduz o elã e a unidade da sua forma. Quando a montanha “[...] surge através de brumas e nuvens, tão forte é a sua aparição que ela é o único tensor de todos os fenómenos.”⁴⁸² À medida que a montanha reúne e articula a fusão indistinta dos elementos que a integram (o indeterminado movente e sem forma), ela exhibe a sua força, eleva-se, verticaliza todo o seu espaço num arrebatamento súbito. A forma (montanha) e a “verticalidade” (elã) tornam-se o mesmo, forma e ímpeto são um.

⁴⁸⁰ “ Quand la montagne apparaît, cette vapeur flottante, cette montée d’ombres, cette fuite de neige, moments disparaissants, s’appellent de tout l’espace impliqué dans son rythme [...] chacun participe de l’indivisible omniprésence rythmique de la montagne.” *Ibidem*, p. 46.

⁴⁸¹ “ Toute la terre lui est afférente et il est afférent à tout le ciel.” *Ibidem*, p.47.

⁴⁸² “ Quand il surgit à travers brumes et nuages, si forte est son apparition qu’elle est unique tenseur de tous les phénomènes.” *Ibidem*.

Esse arremesso em verticalidade da montanha é, nas palavras de Maldiney, a libertação do estreitamento opressivo da sua massa. “A face Norte arrasta na sua verticalidade altiva toda a amplitude e todo o peso da base da montanha.”⁴⁸³ Apesar de massiva, a montanha mostra-se em toda a sua leveza. A extensão da profundidade (medida da terra) eleva-se na luminosidade (medida do céu). Porém, não se trata de unir o alto e o baixo. A montanha não adiciona o alto (céu) e a parte baixa (terra) como se estes fossem dois pólos. A verticalidade da montanha é ascendente e descendente e impõe-se antes dos opostos se fixarem. “Tal é a potência desta mutação, que os dois termos podem inverter-se sem que esta presença se descontraia. Por vezes a montanha aparece como o Vazio e o Nada, e o espaço do Céu-Terra como plenitude do ser”⁴⁸⁴

A montanha em ascensão vertical, na dinâmica de formação da sua forma, existe o vazio que aumenta em torno dela e se expressa absolutamente no seu cume, “o único de todas as solidões.”⁴⁸⁵ No *extremum* da sua elevação, a montanha é *Altitude*.

A *Altitude* não se refere à geometria - a altura de uma parede, por exemplo. A *Altitude* não é da ordem da estimativa matemática, mas de um movimento extático, segundo o qual “[...] o longínquo está no vazio do próximo e o próximo no vazio do longínquo.”⁴⁸⁶ No *extremum* da sua verticalidade (*Altitude*), a montanha traz consigo todo o Vazio.

“Na sua ascensão ela abre o vazio dando-se lugar. O surgir do Cervin é uma estase única de exaltação e de retraimento. A sua forma consiste da sua mutação – e nela tornada visível - do pleno e do vazio, do existir e do não existir, do Ser e do Nada. É assim que o fundo é nela trazido ao ser. Ele está por todo o lado e a forma existe-o por todo o lado.”⁴⁸⁷

⁴⁸³ La face Nord emporte dans sa verticalité altièrè toute l’amplitude et toute la pesanteur du bas de la montagne.” *Ibidem*, p. 48.

⁴⁸⁴ “ Telle est la puissance de cette mutation, que les deux termes peuvent s’inverser sans que se relâche cette présence. Parfois la montagne apparaît comme le Vide e le Rien, et l’espace du Ciel-Terre comme plénitude de l’être.” *Ibidem*, p.53.

⁴⁸⁵ “ À mesure que s’élève la montagne, réalisant sa forme dans un vide croissant, elle existe ce vide [...] Et cette mutation culmine au sommet: l’unique de toutes les solitudes.” *Ibidem*, p. 51.

⁴⁸⁶ “[...] le lointain est au creux du proche et le proche au creux du lointain.” *Ibidem*, p.49.

⁴⁸⁷ “ Dans son ascension elle ouvre le vide en se donnant lieu. Le surgir du Cervin est une stase unique d’exaltation et de retrait. Sa forme consiste de la mutation en elle - et en elle rendue visible - du plein et

A montanha é uma forma em formação, ela consiste das suas mutações, através das quais se traz a si e ao seu fundo à existência. Ocultando-se e desvelando-se, esta montanha que de *mais alto em mais alto se abisma*⁴⁸⁸, atira-nos com ela para o *extremum* da sua existência. Mas, qual é o segredo da sua Altitude? Significa dizer com Heidegger que “caímos para o alto”? Ou que “o surgimento da altura abre uma profundidade”? Ou significa ainda dizer com Merleau-Ponty que “este surgimento é o de uma negatividade *que vem ao mundo*”?⁴⁸⁹ Para Maldiney,

“ [...] nós não caímos. Somos levados na altura que se cava. Ela cava-se numa ausência da qual a presença cresce. Mas esta presença de ausência não é o facto de uma negatividade que vem ao mundo. Ela não vem ao mundo heideggeriano do cuidado nem ao mundo de carne no sentido de Merleau-Ponty.”⁴⁹⁰

Não é suficiente existir o pleno, antes de mais, é necessário abri-lo. “ E aí o milagre: nesta abertura nós nos surpreendemos a ser. No perigo e na graça do impossível.”⁴⁹¹

Tal como toda a existência, “A montanha é real sem antes ter sido possível.”⁴⁹²

du vide, de l'y avoir et du ne pas y avoir, de l'Être et du Rien. C'est ainsi que le fond est en elle amené à être. Il est partout et la forme l'existe partout.” *Ibidem*, p. 50.

⁴⁸⁸ “ Cette montagne, *qui de plus en plus haut s'abime*, [...]” *Ibidem*.

⁴⁸⁹ “ Cela ne revient pas à dire avec Heidegger que « nous tombons en haut » et que « le surgissement de la hauteur ouvre une profondeur » et encore moins si l'on ajoute avec Merleau-Ponty: « ce surgissement est celui d'une négativité *qui vient au monde* ».” *Ibidem*.

⁴⁹⁰ “ [...] nous ne tombons pas. Nous sommes portées dans la hauteur qui se creuse. Elle se creuse d'une absence dont s'accroît la présence. Mais cette présence d'absence n'est pas le fait d'une négativité qui vient au monde. Elle ne vient au monde heideggerien du souci ni au monde de chair au sens de Merleau-Ponty.” *Ibidem*.

⁴⁹¹ “ Et là est le miracle: dans cette ouverture nous nous surprenons à être. Au péril et à la grâce de l'impossible.” *Ibidem*, p. 53.

⁴⁹² “ Elle est réelle sans avoir d'abord été possible.” *Ibidem*, p. 38.

Terceira Parte

PARA UMA FENOMENOLOGIA DA ARTE

Capítulo 1

A existência das formas

1.1. Em busca dos caminhos da arte

A condição de ser-para-o-impossível define dimensionalmente o existente e esta dimensão extática é também a da obra de arte.⁴⁹³ “O ser-obra é da mesma ordem da existência.”⁴⁹⁴ A obra de arte *ex-iste*.

A reflexão de Maldiney sobre a arte não se desenvolve fora do campo da sua análise existencial, pelo contrário, aquela visa obter leituras mais abrangentes da própria existência e aprofundar o que pode denominar-se “arte existencial”. Este campo existencial da arte não só amplia a sonoridade dos existenciais anteriormente analisados, como constitui um espaço privilegiado onde arte e existência se explicitam reciprocamente.

A proposta fenomenológica de Maldiney contribui de forma original para o debate em torno das questões sobre a origem da obra de arte e das que giram em torno da experiência estética, mantendo o autor o diálogo, como sempre faz, com diferentes teóricos e artistas, dos quais recupera alguns conceitos que desdobra, abrindo caminho a

⁴⁹³ “ C’est cela même qu’exprime le mot “présence”: être présent (*prae-sens*), c’est être à l’avant de soi. Il y a une antilogique, un signe de contradiction qui fait le départ entre deux ordres: ce qui, au plan de la chose, de l’étant pur et simple, constitue une impossible condition d’être, est la condition d’être-à-l’impossible qui définit dimensionnellement l’existant [...] Cette dimension extatique est celle, pareillement, de l’œuvre d’art : elle *ex-iste*.” *AE*, p.7.

⁴⁹⁴ “ L’être-œuvre est du même ordre que l’existence.” *Ibidem*, p.10.

um pensamento próprio. Heidegger e François Cheng serão, mais uma vez, os interlocutores preferenciais de Maldiney; pelo nosso lado destacaremos, entre outros artistas que o filósofo elege, os pintores Paul Cézanne, Kasimir Malevich, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian. Apesar de a estética maldineyana abranger todos as áreas artísticas, valorizámos no entanto a pintura e o modo como nela se evidenciam os existenciais do ritmo e do Vazio, mas na perspectiva de estes estenderem-se, no essencial, a todos os domínios da arte. Manter-se-á no horizonte da nossa análise, a interrogação sobre a origem e a dinâmica de criação do espaço existencial.

Maldiney começa por deslocar a discussão sobre a arte, da objectividade para um campo pré-categorial, crítico do intelectualismo e da filosofia idealista, porque “[...] uma obra de arte não é um objecto: ela ex-iste. [...] A arte não é um objecto de representação.”⁴⁹⁵ No âmbito desse debate, Maldiney sintoniza particularmente com as fenomenologias que sustentam uma ontologia da obra de arte, dado que a arte é uma forma de presença.⁴⁹⁶ Todavia, o autor acrescenta: “Uma obra de arte não tem a estrutura nem da intencionalidade nem do projecto.”⁴⁹⁷ Assim, o campo da arte será aquele em que mais uma vez veremos Maldiney emancipar-se de teses que lhe são caras. Mas antes de aprofundarmos a proficuidade dessa emancipação, interrogamo-nos sobre qual é a posição do autor, relativamente a alguns temas nucleares da estética e da filosofia da arte.

Na interrogação, *o que é a arte*, Maldiney começa por analisar dois tipos de resposta, ambos pretendendo evitar o círculo já referido por Heidegger, de que uma obra de arte se apreende a partir da essência da arte e de que a arte é o que pode deprender-se a partir da obra.⁴⁹⁸ A primeira resposta a este círculo, Maldiney

⁴⁹⁵ “ Or une oeuvre d’art n’est pas un objet: elle ex-iste [...] L’art n’est pas un objet de représentation.” *ORAN*, p.27.

⁴⁹⁶ “ Son existence ne consiste pas à se mettre en vue mais à donner à voir et à être. L’art [...] est une forme de présence.” *Ibidem*.

⁴⁹⁷ “ Une oeuvre d’art n’a la structure ni de l’intentionnalité ni du projet.” *Ibidem*, p.30.

⁴⁹⁸ “ Aquilo que a arte é deve poder deprender-se a partir da obra. Aquilo que a obra é, só o podemos experimentar a partir da essência da arte. Toda a gente nota facilmente que andamos às voltas.” Martin HEIDEGGER, “ A origem da obra de arte” in *Caminhos de Floresta, op.cit.*, p.9. Conferir também *ORAN*, p.13.

denomina-a sociológica,⁴⁹⁹ e diz respeito à “uniformidade do gosto” que, ora pertencendo a uma maioria ora a uma elite restrita, é o que decide em cada época o que é a arte.

“Na nossa época, o que decide o que é arte e obra de arte, é a cultura. Ela objectiva-se e expõe-se no museu. Real ou imaginário, ele é um lugar de investidura. As obras que ele reúne são revestidas de um carácter distintivo, e como que sublimadas de uma glória. Elas têm um valor de paradigmas edificantes. Elas são igualmente imagens de lembrança, balizando uma história cultural “incorporada” que o “visitante mantém presa a si.”⁵⁰⁰

É com esta nota sobre a “cultura” e as suas instituições que, em *Ouvrir le rien, l’art nu, Abrir o nada, a arte nua*, Maldiney abre o contexto em que decorrerá a sua análise sobre a arte e o modo como esta se relaciona com o artista e o seu fruidor.⁵⁰¹ A posição deste autor relativamente aos espaços socioculturais, nomeadamente o do museu, é crítica. O museu não constitui o espaço mais originário do encontro dos seres humanos com a arte, nem é nele que se desvenda o modo *como* a obra de arte aparece. Não é a perspectiva histórico-social, “por vezes patrimonial”, temática ou edificante, nem os valores e os contravalores de uma época e os de uma civilização, nem qualquer outro ponto de vista exterior à obra de arte que, para Maldiney, a explicita. Mas um dos aspectos que o autor mais enfatiza nas teses que fazem depender a apreciação estética e artística das instituições e das suas regras, concerne à “autoridade”. Quem decide o que é uma obra de arte? É arte, a partir do momento em que a obra se exhibe nos sítios que se

⁴⁹⁹ Cf. *ORAN*, p.13.

⁵⁰⁰ “ À notre époque, ce que décide de ce qui est art et œuvre d’art, c’est la culture. Elle s’objective et se met en vue dans le musée. Réel ou imaginaire, il est un lieu d’investiture. Les œuvres qu’il rassemble sont revêtues d’un caractère insigne et comme nimbées d’une gloire. Elles ont une valeur de paradigmes édifiants. Elles sont autant d’images de rappel, balisant une histoire culturelle « incorporée » que le visiteur “maintient attachée à soi.” *Ibidem*, p.14.

⁵⁰¹ Cf. *Ibidem*, pp. 13-31.

legitimam espaços de cultura? E quem os legitima? Um grupo de conhecedores e de especialistas? As exigências do público e as do mercado?⁵⁰²

Estando sobretudo interessado nas questões da origem e na forma como a obra de arte coexiste, no seu estado nascente, com os artistas e os seus fruidores, Maldiney dirá que nenhum destes problemas se elucida no relativismo do gosto e da cultura dominantes de uma época, não depende de instituições nem de exigências impostas pelo mercado, pois todos são estranhos ao que é próprio da arte.

Mas a questão da “autoridade” não se esgota na perspectiva sociológica. Segundo o autor, as teses da arte conceptual constituem a segunda resposta ao círculo acima referido e assumem um outro tipo de autoridade: a autoridade do artista.

Diferentemente das “teorias institucionais”, as teses da arte conceptual não admitem “obras legitimadas” nem ideais de arte preconizados pelos sistemas filosóficos, nem aceitam a autoridade e as regras impostas pelas instituições culturais com poder de decisão. Para a arte conceptual, a apreciação estética cabe ao artista. “Quem tem aqui autoridade? O artista. Tal como o presidente de uma assembleia abre a sessão declarando-a aberta, o artista ao declarar fazer obra abre o reino da arte.”⁵⁰³ Mas, na realidade, a autoridade contra a qual a arte conceptual se insurge, não é por ela resolvida, apenas se substitui o juízo estético do apreciador pelo “decreto estético” do criador.

Não será portanto a passagem de poder do apreciador para o criador que responde, na perspectiva de Maldiney, à questão o que é a arte. Na arte conceptual, é mais o acontecimento do “homem artista”, não tanto o da obra, que está em jogo. A definição de arte da arte conceptual centra-se absolutamente no criador. Por um lado, a arte é o conceito *a priori* que o artista tem da mesma⁵⁰⁴, por outro, o artista é a compreensão desse conceito e o modo como o expressa.

⁵⁰² Estas interrogações surgem também no seio das denominadas “teorias da indefinibilidade da arte” que, nas décadas de 50 e 60, se insurgem contra as teorias essencialistas, mas que se opõem igualmente às “teorias institucionais” desenvolvidas, entre outros, por George Dickie, segundo as quais um objecto pode ou não ser arte, dependendo da apreciação de um grupo de pessoas que representa certas instituições e as suas regras e que constituem o “mundo-da-arte”.

⁵⁰³ “ Qui ici a l’autorité? L’artiste. Comme le président d’une assemblée ouvre la séance en la déclarant ouverte, l’artiste en déclarant faire oeuvre ouvre le règne de l’art.” *Ibidem*, p. 18.

⁵⁰⁴ “ Le fait qu’il s’agisse d’une oeuvre d’art, écrit Joseph Kosuth, est un pur a priori.” Joseph KOSUTH, cit. in *ORAN*, p.15.

“O artista cuja obra se produz discurso decide, pelo seu dizer, da potência da língua na qual o ser se declara. Ele abre, dizendo, o exprimível. O advento da arte conceptual é o advento do aí-ser como homem artista, para quem se abre co-originariamente o dizer e o a-dizer. O ontológico perfaz-se em logologia.”⁵⁰⁵

Embora a perspectiva da arte conceptual não seja a da lógica mas a da estética, ela visa contudo exprimir o ser da obra em performances discursivas e, neste sentido, ser e dizer são o mesmo. Porém, reduzir o ontológico a uma teoria do discurso, desvirtua a dinâmica de ser-obra-de-arte, porque nem o sensível é um conceito, nem é na forma de discurso performativo que o ser da obra se “declara”.

Não subscrevendo nem a tese sociológica nem a conceptual, a fenomenologia da arte de Maldiney centrar-se-á na obra em si mesma, cuja performance é a da existência, nem subjectiva nem objectiva, mas experiência extática, arredada da intencionalidade de uma consciência ainda não convocada. Quer isto dizer, que a obra de arte *ex-iste*, mas de uma existência que não é determinada por nada que lhe seja exterior, nem pelos juízos estéticos dos que a apreciam, nem pelos conceitos *a priori* do criador. É a obra que *decide* do seu ser-obra, não o artista.⁵⁰⁶ Assim, à semelhança de toda a existência,

“ [...] uma obra de arte é *o aí* da sua própria abertura [...] Uma obra de arte existe a abrir a sua via [...] Ela está em precessão dela mesma, e contradiz por aí [...] toda a tentação para determinar o seu ser na forma de objectividade. [...] A origem e a saída da obra de arte, é a arte - que é, no sentido referido, o seu pretexto. Ela não tem o seu fundamento na prosa do mundo.”⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ “ L’artiste dont l’oeuvre s’éveille discours décide, par son dire, de la puissance de la langue dans laquelle l’être se déclare. Il ouvre, en le disant, l’exprimable. L’avènement de l’art conceptuel est l’avènement de l’être-là en l’homme artiste, par qui s’ouvre co-originariamente le dire et le à-dire. L’ontologique s’accomplit en logologie.” *ORAN*, p. 22.

⁵⁰⁶ “ L’être-œuvre d’une œuvre d’art consiste dans l’articulation créatrice de l’œuvre et de la norme, dont chacune n’existe qu’à même la genèse de l’autre. N’existant qu’à ouvrir sa norme, à l’ouvrir en la remplissant, elle décide de son être-œuvre. Elle. Non l’artiste.” *Ibidem*, p. 24.

⁵⁰⁷ “ Or une œuvre d’art est *le là* de sa propre ouverture [...] Une œuvre d’art existe à ouvrir sa voie [...] Elle est en précession d’elle-même, et contredit par là [...] toute tentation de déterminer son être dans la

A obra de arte é o aí do ser, do seu próprio ser, não o aí do ser de outro existente. A obra não é a expressão do ser do artista, ela não simboliza, não representa nada para lá de si própria. A obra é o aberto de um mundo mas o modo como instaura o seu espaço não é determinado pela “prosa do mundo”, ela não depende de nenhum *dictum*. A obra de arte não se submete nem à ditadura dos consumidores nem à dos produtores,⁵⁰⁸ o seu fundamento descobre-se nos espaços inimagináveis e impossíveis da sua autogénese. A obra de arte é, para Maldiney, acontecimento [*Événement-avènement*].

1.2. Do signo à forma, o encontro

A via da obra de arte é... a via da arte que, segundo Maldiney, não se identifica com as estruturas simbólicas da linguagem. A obra de arte é uma forma de presença e, “A presença não tem signo.”⁵⁰⁹

Bastante crítico relativamente ao modo como o *discurso* opera em todos os domínios da realidade, Maldiney sublinha que a inflação contemporânea do discurso, mais do que mostrar a abertura do ser humano ao real, ela sugere que o real é algo sobre o qual o ser humano pode operar. Ora a arte não escapa a esta valorização do discurso operativo, relativamente ao qual a “visão” é substituída pela “leitura”. Do ponto de vista da via estético-discursiva, “Um quadro faz parte do mundo escrito, onde reina o discurso, não a palavra, de que o dito jamais iguala o *a dizer* para o qual o seu dizer está suspenso. Assim, fala-se da visão de um quadro como de um “discurso do olhar”.⁵¹⁰ Em causa não está a *palavra*, tal como aparece, por exemplo, na poesia, cuja unidade de

forme d’objectité. [...] L’origine et l’issue de l’œuvre d’art, c’est l’art – qui est, au sens dit, son prétexte. Elle n’a pas son fondement dans la prose du monde.” *AE*, p. 8.

⁵⁰⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 9-10.

⁵⁰⁹ “ La présence n’a pas de signe.” *ORAN*, p. 27.

⁵¹⁰ “ Un tableau fait partie du monde écrit, où règne le discours, non la parole, dont le dit n’égale jamais le *à dire* auquel son dire est suspendu. Ainsi parle-t-on de la vision d’un tableau comme d’un « discours du regard ».” *AE*, p. 29.

potência relaciona-se com a condição de momento, isto é, com o acontecimento,⁵¹¹ mas antes estão em jogo as estruturas simbólicas da linguagem, às quais os enunciados performativos aderem.

A relação da arte com o espaço da representação simbólica, próprio da linguagem, constitui uma temática de grande complexidade histórica,⁵¹² mas que se enraizou de tal modo na forma como habitualmente falamos de arte, que raramente se questionam certas afirmações que aludem à “linguagem” desta ou daquela obra ou ao

⁵¹¹ “ La parole de quelqu’un qui parle, non de celui qui est parlé, a toujours affaire avec le condition de moment, c’est-à-dire à l’événement.” *Ibidem*, pp. 32-32.

⁵¹² Quando a arte se constituiu um discurso autónomo, a categoria do belo, ao contrário do que acontecia na doutrina clássica, deixa de ser redutível a categorias vizinhas como o verdadeiro, o bom e o útil. Partindo da dicotomia tradicional entre signos naturais e convencionais (símbolos), a expressão artística é, de um modo geral, identificada com os primeiros. Se a noção de símbolo está sobretudo ligada ao pensamento conceptual, os signos naturais ou motivados seriam aqueles que melhor representariam a natureza e a realidade dos sentidos e da emoção. Kant inverte essa aplicação. Longe de caracterizar a razão abstracta, o símbolo passa a designar o modo intuitivo e sensitivo de apreender as coisas. “ Os lógicos modernos admitem uma utilização da palavra simbólico que é absurda e inexacta, pois opõem-na ao modo de representação intuitivo; a representação simbólica não é, com efeito, senão um modo da representação intuitiva”. Immanuel KANT, *Critik der Urteilkraft* [1790]. *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução de António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p.174. Kant diz ainda: “Pela expressão ideia estética entendo essa representação da imaginação que dá muito que pensar, sem que nenhum pensamento determinado, ou seja, nenhum conceito, lhe possa ser adequado e que, por conseguinte, nenhuma língua pode atingir completamente e tornar inteligível”. KANT, *Ibidem*, p.146. Schlegel, Schelling, Goethe e outros tantos românticos, imediatamente adoptam o sentido kantiano de símbolo, mas vão mais longe. Para a estética romântica, o belo é uma representação simbólica do infinito, quer na qualidade de totalidade absoluta, quer na condição de ilimitado. A arte é lugar do inefável. Há, portanto, uma incomensurabilidade entre o significante e o significado, pois o referente do símbolo é algo que está muito próximo do numinoso, do sagrado. Assim, se no universo lógico-linguístico, a função do símbolo é a de *estar em vez* dos conceitos ou das representações abstractas do pensamento, na versão inaugurada por Kant, o símbolo passa a representar o modo intuitivo e sensitivo de apreender a realidade ou, no caso dos românticos, ele é uma forma de apreender o infinito e o inefável. Mas, apesar destas modificações de sentido em torno do conceito de símbolo, a arte, o sensitivo e o próprio inefável, nunca se libertaram totalmente do seu estatuto ligado às estruturas simbólicas da linguagem, as quais pressupõem sempre um código que funciona dentro de um sistema previamente estabelecido, ou uma gramática, a partir da qual, é possível decifrar diferentes realidades, entre as quais, a realidade do espaço da obra de arte.

“discurso” de uma certa tendência artística. Isto é, aceita-se a ideia de que detrás da obra há uma gramática, a qual se estudada, como se estuda uma língua estrangeira, permite decifrar os “signos-artísticos” a partir dos quais acedemos à realidade que a obra de arte representa.

Mas, antes de mais, a obra de arte *representa*, está em vez de... é símbolo de alguma coisa ou *apresenta-se* – a si própria? A seguinte afirmação de Henri Focillon torna-se nesta questão bastante oportuna. “O signo significa, a forma significa-se.”⁵¹³ E significando-se a si própria, quer isto dizer que a obra de arte traz consigo um código⁵¹⁴ que está aí à espera de ser decifrado? Algumas teorias da arte pensam que sim. “Segundo a semiótica da arte, um quadro é um texto que traz consigo o seu sistema de leitura.”⁵¹⁵ Ora a posição da semiótica é clara. Ela pretende que as articulações espaço-temporais de uma obra sejam assimiladas às estruturas simbólicas da linguagem, ao mesmo tempo que redefine o destinatário da arte como leitor. Todavia, olhar para a obra de arte como um conjunto de signos a interpretar, identificando-a à organização e ao funcionamento de um texto, não é senão determinar o ser-obra em termos objectivos, na tentativa de aí encontrar as condições de validade de enunciados performativos, cuja ordem simbólica se estende ao corpo de uma comunidade de participantes, que se precisam num tipo específico de leitores a que a obra se dirige. Estes membros da ordem “*Arte e linguagem*” são investidos de poder performativo e, na qualidade de logográfico e de leitor crítico, eles atribuem sentido às obras, instaurando deste modo o “mundo da arte”.⁵¹⁶

A crítica que Maldiney dirige à semiótica da arte é acutilante. “Ao assimilar as articulações espaço-temporais de um quadro às estruturas verbais, a semiótica pictural

⁵¹³ “ Le signe signifie, la forme *se* signifie.” Henri FOCILLON cit. in *RPE*, p. 131.

⁵¹⁴ “ Un code est un système de symboles permettant de représenter une information, ou encore un ensemble de règles permettant de changer de système de symboles sans changer d’information.” *AE*, p.18.

⁵¹⁵ “ Selon la sémiotique de l’art, un tableau est un texte qui apporte avec lui son système de lecture.” *Ibidem*, p. 28.

⁵¹⁶ “ Ici l’ordre symbolique s’est fait corps dans une communauté de participants. Les membres de l’ordre blanc « *Art et langage* » sont investis du même pouvoir performatif en qualité de logographe et de lecteur d’une oeuvre. La lire à titre d’oeuvre d’art, c’est l’instituer telle. L’écrire selon la même perspective, c’est produire de l’art. Acte et énoncé sont un.” *ORAN*, p.23.

peca ao mesmo tempo contra a pintura e contra a palavra.”⁵¹⁷ As palavras, as cores, os sons ou quaisquer outros elementos estético-artísticos, são formas que se articulam entre si, mas não do modo como funcionam e se articulam as significações morfológicas, sintáticas ou lexicais de um texto não artístico. Entre signo e forma há um abismo que os separa. “A identificação das formas com os signos desnatura a sua relação com o espaço, que é a sua existência.”⁵¹⁸

O significado mais abrangente de forma, cujo sentido, na filosofia, se dirige a um princípio organizador que confere unidade a uma multiplicidade de elementos⁵¹⁹, não é estranho à noção maldineyana de forma. Todavia, nesta última, esse princípio articulador é o ritmo, que não é nem objectivável nem compatível com a ideia⁵²⁰, ele é um existencial. Na forma rítmica, a dicotomia forma/conteúdo não se verifica e a sua unidade é extremamente dinâmica.

Usando como exemplo a cor, na pintura, Maldiney dirá que uma cor é forma quando ela advém ritmo. E, “O ritmo da cor é a autogénese da forma.”⁵²¹ O ritmo é o princípio que reúne e articula todos os momentos da forma-cor, constituindo assim a essência e existência desta forma. A natureza da forma não é por isso estática, ela está em incessante formação.

Maldiney aproxima-se da tese de Paul Klee que se preocupa, no âmbito das teorias da *Gestalt*⁵²², com os caminhos da formação da forma, *Gestaltung* (formação,

⁵¹⁷ “ En assimilant les articulations spatio-temporelles d’un tableau aux structures verbales, la sémiotique picturale pêche à la fois contre la peinture et contre la parole.” *AE*, p. 29.

⁵¹⁸ “ L’identification des formes à des signes dénature leur rapport à l’espace, qui est leur existence.” *Ibidem*.

⁵¹⁹ Tanto a *morphé* de Aristóteles como a ideia [*eidós*] de Platão, as formas puras da intuição (espaço e tempo) de Kant e as formas simbólicas de Cassirer são princípios unificadores de múltiplos dados.

⁵²⁰ “ [...] rythme et idée sont incompatibles. L’idée de rythme est une idée « matériellement fausse » en ce que, représentative, elle fait du rythme un objet.” *ORAN*, p. 206.

⁵²¹ “ Le rythme de la couleur est l’autogénese de la forme.” *RPE*, p. 191.

⁵²² A teoria ou a psicologia da forma [*Gestalt*] defende que o “todo” não pode ser conhecido por meio das suas partes, porque o todo é maior do que a soma das suas partes. Assim, o todo não é simplesmente A+B mas C, possuindo características próprias. Por exemplo, a minha percepção de uma cadeira não se deve ao facto de somar o estofa, o encosto e as pernas, mas antes advém da interligação imediata destes elementos numa estrutura de conjunto. Do mesmo modo, uma melodia não é redutível à soma das notas que a compõem, gozando assim de total independência relativamente a cada uma das suas partes. Na sua

organização formadora)⁵²³, assim como não perde de vista o conceito de “forma única” de V. Weizsacker. Neste contexto, a forma estético-artística será, por um lado, espaço de encontro entre diferentes realidades que se ligam e articulam entre si (forma única), por outro, esta articulação (formal e formadora) consiste no ritmo, que “encarna nas formas” e lhes permite constituírem-se auto-movimento de espaço (e de tempo). “Uma forma não *está aí*, no espaço. Ela é *o aí* do espaço.”⁵²⁴

Ora enquanto a forma é simultaneamente abertura ao espaço e fundamento do espaço, o signo é totalmente indiferente ao espaço onde se inscreve, ele não o abre nem o fundamenta. O signo não tem espaço próprio. Nesta ordem de ideias, o signo também não é lugar de encontro e de ritmo, ele não articula o heterogéneo. “A sua determinação exclui todo o recurso a uma vizinhança.”⁵²⁵ Um signo não tem *Umwelt*, por isso não encontra o diferente de si, não provoca nem é provocado. Totalmente alheio ao espaço que o recebe, o signo é uma configuração equilibrada nela própria, cuja estrutura não tem tensão espacial nem tensão de duração.

Ora a contraposição entre forma e signo tem aqui o propósito de questionar o modo como nos encontramos com a arte. Relacionarmo-nos com o dinamismo energético das formas diverge, à partida, da relação que se estabelece com um signo que está a funcionar simbolicamente. A obra de arte é presença. Ela não é um objecto nem simboliza seja o que for. Por isso, a primeira questão, relativa ao encontro com a arte, prende-se com o modo como a obra aparece ao fruidor. Para Maldiney, esse modo não é, originalmente, o da percepção. Quando o mundo da obra subitamente irrompe, ele não é imediatamente percebido. O que primeiramente *impressiona*, atinge, é a sua energia

origem, as teorias da *Gestalt* conservam a primeira acepção metafísica-clássica de forma, implícita na definição aristotélica de substância e, neste sentido, reconhecer uma forma é constatar uma estrutura que se mantém (série de invariâncias) durante o devir. Não obstante, o modo como as teorias da *Gestalt* se desenvolveram no campo da arte, deve muito à recuperação indirecta da morfologia goethiana, segundo a qual a forma [*Gestalt*] é algo que se move, que devém, que transcorre, definindo-se assim a teoria das formas como uma teoria de metamorfoses, relativamente à qual a forma não é exteriorização de um conceito (interior), como Hegel defende, mas algo que tem em si mesmo o seu próprio sentido.

⁵²³ “ La théorie de la *Gestaltung* se préoccupe des chemins qui mènent à la *Gestalt* [forme]. C'est la théorie de la forme mais telle qu'elle met l'accent sur la voie qui y mène [...] La genèse comme mouvement à la fois formel et formateur, est l'essentiel de l'œuvre.” Paul KLEE, cit. in *RPE*, p.156.

⁵²⁴ “ Une forme n'est pas là, dans l'espace. Elle est *le là* de l'espace.” *AE*, p. 29.

⁵²⁵ “ Sa détermination exclut tout recours à un voisinage.” *Ibidem*, p. 48.

rítmica, a irradiação difusa e (co) movente do seu espaço, não a percepção de formas-objecto com contornos bem definidos. Deixar escapar esse momento é, para Maldiney, bloquear o aparecer da obra. A visão objectivante, como é a da leitura dirigida por signos, orienta-se sempre para um objecto que a obra de arte não é, por isso, aquela nunca encontrará a obra.

“Aceder a um quadro visando signos, é esquivar-se ao momento de aparição da obra, da mesma forma que se esquiva à transcendência do rosto do outro delimitando-o por um contorno, onde ele está encerrado numa individualidade objectiva fechada.”⁵²⁶

Visar objectiva e linguisticamente uma obra, é desapropriá-la do seu rosto [*prósopon*], porque o delimita, inviabilizando, por esta via, o encontro. A obra de arte devolve a quem a visa uma expressão desconhecida, inesperada, totalmente outra. Não é na percepção, mas na surpresa, que o rosto da obra me é aberto. A obra de arte aparece *onde* não é esperada.

Na arte, como em toda a existência, o horizonte do encontro é transpassível, por isso distingue-se também na experiência estético-artística, a precedência da dimensão pática, onde se evidencia o estilo peculiar das obras a existirem o seu aí e o modo provocador como se insinuam na presença do fruidor. No encontro, há estranheza, inquietação, dada a forma nada familiar como a obra aparece. Nessa estranheza reside o carácter provocatório da arte. Se porventura o mundo de uma obra de arte fosse *a priori* conhecido ou similar a qualquer outro mundo com o qual nos identificamos, o espaço de encontro seria homogéneo, sem tensão. Mas a obra de arte *existe*. Ela opõe-se à cristalização dos mundos, abre a outros modos de ser mundo, transcende-nos. O sentido do apelo da arte à transformação de nós próprios como outros, pode encontrar-se, por exemplo, na forma como um determinado livro, filme, concerto ou pintura é determinante para alguém, não só por continuar presente, apesar dos anos, mas porque muitas vezes se sente, que a obra *transformou* de facto o modo de olhar e o de estar no mundo. Nesta experiência, Maldiney dirá que o fruidor não se relacionou com a obra

⁵²⁶ “ Accéder à un tableau en visant des signes, c’est se dérober au moment apparitionnel de l’oeuvre, de la même manière qu’on se dérobe à la transcendance du visage d’autrui en le délimitant par un contour, où il est enfermé dans une individualité objective close.” *Ibidem* p.30.

analiticamente nem a ela se antecipou, mas antes deixou surpreender-se pelo seu mundo, abrindo-se ao acontecimento, também ele inesperado, de *com* esse mundo o seu próprio mundo transformar-se.

Há, portanto, algo mais na nossa relação com arte que ultrapassa o seu folheto informativo, o parecer dos agentes culturais, a análise dos sistemas filosóficos, sociológicos ou linguísticos que tendem a orientar o olhar e informá-lo previamente sobre o que se passa na obra. O papel da arte não é o de transmitir conhecimentos, “informar”, mas o de “dar forma”,⁵²⁷ *trans*-formar, num movimento de transcendência que, mais um vez, se esclarece como *sur*-presa.

A arte é um espaço privilegiado de encontro, cuja experiência ultrapassa o modo como nos relacionamos com coisas, objectos, artefactos. Na experiência estética, envolvemo-nos com acontecimentos que, precisamente, a leitura dirigida por signos não é capaz de captar, pois aqueles pertencem à dimensão mais recôndita da *aisthesis*, não aos espaços da representação. Para Maldiney, torna-se então fundamental aprofundar o sentido de pático na arte, pois,

“Uma forma não é nomeável. Só o são os signos e as imagens, porque eles são tematizáveis. A forma é a-temática, tal como o ritmo que é a sua dimensão originária. O ritmo não é nomeável. Ele nem sequer é concebível; ele é a antinomia do conceito.”⁵²⁸

O ser das formas oculta-se e desvela-se na arte, mas aquele não se objectiva linguisticamente, a essência das formas é ritmo, não um código linguístico. “Código e sentir são antinómicos.”⁵²⁹ Trata-se portanto de fazer uma escolha destinal. É o ser do homem (e o da obra de arte) o de um objecto ou o de um existente? Acrescentando ainda o autor:

⁵²⁷ “ Nous y sommes informés en un autre sens: au sens primitif, le plus concret, du mot, où « informer » ne veut pas dire « transmettre des connaissances », mais « donner forme » .” *Ibidem*, p.27.

⁵²⁸ “Une forme n’est pas nommable. Seuls le sont des signes et des images, parce qu’ils sont thématizables. La forme est non thématique, comme le rythme qui est sa dimension originaire. Le rythme n’est pas nommable. Il n’est même pas concevable; il est l’antinomique du concept.” *Ibidem*, p.32.

⁵²⁹ “ Code et sentir sont antinomiques.” *Ibidem*, p. 24.

“ Em todo o caso, quando se opta pelo objecto, não se deve fingir existir. Correndo o risco de cair sob o efeito da palavra de Heráclito: “Presentes, eles estão ausentes.” Eles não estão presentes no que dizem. Mesmo sobre os lugares da arte eles estão noutra lugar: o código é um álibi.”⁵³⁰

O encontro com uma presença inédita, criadora e fundadora como é a obra de arte, coloca-nos de facto o dilema que atravessa toda a existência. *Onde e como* nos encontramos com outros? Estaremos efectivamente na sua presença ou os outros são apenas quem habita os condomínios fechados das nossas representações?

1.3. Estética-sensível e estética-artística

A interrogação sobre a arte, ou melhor, o questionamento sobre quem é esse outro que, no universo da arte, nos surpreende e provoca, exige que nos debrucemos sobre a própria obra, não sobre uma ideia que dela temos. Para Maldiney, esse *ir à obra ela mesma*, implica indagar o *como* da formação do seu espaço. E, nas suas palavras, “A formação de uma forma tem lugar no espaço que ela instaura: ela é formação de uma dobra do espaço onde este se articula por inteiro. A sua autogénese é um auto-movimento do espaço transformando-se ... nele próprio. É a definição de ritmo.”⁵³¹ A concepção maldineyana de forma entretetece-se com a de ritmo, logo, as estruturas das obras que não se regem pelas necessidades do objecto, referem-se a um espaço ante-objectivo que não tem outro sistema de coordenadas senão o “da conspiração motora-rítmica” das suas formas.⁵³² O acontecimento ser-obra-de-arte consiste na fundação, transformação rítmica de espaço, de que todas as suas formas participam.

⁵³⁰ “ En tous cas, lorsqu'on opte pour l'objet, il ne faut pas feindre d'exister. Sauf à tomber sous le coup de la parole d'Héraclite: « Présents, ils sont absents. » Ils ne sont pas présents à ce dont ils parlent. Même sur les lieux de l'art ils sont ailleurs: le code est un alibi.” *Ibidem*, p. 32.

⁵³¹ “ La formation d'une forme a lieu dans l'espace qu'elle instaure: elle est formation d'un pli d'espace où celui-ci tout entier s'articule. Son autogénese est un automouvement de l'espace se transformant en ... lui-même. C'est la définition du rythme.” *Ibidem*, p.15.

⁵³² Cf. *RPE*, p. 107.

Referindo-se às artes plásticas, Maldiney sublinha, “ Uma pintura é feita de acontecimentos picturais, de que cada um tem o seu horizonte e, sob este horizonte, o seu campo marginal. É no espaço marginal, e não do centro ao centro, que eles comunicam entre si no “simultaneísmo” da obra.”⁵³³ Maldiney define “simultaneísmo”, compreendendo a simultaneidade em profundidade do tempo e com ela a do espaço, que o ritmo em si mesmo reúne e identifica.⁵³⁴ Por sua vez, a simultaneidade rítmica implica a uni-multidimensionalidade de um espaço cujo quociente de profundidade e o gradiente de abertura nela se compenetraram.⁵³⁵ Isto é, profundidade e vazio entrelaçam-se no espaço rítmico da obra. “O vazio frequenta o pleno: profundidade [...] O pleno chama o vazio: abertura.”⁵³⁶ A obra de arte é por excelência o lugar de encontro da profundidade e do aberto.

Com efeito, não está em causa uma definição conceptual de arte, esse “*quê*” da arte, mas a dimensão da sua autogénese, o *como* da instauração do seu espaço que, antes de mais, incide sobre a dinâmica comunicativa das formas, evidenciada no “simultaneísmo” da obra. Cada forma (sons, cores, etc.) constitui um acontecimento, cada um com o seu horizonte e o seu campo marginal, mas todos interceptando-se, substituindo-se e criando novos campos marginais sob outros horizontes. Estas intersecções e eclosões das formas são o que auto-movimenta, espacializa o espaço da obra e nesse sentido o ritmo das formas constitui a essência da obra. Todavia, essas formas, elementos estéticos ou sensíveis, como são as cores e os traços, só se constituem realmente formas quando advêm ritmo no espaço profundo e aberto, uni-multidimensional da obra. Se, por um lado, o ritmo das formas essencializa o todo da obra, por outro, deve-se ao todo da obra a essência rítmica de cada forma sensível.

Há uma relação de unidade entre o sensível e o espaço da obra, que Maldiney evidencia comparando a pintura com a música. “Assim como a melodia está para o

⁵³³ “ Une peinture est faites d’événements picturaux, dont chacun a son horizon, et sous cet horizon, son champ marginal. C’est dans l’espace marginal, et non de centre à centre, qu’ils communiquent entre eux dans le « simultanéisme » de l’œuvre.” *AE*, p.30

⁵³⁴ “[...] le rythme identifie en lui la simultanéité en profondeur du temps et avec elle, celle de l’espace: la simultanéité en profondeur de l’espace-temps.” *ORAN*, p.220.

⁵³⁵ “ La simultanéité rythmique implique l’uni-multidimensionnalité d’un espace dont le quotient de profondeur et le gradient d’ouverture se compénètrent en elle.” *Ibidem*, p.255.

⁵³⁶ “Le vide hante le plein: profondeur [...] Le plein appelle le vide: ouverture.” *AE*, p.14.

fundamento dos sons, o espaço rítmico da pintura está para o fundamento das formas e das imagens nascentes.”⁵³⁷ Se, ao isolar-se os sons de uma melodia esta aniquila-se, também na pintura, se destacarmos esta ou aquela forma, a obra destrói-se. O quadro existe como um todo, por isso dificilmente suporta, na sua análise, uma visão analítica, sob o risco de o aniquilarmos. “Cada visão marginal envolve de facto todo o espaço do quadro. E é este espaço que, a cada olhar, se transforma.”⁵³⁸ Mas nesta interdependência de cada uma das formas com o todo do quadro, que não se confunde com a relação dicotómica entre conteúdo e continente, o espaço da obra é fundamento das formas, porque nele o sensível potencia-se. Neste contexto, Maldiney atribui dois sentidos à palavra estética: um relaciona-se com a arte, o outro com a receptividade sensível. A primeira estética denomina-se *estética-artística*, a segunda, *estética-sensível*, defendendo que a primeira é a *verdade* da segunda, porque é no espaço da obra que o sensível se revela.⁵³⁹

Na dissociação acima referida, o sentido de “verdade” reenvia ao seu étimo grego *aletheia*, desocultação do latente, e o de sensível à “matéria”, como são as cores e os sons, as manchas, linhas, pontos, ressonâncias, harmónicos que são, para Maldiney, acontecimentos puramente fenomenais a que não correspondem nem predicados de objectos nem qualidades das coisas. Será, portanto, no espaço da obra, que a pura fenomenalidade se torna “matéria sensível de significância”. A arte não é, ainda segundo expressões do autor, “o memorial do sentir” ou a mera “tradução do fenómeno”.

“A arte é a verdade do sentir. Verdade no sentido de *aletheia*: desvelação do ente abrindo-se no espaço de manifestação; ela é identicamente manifestação e justificação

⁵³⁷ “ Comme la mélodie est au fondement des sons, l’espace rythmique de la peinture est au fondement des formes et des images naissantes.” *ORAN*, p.94.

⁵³⁸ “ Chaque vision marginale enveloppe en fait tout l’espace du tableau. Et c’est cet espace qui, à chaque regard, se transforme.” *AE*, p.31.

⁵³⁹ “ Le mot « esthétique » a deux sens: l’un se rapporte à l’art, l’autre à la réceptivité sensible. L’esthétique-artistique est la vérité de l’esthétique-sensible, dont l’être a sa révélation dans l’être-œuvre.” *Ibidem*, p. 27.

do sensível. Este salto não é uma evasão do sensível [...] a obra é a justificação de todos os momentos sensíveis através dos quais, na sua abertura extática, ela se traz a si.”⁵⁴⁰

A dimensão estética-artística refere-se à abertura extática da obra de arte, mas a dinâmica da sua transcendência não significa a evasão do sensível, pelo contrário, ela funda-o.⁵⁴¹ Os quocientes de profundidade e de abertura da obra são o que permite elevar o sensível a um nível de excelência que não tem marcas noutra lugar. “O espaço flutua entre as próprias manchas que estão em suspenso na sua profundidade. Elas regressam a esta profundidade da qual procedem.”⁵⁴² O sensível puro e simples abre-se à sua essência no espaço da obra, porque é aí que se joga a possibilidade de ele comunicar com a sua profundidade.

A tese de que a obra de arte constitui o espaço privilegiado da revelação do sensível, não é alheia à obra de certos artistas. Por exemplo, Piet Mondrian afirmou que preteriu o emprego das cores naturais em benefício das cores puras - vermelho, amarelo e azul, mais tarde o branco e o preto - com vista à manifestação do sensível no espaço da obra. E, no seu princípio, não subjaz à intenção de Mondrian a realização de uma purificação cromática da pintura. A sua busca pela pureza das cores não se dirige à *qualidade* pictural das mesmas, antes visa a sua essência que, segundo o pintor, revela-se na obra, não na natureza. Ora afirmar que o lugar da manifestação da essência da cor não é a natureza mas a obra de arte, não será antecipar a definição heideggeriana de arte?

Para Heidegger, a obra de arte “levanta um mundo.” Diz este filósofo, que a obra ao “elaborar a terra” permite a entrada da terra no aberto de um mundo.⁵⁴³ *A terra*

⁵⁴⁰ “ L’art est la vérité du sentir. Vérité au sens *d’aletheia* : décel de l’étant s’ouvrant dans la patence: il est identiquement manifestation et justification du sensible. Ce saut n’est pas une échappée hors du sensible [...] l’œuvre est la justification de tous les moments sensibles à travers lesquels, dans son ouverture extatique, elle se porte à soi.” *ORAN*, p. 20.

⁵⁴¹ “ Nous faisons donc état de la différence entre prendre fond [*Boden nehmen*] et (se) fonder [*stiften*]. L’écart entre les deux est de transcendance, et à cet écart correspond une diffraction de sens à l’intérieur du terme « esthétique » qui désigne soit l’esthétique-sensible, soit l’esthétique-artistique.” *PHF*, p.150.

⁵⁴² “ L’espace flotte entre les taches qui sont elles-mêmes en suspens dans sa profondeur. Elles retournent à cette profondeur de laquelle elles procèdent.” *ORAN*, p.331.

⁵⁴³ “ Na medida em que a obra levanta um mundo, elabora a terra. O elaborar deve ser pensado aqui em sentido rigoroso. A obra faz a própria terra entrar no aberto de um mundo e mantém-na aí. *A obra deixa a*

simboliza o fundo, a matéria primordial e densa, na qual as coisas permanecem ocultas.⁵⁴⁴ Já o *mundo* que repousa na terra, é onde tudo ganha sentido de ser. No mundo que a obra de arte levanta, a matéria sensível (terra) ilumina-se e revela a sua essência, “[...] os metais alcançam o resplandecer e o reluzir, as cores o brilhar, o som o soar, a palavra o dizer.”⁵⁴⁵ Mas a terra é também um espaço de resistência. Ela resiste trazer-se à luz da sua revelação. Assim, na análise de Heidegger, a obra de arte é palco de um “combate perpétuo entre a *terra* e o *mundo*”. Ela é um espaço tensional de abertura e de resistência, onde a terra e o mundo se opõem e se exigem mutuamente, com o propósito de pôr a descoberto a essência da matéria sensível. No fundo, para Heidegger, a obra de arte realiza aquilo que a técnica não é capaz, residindo aqui a dissociação que este filósofo estabelece entre a obra de arte e o artefacto.⁵⁴⁶

Maldiney assume a tese de que a obra de arte é o aberto de um mundo, o aberto onde a matéria sensível participa no ser-obra e aí se revela. Daí que, em sintonia com Heidegger, Maldiney afirme que “a arte é a verdade do sensível.” Todavia, “A arte é a verdade do sensível porque o ritmo é a verdade da *aisthesis*.”⁵⁴⁷ Ou seja, a questão da manifestação do sensível na arte, esclarece-se no e pelo ritmo, que se retira do horizonte do projecto, pois não é ao abrir-se na presença a dimensão do possível, que ela se

terra ser terra.” Martin HEIDEGGER, “A origem da obra de Arte” in *Caminhos de Floresta, op.cit.*, p. 44.

⁵⁴⁴ Referindo-se à obra poética, Maldiney salienta: “Il faut que le mot retourne à la terre, qu’il aille au fond – à la fois sombrant et se fondant – avant d’éclater au jour. Ce fond illimité, cet « élément de l’être » (Hegel), l’*apeiron*, le sans terme, l’intraversable (dit Anaximandre), qui d’un seul tenant l’enveloppe et la traverse, André de Bouchet l’appelle l’*épaisseur* [...] « terre verbeuse » ou terrestréité du verbe. En deçà de tout système de signes, la langue est, avant la lettre, cet état plasmatique impossible à contenir, où les mots retournent au muet, à « l’inarticulé » – chacun dépris de soi et pris en elle. Mais ce retour n’a lieu que par le poète, qui l’endure: *ausstehen*, endurer, c’est tenir jusqu’au bout en traversant le intraversable, non pas en lui assignant un terme, au contraire en l’ouvrant.” *AE*, p.223.

⁵⁴⁵ Martin HEIDEGGER, “A origem da obra de Arte” in *Caminhos de Floresta, op.cit.*, p. 44.

⁵⁴⁶ “ Certamente que o escultor usa a pedra assim como o pedreiro, ao seu modo, faz uso dela. Mas não gasta a pedra. Isso só se passa, de certa maneira, aí onde a obra fracassa. É certo que também o pintor usa a matéria que as cores são, contudo, de modo a que a cor não se gaste, mas só então chegue a brilhar. Sem dúvida que também o poeta usa a palavra, não, porém, como têm de gastá-la aqueles que habitualmente falam e escrevem, mas de tal modo que a palavra só então se torna verdadeiramente palavra e permanece, de forma essencial, a ser palavra.” *Ibidem*, p. 46.

⁵⁴⁷ “ L’art est la vérité do sensible parce que le rythme est la vérité de l’*aisthesis*.” *RPE*, p.153.

constitui fundamento. Na perspectiva das artes da abstracção pura, “A arte é a possibilitação da natureza” [...] uma presença existindo o seu *ái* tem sempre já transcendida a natureza em direcção a um mundo, do qual recebe o seu sentido de ser.”⁵⁴⁸ A possibilitação é doação de sentido mas, para Maldiney, se projectado, o sensível precipita-se para longe da obra, levando com ele tudo, a terra, o mundo, o artista e a obra. Diferentemente deste eclipse do sensível, para o autor, o que se oculta e desvela na obra é a sua contingência “tão injustificável como irrevogável”.⁵⁴⁹

Tornar transparente o que é opaco, dar sentido ao bruto e infundado não é uma preocupação de Maldiney. A fundação do fundo do mundo não se prende nem com idealizações abstractas nem com a doação de sentido. Nessa fundação não está em jogo a revelação das essências puras mas o sensível na sua integralidade. Na pintura, por exemplo, as cores saem da sua retracção, não a revelar a sua essência pura, evitando serem ofuscadas pelas impressões fortuitas da natureza, mas antes é *integral* e ritmicamente que elas se revelam no espaço da obra. Se se defende que a essência da obra é a sua existência,⁵⁵⁰ o seu ser não se desliga do devir, da sua efectividade bruta. O sensível é fenomenalidade pura, cuja essência é ritmo, assim, o *essencial* da arte, a sua existência, não consistirá na pureza translúcida das formas mas no seu ritmo, na sua energética antes de esta se configurar objecto, sujeito ou projecto. É o ritmo imanente às formas estético-artísticas, não a sua transparência, que é trazido pela obra de arte à presença e nela é tornado visível.

Poder-se-á alegar que, em Heidegger, a doação de sentido não consiste propriamente numa evocação das essências puras, assim como está presente, na análise deste fenomenólogo, a “elaboração” do fundo (terra) com o propósito de “levantar um mundo”. Todavia, esta dinâmica prende-se com o movimento projectivo, o que, para Maldiney, é já uma forma de “purificação” do sensível, um modo de o pôr em fuga. Como se tem referido repetidamente, para o filósofo francês, o movimento projectivo não dá conta das mutações do espaço existencial porque, em termos de originariedade,

⁵⁴⁸ “ L’art est la possibilisation de la nature [...] une présence existant son *là* a toujours déjà transcendé la nature vers un monde, duquel elle reçoit son sens d’être.” *AEE*, p. 234.

⁵⁴⁹ “ Ce qui, dans une œuvre d’art, se trouve dévoilé dans son retirement, c’est le sensible, dans sa contingence injustifiable autant qu’irrévocable.” *Ibidem*, p. 235.

⁵⁵⁰ “ Ce par où œuvre d’art elle est ... éclate en elle : son *être* et son *à être* ne font qu’un. Cela revient à dire que son existence est essence.” *ORAN*, p. 407.

mais do que tornar significativa a efectividade, em si mesma injustificável, está em causa o modo como as formas-rítmicas ganham forma, *dão forma* ao informe, em superfície e profundidade.

“Dar forma” relaciona-se com a articulação rítmica do fundo, com a sua fundação, o que de facto também parece transparecer na expressão heideggeriana “elaborar da terra”. Mas pela mesma razão de que esse “elaborar” se realiza no horizonte da temporalidade *ekstática*, a espontaneidade do ritmo a que Maldiney se refere não se identifica com aquele. Para Maldiney, “O ritmo e a matéria articulam-se entre si, no momento - a sua origem - em que eles existem o Nada [...]”⁵⁵¹ Isto é, também na arte, a origem do ritmo tem como horizonte o inesperado, remetendo-se por isso o seu sentido para a instantaneidade de um presente incoativo que não é retroagido por possíveis. O presente do ritmo não nasce do futuro, antes parte do Nada e é instantaneidade [*exaiphnés*], presente-origem fundador do tempo.

Assim, em Maldiney, se “A arte é a verdade do sentir, a revelação do fundo recôndito, do qual é cortada a percepção objectiva que reprime a *aisthésis*”,⁵⁵² é porque a obra abre o Nada, origem do ritmo, no qual o sensível se constitui, revelando, no espaço profundo e aberto da obra, o âmago da sua existência.

⁵⁵¹ “ Le rythme et la matière s’articulent entre eux, dans le moment –leur origine - où ils existent le Rien [...]” *Ibidem*, p. 364.

⁵⁵² “ L’art est la vérité du sentir, le décel du fond enfoui, dont est coupé la perception objective qui refoule l’*aisthésis*.” *AE*, p.27.

Capítulo 2

O poder do fundo

2.1. Sensível profundo

A característica de “toda a pintura capaz de criar um estilo” consiste, diz Maldiney, na primazia da forma sobre o signo e na do ritmo sobre a imagem perceptiva.⁵⁵³ Ora dar primazia às formas rítmicas significa conceder à obra de arte um estatuto existencial, implicando que se analise o modo como as formas estético-artísticas se relacionam com o seu fundo e desse modo instauram o espaço. “Ora esta relação com o fundo está omnipresente na arte de Cézanne.”⁵⁵⁴

Cézanne é evocado por Maldiney em diversos momentos da sua análise estético-existencial,⁵⁵⁵ porque apesar da obra do pintor ser alvo na contemporaneidade de sucessivas sistematizações,⁵⁵⁶ Cézanne é, ironicamente, um dos artistas que se insurgiu com mais veemência contra o código na pintura, responsabilizando-o pelos

⁵⁵³ “ La primauté de la forme sur le signe, du rythme sur l’image, est caractéristique de toute grande peinture, c’est-à-dire de tout peinture capable de créer un style.” *RPE*, p. 7.

⁵⁵⁴ “ Or ce rapport au fond est omniprésent dans l’art de Cézanne.” *AE*, p. 23.

⁵⁵⁵ As principais referências do estudo de Maldiney sobre Cézanne encontram-se em *RPE*, pp. 10-11; 16-20; 106-107; 183-194; em *AE*, pp. 18-27; em *ORAN*, pp. 142; 163; em *AEE*, pp. 21-35.

⁵⁵⁶ “ Les analystes de l’art cézannien, F. Novotny ou Kurt Badt, ont en tous cas mis à jour dans sa peinture des structures cohérentes formant système. Cette idée de système est-elle intrinsèque à l’oeuvre, ou est-elle une interprétation de l’analyste? ” *AE*, p. 21.

artifícios e pela inautenticidade da arte.⁵⁵⁷ Por outro lado, a sua obra é toda ela um elogio aos momentos puramente fenomenais do espaço pictural, tornando-se por isso Cézanne, um dos artistas preferenciais da maioria dos fenomenólogos da arte, entre os quais, se destaca Merleau-Ponty.

Mas entre as diversas questões que a obra de Cézanne suscita, Maldiney evidencia a da comunicação da obra com o seu fundo, nela realçando a problemática da crise [*krisis*] na criação artística.

A “lógica” do olhar, a única que Cézanne admite, consiste numa ascese que visa a inocência do primeiro olhar, a respiração da “virgindade do mundo”. O modo como Cézanne olha o mundo, liberta-se de toda a posição prévia, teórica ou prática. É conhecida a transfiguração ou mesmo êxtase do pintor quando apontava para os tons de azul dos pinheiros da paisagem envolvente.⁵⁵⁸ Mais do que a indicação de uma qualidade para identificar um objecto ou a constatação de formas objectivas, Cézanne valoriza a abertura do olhar, uma visão ampla e abrangente que nos escapa quando situados no espaço geográfico. A *nota alta do amarelo* que Van Gogh dizia querer encontrar para a sua série de pinturas de *Girassóis*, é a de uma cor ou luminosidade, impossíveis de captar no mundo dos objectos. Também para Paul Klee: “A arte não devolve o visível, ela torna visível”⁵⁵⁹, assim como para Erwin Straus: “A pintura de paisagem não representa aquilo que nós vemos, ela torna visível o invisível.”⁵⁶⁰ Mas o que é o invisível na arte? Para Maldiney (e para a maioria seus interlocutores), o invisível reenvia ao “fundo oculto da natureza”⁵⁶¹, abre à força de potência da fenomenalidade e nesse sentido Cézanne é interpretado por Maldiney, como um artista que se encontra com o ritmo singular e universal das coisas, não enquanto estas são objectos.

Fazer emergir o invisível, pintar as sensações no seu estado nascente parece ser a intenção mais profunda de Cézanne que diz continuamente procurar a “expressão das

⁵⁵⁷ “ On arrange. On compose un paysage comme une scène d'histoire ... Je veux dire du dehors. On crée la rhétorique du paysage, une phrase, des effets qu'on se passé.” CÉZANNE cit. in *AE*, p.19.

⁵⁵⁸ “ Regardez...ces bleus, ces bleus sous les pins, ce nuage là-bas.” *Idem*, cit. in *RPE*, p.17.

⁵⁵⁹ “ L’art ne rend pas le visible, il rend visible.” Paul KLEE cit in *RPE*, p. 144.

⁵⁶⁰ “ La peinture de paysage ne représente pas ce que nous voyons, elle rend visible l’invisible.” Erwin STRAUS, cit. in *RPE*, p. 144.

⁵⁶¹ Cf. *ORAN*, pp. 37-38 e *RPE*, p.144.

sensações confusas.”⁵⁶² A expressão que este pintor procura, não será propriamente a da representação regulada por um código, mas também não é a do estado efémero das sensações, o que o levou a criticar o impressionismo.⁵⁶³ A expressão é a do rosto das impressões mais originárias, no instante em que irrompem do seu abismo, do seu fundo.⁵⁶⁴ “ Alternativa do fundo: “A natureza. O que há sob ela? Nada talvez. Talvez Tudo”,⁵⁶⁵ diz Cézanne. A natureza não é em superfície mas em profundidade e, na pintura, as cores são a expressão, na superfície, desta profundidade. “Elas trazem as raízes do mundo.”⁵⁶⁶ O fundo é a profundidade última e primordial sobre a qual tudo repousa, ele é a matéria indeterminada [*hylé*] de um mundo para fundar. Será este fundo de mundo que aflora no marginal do pátio na forma de sensações confusas, que Cézanne parece querer expressar na sua pintura. Nesse sentido as formas sensíveis dos seus quadros não são o rosto do efémero, mas a expressão do indeterminado, a “raiz” da realidade fenoménica trazida à visibilidade no espaço da obra.

Mas a descida à profundidade é por vezes ressentida como queda num abismo. Os artistas mais preocupados em explicar o momento decisivo do seu co-nascimento com a obra, falam de caos e de vazio, de catástrofe e de vertigem, procurando com estas palavras ilustrar, por um lado, a angústia vivida no processo de criação, por outro, o modo como a obra surpreendentemente aparece do Nada.

O carácter de inquietação e de difícil expressão, patente no começo do trabalho criativo, é referido por Cézanne em termos de “caos irisado”. Paul Klee também a ele se refere como caos, mas descrevendo-o como um não-conceito, “sem peso nem medida”, podendo ser nada ou qualquer coisa adormecida. O caos é, para Klee, o conceito

⁵⁶² “ Je continue à chercher l’expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant.” CÉZANNE cit. in *RPE*, p.16.

⁵⁶³ Quando Cézanne afirmou querer fazer do impressionismo algo de sólido e de durável como a arte do museu, duas críticas são feitas a este movimento artístico. A primeira é a de que os impressionistas permanecem num estado confuso da sensação, pelo modo como tratam a cor e, para os melhores, como Monet, a de permanecer num estado efémero.

⁵⁶⁴ “ « Les terres rouges sortent d’un abîme ». « Je vois. Par taches ».” CÉZANNE cit. in *RPE*, p. 150.

⁵⁶⁵ “Alternative du fond. La Nature. Qu’y-a-t-il sous elle? Rien peut-être. Peut-être tout.” *Idem*, cit. in *AE*, p.24.

⁵⁶⁶ “ La nature n’est pas en surface; elle est en profondeur. Les couleurs sont l’expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde.” *Id.*, *Ibidem*, p.33.

inconcebível da ausência dos contrários.⁵⁶⁷ Por seu lado, Francis Bacon fala em “diagrama”, noção analisada por Gilles Deleuze na obra que dedica ao estudo do pintor.⁵⁶⁸ Trata-se de um “ [...] fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, varrer ou amarrotar os lugares ou as zonas (manchas-cores), lançar a tinta, sob ângulos e a velocidades variadas.”⁵⁶⁹ São marcas assignificantes, não representativas, porque são traços involuntários, traços de sensações confusas. Neste conjunto operatório de traços e manchas que constitui o diagrama, o pintor “[...] não vê mais nada, como numa catástrofe, um caos.”⁵⁷⁰ Confuso ou vazio, ambos os termos denotando o Caos⁵⁷¹, o momento decisivo da criação é o da indistinção do tempo, relativamente ao qual artista e obra são essências indecidas.

Referindo-se a esse momento de indecisão, diz Cézanne, “Neste momento eu não sou senão um com o meu quadro. (=Não o quadro pintado, mas o mundo a pintar.) Somos um caos irisado. Eis-me perante o meu motivo, perco-me... Nós germinamos. Parece-me, quando a noite desce, que eu não o pintei e que nunca pintei.”⁵⁷² A unidade do artista com o quadro, esse uníssono com o mundo a pintar, é ressentido pelo pintor como uma espécie de naufrágio num caos matizado de cores onde nada se distingue e tudo se perde num turbilhão de formas inarticuladas. “ Num certo sentido, o artista é um

⁵⁶⁷ Cf. Paul KLEE cit. in *AE*, p. 181 e *RPE*, p. 151.

⁵⁶⁸ “ Très souvent les marques involontaires sont beaucoup plus profondément suggestives que les autres, et c’est à ce moment-là que vous sentez que toute espèce de chose peut arriver. – Vous le sentez au moment même où vous faites ces marques? - Non, les marques sont faites et on considère la chose comme on ferait d’une sorte de diagramme. Et l’on voit à l’intérieur de ce diagramme les possibilités de faits de toutes sortes s’implanter.” Francis BACON cit. in Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la Sensation, op.cit.*, nota 87, p. 94.

⁵⁶⁹ “ [...] faire des marques au hasard (traits - lignes); nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches –couleur); jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses varies.” *Id., Ibidem.*, p. 93.

⁵⁷⁰ “ [...] on ne voit plus rien, comme dans une catastrophe, un chaos.” *Id., Ibidem.*, p. 95.

⁵⁷¹ No sentido em que o termo caos, tanto pode referir-se à confusão total ou a um vazio saturado, denso e pesado [*Schwermut*].

⁵⁷² “ A ce moment là je ne fais plus qu'un avec mon tableau. (= Non pas le tableau peint, mais le monde à peindre.) Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds ... Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit descend, que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint.” CÉZANNE cit. in *RPE*, p.150.

homem perdido”⁵⁷³, diz Maldiney. Ele perde-se no sensível profundo e na vertigem. Nesse instante, obra e artista experienciam a sua absoluta injustificação, o *apeiron*. Cézanne angustia-se perante a possibilidade da obra jamais emergir da crise abissal em que ambos mergulham. Para escapar à angústia, o pintor prende-se às formas estáveis e finitas, abraça o desenho, cede à “teimosia da geometria”, “medida da terra.” Esta saída para a objectividade parece dar estabilidade a Cézanne: “Lentamente as camadas geológicas aparecem-me ... tudo está em equilíbrio ... Eu começo a separar-me da paisagem, a vê-la.”⁵⁷⁴

E. Straus afirmou que o mundo humano se equilibra numa zona extremamente instável entre a paisagem e a geografia. Mas, diz Maldiney, “A pintura de Cézanne - e antes de mais, a das suas paisagens - quer-se, paradoxalmente, *fundação do originário*.”⁵⁷⁵ A fundação em causa não consiste numa passagem do pático ao gnósico. Fundar não é geometrizar nem perspectivar. Ora a experiência estética de Cézanne parece comprovar a tese de Maldiney. Na sua fuga para a objectividade - “a teimosa geometria” - Cézanne ressent os traços como contornos que aprisionam o motivo, limitam-no, delimitam a essência da cor. Num sistema de objectos circunscritos, “[...] o quociente de abertura e de profundidade e o momento pático, inerente a cada sensação, encontram-se negados por este fechamento.”⁵⁷⁶

Mas subitamente a obra liberta-se. O real sobre o qual se opera não é ainda a experiência do pintor. Dá-se a catástrofe. Nas palavras de Cézanne,

“ Prende-me uma terna emoção. Das raízes desta emoção sobe a seiva, as cores. Uma espécie de libertação...Uma lógica aérea, colorida substitui bruscamente a sombra, a teimosa geometria. Eu vejo. Por manchas. A camada geológica, o trabalho preparatório, o mundo de desenho afunda-se, desmoronou-se como numa catástrofe. Um cataclismo arrebatou-o, regenerou-o. Um novo período vive. O verdadeiro!... Já não há senão cores

⁵⁷³ “ L’artiste est en un sens un homme perdu.” *RPE*, nota 4, p. 4.

⁵⁷⁴ “ Lentement les assises géologiques m'apparaissent... tout tombe d'aplomb ... Je commence à me séparer du paysage, à le voir. ” CÉZANNE, cit. in *RPE*, p.150.

⁵⁷⁵ “ La peinture de Cézanne - et celle, d'abord, de ses paysages - se veut paradoxalement *fondation de l'originnaire*.” *AE*, p. 23.

⁵⁷⁶ “[...] le quotient d’ouverture et de profondeur et le moment pathique, inhérent à chaque sensation, se trouvent niés par cette clôture.” *Ibidem*, pp. 23-24.

e nelas a claridade, o ser que as pensa, esta subida da terra em direcção ao sol, esta exalação das profundidades em direcção ao amor.”⁵⁷⁷

Na interpretação de Maldiney, a “espécie de libertação” que Cézanne diz experienciar, consiste na derrocada da percepção objectiva do mundo e com ela o desaparecimento do trabalho preparatório, do esboço que pretendia antecipar o mundo. A “catástrofe” derruba as camadas geológicas do mundo do desenho. Subitamente a obra dilacera-se, as cores irrompem da sua profundidade. “Eu vejo...por manchas”, diz Cézanne. Estas manchas são do mundo, mas de um mundo cuja fenomenalidade não está ainda ao serviço de uma perspectiva objectivante ou de uma consciência imagética (nos dois casos intencional). As manchas são momentos puramente fenomenais eximidos de predicados e de qualidades, pois antes da sua tematização em coisas, sujeitos ou projectos, as formas estético-artísticas - formas-cor ou ritmo energético - são as grandes vias de comunicação e de sopro, através das quais a obra respira.

O que primeiramente se evidencia nesta exposição de Cézanne sobre os “começos” do seu trabalho criativo, dirige-se à transpassibilidade do artista, relativamente à qual sobressai a ideia de que a revelação do fundo recôndito dá-se “sem esforço” [*Wu wei*]. A desocultação do latente não é algo sobre o qual se possa operar, antes requer abertura, disponibilidade absoluta para o que advém. A comunicação entre obra e artista não será assim tanto a de uma imposição intelectual deste sobre aquela, mas a de uma receptividade que se torna silêncio, abertura atenta ao acontecer da obra.⁵⁷⁸ No começo, como Malevich tão bem sublinhou, o artista metamorfoseia-se em *zero das formas*.

Para mostrar o sentido da receptividade em causa, tomamos mais uma vez a música como exemplo. É frequente certos compositores dizerem que “ouvem sons” na melodia, que por eles não foram imaginados nem executados. Estes sons são

⁵⁷⁷ “ Une tendre émotion me prend. Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance ... Une logique aérienne, colorée remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie ... Je vois. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté, régénéré. Une nouvelle période vit. La vraie !... Il n'y a plus que des couleurs et en elles de la clarté, l'être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l'amour.” CÉZANNE cit. in *AE*, p. 39.

⁵⁷⁸ Cf. *AE*, p.93.

harmônicos que nascem da articulação entre notas, acordes e harmonias. Estas ressonâncias engendradas pela própria obra, sugerem muitas vezes caminhos no desenvolvimento da composição. Maldiney terá então razão, ao afirmar que a obra de arte é autora dos caminhos da sua formação e, o artista, neste contexto, exercita a sua transpassibilidade, na medida em que “escuta” a obra, o que é muito diferente de executar uma ideia pré-concebida sem qualquer relação com o que vai acontecendo durante o processo criativo. O sentido desta abertura integrativa do acontecer da obra, parece também estar presente em Francis Bacon. O pintor refere que no começo do seu trabalho de composição, vê implantarem-se no “diagrama” (caos de traços e de cores involuntárias) possibilidades de factos de todas as espécies que, na maioria das vezes, encaminham a pintura para motivos totalmente díspares aos da ideia e esboço iniciais. Dá como exemplo a sua obra *Pintura* 1946, para a qual pensou inicialmente pintar um pássaro a poisar no campo, e acabou por pintar um homem com guarda chuva.⁵⁷⁹

Mas, a par da transpassibilidade do artista, é também “o momento negativo da forma” que se mostra decisivo no começo da criação. Na experiência estética de Cézanne, o instante da “gênese espacial”⁵⁸⁰ advém com a catástrofe das “camadas geológicas” das formas e, simultaneamente, com a súbita abertura do abismo de onde irrompe o fundo. Porém, esse rasgo de ausência da obra coloca-a em perigo. “A livre aparição da cor, desligada de toda a função representativa, constitui o momento crítico em que a obra é ameaçada a desaparecer com o seu mundo.”⁵⁸¹ Obra e artista suspendem-se marginalmente sobre um fundo vertiginoso, correndo ambos o perigo de uma aniquilação do seu ser, arriscam-se a que este apareça no *aí* de nada.⁵⁸² Mas a arte é da ordem da existência, “Ela não existe, ela não é o seu próprio começo senão através da falha e do salto.”⁵⁸³

É então necessário partir, decidir [*krisis*], abrir-se às forças de potência do espaço e trazer o fundo desarticulado à existência. É de um salto que a obra se abre ao

⁵⁷⁹ Cf. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la Sensation, op.cit.* p.146.

⁵⁸⁰ “Or le moment décisif de la genèse spatiale est pour ainsi dire le moment négatif de la forme: son éclair d’absence dans le vide de la faille.” *AE*, p. 93.

⁵⁸¹ “ La libre apparition de la couleur, déliée de toute fonction représentative, en constitue le moment critique, où l’œuvre est menacée de disparaître avec son monde.” *RPE*, p. 23.

⁵⁸² Sobre “figuras de patologia” na arte, conferir *PHF*, pp. 163-167, e em *AE*, pp. 67-70.

⁵⁸³ “ Elle n’existe, elle n’est son propre départ qu’à travers la faille et le bond.” *AE*, p. 92.

seu ser-obra. A significância deste salto é a de um fundamento. Mas, como a obra de Cézanne nos revela, fundar o originário não é registrar as impressões “errantes” num “caos irisado”, nem introduzi-las numa ordem simbólica mas antes é abri-las ao ritmo, o único que dissipa a vertigem e assume o fundo trazendo-o à visibilidade no espaço da obra. “A unidade de uma obra, neste caso, não deve nada à homogeneidade de uma construção mas à articulação de momentos heterogêneos. Ela é orgânica, não estrutural.”⁵⁸⁴ Ora os momentos heterogêneos da obra são as suas formas, assim,

“A forma é o ritmo da matéria. A articulação rítmica das suas potências e das suas resistências que são actualizadas por uma técnica que o próprio ritmo suscitou. Nem o material nem a técnica podem engendrar o ritmo. Mas eles têm nele uma existência inédita de que ele é o único fundamento.”⁵⁸⁵

O ritmo é o fundamento do sensível, a verdade da *aisthêsis*, prendendo-se assim o carácter orgânico e existencial da arte com a dinâmica articulante das suas formas rítmicas, que actualizam as potências e as resistências da matéria [*hylé*]. A obstinação de Cézanne em trazer à visibilidade a raiz das sensações confusas, abre a obra à sua simultaneidade rítmica, pela qual cada um dos quadros deste pintor, sobretudo a pintura de paisagens, torna-se o lugar privilegiado de uma cosmogénese (fig1). Da vertigem ao ritmo, através dos seus momentos críticos, “Uma paisagem de Cézanne é de cada vez o *ai* de tudo o que tem lugar. Ela é o *ai do acontecimento do mundo* [...] um quadro de Cézanne traz o fundo à existência.”⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ “L’unité de l’œuvre, en ce cas, ne tient pas à l’homogénéité d’une construction mais à la articulation de moments hétérogènes. Elle est organique, non structurale.” *AO*, p.79.

⁵⁸⁵ “La forme est le rythme de la matière. L’articulation rythmique de ses puissances et de ses résistances qui sont actualisées par une technique que le rythme lui-même a suscitée. Ni le matériau ni la technique ne peuvent engendrer le rythme. Mais elles ont en lui une existence inédite dont il est le seul fondement.” *RPE*, p.189.

⁵⁸⁶ “Un paysage de Cézanne est à chaque fois le *là* de tout ce qui a lieu. Il est le *là de l’événement du monde* [...] un tableau de Cézanne amène le fond à l’existence.” *AE*, pp. 26-27.

2.2. Fundo e figura

A arte não inventa o seu fundo, nem o fundo é um suporte. O fundo não é a tela do quadro, a página branca do poema ou a imagem cénica de um receptáculo, onde as formas são predeterminadas pela relação entre conteúdo e continente. O fundo da obra reside na raiz mais profunda das cores, dos sons, da palavra poética. A obra atravessa-se a si mesma através da profundidade que abre, das veias que sulca na superfície, dos abismos que rasga. Fundo e superfície comunicam. Como diz Pierre Tal Coat, na pintura, é a superfície que revela o fundo, a superfície é o fundo.⁵⁸⁷ A pintura é o fundo da superfície.

“A curvatura da superfície, revela a actividade do fundo. A sua subida à presença.”⁵⁸⁸ O magma da obra emerge à superfície e eclode, derrama-se. Esta potência do fundo de que a imagem da terra vulcânica é uma das suas transposições metafóricas, ganha toda a acuidade na pintura. As cores têm a gratuitidade da *hylé*, são acontecimento [*Événement-avènement*]. A sua significância insignificável e irruptiva - *genesis spontanea* - é uma com o advento do seu salto. As formas pictóricas emergem do fundo que fundam, potenciando todo o espaço do quadro. Mas a curvatura da superfície reveladora do fundo já não suporta a metáfora. Maldiney associa-a à ideia do espaço que curva, central na teoria da relatividade geral.⁵⁸⁹ Se na física é a matéria que perturba o espaço curvando-o, na arte, a perturbação do espaço (superfície) consiste no acontecimento, por exemplo, a entrada de uma cor na superfície da tela. “A curvatura do espaço assinala a presença da Realidade”⁵⁹⁰, a presença de um Todo de potência.

Uma superfície em abertura forma-se a partir da tensão entre tonalidades e discontinuidades ligadas às inflexões e ao grão, num campo marginal constituído por manchas e naipes de cores transparentes e cujas intersecções são momentos integrantes de uma mesma radiância. Esta radiância emerge do fundo e assoma nas tensões-limite do espaço sensível. Para Maldiney, “A luz que do fundo aflora à superfície é o

⁵⁸⁷ Cf. *ORAN*, p. 356.

⁵⁸⁸ “La courbure de la surface, révèle l’activité du fond, sa montée à la présence.” *Ibidem*, p.357.

⁵⁸⁹ Diferentemente do espaço plano, topológico e métrico, a superfície (espaço) curva na proximidade de uma massa material.

⁵⁹⁰ “Comme la dissymétrie crée le phénomène, la courbure de l’espace signe la présence de la Réalité.” *Ibidem*, p. 358.

acontecimento da profundidade, no mesmo sentido em que Robert Delaunay a entendeu: “*A cor dá a profundidade (não perspectiva, não sucessiva, mas simultânea) e a sua forma e o seu movimento.*”⁵⁹¹ A cor é expressão da simultaneidade em profundidade do espaço-tempo, na qual a pintura é um todo de radiância. As cores, texturas, contrastes e vazios subordinados a uma harmonia tonal (clareiras de um ar difusivo) encontram na emergência do fundo a possibilidade de actualizarem as suas potencialidades. “O fundo é um momento dimensional do *organum* que constitui o ritmo gerador do espaço único da obra. Ele é uma espécie de muro cósmico, intransponível, inatingível, a partir do qual tudo começa.”⁵⁹² Do fundo, no aberto do espaço, as formas eclodem, são tensão de luz, movimento de espaço. “Por todo o lado o fundo emerge à superfície e nela própria continuamente se estende. Eles são indivisíveis.”⁵⁹³

A indivisibilidade da superfície e do fundo é incontornável na obra de Kasimir Malevich. Referindo-se à organização pictural dos quadros deste pintor, Maldiney sublinha, “O motivo é, aqui, uma configuração espacial radiante, em suspenso na área marginal.”⁵⁹⁴ O campo marginal e a região interior do espaço da obra formam uma só área aberta no limite onde elas estão em coalescência. O limite que separa estas duas regiões é o mesmo que as reúne, e é nele que ambas se atravessam uma na outra. “Assim, este limite, que assegura ao espaço a sua diferenciação e o seu encontro de si a si, está em suspenso neste mesmo espaço.”⁵⁹⁵ Nesta zona marginal, de limite, a superfície do quadro não é senão abismo mas, num apelo ao Aberto, o vazio da falha [*Béance*] ilumina-se, metamorfoseia-se. Num quadro de Malevich, é visível a saída da

⁵⁹¹ “ La lumière qui du fond affleure à la surface [...] elle est l'événement de la profondeur, au sens même où l'entend Robert Delaunay: *La couleur donne la profondeur (non perspective, non successive, mais simultanée) et sa forme et son mouvement.*” *AE*, p.25

⁵⁹² “ Le fond est un moment dimensionnel de l'*organum* que constitue le rythme générateur de l'espace unique de l'œuvre. Il est un sorte de mur cosmique, infranchissable, insaisissable, à partir d'où tout commence.” *ORAN*, p.428.

⁵⁹³ “ Partout le fond émerge à la surface et en elle-même continûment s'étend. Ils sont indivisibles.” *Ibidem*, p. 353.

⁵⁹⁴ “ Le motif est, ici, une configuration spatiale radiante, en suspens dans l'aire marginal.” *AE*, p.17

⁵⁹⁵ “ Ainsi, cette limite, qui assure à l'espace sa différenciation et sa rencontre de soi à soi, est en suspens dans ce même espace.” *Ibidem*.

figura a partir do seu fundo, mas esta separação é tensão unificante. Figura e fundo distinguem-se mas ao mesmo tempo integram-se. A figura existe o fundo.

Na arte, a inseparabilidade da figura e do fundo supera o próprio conceito de “forma única” de V. Weizsacker. Referindo-se especificamente ao quadro de Malevich *Quadrado branco sobre fundo branco* (fig.2), Maldiney questiona, onde nesta pintura acaba o meio e começa a figura? Não há uma linha que os separe. “Porque este quadro, *tal como ele existe*, é uno. E ele não é uno senão em razão - que é a sua razão de ser - da inseparabilidade do quadrado e do fundo, de tal modo que a forma não é o quadrado, e o fundo, por outro lado, o seu meio envolvente [*entourage*].”⁵⁹⁶ Em todos os quadros de Malevich da série “Branco sobre Branco” [1917-18], os limites da figura e do fundo afirmam-se ao longo de uma linha que é ao mesmo tempo determinada e trémula, desaparecendo aí numa mútua osmose onde não há nem dentro nem fora e que se resolve na unidade tensional da forma, isto é, na contrariedade e na compenetração de tons quentes e frios. Assim, “A forma não é nem o fundo nem a figura, ela é o próprio quadro, espacialização rítmica da superfície.”⁵⁹⁷ Ou a obra é a unidade rítmica da figura e do fundo, encontro de todo o espaço consigo próprio.

As teorias da *Gestalt* (forma, estrutura) que não levam em linha de conta a *Gestaltung* (forma em formação), procedem habitualmente a uma análise objectiva-estrutural das obras, que conduz a um isolamento da figura e à perda da sua relação com o fundo. Para Maldiney, a forma toma de facto corpo numa *Gestalt*, porém, esta forma é o seu “corpo próprio”, não “um cadáver-vivo.”⁵⁹⁸ Dito de outro modo, as estruturas do aparecer da obra - que são as mesmas da sua constituição - estão num estado de emergência e de origem perpétuas,⁵⁹⁹ significando que as formas instauram, ao contrário do signo, o seu próprio espaço a partir de um fundo de que são inseparáveis.

⁵⁹⁶ “ Car ce tableau, *tel qu’il existe*, est un. Et il n’est un qu’en raison - qui est sa raison d’être - de l’inséparabilité du carré et du fond, de sorte que la forme n’est pas le carré, et le fond, d’autre part, son entourage.” *Ibidem*, p. 49.

⁵⁹⁷ “ La forme n’est ni le fond ni la figure, elle est le tableau lui-même, spatialisation rythmique de la surfasse.” *Ibidem*, p.104.

⁵⁹⁸ Cf. *RPE*, p. 183.

⁵⁹⁹ “ [...] l’œuvre n’est pas effectuable sous la forme d’un thème, parce que les structures de son apparaitre, qui sont indivisiblement celles de sa constitution et de sa donation, sont dans un état d’émergence et d’origine perpétuelles [...] une forme esthétique, à la différence d’une forme

“Desde que um ser recebe de nós a sua definição, desde que se torne para nós um tema, deixámos de o amar e de o compreender como um conjunto de possibilidades abertas. Do mesmo modo, desde que as coisas se tematizem em objectos, elas permanecem à distância, retiradas em si. A arte já não é possível.”⁶⁰⁰

Ora a arte não é possível quando se reduz à objectividade do conceito que a cristaliza e lhe decreta a morte. A existência *não é* um resultado encerrado numa definição. O carácter existencial da arte depende absolutamente da libertação dos sistemas figurais, em prol de uma arte viva, na qual as formas criativas “co –inspiram” entre si, através dos seus momentos críticos e do ritmo, no espaço profundo e aberto da obra. Estas formas não são configurações tematizadas mas energética.⁶⁰¹

“Se a arte não deve tudo ao Conceito, ela deve tudo ao ritmo. Aí separam-se a lógica e a estética.”⁶⁰²

mathématique, ne peut jamais être prise en flagrant délit de localisation. Aucune forme, même dans les arts classiques-graphiques du contour, ne se réduit à l’image de son tracé.” *Ibidem*, p. 133.

⁶⁰⁰ “ Dès qu’un être reçoit de nous sa définition, dès qu’il devient pour nous un thème, nous avons cessé de l’aimer et de le comprendre comme un ensemble de possibilités ouvertes. De même, dès que les choses se thématisent en objets, elles sont à distance, retirées en soi. L’art n’est plus possible.” *Ibidem*, p.17.

⁶⁰¹ “ La définition d’une forme ne peut être qu’énergétique.” *PHF*, p.161.

⁶⁰² “ Si l’art ne doit pas tout au Concept, il doit tout au rythme. Là se séparent le logique et l’esthétique.” *RPE*, p.153.

Capítulo 3

O Vazio na pintura

3.1. Abrir o Nada, a arte nua

O ritmo é a essência da arte e a sua existência.⁶⁰³ A obra de arte é existência porquanto é essência em exercício, potência instauradora de espaço, ritmo. Mas a questão que se coloca à obra de arte, a mesma que se coloca a toda a existência, dirige-se também à razão que a faz ser o que é, poder instaurador de espaço, ritmo... e Vazio.

Na forma estética-artística, Maldiney distingue duas dimensões. A primeira diz respeito ao seu “quociente de profundidade”, na proporção do qual a massa se interioriza e “se informa espaço” - no sentido já referido de “dar forma”, não no de transmitir conhecimentos. A segunda dimensão respeita ao seu “gradiente de abertura”, no qual o quociente de profundidade é assumido, significando que a articulação do profundo exige “um horizonte aberto para o espaço livre”.⁶⁰⁴ “Plenitude e vacuidade são duas condições requeridas conjuntamente para que uma obra exista.”⁶⁰⁵

⁶⁰³ Ainsi – et sera conclure – le rythme est l’essence de l’art et il est son existence, étant l’acte du style.” *Ibidem*, p.172.

⁶⁰⁴ “ Le quotient de profondeur, à proportion duquel la masse s’intériorise et s’informe en espace, donnant ainsi lieu d’être aux parties cachées, est assumé dans le gradient d’ouverture de la même forme. En effet, les variations de courbure et d’éclat de la surface sont autant de tensions d’une lumière radiante, qui exigent un horizon ouvert à l’espace libre. Ici, la forme est bien le lieu de la rencontre de la profondeur et de l’ouvert, rendus visibles en elle. Elle est existence.” *AE*, p. 16.

A análise existencial de Maldiney está de tal modo presente na sua reflexão sobre a arte que, por vezes, perdemos o foco do nosso estudo. Falar de arte é problematizar a existência e questionar a existência é interrogarmo-nos sobre a arte. O humano e a arte habitam o mesmo universo de sentido, partilham os mesmos existenciais e a ambos assiste a capacidade de criar um mundo. Mas, precisamente, a força requerida para criar um mundo é brutal, exige espaço, todo o espaço, um horizonte que se expanda para lá da linha do que é esperado. A criação exige o Aberto.

Assim,

“ Também na arte o sentir surge, de nada [...] Na realidade é com a arte que começa a revelação do Nada, porque só com ela começa o Aberto. A entrada em presença de um acontecimento sensível sobre a abertura da obra não faz senão um com o advento da sua essência.”⁶⁰⁶

A obra de arte é o *ai* de toda a revelação, lugar de encontro da profundidade e do aberto porque abre o Nada. Ao manter-se na “clareira do Nada”, ela abre-se ao ser e é abertura do ser.⁶⁰⁷ Do Nada origina-se o ritmo, por isso, o Nada é, para o sensível, origem e condição da sua potência de ser. Mas como se explicita o existencial do Nada na arte? Como se revela o Nada na obra?

Na pintura, abrir o Nada não significa incrustar brancos na tela. “ Se um ou outro branco de uma pintura ou de um desenho é uma faixa intervalar cercada num conjunto de partes (visivelmente) pintadas ou desenhadas, é impropriamente que designaríamos Vazio ou Nada.”⁶⁰⁸ A questão do Vazio é, na pintura, a do sopro, que se infiltra nas

⁶⁰⁵ “ Plénitude et vacuité sont les deux conditions requises ensemble pour qu’une œuvre existe.” *ORAN*, p. 81.

⁶⁰⁶ “ Dans l’art aussi le sentir surgit, de rien [...] En réalité c’est avec l’art que commence la révélation du Rien, parce qu’avec lui seulement commence l’Ouvert. L’entrée en présence d’un événement sensible à même l’ouverture de l’œuvre ne fait qu’un avec l’avènement de son essence.” *Ibidem*, p. 446.

⁶⁰⁷ “ L’oeuvre d’art est identiquement ouverture à l’être et ouverture de l’être. Elle est existence. Et nous existons à l’exister, comme elle existe: en nous tenant dans l’éclaircie du Rien.” *AE*, p. 210.

⁶⁰⁸ “ Si l’un ou l’autre blanc d’une peinture ou d’un dessin est une plage intervallaire enclose dans l’ensemble des parties (visiblement) peintes ou dessinées, c’est improprement que nous appellerions Vide ou Rien.” *Ibidem*, p.174.

formas sensíveis e as dinamiza, problematizando o momento em que o traço de pincel torna-se o que é: o rasgo luminoso da criação.⁶⁰⁹

O Vazio não figura na tela de um quadro, ele manifesta-se na forma de “energias brancas” que são como veias por onde circula toda a energética da obra. “ Os traços negros não comunicam entre si e cada um consigo senão pelo sopro rítmico de que a passagem é um com a articulação dos brancos que os envolve e os trespassa.”⁶¹⁰ Em virtude de a obra abrir o Nada, mostra-se eficaz o encontro entre tensões contrárias. As formas permaneceriam estáticas, improdutivas se o sopro do vazio não as envolvesse e as trespassasse. Assim como o vazio do átomo está para o núcleo atômico parece estar o vazio da forma para o seu ponto de energia espacializante. O vazio da forma intervém em cada mutação que nela se produz. “ O vazio é realmente “*o lugar funcional onde se opera a transformação*”.⁶¹¹

O vazio das formas ganha por isso toda a acuidade na pintura. O vazio torna eficaz o trabalho do ritmo, expressando-se esta relação na articulação entre o nada e o ser, o vazio e o pleno, que a noção chinesa “Forma e Sem-forma” traduz.

Há vazio no pleno e pleno no vazio⁶¹² ou, na sua origem, como defende François Julien, “a grande imagem não tem forma.”⁶¹³ A pintura de paisagem na China (shan-sui: Montanha – Água) mostra a relevância do vazio e a proficuidade da sua articulação com o pleno. As suas imagens flutuam umas atrás das outras, sem qualquer distância entre elas, estendendo-se numa “atmosfera infinita” envolvente, imperceptível, umas vezes emergindo outras ausentando-se. O que estas imagens mostram, não é o mundo percebido mas o sopro vital [*Ch'i*], a energética das formas que, para a pintura chinesa, é o que está primeiro ou é condição para que as formas se formem.

⁶⁰⁹ Cf. *Ibidem*.

⁶¹⁰ “ Les traits noirs ne communiquent entre eux et chacun avec soi que par le souffle rythmique dont le passage est un avec l’articulation des blancs qui les enveloppent et les traverse. ” *Ibidem*.

⁶¹¹ “ Le Vide est bien « *le lieu fonctionnel où s’opère la transformation* ».” *AEE*, p.247.

⁶¹² “ Il y avait du vide dans le plein et du plein dans le vide. Chaque forme créait un déséquilibre qui instaurait l’espace de son absence.” *ORAN*, p.349.

⁶¹³ François JULIEN, *La grande image n’a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*” Paris, Seuil, 2003, *passim*.

Maldiney analisa a arte dos Sung do Sul, nomeadamente a pintura Ch'an,⁶¹⁴ e denomina-a uma "arte do desaparecer."⁶¹⁵ Suspensas na sua luz radiante, as pinturas dos Sung estão "Prestes a esvair-se na inacessível proximidade [...] elas têm a evidência inalterável do que não tem lugar senão uma vez, no seu desaparecer."⁶¹⁶ As formas da pintura de paisagem da China aparecem na sua espontaneidade difusa numa ambiência de névoa, onde as montanhas estão em suspenso como ilhas a emergir, a flutuar no vazio brumoso e radiante. Mas o que é que desaparece? O limite determinativo da forma. "Uma tal forma, exacta, dá o sentido do objecto mas não a sua "glória interior", a sua "totalidade indeterminada", "o infinito imanente" da sua espontaneidade difusa, não a sua realidade, o seu ritmo que rege o Tao."⁶¹⁷ Retoma-se assim a problemática do negativo da forma, a aniquilação de toda a sua positividade, o desfazer-se da geometria e dos contornos, porém, como diz Maldiney, "É tornar caduco o apelo à potência do negativo, a qual para além disso não pode atingir o Nada."⁶¹⁸ Na articulação "Forma e Sem-forma", o espaço de ausência da forma não significa um retorno ao nada da impossibilidade [*Béance*], pois este é aniquilado no Nada da obra de arte.

Diferentemente do ente de Schelling, em Maldiney, a forma não aparece no abismo [*Béance*], mas na plenitude do Aberto [*Patence*].⁶¹⁹ A aniquilação do positivo só se justifica num primeiro momento necessário à desobstrução das vias de circulação do sopro rítmico. Um ritmo nasce do Nada e é coextensivo a toda a obra, elevando as formas parciais à unidade formal rítmica do todo, ao mesmo tempo que desce dessas formas parciais até aos elementos formadores, recolhendo-se no acto inaugural do fazer-obra. É aí que a falha equivale ao abismo do caos e a obra se suspende sob a ameaça do

⁶¹⁴ O Ch'an é na China do Sul uma ramificação do budismo. A pintura dos Sung é taoista. As duas espiritualidades reclamam-se do legado de Lao Tse.

⁶¹⁵ Cf. *AE*, pp. 105-122.

⁶¹⁶ "Prêtes à s'évanouir dans l'inapprochable proximité [...] elles ont l'évidence inaltérable de ce qui n'a lieu qu'une fois, dans son disparaître." *Ibidem*, pp. 107-108.

⁶¹⁷ "Une telle forme, exacte, donne le sens de l'objet mais non sa « gloire intérieure », sa « totalité indéterminée », « l'infini immanent » de sa spontanéité diffuse, non sa réalité, son rythme que règle le Tao." *Ibidem*, p.108.

⁶¹⁸ "C'est rendre caduc l'appel à la puissance du négative, laquelle d'ailleurs ne peut atteindre au Rien." *ORAN*, p. 172.

⁶¹⁹ Cf. *AE*, p.181.

mesmo. Mas é também aí que a função primacial do ritmo se evidencia. “ O ritmo não é nem continuidade nem disparidade, mas unidade sui-integrativa de acontecimentos descontínuos.”⁶²⁰ O ritmo integra e articula todas as falhas e os momentos críticos, dá forma ao informe e, por essa via, ele anula o imenso nada do abismo primitivo de que falam Cézanne e Paul Klee e que Maldiney associa ao espaço da vertigem. O tempo do ritmo (presente da decisão) é incoativo. A sua força nasce do Nada e é instantaneidade fundadora do tempo, começo do auto-movimento do espaço.

A fórmula taoista “Forma e Sem-forma” pretende justamente traduzir, na arte, essa dinâmica geradora de mundos. “O Nada e o ser são entre si como, no apólogo de Chuang Tse, Sem-forma e Forma que em conjunto gerem no caos o Aberto que põe um termo ao caos.”⁶²¹ No Aberto não há caos, ele é o rasgo luminoso *dentre* o caos nocturno. Sem-forma e Forma gerem o horizonte desse Aberto, no sentido em que o “ Sem-forma” refere-se ao aberto do ritmo e a “ Forma” dirige-se ao fenómeno de uma plenitude que, mantendo-se na clareira do Nada, se mostra em plena articulação das potências e das resistências de um espaço potencial, isto é, mostra-se no exercício da sua potência de ser.

“ Quer se trate de cada mutação ou da própria obra, o ser funda o possível, porque precisamente ele não é ente. Ele afirma-se como *Não* para o ente. É comportando-se para o ser a partir do Nada, onde ela se mantém, livre para o Aberto, que a obra de arte - antítese da angústia -, ou que o ritmo - antítese da vertigem - conclui o que Heidegger chama “o milagre dos milagres” : a saber que o ente é.”⁶²²

⁶²⁰ “ Le rythme n’est ni continuité ni disparate, mais unité sui-intégrative d’avènements discontinus.” *Ibidem*, p.92.

⁶²¹ “ Le Rien et l’être sont entre eux comme, dans l’apologue de Chuang-tzu, Sans-forme et Forme qui ensemble ménagent dans le chaos l’Ouvert qui met fin au chaos.” *ORAN*, p.299.

⁶²² “ Qu’il s’agisse de chaque mutation ou de l’oeuvre elle-même, l’être fonde le possible, parce que précisément il n’est pas étant. Il s’affirme *Non* à l’étant. C’est en se comportant à l’être a partir du Rien, où elle se tient, libre pour l’Ouvert, que l’oeuvre d’art – antithèse de l’angoisse -, ou que le rythme - antithèse du vertige – accomplit ce que Heidegger appelle « le miracle des miracles »: à savoir que l’étant *est*.” *AE*, p. 207.

3.2. Caos, Uno e Vazio

A concepção de espaço na arte, desenvolve-se, em Maldiney, nos mesmos moldes em que o pensa para toda a existência. Ele consiste no aberto do espaço, que a expressão espaço “de entre as dimensões”, do autor, traduz. Embora este espaço não se localize, pois está fora de todas as determinações ôntico-ontológicas, ele é no entanto um lugar de gênese, a falha onde a essência arrisca o salto, e a partir de onde articula e instaura o seu próprio espaço.⁶²³

O espaço “de entre as dimensões”, cujo sentido implica o de “vazio mediano” é a única via de comunicação da existência consigo mesma no Uno⁶²⁴, dado que é na falha do devir, que o Uno [*dynamis*] se mostra.⁶²⁵ Saído do Nada, o sensível é chamado ao Uno [*dynamis*], resultando desta ligação uma nova unidade, o Uno-todo que, na pintura, corresponde exactamente ao Traço. “O único traço de pincel é para a pintura o que o grande começo é para o mundo.”⁶²⁶ Como François Cheng esclarece:

“O Traço traçado, aos olhos do pintor chinês, é realmente o traço de união entre o homem e o sobrenatural. Porque o Traço, pela sua unidade interna e a sua capacidade de variação, é Uno e Múltiplo. Ele encarna o processo pelo qual o homem desenhando reúne os gestos da Criação. (O acto de traçar o Traço corresponde àquele que extrai o Uno do Caos, que separa o Céu e a Terra.) O Traço é ao mesmo tempo o Sopro, o Yin-Yang, o Céu-Terra, os Dez mil seres, tudo suportando o ritmo e as pulsões secretas do homem.”⁶²⁷

⁶²³ “Ce saut qui inaugure le risque de l'essence implique une transformation de notre ouverture au réel, en particulier des directions de sens, suivant les quelles nous ouvrons et nous articulons l'espace.” *ORAN*, p. 413.

⁶²⁴ “Le Vide est la voie de passage du souffle qui est la seule voie de communication du Plein avec lui-même, dans l'Un.” *Ibidem*, 105.

⁶²⁵ “L'Un se montre précisément dans la faille du devenir, c'est-à-dire dans la faille où s'abolit ce *et* dont être et ne pas être sont les pôles.” *ADLP*, p.284.

⁶²⁶ “L'unique trait de pinceau est à la peinture ce que le grand commencement est au monde.” *ORAN*, p.80.

⁶²⁷ “Le Trait tracé, aux yeux du peintre chinois, est réellement le trait d'union entre l'homme et le surnaturel. Car le Trait, par son unité interne et sa capacité de variation, est Une et Multiple. Il incarne le processus par lequel l'homme dessinant rejoint les gestes de la Création. (L'acte de tracer le Trait

A capacidade de retirar o Uno-todo do Caos, própria da pintura chinesa, parece encontrar analogia em Paul Klee e no seu ponto de génese, “ ponto de explosão” e sinónimo de passagem do caos ao cosmos. Nas palavras do pintor, “Um ponto não dimensional, “ponto (perdido) entre as dimensões” [...] O momento cosmogénético está aí. A fixação de um ponto no caos.”⁶²⁸ Deste ponto fixado no caos irradia a ordem, ele assinala o nascimento de um mundo, o fim do abismo e da desordem. O caos é, para Klee, uma contaminação do abismo [*Béance*] e da desordem absoluta, ele é ambivalente, no sentido em que pode ser nada ou qualquer coisa de adormecido, segundo a prevalência do querer e do não-querer.⁶²⁹ Apesar da proximidade entre Klee e o pensamento chinês, Maldiney considera que a noção chinesa de Vazio na China tem mais acuidade do que a de caos em Klee, pois aquela não pressupõe um activismo do artista nem é a contaminação do espaço abissal [*Béance*] e da desordem. “ É num outro sentido que o Nada “pode ser qualquer coisa”, mas não adormecido, – e que ele mesmo é o Todo. Nem confuso nem amorfo, ele é o lugar das mutações e nelas está implicado.”⁶³⁰ Esse “outro sentido” respeita à mutação do Nada em Uno e à forma como a partir dessa conversão o Todo se desdobra.

Referindo-se à ambivalência e equivalência do Nada (sem-nome) e do Todo (com-nome) Maldiney sublinha,

“Ambos se articulam na ambiguidade de um “ponto cosmogénético” ou de um “ponto disponível”, na terminologia de Huang Pin-hung. Um tal ponto é ao mesmo tempo o pivot do Total que é a obra com todos os seus possíveis e o Vazio central que não conta. É a própria definição do Tao. Ele é a Regra de todas as mutações por onde se esclarece

correspond à celui même qui tire l’Un du Chaos, qui sépare le Ciel et la Terre.) Le Trait est à la fois le Souffle, le Yin-Yang, le Ciel-Terre, les Dix-mille êtres, tout en prenant en charge le rythme et les pulsions secrètes de l’homme .” François CHENG, *Vide et plein, op.cit.*, p.73.

⁶²⁸ “ Un « point non-dimensionnel », « point (perdu) entre les dimensions » [...] Le moment cosmogénétique est là. La fixation dans le chaos d’un point.” Paul KLEE cit. in *AE*, pp. 181-182 e *RPE*, p. 151.

⁶²⁹ Cf. *AE*, p. 182.

⁶³⁰ “ C’est en un autre sens que le Rien «peut être quelque chose », mais non pas d’assoupi, - et que même il est Tout. Ni confus ni amorphe, il est le lieu des mutations et il est impliqué en elles.” *Ibidem*.

a mutação pontual e total do ponto-origem de Paul Klee, “não-dimensional”, “omnidimensional”, acosmico e cosmogénético.⁶³¹

Ora o Nada e o Todo articulam-se na ambiguidade de um ponto “cosmogénético”, a própria obra, com todos os seus possíveis e o seu Vazio central, que é a via de passagem e de encontro de todas as linhas de força. Neste sentido, “A obra é génese do Uno.”⁶³² Em virtude de a obra constituir-se lugar de encontro do Uno com o Múltiplo, nela mesma se actualiza o Uno-todo, de que o traço único de pincel é expressão. No entanto, é importante realçar que, relativamente a Klee, o “ponto de explosão” não é para o pensamento chinês, nem para Maldiney, um ponto “fixo” no caos. A obra (existência) é “acosmica”, ela está *fora* das dimensões e é “cosmogénética”, um lugar de génese. O “ponto de explosão” é irradiação de espaço, não um ponto fixo.

Os brancos estão em ressonância com os brancos, os negros com os negros; e os negros e os brancos estão portanto em mutação recíproca. Esta estrutura não é o que se oferece em *primeiro lugar*. Mas o que nos *aborda* é, nesta abertura, o Uno; é o advento a partir de Nada do ser [*y avoir*].”⁶³³

Partilhando com a estética chinesa a ideia de que “a grande pintura” trabalha em vista do Uno, Maldiney elege a pintura chinesa “*Kakis*” de Mu Ch’i (fig.3), como um dos melhores exemplos de “arte nua” ou, em termos mais precisos, de uma pintura que articula o Vazio e o Pleno.

Refere o filósofo que é notável a iluminação do ser, naquilo que é imediatamente sensível na obra. Os *Kakis* estão suspensos, entre o próximo e o longínquo, sobre um fundo que neles se abre. Os seus brancos e negros não são simples manchas, nem

⁶³¹ “Tous deux s'articulent dans l'ambiguïté du «point cosmogénétique» ou du «point disponible» de Huang Pin-hung. Un tel point est à la fois le pivot du Total qu'est l'œuvre avec tous ses possibles et le Vide central qui ne compte pas. C'est la définition même du Tao. Il est la Règle de toutes les mutations par où s'éclaire la mutation ponctuelle et totale du point-origine de Paul Klee, «non dimensionnel» et «omnidimensionnel», acosmique et cosmogénétique.” *Ibidem*, pp.182-183.

⁶³² “L'oeuvre est genèse de l'Un.” *ORAN*, p.267.

⁶³³ “Les blancs sont en résonance avec les blancs, les noirs avec les noirs; et les noirs et les blancs sont pourtant en mutation mutuelle. Cette structure n'est ce qui s'offre d'*abord*. Mais ce qui nous *aborde* c'est, dans cette ouverture, l'Un; c'est l'avènement à partir de Rien du *y avoir*.” *Ibidem*, p.103.

constituem qualidades das coisas, eles têm a evidência bruta dos dados sensíveis que irrompem da profundidade, num espaço aberto onde cada *Kaki* afirma-se em termos singulares mas, ao mesmo tempo, apela a todos os outros.

“ Eles existem de início, antes de toda a referência, e sem outra função, senão a apelar-se uns aos outros. O seu modo de doação parece antes de mais ambíguo. Oscilando entre os dados sensíveis e o que Husserl nomeia dados *sensuais*, eles ressoam em si mesmos.”⁶³⁴

A ressonância que resulta do encontro entre as cores numa pintura é, no caso específico dos *Kakis*, o resultado da participação de cada uma destas unidades autónomas à potência do conjunto, revelador da presença do Uno [*dynamis*]. “O Uno é a própria obra no simultaneísmo das suas explosões luminosas.”⁶³⁵ Precisamente, os *Kakis* são uma emergência do Uno-todo, a eclosão do Todo. Por isso, realça Maldiney, “ O ser-obra do quadro de Mu Ch’i origina-se ao grande começo: A sua unidade não é resultativa, não é à chegada. Ela é à partida, ela é a saída. Ela tem o seu equivalente no “único traço de pincel” que Shitao mais tarde celebrará.”⁶³⁶ Análogo ao processo cosmológico, na pintura dos *Kakis*, o Traço é o pivot, o ponto de explosão de onde emanam todas dimensões de mundo.

O Uno suspende-se no Aberto e em cada obra de arte, mostrando através delas o Vazio de onde procede. “ Tudo está no Uno na clareira de uma única abertura.”⁶³⁷ Por isso, prossegue Maldiney, “ [...] a arte suprema consiste em introduzir o Vazio no Pleno.”⁶³⁸ É o que se passa com os *Kakis* de Mu Ch’i, onde a cada encontro entre negros e brancos, estes substituem-se ao extremo graças à eficácia do Vazio que, não obstante,

⁶³⁴ “ Ils existent d’entrée, avant toute référence, et sans autre fonction, qu’à s’appeler les uns les autres. Leur mode de donation paraît d’abord ambigu. Oscillant entre données sensibles et ce que Husserl nomme données *sensuelles*, ils résonnent en eux-mêmes.” *Ibidem*, p. 77.

⁶³⁵ “ L’Un est l’oeuvre elle-même dans le simultanéisme de ses éclats.” *Ibidem*, p.322.

⁶³⁶ “L’être-œuvre du tableau de Mu ch’i s’origine au grand commencement. Son unité n’est pas résultative, n’est pas à l’arrivée. Elle est au départ, elle est le départ. Elle a son équivalent dans « l’unique trait de pinceau », que Shitao plus tard célébrera.” *Ibidem*, p.80.

⁶³⁷ “ Tout est en Un dans l’éclaircie d’une unique ouverture.” *Ibidem*, p. 79.

⁶³⁸ “ [...] l’art suprême consiste à introduire le Vide dans le Plein.” *Ibidem*, p.85.

se mantém fora do jogo, pois não figura na pintura. O Vazio que não pode apreender-se, “[...] não se manifesta na *realidade* senão no Uno. E é o privilégio da pintura ser o órgão e o lugar desta mutação.”⁶³⁹ Assim, onde em cada forma o vazio se abre, ela será, como são os *Kakis*, manifestação directa do Uno, não de um qualquer fenómeno. A superfície do quadro de Mu Ch’i não é a imagem de umas coisas, mas a “face do aberto”, o rosto do Uno.

A arte é existência mas, para existir, “ Não é suficiente exprimi-la. É necessário abri-la.”⁶⁴⁰ Não é no caos, mas no Aberto, onde se dá o encontro com tudo, que a arte se mostra, *ex-iste*.

⁶³⁹ “ Il ne se manifeste en *réalité* qu’en l’Un. Et c’est le privilège de la peinture d’être l’organe de cette mutation.” *Ibidem*, p.86.

⁶⁴⁰ “ Il ne suffit pas de l’exprimer. Il faut l’ouvrir.” *Ibidem*, p.109.

Capítulo 4

Abstracção e existência

4.1. Abstracção criativa

É defendido por alguns comentadores de Maldiney, entre outros Eliane Escoubas, que a fenomenologia da arte maldineyana é uma fenomenologia da abstracção.⁶⁴¹ Estamos de acordo com a tese, todavia, a expressão “fenomenologia da abstracção” pode gerar alguns equívocos, dado que em Maldiney o conceito de “arte abstracta” e a própria acção de abstrair desviam-se do sentido que habitualmente lhes é atribuído. Utilizamos por isso a expressão *abstracção criativa*, do próprio autor e, preferindo dizer, que a fenomenologia da arte de Maldiney desenvolve-se no âmbito da “abstracção criativa”, que amplia e explicita o próprio conceito de “arte existencial”.

Em *Ouvrir le rien, l'art nu, Abrir o nada, a arte nua*, Maldiney dedica grande parte deste volume à arte abstracta do século XX⁶⁴², que se divide em três secções. Uma primeira visa, sob a denominação “Abstracção criativa”, os fundadores da “arte abstracta”, entre outros, Kandinsky, Robert Delaunay e Mondrian, mas onde também, Cézanne e Paul Klee são citados, ao lado de nomes como Malevich e Alexj Jawlensky. Na segunda secção, intitulada “Senso e contra-senso da abstracção”, Maldiney reflecte

⁶⁴¹“Je dirais alors qu’il ne s’agit plus pour Henri Maldiney, aujourd’hui, d’élaborer une « phénoménologie de l’art », mais une « phénoménologie de l’abstraction » au sens « élargi » – dans laquelle une « phénoménologie de l’art » est impliquée et englobée.” Eliane ESCOUBAS, “ Henri Maldiney et l’endurance de la peinture.” in *Henri Maldiney. Une phénoménologie à l’impossible, op.cit.*, p.168.

⁶⁴² Cf. *ORAN*, pp. 161-371.

sobre algumas fragilidades e contradições da denominada “arte abstracta”, visando alguns dos nomes da primeira secção. Na terceira e última parte da sua reflexão, com o título “ Três clareiras do Aberto”, Maldiney destaca a obra de Jean Bazaine, Nicolas de Staël e de Pierre Tal Coat.

A reflexão de Maldiney sobre a pintura abstracta aprofunda alguns existenciais da sua fenomenologia mas, nesta análise, destaca-se sobretudo o desenvolvimento de uma tese muito peculiar sobre a abstracção na arte. Entre outras, é defendida a ideia de que independentemente do estilo (figurativo ou não) e da época, se existencial, toda a arte é abstracta. Neste contexto, arte existencial e arte abstracta coincidem e será no horizonte desta interconexão - abstracção e existência - que procuraremos aprofundar o âmago do pensamento estético de Maldiney.

No âmbito do conceito de arte existencial, a fenomenologia maldineyana desenvolve uma ontologia da obra de arte que se demarca dos sistemas conceptuais e de critérios exteriores à própria obra e onde se defende também a “autonomia” das formas estético-artísticas, no sentido em que elas são instauradoras do seu próprio espaço, segundo o seu ritmo. Mas Maldiney acrescenta, citando Robert Delaunay, que a abstracção é a origem da arte.⁶⁴³ Ora a questão da *origem* da obra de arte foi anteriormente relacionada com a possibilidade de ela constituir-se o aí da sua abertura. Assim, como se relaciona abertura e abstracção? Em que sentido a arte é simultaneamente existente e abstracta?

No sentido mais abrangente da semântica filosófica para o termo abstracção, o acto de abstrair significa extrair de um todo concreto uma ou mais das suas características.⁶⁴⁴ Habitualmente relacionada com a actividade cognitiva, é dito da

⁶⁴³ Cf. *Ibidem*, p.201.

⁶⁴⁴ A abstracção, do latim *abstractio*, traduz a palavra grega *apháresis* que remete para o exercício de separar de um todo concreto uma parcela do seu conteúdo. Porém, o seu significado, em termos filosóficos, desenvolveu-se no sentido de uma operação do intelecto que consiste em abstrair de um todo concreto uma ou mais características que não possuem existência independente, sobretudo elementos universais que, relativamente ao existente, individual ou concreto, são essenciais, com valor objectivo ou meramente conceptual. O abstracto considera-se *menos* do que o real ao evidenciar o que o abstraído tem de conceptual, mental ou até mesmo nominal, ou então é *mais* do que a realidade se o relevo for para o que o abstraído tem de essencial e de objectivo. Neste contexto, S. Tomás de Aquino distingue na abstracção formal [*abstractio formalis*] três graus diferentes: *Physica*, *Mathematica* e *Metaphysica*. Na

abstracção que o intelecto é capaz de isolar no real aquilo que o senso comum e os sentidos não conseguem. Mas, segundo Maldiney, a arte pode, e é por aí que a arte é arte, vejamos como.

Referindo-se a Wilhelm Worringer, Maldiney relembra que a primeira definição de arte abstracta é-nos dada por este teórico na sua tese de Doutoramento, *Abstraktion und Einfühlung, Abstracção e Intuição*, publicada em 1908, que sustenta que a tendência originária da arte é a do “impulso para a abstracção”. Na perspectiva de Worringer, este impulso consiste na conquista de um *abstractum* do objecto, capaz de constituir-se um todo para a percepção e exigindo que se coloque o modelo natural em relação com os elementos da abstracção mais pura - a “lei geométrica dos cristais” - de modo a imprimir na obra “o selo da eternidade” e arrancá-la “à temporalidade e ao arbitrário.”⁶⁴⁵ Esta acepção da abstracção influenciou grande parte da denominada arte abstracta mas, segundo Maldiney, ela é própria do cubismo não de toda a arte abstracta. Na proposta de Worringer, abstrair consiste em extrair da realidade as qualidades primárias, sobretudo a extensão (*res extensa*), subordinando-lhes as qualidades secundárias, nomeadamente a cor, a título de epifenómenos, regendo-se assim o quadro pela sua estrutura.⁶⁴⁶ Ora Maldiney não nega que o exercício da abstracção consista em “extrair”, evidenciar o *essencial* da obra. Mas serão as qualidades primárias a essência do real? E será que ao purificarem-se as formas das suas qualidades secundárias é-nos revelada a sua essência?

Mais exactamente, para Maldiney, abstrair consiste em pôr a descoberto o momento de transcendência por onde as coisas são coisas e, ao nível do qual,

física a incidência à matéria é maior, na metafísica a matéria ausenta-se. O âmbito em que Maldiney se refere à abstracção, pressupõe o étimo grego da *apháiresis*, acto de extrair, retirar de... mas arredando-a da sua conotação objectiva e conceptual.

⁶⁴⁵ “ La tendance qui est au fond de la volonté d’art des anciens peuples de culture était de conquérir un *abstractum* de l’objet [...] Ce que nous désignons comme le second moment de la poussée à l’abstraction, c’est le besoin de mettre la reproduction du modèle naturel en relation avec les éléments de l’abstraction la plus pure, c’est-à-dire de la loi géométrique des cristaux, pour lui imprimer le sceau de l’éternité et l’arracher à la temporalité et l’arbitraire.” Wilhelm WORRINGER, cit. in *ORAN*, pp. 166-167.

⁶⁴⁶ Cf. *ORAN*, p.169. Para um maior desenvolvimento do estudo de Maldiney sobre o cubismo, conferir na mesma obra pp.169-172.

permanecendo na sua origem, elas são para nós reais.⁶⁴⁷ Ora este modo de nos abriremos à obra de arte, não significa elevar as formas acima das qualidades secundárias, desligando-as dos dados imediatos da sensação. Na arte, essência e transcendência implicam-se na dimensão rítmica da obra. O ritmo é a essência da obra ou, como Delaunay afirmou, “A arte como a natureza é rítmica”⁶⁴⁸

Seguindo esta linha de pensamento, Maldiney sublinha que o universal e o real na arte são a forma⁶⁴⁹; e “A forma não é *ergon* mas *enérgeia*.”⁶⁵⁰ Assim, se abstrair é libertar a dimensão universal da realidade - este por onde os entes mantêm o ser - então, “[...] abstrair é libertar e expor a simultaneidade rítmica que constitui exactamente o ser do ente.”⁶⁵¹ Não serão, portanto, as qualidades primárias mas a simultaneidade rítmica, que constitui a dimensão universal ou de verdade das formas estético-artísticas.

Mas em Maldiney o conceito de universal não deixa de ser desconcertante. Por um lado, o autor define-o como um abstracto e, neste sentido, o universal é a unidade real da integralidade do individual na sua autenticidade plena mas, por outro lado, o autor contraria todas as posições dominantes na história da filosofia. Isto é, o universal maldineyano rejeita quer a solução conceptualista, quer a do realismo exagerado e a do moderado, pois não se deixa traduzir por uma linguagem puramente formal e *a priori*, renuncia a toda a objectividade e ao predicativo e opõe-se ainda às totalidades ideais. A dimensão universal (simultaneidade rítmica) da forma é inobjectiva, incompatível com a Ideia e com o conceito, não se antecipa nem se projecta, tão só diz respeito à instantaneidade de um tempo originário, fundador e anterior à intencionalidade e ao judicativo.

⁶⁴⁷ “ Abstraire ne consiste pas à dépouiller les choses de leurs qualités secondes pour les exposer dans le simple appareil de leurs qualités premières. Il s’agit de mettre à découvert ce moment de transcendance par où elles sont choses et au niveau duquel seulement étant à la source - nous le rencontrons réelles.” *ORAN*, p.192.

⁶⁴⁸ “ L’art comme la nature est rythmique.” Robert DELAUNAY cit. in *ORAN*, p. 206.

⁶⁴⁹ “ Abstraire c’est dégager des être et des choses, c’est-à-dire de l’étant, ce par où il tient l’être, et qui est la dimension universelle de la réalité. L’universel dans l’art e le réel dans l’art c’est la forme [...]” *ORAN*, p.204.

⁶⁵⁰ “ La forme n’est pas *ergon* mais *enérgeia*.” *RPE*, p. 191.

⁶⁵¹ “ [...] abstraire c’est dégager et mettre en vue la simultanéité rythmique qui constitue proprement l’être de l’étant.” *ORAN*, p. 206.

Na procura de um espaço onde o pensamento de Maldiney se pudesse enquadrar nas correntes estéticas mais estudadas, o facto de o autor evidenciar na obra a forma-rítmica, que nela liga o universal e o real poderia, à partida, aproximá-lo das teorias formalistas da arte, que solicitam uma definição para a arte assente numa propriedade interna comum a todas as obras de arte, responsável pela experiência estética que produzem. Por exemplo, para Clive Bell, é a *forma significante* que define as obras de arte como tal. Bell considera que esta qualidade está presente em todas as obras e é responsável por uma emoção inconfundível: a emoção estética. Em Maldiney, a forma-rítmica constitui a essência das obras de arte e está presente em todas elas, pelo menos numa arte viva, existencial. Por outro lado, sem dúvida que essa forma co-move em todo o encontro, todavia, a forma-rítmica não se especifica nem como qualidade nem como propriedade das obras, sublinhando-se mais uma vez a relevância que Maldiney atribui ao carácter ante-predicativo e inintencional da dimensão estética do sentir.

Não obstante, Maldiney recupera da tradição clássica o conceito de abstracção, mas ao demarcá-lo de todas as operações intelecto-conceptuais, o autor afirma que, “A ABSTRACÇÃO não é nem um sistema nem um método [...] ela é um modo da existência: um modo, próprio do existente, de abrir-se à realidade.”⁶⁵² Dito de outro modo, a abstracção é o modo do existente abrir-se à simultaneidade rítmica da obra. Não estando a abstracção relacionada nem com o método nem com sistemas operativos, o exercício de abstrair a dimensão universal da obra designa-se, mais exactamente, *abstracção criativa*.

Entre as características específicas das formas abstractas-existenciais, destaca-se a sua inexistência como objecto. “O universal na arte e o real na arte é a forma, a qual não é justamente um objecto mas “desaparece como objecto para se justificar como forma.”⁶⁵³ A forma desveste-se dos seus contornos delimitativos, dos traços de objectividade, ela *desaparece* para *aparecer*, mais à frente, como ritmo. Mas um dos maiores desafios da arte abstracta prende-se precisamente com o desaparecimento do

⁶⁵² “L’ABSTRACTION n’est ni un système ni un méthode [...] elle est une façon de l’existence: une façon, propre à l’existant, de s’ouvrir à réalité.” *Ibidem*, p. 197

⁶⁵³ “Universel dans l’art et le réel dans l’art c’est la forme, laquelle n’est justement pas un objet mais “disparaît comme objet pour se justifier comme forme.” *Ibidem*, p.204.

objecto na pintura, suscitando, desde que este estilo apareceu, inúmeras questões. Subtrair à pintura o objecto significa aniquilar o figurativo? E a que corresponde essa aniquilação, a erosão do contingente do concreto e do existente? Será a pintura abstracta irreal? O que pode substituir o objecto?

Para Maldiney, no centro destas interrogações prevalece um equívoco: a ideia de objecto conotado à realidade. “A objectividade não é sinónimo de realidade. A arte não é constituída por objectividades irreais, mas por realidades inobjectivas.”⁶⁵⁴ O real não é algo sobre o qual se opera, nem se espera. Este é um princípio basilar de toda a fenomenologia de Maldiney. “Objectividade e subjectividade caracterizam um tipo de conhecimentos estruturado de um lado ao outro pela relação lógica ou transcendental sujeito-objecto, a qual nada tem a ver com a dimensão propriamente estética da nossa presença à obra.”⁶⁵⁵ O sol de um quadro de Delaunay não é um sol-objecto mas um acontecimento.⁶⁵⁶

Na pintura, o aparecimento da cor é um acontecimento decisivo, não por esta consistir numa qualidade da superfície, mas porque a cor é a potência a partir da qual a superfície se espacializa. A energia potencial e difusa de uma mancha de cor curva o espaço do quadro, expandindo-o em profundidade e superfície.⁶⁵⁷ Esta espacialização energética não se deixa apanhar nas redes de estruturas lógicas nem aprisionar em sínteses e reconstruções objectivas, porque essa energia não é capturável nem passível de guardar-se como se guarda umas coisas em caixas herméticas. Só no modo transpassível de ser para a obra se acede à sua realidade inobjectiva, em virtude de naquele se colocar um termo à economia fechada da percepção que divide o mundo em objectos.⁶⁵⁸ Assim, eliminar os contornos delimitativos das formas não significa irrealismo, pelo contrário, será devolver-lhes a sua natureza original, ou melhor, é trazer à presença a própria realidade, a energia, a força espacializante da fenomenalidade

⁶⁵⁴ “ Objectivité n’est pas synonyme de réalité. L’art n’est pas constitué d’objectités irrélles, mais de réalités inobjectives.” *Ibidem*, p. 192.

⁶⁵⁵ “ Objectivité et subjectivité caractérisent un type de connaissances structuré de parte en part par la relation logique ou transcendantale sujet-objet, laquelle n’a rien à voir avec la dimension proprement esthétique de notre présence à l’oeuvre d’art.” *Ibidem*, pp. 226-227.

⁶⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p.212.

⁶⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p.264.

⁶⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 214.

existente. Mas este exercício não deixa de constituir um desafio para a pintura. Como Deleuze sublinhou, de que forma se pinta ou se faz ouvir o tempo se o tempo é insonoro e invisível? Como se traz à visibilidade forças elementares como a inércia, a germinação ou a gravidade? ⁶⁵⁹

Trazer à visibilidade as forças geradoras do espaço não consiste em figurá-las nem deformá-las. Por exemplo, numa pintura de Cézanne, o espaço que nasce da modulação da cor não é propriamente um espaço que se *deforma*, mas antes é um espaço que se *transforma*. Mais uma vez, trata-se de trazer à presença a simultaneidade rítmica das formas, evidenciar na pintura o todo da sua potência criadora. A gênese transformativa das formas denota o mundo transcendente da obra, que aquelas exprimem, e está presente como *estilo* na sensação primeira.

Conceber a abstracção como abertura à realidade rítmica e inobjectiva das obras, permite a Maldiney integrar na sua fenomenologia os conceitos de abstracto e de universal, mas libertos do peso do idealismo e do seu significado na lógica da abstracção, assim como, possibilita olhar para arte abstracta sem o ansioso da ausência do objecto nem o temor de uma eventual evasão do sensível.

Mas, em tratando-se de ritmo, Maldiney vai mais longe, dado que a abstracção estende-se a toda a arte. Desde que uma obra exhiba a sua dimensão universal, isto é, a sua simultaneidade rítmica, ela é abstracta.

4.2. Figurativo abstracto

Para Maldiney, a inexistência de objectos na pintura é um falso problema. Não só o real é inobjectivo como, para lhe acedermos, é necessário que ele se dispa das suas formas objectivas. Esta intuição está presente nos fundadores da arte abstracta, nomeadamente Kandinsky e Mondrian, todavia, numa cultura que exige a todo o momento a clarificação das sensações primordiais e confusas, que se angustia com o difuso e o vazio, a inobjectividade na pintura inquieta. Entre algumas das questões que

⁶⁵⁹ Cf. Gilles DELEUZE, *Logique de la Sensation, op.cit*, p.57.

preocupam os teóricos e os artistas da abstracção, Maldiney destaca o antagonismo entre o abstracto e o figurativo e a questão da substituição do objecto na pintura.

Relativamente à oposição entre o abstracto e o figurativo, esta não é uma questão que se coloque no campo da abstracção criativa, segundo Maldiney. O antagonismo em causa só se justifica nos espaços de representação, caso contrário, como Jean Bazaine afirmou: “ Abstracta, toda a arte é ou não é.”⁶⁶⁰

A *re*-representação denota sempre, seja qual for a sua via, a da psicologia ou a da teoria do conhecimento, uma segunda presença da realidade,⁶⁶¹ contrapondo-se por isso à dimensão originária do ritmo. Assim, “A forma tem realmente duas dimensões uma por onde ela é imagem e representativa, outra por onde ela é forma rítmica-significativa, mas a segunda precede, funda e transcende a primeira.”⁶⁶² Esta antecedência da forma-rítmica aproxima-se, de algum modo, do pensamento de E. Straus, para o qual a percepção encontra o seu fundamento na dimensão passiva da experiência. Parece-nos no entanto que a afirmação de Maldiney acima transcrita, compreende-se melhor se a contextualizarmos no âmbito da dimensão existencial da arte, como abertura e profundidade de espaço, cujo aprofundamento é posterior a *Regard Parole Espace, Olhar Palavra Espaço* e, neste sentido, a precedência da forma-rítmica sobre a representativa reenvia à questão da génese do espaço da obra.

Pretende-se não obstante salientar, que a génese rítmica das formas não é algo que pertença a um único género da pintura. As obras de todos os tempos e de todos os estilos ou são imagens representativas ou são ritmo, ou pertencem na sua complexidade a ambas as dimensões. Mas a primazia é sempre dada à dimensão rítmica. Na sua

⁶⁶⁰ “ Abstrait, tout art l’est ou n’est pas.” Jean BAZAINE, cit in *PHF*, p. 157

⁶⁶¹ Sublinhamos a este propósito que o conceito de representação designa habitualmente todos os estados e conteúdos da consciência - sensações, imagens, conceitos, percepções, imagens ou ideias que estruturam a vida psíquica, de que se ocupa a psicologia. Em filosofia, a representação tem grande relevo no contexto da teoria do conhecimento, como presença indirecta e mediata dos objectos na consciência de um sujeito cognoscente. O espaço próprio da representação é o da abstracção conceptual, da intencionalidade e da objectividade, por isso oposto ao espaço do ritmo (nem objectivo nem subjectivo), que é também o da abstracção criativa.

⁶⁶² “ La forme y a bien deux dimensions: l’une par où elle est image et représentative, l’autre par où elle est forme rythmique - significative, mais la seconde précède, fonde et transcende la première.” *RPE*, p. 106.

gênese rítmica, os elementos figurativos da pintura “[...] são momentos de mundo antes de serem imagens de coisas. A sua estrutura dimensional não releva de uma consciência imagética.”⁶⁶³ Enquanto são gênese de mundo, as formas figurativas evidenciam a sua dimensão rítmica, por isso, elas são, segundo Maldiney, abstractas.

Opor o abstracto e o figurativo é irrelevante no contexto da abstracção criativa. Nem sempre a inexistência da figuração faz uma obra abstracta, nem a presença do figurativo retira a obra do campo da abstracção. Uma pintura figurativa que exiba a energia espacializante, luminosa e tensional das suas formas como é, por exemplo, a *Vista de Delft* de Johannes Vermeer (fig.4)⁶⁶⁴ exercita, em termos maldineyanos, a abstracção criativa. As figuras nesta pintura de Vermeer não são objectos nem sujeitos mas fenómenos radiantes, que articulam uma única diástole de espaço que se oferece ao olhar do fruidor como *expansão luminosa*. As formas da *Vista de Delft* não estão no espaço do quadro, antes *são* irradiação, energia instauradora de espaço, todas participando do acontecimento ser-obra-de-arte. Este quadro de Vermeer não é então uma réplica ornamentada da natureza, ele ultrapassa em larga medida a mera reprodução de uma paisagem. As suas imagens não são cópias nem simbolizam nada para além delas. Esta obra não *representa* um mundo, ela é um mundo, mais exactamente, a *Vista de Delft apresenta-se* como o aberto de um mundo.

Numa passagem muito breve em *Art et existence, Arte e existência*, Maldiney distingue entre *imagem da realidade* e a *realidade da imagem*. “A imagem da realidade consiste na ilusão da sua aparência. A realidade da imagem é o acontecimento actual do seu aparecer.”⁶⁶⁵ Atendendo à peculiaridade do pensamento de Maldiney, a *imagem da realidade*, ilusão desta última, referir-se-á à consciência imagética, mental ou imaginativa, assim como aos diferentes tipos de reprodução e de recriação artísticas, e é ilusória porque, precisamente, essa imagem não é a própria realidade mas uma síntese da mesma. Já a *realidade da imagem* respeitará ao próprio acontecer da imagem pictórica, o seu aparecer. Maldiney procura assim valorizar, em todos os estilos

⁶⁶³ “[...] ils sont moments de monde avant d’être images des choses. Leur structure dimensionnelle ne relève pas d’une conscience imageante.” *AEE*, p. 231.

⁶⁶⁴ Sobre Johannes Vermeer, conferir *RPE*, pp. 7-10.

⁶⁶⁵ “L’image de la réalité consiste dans l’illusion de son apparence. La réalité de l’image est l’événement actuel de son apparaître.” *AE*, p.194.

artísticos, o acontecimento da concordância (rítmica) intrínseca das formas, isto é, a espontaneidade da sua força instauradora, reiterando que, figurativas ou não, essas formas existem e são abstractas, porque evidenciam a potência para a qual se transcendem e as dinamiza. Neste contexto, Maldiney conclui, “A abstracção não é um preconceito moderno. É o acto vital da Arte.”⁶⁶⁶

A abstracção criativa mostra o “poder de interioridade” das formas, a sua profundidade rítmica, “[...] quer se trate de uma pintura suprematista de Malevich pintada em 1917 ou da *Marquesa de Solana* de Goya. O que é, nestes quadros, chamado *forma*? Nada que se possa apanhar em flagrante delito de ser aqui.”⁶⁶⁷ A forma é tão só potência energética, que não se deixa localizar como se localizam objectos num espaço euclidiano, nem se deixa capturar pela linguagem e visão imagéticas.

4.3. Senso e contra-senso da abstracção

A temática da substituição do objecto na pintura abstracta é dominante na época de Wassily Kandinsky e, a predominância desta questão nos meios intelectuais, acabará por atormentar o universo criativo deste pintor.⁶⁶⁸

Na sua obra *Do Espiritual da Arte*,⁶⁶⁹ Kandinsky expõe as principais linhas do que veio a definir-se num sentido mais alargado como arte abstracta, entre outras, a libertação da arte do “espírito materialista”.⁶⁷⁰

⁶⁶⁶ “L’abstraction n’est pas un parti-pris moderne. C’est l’acte vital de l’Art.” *RPE*, p.18.

⁶⁶⁷ “[...] qu’il s’agisse d’une peinture suprématisme de Malévitch peinte en 1917 ou de la *Marquise de la Solana* de Goya. Qu’est-ce qui, dans ces tableaux, est à appeler *forme*? Rien qu’on puisse prendre en flagrant délit d’être ici.” *AE*, p. 17.

⁶⁶⁸ Para o estudo de Maldiney sobre a pintura de Kandinsky, conferir *ORAN*, pp. 175-189; 197; 261-272.

⁶⁶⁹ Wassily KANDINSKY, *Ueber das Geistige*, [1911]. *Do Espiritual da Arte*, trad. Maria Helena de Freitas, 6ª ed., Porto, Publicações D. Quixote, 2003.

⁶⁷⁰ Convicto de que à semelhança dos homens e da natureza, o desígnio da arte é a espiritualidade, Kandinsky defende a libertação da arte das questões políticas e religiosas, rejeita o “espírito materialista” e assume na arte a presença de uma interioridade que, apesar de escondida, deve ser libertada, revestindo-se assim o sentido da pintura de uma acção libertadora da sua essência.

Na perspectiva de Maldiney, a opção deste pintor pelo abstracto manifesta claramente uma libertação da arte, que a si mesma revela uma interioridade inacessível a toda a contingência ocasional ou subjectiva.⁶⁷¹ Para o teórico e pintor, o *abstracto* consiste num conteúdo interior, também denominado *ressonância*, vibração ou sonoridade interior da forma.⁶⁷² Embora em Kandinsky se defenda que um maior recuo do figurativo (forma orgânica) conduz a uma maior amplificação da sonoridade interior da obra,⁶⁷³ Maldiney associa esta ressonância ao ritmo. A vibração “sonora” das formas de Kandinsky consiste no seu ritmo.

Referindo-se sobretudo às improvisações e às composições do pintor concebidas no período entre 1910 a 1915,⁶⁷⁴ o filósofo sublinha:

“É justamente aí onde umas alusões figurativas se entre apercebem através da coreografia das formas, que a questão do objecto cessa de frequentar o quadro. Porque estes esboços não estão configurados em objectos. Elas não são os pólos de uma intencionalidade expressa. Elas estão apoiadas pelo ritmo gerador das formas que, o tempo de um olhar recuado, detém-se sobre elas sem jamais aí se estabelecer.”⁶⁷⁵

⁶⁷¹ Cf. *ORAN*, p.175.

⁶⁷² Kandinsky atribui duas dimensões à forma estética. A primeira, remete para o seu carácter exterior e figurativo, a segunda, reenvia ao conteúdo interior da forma. Assim, diz Kandinsky, “*A forma é a manifestação exterior deste conteúdo*. Esta é a definição do seu carácter interior.” Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual da Arte*, *op.cit.*, p. 66. Assim, a forma tanto será mais expressiva quanto maior for a revelação da sua ressonância (conteúdo interior), “[...] quanto mais a forma orgânica retrocede, mais o elemento abstracto se afirma e amplia a sua ressonância.” *Id.*, *Ibidem*, p. 68.

⁶⁷³ Em Kandinsky, uma forma figurativa não esvazia da sua sonoridade interior, todavia, à medida que os elementos figurativos se retraem maior é a expressão da sonoridade na obra. A forma abstracta é então a que melhor age sobre a delimitação objectiva da forma, libertando o que nela já existia, mas estava encoberto.

⁶⁷⁴ Do primeiro período do abstraccionismo de Kandinsky, Maldiney destaca, entre outras, as seguintes pinturas: a aguarela de 1910, *Impressão 10* [1910], *Pastoral* [1911], *Saint-Georges I* [1911] e *Quadro com Orla Branca* [1913].

⁶⁷⁵ “C’est justement là où des allusions figuratives s’entr’aperçoivent à travers la chorégraphie des formes, que la question de l’objet cesse de hanter le tableau. Car ces esquisses ne sont pas configurées en objets. Elles ne sont pas les pôles d’une intentionnalité expresse. Elles sont sous-tendus par le rythme générateur des formes qui, le temps d’un regard en arrière, s’attardent sur elles sans jamais s’y nouer.” *ORAN*, p. 179.

A primeira fase da pintura abstracta de Kandinsky goza de uma total independência relativamente a categorias da percepção e liberta efectivamente as suas formas de contornos delimitativos que, por isso, não se configuram em objectos nem em coreografias estáticas. Diz Maldiney que, “A cor é forma aí onde ela é ritmo”⁶⁷⁶, e as cores dos quadros de Kandinsky confirmam as palavras do filósofo. As cores kandiskyanas não são matéria amorfa, mas energética que suscita tensões e harmonias no todo da obra. As suas formas ligam e articulam o heterogéneo, elas encontram-se, movem o espaço e o tempo.⁶⁷⁷ A interioridade rítmica das formas ressoa em todo o quadro, participando todas do acontecimento de espaço radiante que é, para Kandinsky, a “grande pintura” (fig.5).

Mas Maldiney realça ainda, que a obra e o pensamento de Kandinsky são o exemplo paradigmático de uma atitude que oscila entre uma arte viva, existencial, e a objectivação da mesma. “Kandinsky, sem nunca desistir do espírito de seriedade e, constringido pela sua arte para suprimir o objecto, ele está sempre preocupado pela questão da sua substituição.”⁶⁷⁸ O receio de que a sua pintura se tornasse imprecisa, irrealista, um temor que em parte terá sido influenciado pelo idealismo alemão, conduziu este artista na derradeira fase do seu trabalho a desviar-se da sua intuição inicial. A sua obra transforma-se gradualmente num objectivismo das essências. O ritmo da cor é substituído pela dinâmica da linha ou do *figural* - este círculo, este triângulo, esta linha sem nome - remetendo-se os elementos pictóricos para formas exactas e consistentes, num sistema operacional de estruturas. A partir da década de 30 a obra de Kandinsky, na perspectiva de Maldiney, reveste-se de um sentido dramático:

“Não entre o materialismo e o espírito mas entre duas dimensões do espírito: o ideal e o espiritual. Ele que tinha reconhecido o espiritual da arte, na sonoridade interior de uma

⁶⁷⁶ “ La couleur est forme là où elle est rythme.” *Ibidem*, p. 182.

⁶⁷⁷ “ La couleur est mouvante; et, mouvante, meut l’espace et le temps.” *Ibidem*, p. 217.

⁶⁷⁸ “ Kandinsky, lui, ne se départi jamais de l’esprit de sérieux et, contraint par son art de supprimer l’objet, il est toujours préoccupé para la question de son remplacement.” *Ibidem*, p. 180.

forma como momento de realidade não temática, tende cada vez mais, por temor do impreciso, assegurar-se de umas formas identificando-as a objectividades ideais.”⁶⁷⁹

É verdade que Kandinsky mantém até ao fim a ideia original de um recuo do objecto na pintura, no entanto, este agora procura, não tanto a amplificação da ressonância interior das formas mas a representação objectiva das mesmas. O abstracto gradualmente cerebraliza-se numa crescente idealização do sensível, resultando num congelamento do ritmo. Esta tendência para um objectivismo remanescente das formas não é, porém, uma particularidade que apenas diga respeito a Kandinsky. Segundo Maldiney, “ Os pintores da abstracção Kandinsky, Malevich, Mondrian oscilaram, com frequências diversas, numa zona de incerteza, entre o Vazio e o Objectivo.”⁶⁸⁰

Com efeito, mesmo na derradeira fase do trabalho de Kandinsky, o vazio (fundos claros) dos seus quadros não constitui o nada do caos, mas o espaço onde as formas nas suas variações invocam-se umas às outras, porém, esses apelos são como palavras geladas. Essas formas deixaram de relacionar-se, de “co-inspirar” ritmicamente umas com as outras. “Elas estão consteladas num céu vazio que não tem a profundidade do tempo.”⁶⁸¹ Deve incriminar-se a abstracção? Segundo Maldiney, não.⁶⁸² A razão pela qual alguma arte abstracta não consegue manter-se no Nada que ela abre, deve-se à ideia obstinada de que a obra é um *objecto*. O “desejo de precisão” e a busca por um ideal a intelectualizado, conduz teóricos e artistas a tematizar o que não é tematizável, exige que estes se lancem em configurações sistematizadas da *enérgeia* que não é regular nem exacta. Um círculo perfeito ou uma vertical absoluta são objectividades puras, ideais, mas, como anteriormente referimos, na arte como na vida a

⁶⁷⁹ “Non pas entre le matérialisme et l’esprit mais entre deux dimensions de l’esprit: idéal et le spirituel. Lui qui avait reconnu le spirituel de l’art, dans la sonorité intérieure d’une forme comme moment de réalité non thématique, tend de plus en plus, par crainte de l’imprécis, à s’assurer des formes en les identifiant à des objectités idéales.” *Ibidem*, p. 185.

⁶⁸⁰ “Les peintres de l’abstraction, Kandinsky, Malévitch, Mondrian ont oscillé, avec des fréquences diverses, dans une zone d’incertitude entre le Vide et l’Objectif.” *Ibidem*, p. 271.

⁶⁸¹ “ Elles sont constellés dans un ciel vide qui n’ pas la profondeur du temps.” *Ibidem*, p. 272.

⁶⁸² “ Ces arts abstraits qui devaient, en ouvrant le vide, empêcher l’artiste « de se laisser emporter loin du but de sa perte » n’ont pu se maintenir en cette présence d’absence. Faut-il incriminer l’abstraction? Non.” *Ibidem*, p. 272.

mão treme. Na arte, como afirmam os artistas taoistas: *a maior perfeição deve ser imperfeita*. Para Maldiney, “a arte é a perfeição das formas inexactas”⁶⁸³

A questão da arte não é a do ideal mas a da sua existência.

4.4. Sentido dos sentidos, espiritual da arte

A abstracção criativa não se confina a um género artístico, ela é o “rosto da arte”, de uma arte que se despe do significado objectivo das coisas, para aí se revelar significância insignificável, insígnia da realidade. “A abstracção é um outro nome da criação.”⁶⁸⁴ Ela é a acção transfiguradora e reveladora do ritmo sobre as formas onde este encarna⁶⁸⁵, porém, esta revelação não significa voar até ao universo intelectualizado e mecanizado do homem moderno. A dinâmica da existência não é a de uma coreografia de imagens mentais, que se regulam e afinam, nem a abstracção criativa consiste na passagem da efectividade bruta à essência pura, do actual ao virtual, do concreto ao ideal, na tentativa de isolar no real elementos que se consideram à parte e sobre os quais se opera. A todo o momento, o corpo da obra é lugar de uma transcendência (transformadora) incalculável, incompatível com a Ideia e com as generalidades objectivas.

Maldiney, fruidor da manifestação expressiva das obras, não é um filósofo que se relacione com o universo da arte impondo-lhe categorias estéticas, antes procura evidenciar, através da sua experiência e da dos artistas que escuta, o sentido extático da dimensão estética do sentir. As sensações não são modos imperfeitos de conhecimento, nem sequer são conhecimento, mas também não se confinam a uma rede nevrálgica de puro caos. A dimensão passiva da experiência prolonga-se no horizonte sempre aberto onde o caos se gere e ganha forma.

Os fundadores da pintura abstracta, como Kandinsky e Mondrian, intuíram esta orgânica do mundo vivo e conotaram-na de “espiritual”. Maldiney aceita esta

⁶⁸³ Cf. *RPE*, p.154.

⁶⁸⁴ “L’Abstraction est un autre nom de la création.” *Ibidem*, p. 19.

⁶⁸⁵ “Qu’est-elle donc enfin cette abstraction? Elle est l’action transfiguratrice et révélatrice du rythme sur les formes où il s’incarne.” *Ibidem*,

terminologia e relaciona-a, tal como os pintores, à abstracção. Assim, o filósofo sustenta: “ Na arte abstracção e encarnação estão em incidência interna uma para a outra, como estão, - é o *sentido* dos sentidos -, o espiritual e o sensível.”⁶⁸⁶ O sensível é a “carne do mundo” e a abstracção a sua iluminação, porquanto o mundo é animado por formas que o transcendem. As formas não são ideais mas reais como o ritmo, que é imprevisível como o sentir, mas o ritmo é o dimensional da obra, e o abstracto é “o lugar das formas”. Para Maldiney, a abstracção constitui de facto o espaço operacional das formas em formação que, em *Ouvrir le rien, l’art nu, Abrir o nada, a arte nua*, a ele se refere também como um “interface”, a via de passagem e de comunicação “sem rosto”,⁶⁸⁷ o que nos reenvia ao vazio implicado no Aberto, já por nós analisado em secções anteriores.

A abstracção está num plano de absoluta transcendência, ela é “desprendimento”, exercita-se indiferente às determinações óticas, o que lhe legitima o estatuto de espiritual mas, para Maldiney, “O espiritual não é uma ideia. Ele é a transcendência constitutiva do sentir humano.”⁶⁸⁸ Se, em Hegel, o belo artístico é a Ideia realizada numa obra e a Ideia é o conceito objectivado, em Maldiney, a arte é a verdade inobjectivável do sentir. Nela abre-se o “sentido dos sentidos”, que não se enuncia, não se conceptualiza, não se idealiza, mostra-se ... na obra.

O “sentido dos sentidos” - expressão de E. Straus - reenvia no pensamento de Maldiney, para a questão nuclear da abertura extática do sentir. Na arte, como em toda a existência, a criação não tolera nem o empaste nem o ideal objectivado. A arte existencial rejeita duas “imagens de morte”: uma é a da “carne plena de si” que abriga e devora uma “obra-sarcófago”; a outra é a da abstracção vazia onde a arte é o “monumento sepulcral” do real.⁶⁸⁹ Entre o sensível pleno de si e o sensível ideal, há o dilaceramento da sua trama, o rasgo luminoso de uma transcendência, a explosão a partir da qual são engendradas as “potências da abstracção”.⁶⁹⁰ “Terra em movimento”, “cratera vulcânica” são imagens terrestres a que Maldiney recorre, para ilustrar a

⁶⁸⁶ “ Dans l’art abstraction et incarnation sont en incidence interne l’une à l’autre, comme le sont, - c’est le *sens* des sens -, le spirituel et le sensible.” *ORAN*, p. 191.

⁶⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p.291.

⁶⁸⁸ “ Le spirituel n’est pas une idée. Il est la transcendance constitutive du sentir humain.” *Ibidem*, p.214.

⁶⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p.288.

⁶⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p.291.

força dessa abertura de onde brota espontaneamente o fluxo incomensurável de energia, o *Big Bang* da criação. O sentido desta gênese não se explicita nas estruturas simbólicas da linguagem, mas também não se inscreve num caos irisado. Há no sensível uma lógica interna que escapa à lógica discursiva e exprime, simultaneamente, a força e a elegância da equação das formas em formação, o enigma da criação.

Então, “A lógica da estética é uma lógica espiritual: ela não é uma lógica da estética-sensível mas aquela da estética-artística que não se atinge senão num salto e isto já ao nível dos elementos.”⁶⁹¹ Com começo no sensível, a obra de arte não *tem* mas sobretudo *é* abertura. Ela abre às potências da criação.

A abstracção traz consigo esse sentido de abertura. “A abstracção é uma mutação.”⁶⁹² Abstrair é implementar e iluminar uma “forma mais universal”, na qual duas realidades se substituem recíproca e mutuamente. Significa, portanto, que a noção de Aberto imiscui-se na de abstracção, no sentido em que ambas as noções denotam esse *onde* se opera a transposição crucial do Caos [*Béance*] no Aberto da manifestação [*Patence*]. “Liberta de toda a segurança prévia, a abstracção começa no Nada.”⁶⁹³ Elucida-se, assim, a tese central de Maldiney: a abstracção é a origem da arte.

Num movimento elíptico, característico do pensamento deste autor, tornar-se-á de novo relevante a articulação do Vazio e do Pleno, pois esta também subjaz à problemática da arte abstracta.⁶⁹⁴ Alguns pintores da arte abstracta descobrem e abrem este caminho, entre outros, Piet Mondrian.⁶⁹⁵

Na exposição dos fundamentos para uma nova estética - Neoplasticismo -⁶⁹⁶, Mondrian insurge-se contra o positivismo, rejeita a ideia de uma natureza que cada vez mais se mecaniza (exterior) e por isso defende, como Kandinsky, o retorno à “vida do

⁶⁹¹ “ La logique de l’esthétique est une logique spirituelle : elle n’est pas une logique de l’esthétique-sensible mais celle de l’esthétique-artistique que l’on n’atteint que dans un saut et cela au niveau déjà des éléments.” *Ibidem*, p. 266.

⁶⁹² “ L’abstraction est une mutation.” *Ibidem*, p. 296.

⁶⁹³ “ Délivrée de toute assurance préalable, l’abstraction prend son départ au Rien.” *Ibidem*, p. 291.

⁶⁹⁴ “ La question du Vide et du Plein est sous-jacent à toute problématique de l’art abstrait.” *Ibidem*, p.173.

⁶⁹⁵ Para o estudo de Maldiney sobre Mondrian, conferir *ORAN*, pp. 165-166; 225-257; 271-277.

⁶⁹⁶ Referência ao ensaio *De Nieuwe Beelding* [1917] de Mondrian, publicado na revista *De Stijl*, fundada por Théo van Doesburg [1883-1931].

espírito” (interior). Para Mondrian, esta espiritualidade implica recorrer à abstracção que é, segundo o pintor, o princípio da arte. O papel da abstracção é libertar o Universal e expô-lo na obra, encontrando aí a natureza o seu fundamento. Esta tese, já referida, faz da arte o espaço por excelência da revelação do sensível, o lugar privilegiado onde a essência da natureza se manifesta, o mundo onde a matéria brilha.⁶⁹⁷

E, diferentemente de Hegel, o Universal de Mondrian não se determina como objectividade ideal nem se dá numa impressão subjectiva de beleza. Na arte deste pintor, o Universal tem a expressão do *estilo*, que não se atém aos “estilos históricos” na pintura, nem se elucida no âmbito da representação. O individual de um estilo concerne à nudez da essência, que Mondrian descobre no uso das cores puras ou primárias, que não são qualidades de objectos mas *matéria sensível de significância*. Mondrian, *artista*, estará assim mais correcto do que Hegel, *filósofo*. O pintor intuiu que, na dimensão estética do sentir, o sensível antes de constituir-se qualidade de um objecto, é matéria radiante, à qual é possível aceder sem a mediação de uma síntese. Para o pintor, a sensação não é uma reconstrução no objectivo.⁶⁹⁸

A nudez das formas abstractas de Mondrian mostram a sua origem: o Nada de que partem num apelo ao Aberto. Referindo-se à pintura *Composição em Negro, Vermelho, Amarelo, Branco e Cinzento*, o filósofo realça: “Os cinzentos claros estão dispostos principalmente na periferia do quadro onde, tal como uma “superfície de fuga”, eles mantêm uma tensão aberta [...]. No entanto, a sua pintura numa espécie de distracção atenta, procura o Aberto.”⁶⁹⁹ Nesta obra, as formas mantêm-se abertas para o espaço livre, procuram o Aberto, no entanto, sublinha Maldiney, este não responde ao apelo daquelas, o Aberto não se declara na pintura de Mondrian. “ O espaço do quadro faz ver o seu vazio, mas guarda-se do Aberto.”⁷⁰⁰ Ressente-se na pintura de Mondrian a abertura do Nada, mas as suas formas não acedem a um Todo de potência. O Aberto não se abre. As formas do quadro de Mondrian mostram-se na nudez da sua essência, mas esta congela-se num céu ideal. Elas são essências puras, cujo apelo se perde num

⁶⁹⁷ Cf. pp. 171-173 do nosso texto.

⁶⁹⁸ Cf. *ORAN*, p.229.

⁶⁹⁹ “ Les gris clairs sont principalement disposés à la périphérie du tableau où, comme une « surface de fuite », ils entretiennent une tension ouvrante [...] Cependant sa peinture, dans une sorte de distraction attentive, cherche l’Ouvert.” *Ibidem*, p. 239.

⁷⁰⁰ “ L’espace du tableau fait voir son vide mais se garde de l’Ouvert .” *Ibidem*, p. 250.

eco sem fim no vazio monumental do seu espaço gelado.

Uma das razões pelas quais o Aberto não se revela na pintura de Mondrian consiste, na interpretação de Maldiney, na resposta que aquela dá à abertura do Nada. “A arte objectiva-se na resposta à angústia do nada. O nada apela a angústia e a angústia o nada, uma vez que o vazio tornou-se tema, realiza este contra-senso: a objectivação do Aberto.”⁷⁰¹ Mondrian intui a inobjectividade do real e a relevância do Nada, a emergência da “forma-sem-forma”, mas, à semelhança de outros pintores, Mondrian não se mantém nessa presença de ausência. Por um lado, a angústia do vazio e o terror do impreciso, por outro, a convicção de que o espiritual da arte é, como Hegel defendeu, a Ideia manifestada num conceito a realizar na obra, conduzem todos, de um modo ou de outro, à objectivação do Aberto e com ele a elevação da pintura para o céu translúcido das essências puras.

Todavia, da obra abstracta, “ Deve dizer-se dela assim como do homem, que a sua essência é existir, quer dizer realizar-se fora.”⁷⁰² Este *fora* significa para Maldiney estar efectivamente fora de tudo e aí manter-se, resistir, até que o sopro e o ritmo geradores de espaço aí apareçam. Esta é, por exemplo, a experiência de Tal Coat. A sua pintura parte do Vazio. Não de um vazio angustiante, mas de um vazio luminoso que abre um céu inesperado às formas dos seus quadros. *Onde?* “ O céu está por todo o lado [...] O céu está abismado num charco ”⁷⁰³, diz Tal Coat. A revelação da luz nos quadros deste pintor não é o reflexo de uma luz coagulada, mas luz radiante, que não se localiza nem se enquadra, é luz que vem do fundo e explode na superfície; a superfície é o fundo e o fundo a superfície, a luz vem do Nada e infiltra-se em tudo. A luz fugitiva da pintura de Tal Coat é sopro rítmico. Os negros não comunicam senão pelos brancos, e os brancos (tensões abertas) não são propriamente intervalos entre dois negros, eles são vazios medianos que entram em ressonância com os outros brancos e todos são vias de comunicação e de passagem do grande Vazio, emergências de um único brilho (fig.6). A obra respira. E, “Respirar é um acto vital, não histórico.”⁷⁰⁴

⁷⁰¹ “ L’art s’objet en réponse à l’angoisse du rien. Le rien appelle l’angoisse et l’angoisse le rien, dès lors que le vide, devenu thème, réalise ce non-sens: l’objectivation de l’Ouvert.” *Ibidem*, p. 272.

⁷⁰² “ On doit dire d’elle comme de l’homme, que son essence est d’exister, c’est à dire d’avoir sa tenue hors.” *Ibidem*, p. 328.

⁷⁰³ “ Le ciel est partout [...] Le ciel est abimé dans une flaque.” Pierre TAL COAT, cit in *ORAN*, p. 343.

⁷⁰⁴ “ Respirer est un acte vital, non historique.” *ORAN*, p. 347-348.

Espiritual? Nada mais do que respiração, diástole e sístole, abertura no Aberto, encontro com tudo a partir do Nada. Habitualmente esquecida na vida de todos os dias, essa dimensão é, porém, *onde* exactamente se *ex-iste*.

CONCLUSÃO

Na investigação que aqui termina, cumpre reiterar a nossa tese e proposta iniciais: mostrar a relevância do Vazio na formação do espaço existencial. Mas cabe também afirmar o que no início era apenas uma intuição: o âmago da fenomenologia do sentir de Henri Maldiney é o Vazio.

Partimos no nosso estudo da dissociação de Maldiney entre origem e começo, remetendo para o sentido da primeira, a capacidade de fundamento e para o de começo, o sensível profundo, no qual se experiencia, a partir do encontro, o *apeiron*, a vertigem do abismo. O caos abissal [*Béance*] é vazio, mas um “vazio seco” passível de metamorfosear-se num “vazio activo”. Sendo este último o espaço próprio das mutações (autogênese), então a problemática do começo, o pático, só se explicita quando se entretece com a de origem, o Vazio.

Mas há na fenomenologia de Maldiney dimensões que nitidamente se opõem, entre as quais se destaca a dissociação entre sentir e perceber. Na nossa perspectiva, a contraposição entre a dimensão pática do sentir e a percepção, resolve alguns dos problemas que surgem no aprofundamento da esfera ante-predicativa e inintencional da experiência, cuja análise é iniciada por Husserl (gênese passiva) e mais profundamente por E. Straus. Ao libertar-se a experiência de conceitos que se adequam melhor ao campo percepção, é-nos permitido olhar para as tensões do espaço sensível não como contraditórias, como o são no seu uso analítico (“p e não -p”), mas como correlativas e complementares.

A conflitualidade do espaço sensível é todavia indissociável do Nada, no sentido em que este conduz a afectividade [*Befindlichkeit*] a implicar-se, desde logo, no processo de transcendência e de transformação do espaço existencial. Assim, a tese de

que “ O nada é essencial à existência”⁷⁰⁵ procura, antes de mais, questionar a via de acesso e o modo como o ente sensível se relaciona com uma unidade de potência indiferenciada, o Real, antes de este apreender-se ou constituir-se “mundo percebido”. Nesta relação, a questão da abertura (transpassibilidade) tem primazia, pois não há processo nem caminho que possa começar, sem primeiro a ele nos abrímos. Ora ao que nos abrímos, o acontecimento, requer inteira disponibilidade para integrar o desconhecido, o absolutamente novo e inesperado, residindo nesta receptividade o sentido mais abrangente do existencial do Nada como “capacidade infinita de abertura”, isto é, como modo do existente se determinar a si próprio a uma passividade absolutamente indeterminável.

A radicalidade desta abertura justifica-se pelo facto de não se estar efectivamente aberto ao acontecimento transpassível, sem um total desprendimento dos conteúdos e das formas *a priori* da passividade. A experiência do Nada implica uma vacuidade que radicaliza o amplo significado da noção de *epoché*, incluindo o da redução fenomenológica de Husserl. Em causa, não está apenas a “suspensão” do mundo e a de algumas formas menos “puras” de atribuir sentido ao *mundo*, mas o abandono definitivo de todas elas. O acesso a um todo de potência indiferenciada, espaço da criação, implica a libertação de toda e qualquer intenção de si, requer a ausência absoluta do sentido de mundo.

Há, no entanto, uma particularidade que assiste ao acontecimento da vacuidade: a presença do Outro. Na fenomenologia de Maldiney, a libertação dos modos actuais do ser-no-mundo não consiste num acto solipsista. O Outro é quem coloca em causa os mundos indubitáveis e possíveis, derrubando-os (*catástrofe*), participando assim o Outro da abertura da *falha*, sobre a qual o ente se suspende e se confronta com a sua injustificação. Neste contexto, em Maldiney, a vacuidade prende-se a dois aspectos. Por um lado, o acontecimento da perda de si e de mundo realiza-se “sem esforço”, isto é, dá-se súbita e independentemente da vontade, por outro lado, aquele é ressentido, num primeiro momento, criticamente, devendo-se ambos os aspectos, ao modo imprevisível como o real se manifesta.

Com efeito, o que distingue a reflexão de Maldiney de outras, que também valorizam o espaço da afectividade [*Befindlichkeit*] na constituição da existência, reside

⁷⁰⁵ “ Le rien est essentiel à l’existence.” *PHF*, p. 280.

no aprofundamento deste autor da temática da imprevisibilidade. Na sua obra, a interconexão entre a imprevisibilidade, o real, a alteridade e a crise é incontornável: “O real é sempre o que não se esperava e não há lugar para o esperar”⁷⁰⁶; “A alteridade é imprevisível”⁷⁰⁷; “O acontecimento não está no meu poder”⁷⁰⁸, são afirmações que, entre outras, se dirigem à ineficácia dos mecanismos que pretendem prever o real, procurando-se ainda evidenciar em todas elas, a força da surpresa, “marca” da realidade. Ao relacionar-se a experiência da vacuidade com a imprevisibilidade, aquela não só se mostra essencial como inevitável na existência, interessando sobretudo a Maldiney o modo como cada existente se relaciona com esse acontecimento inesperado, pois aí jogar-se-á o seu destino.

Revela-se-nos por isso bastante esclarecedora a dissociação maldineyana entre a forma própria e a imprópria do Nada, identificando-se a primeira com a abertura verdadeiramente integrativa do acontecimento exigido no encontro e, a segunda, remetendo-se para um vazio angustiante, revelador da incapacidade do existente para se abrir ao absolutamente novo.

A par da questão da receptividade, o Vazio intervém ainda na noção de *espaço*. Este refere-se ao espaço existencial no seu sentido forte, pois o acontecimento da existência é, ele mesmo, acontecimento de espaço. Nesta questão, a fenomenologia de Maldiney associa-se aos desenvolvimentos da psicologia e da filosofia do século XX, que integram nas suas reflexões o conceito de espaço-tempo, de que destacámos a noção strausiana de “espaço da paisagem”. Mas dado que a preocupação de Maldiney se dirige à questão da génese do espaço, o autor dá primazia à sua dilaceração, correspondente ao vazio que se abre no ser-no-mundo e por ele é ressentido ora vertiginosa ora ritmicamente. Da vertigem ao ritmo, o Vazio implica-se no Aberto, numa dinâmica que se mostra essencial a todo o processo de transformação do espaço existencial.

A noção de Vazio chinês [*Wu* e *Hsü*] revela-se assim incontornável no contexto do pensamento fenomenológico de Maldiney, abrangendo quer a questão da origem quer a de começo da génese espacial, no sentido já acima referido. O Vazio é ao mesmo

⁷⁰⁶ “ Le réel est toujours ce qu’on n’attendait pas et qu’il n’y a pas lieu d’attendre .” *Ibidem*, p.105.

⁷⁰⁷ “ L’altérité est imprévisible.” *Ibidem*, p. 256.

⁷⁰⁸ “ L’événement n’est pas en mon pouvoir.” Cf. *Ibidem*, p. 234.

tempo a origem e o caminho. O *ai* da abertura explicita-se simultaneamente como receptividade a... ao ser, e como Aberto, manifestação... do ser. “ O *ai* é precisamente esta relação entre vazio e Nada.”⁷⁰⁹

Mas no modo como Maldiney reflecte sobre o problema da origem, são igualmente decisivas as incursões na tradição da filosofia grega, entre as quais se destaca o pensamento de Platão, cuja intuição e desenvolvimento de instâncias que superam as considerações ôntico-ontológicas, abre caminho para pensar o real como excesso, pura potência [*dynamis*] e, por essa via, reiterar a relevância de um horizonte de transcendência que se expande para lá do que é esperado.

A análise existencial de Maldiney incide sobretudo sobre a esfera pessoal e mais íntima de cada um, porém, este aspecto não inviabiliza, na nossa perspectiva, que ela se estenda ao colectivo. A maioria das grandes transformações históricas-sociais originam-se em crises absolutas e imprevisíveis, através das quais, os povos são constrangidos a exercer toda a sua força criadora. Poder-se-ia aqui falar de “ritmo de um povo”, de que o Nada, de onde o ritmo se origina, implicar-se-ia no conceito de “revolução”, não no sentido de uma destruição do que *existe* mas, pelo contrário, como rejeição do que já se petrificou na dinâmica existencial dos povos e se traduz, por vezes, em perigosas patologias sociais.

Mas a arte é o campo onde melhor se manifesta a força criadora da existência, por isso a afirmação nuclear de Maldiney de que “ O ser-obra é da mesma ordem da existência,”⁷¹⁰ não só é fundamental no desenvolvimento de uma nova abordagem da estética e da filosofia da arte, mas também no aprofundamento e esclarecimento de questões comuns a toda a existência.

Destacámos o papel da *sur-presa* no encontro do fruidor e do artista com a arte, assim como no das formas sensíveis no espaço profundo e aberto da obra de arte, com o propósito de sublinhar o carácter orgânico do conceito de arte existencial, mas também o da sua natureza provocatória. Maldiney critica uma certa cultura institucionalizada, que apenas se mostra receptiva à arte que obedece a critérios de especialistas ou meramente responde a exigências impostas pelos produtores e pelos mercados ou se

⁷⁰⁹ “ Le y est précisément ce rapport entre vide et Rien.” *ECC*, p. 113.

⁷¹⁰ “ L’être-œuvre est du même ordre que l’existence.” *AE*, p.10.

orienta apenas pelos valores e contravalores de uma determinada época. Parece-nos justa esta crítica de Maldiney pois são sobejamente conhecidas as dificuldades que certas obras enfrentam para serem reconhecidas em detrimento de outras, cujo perfil se adequa melhor a alguns dos valores acima referidos, sem que por isso o seu “valor” seja maior. Mas estamos também de acordo com Maldiney, no que diz respeito ao papel provocatório da arte. Se a obra de arte é um mundo diferente de outros, incluindo o do apreciador e o do próprio artista, a riqueza da obra não estará propriamente nos aspectos que nos são familiares e com os quais nos identificamos, mas no modo como ela abre a outros *estilos* de ser no mundo e sobretudo na forma como o seu modo de ser, rompe com os limites que já cercam o nosso.

Relativamente à ligação da arte com as formas simbólicas da linguagem, também nos parece relevante a tese de Maldiney que contrapõe forma e signo, retirando-a definitivamente dos espaços de representação simbólica e do seu estatuto de objecto, reforçando desse modo a dimensão existencial da obra de arte, visto que esta funciona de facto como um mundo, capaz de abrir a sua própria via e o seu próprio discurso, não representando nada para além de si própria.

Não obstante, o desenvolvimento da noção de “abstracção criativa” - um outro nome para a criação - revela-se-nos um dos conceitos mais originais e peculiares da fenomenologia da arte de Maldiney. Aventurando-se para fora da actividade intelecto-conceptual, o exercício de abstrair imiscui-se na dimensão estética do sentir, estende-se a todos os estilos e campos artísticos, constitui um modo de abertura ao *essencial* da arte, no sentido em que a abstracção evidencia o ritmo, abre-se à verdade da *aisthésis*.

Emerge do pensamento de Maldiney a ideia de que *criar* é sinónimo de *existir*, mas numa dinâmica de combate contra o pior dos destinos: a interdição da existência a esse ente, cuja essência é precisamente a de *ex-istir*.

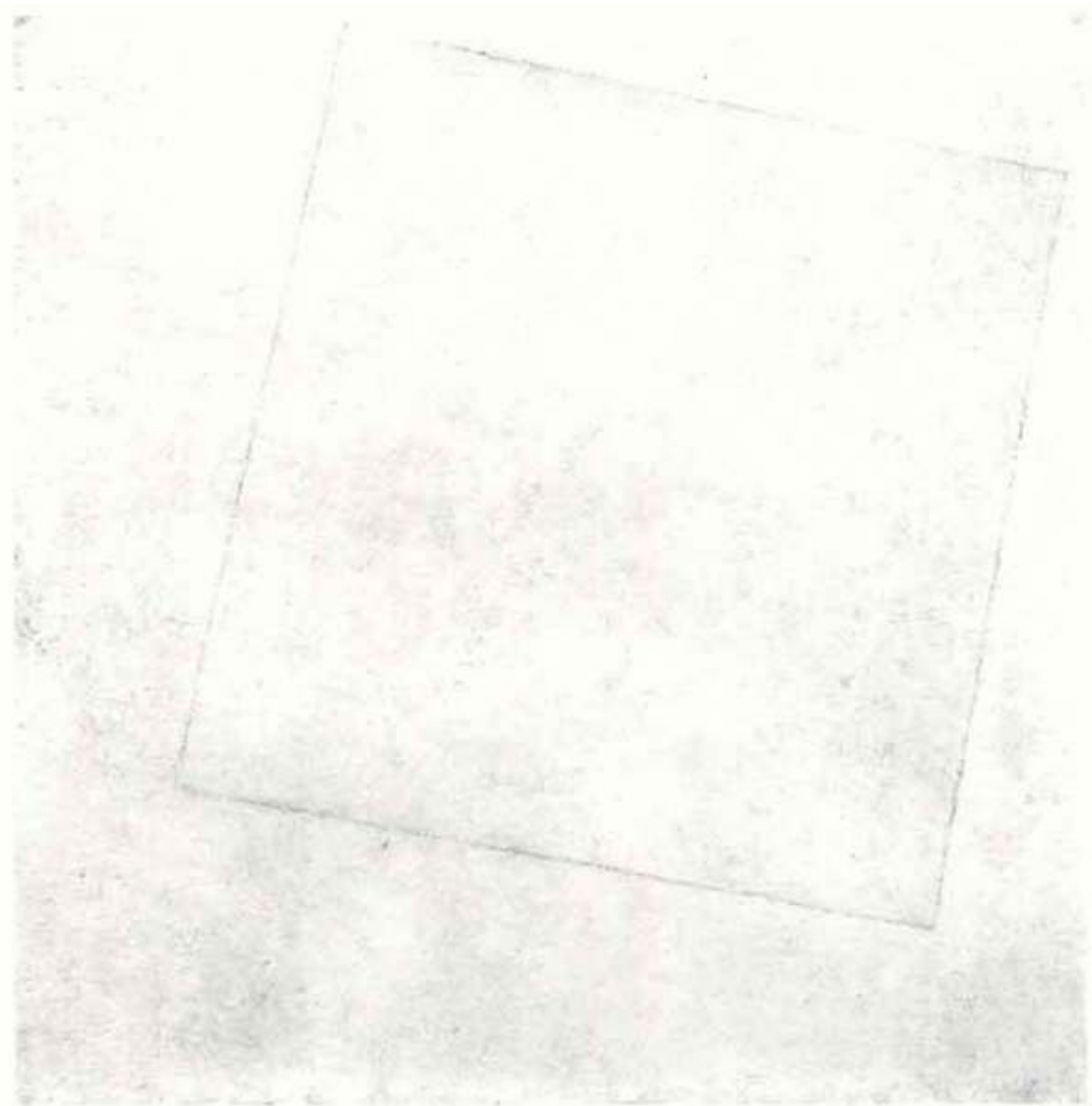
Concluimos com um agradecimento a Henri Maldiney, desaparecido em Dezembro de 2013, cujo legado evidencia uma visão extremamente lúcida sobre a Existência, ora denunciando sem subterfúgios a sua fragilidade ora desvendando o que nela constitui a sua maior vocação: a capacidade de criar, a partir do Nada

fig.1



Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1887

fig.2



140

Kasimir Malevich, *Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918

fig.3



Mu Ch'i, *Kakis*, 1181-1239

fig.4



Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, 1660-61

fig.5



Wassily Kandinsky, *Improvisação 31 (Batalha Marítima)*, 1913

fig.6



Pierre Tal Coat, *Silex*, 1958

BIBLIOGRAFIA

1. Henri Maldiney

1.1 _ Obras

Regard Parole Espace [1973], Lausanne, Éditions L'Age D'Homme, 1994.

Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge, Lausanne, Éditions L'Age D'Homme, 1974.

Aîtres de la langue et demeures de la pensée, Lausanne, Éditions L'Age D'Homme, 1975.

Art et existence [1985], Paris, Klincksieck, 2003.

In Media Vita, Seyssel, Éditions Comp'Act, 1988.

L'espace du livre, Crest, Éditions la Sétéree, 1990.

Penser l'homme et la folie [1991], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007.

L'Art, l'Éclair de l'être [1993], Seyssel, Éditions Comp'Act, 2003.

Le vouloir dire de Francis Ponge, La Versanne, Éditions encre marine, 1993.

Aux déserts que l'histoire accable: l'art de Tal Coat, Montolieu, Deyrolle Editeur, 1996.

Avènement de l'oeuvre, Saint Maximin, Éditions Théâtète, 1997.

L'avènement de la peinture dans l'oeuvre de Bazaine, La Versanne, Éditions encre marine, 1999.

Ouvrir le rien, l'art nu, La Versanne, Éditions encre marine, 2000.

1.2_ Artigos e Contribuições

“ La Dernière Porte ”, *Les Vivants*. Cahiers publiés par des prisonniers et déportés, Paris, Boivin, n° 1 (1945), pp. 11-17, reeditado in *L'ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n°1 (2008), disponível em <http://www.henri-maldiney.org/la-revue-louvert>.

“ Introduction à Pierre Tal-Coat ”, *Les Temps Modernes*, Paris, Gallimard, n° 50 (décembre 1949), reeditado in *Aux déserts que l'histoire accable: l'art de Tal Coat*, Montolieu, Deyrolle Editeur, 1996, pp. 9-40.

“ Jean Bazaine - La mort des prétendants ”, *Derrière le Miroir*, Montrouge, Maeght Éditeur, n° 23 (novembre 1949), pp. 2-3.

“ Georges Braque ”, *Derrière le Miroir*, Montrouge, Maeght Éditeur, n° 25-26 (janvier 1950), pp. 8-10.

- “ Le faux dilemme de la peinture. Abstraction ou Réalité? ”, *Revue de l'Université de Bruxelles*, Bruxelles, t. V (1952-1953), pp. 339-361, reeditado in *Regard Parole Espace* [1973], Lausanne, Éditions L'Age D'Homme, 1994, pp.1-20.
- “ Tal-Coat ”, *Derrière le Miroir*, Montrouge, Maeght Éditeur, n° 64 (avril 1954), reeditado in *Regard Parole Espace* [1973], Lausanne, Éditions L'Age D'Homme, 1994, pp.117-123.
- “ Tal-Coat ”, *XXe siècle*, nouvelle série, Paris, F. Hazan, n° 7 (1956), reeditado in *Aux déserts que l'histoire accable: l'art de Tal Coat*, Montolieu Deyrolle Editeur, 1996, pp. 63-71.
- “Pierre Lachièze-Rey in Memoriam (1885-1957)” in *Kant-Studien*, Mainz, Universität Mainz, vol. 50 (1958-1959), pp. 259-261.
- “ Tal-Coat 1959 ”, *Derrière le Miroir*, Montrouge, Maeght Éditeur, n° 114 (avril-mai 1959), reeditado in *Aux déserts que l'histoire accable: l'art de Tal Coat*, Montolieu Deyrolle Editeur, 1996, pp.73-86.
- “ Sur le Vertige ” [1960], in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 13-15.
- “ Comprendre ”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, Armand Colin, 66, n° 1-2 (janvier-juin 1961), pp. 35-89, reeditado in *Regard Parole Espace* [1973], Lausanne, Éditions L'Age D'Homme, 1994, pp. 27-86.
- “ Le Dévoilement des concepts fondamentaux de la Psychologie à travers la Daseinsanalyse de Ludwig Binswanger ” in *Archives suisses de Neurologie, Neurochirurgie et de Psychiatrie*, vol. 92 (1963), reeditado in *Regard Parole Espace* [1973], Lausanne, Éditions L'Age D'Homme, 1994, pp. 87-101.

- “ La Fondation Marguerite et Aimé Maeght à Saint-Paul-de-Vence ”, *Derrière le Miroir*, Montrouge, Maeght Éditeur, n° 148 (juillet 1964), reeditado in *Cahiers de pensée et d’histoires de l’architecture*, École d’architecture de Grenoble, n°4 (février 1985), pp. 52-73 / *Avènement de l’oeuvre*, Saint Maximin, Éditions Théétète, 1997.
- “ Tal-Coat 1965. Solitude de l’Universel ”, *Derrière le Miroir*, Montrouge, Maeght Éditeur, n° 153 (1965), reeditado in *Aux déserts que l’histoire accable: l’art de Tal Coat*, Montolieu, Deyrolle Editeur, 1996, pp. 91-100.
- “ Die Entdeckung der ästhetischen Dimension in der Phänomenologie von Erwin Straus” in *Erwin Straus: Conditio Humana*, Berlin-New York, Springer, 1966/
 “ Le Dévoilement de la Dimension Esthétique dans la Phénoménologie de Erwin Straus ” in *Regard Parole Espace* [1973], Lausanne, Éditions L’Age D’Homme, 1994, pp.124-146.
- “ Réponse à Ludwig Binswanger ” in *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, L’Âge D’Homme, 1973, pp. 42-46.
- “ Psychose et Présence ”, *Revue de Métaphysique et Morale*, Paris, Armand Colin, 81, n° 4 (octobre-décembre 1976), pp. 513-565, reeditado in *Penser l’homme et la folie* [1991], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 7-61.
- “Une voix, un visage” [1976], *L’ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n° 3 (2010), pp. 11-39, disponível em <http://www.henri-maldiney.org/la-revue-louvert>.
- “ Pulsion et Présence ” in *Psychanalyse à l’Université*, Paris, Payot, t. 2, n° 5 (décembre 1976), pp. 49-77, reeditado in *Penser l’homme et la folie* [1991] Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 107-135.
- “ Parole ou discours ”, *Cahiers du Centre Kierkegaard*, Lyon, Centre Kierkegaard, n°7 (1977), p.27.

- “ Dialectique szondiennne du Moi et morphologie du style dans l’art ” in *Psychanalyse à l’Université*, Paris, Payot, t. 6, n° 22 (1981), pp.189-256.
- “ La prise ” in *Qu’est-ce que l’homme? Hommage à Alphonse De Waelhens* (1911-1981), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint Louis, 1982, pp. 135-157.
- “ Une phénoménologie à l’impossible : la poésie ” *Études Phénoménologiques*, Louvain, Éditions Ousia, n° 5-6 (1987), pp. 5-52, reeditado in *L’Art l’Éclair de l’être* [1993], Seyssel, Éditions Comp’Act, 2003, pp. 37-68.
- “ Chair et verbe dans la philosophie de Merleau-Ponty ” in Jeanne COLLETE et A-T. TYMIENIECKA (dir.), *Maurice Merleau-Ponty, le psychique et le corporel*, Paris, Aubier, 1988, pp. 55-88.
- “ L’existence en question dans la dépression et dans la mélancolie ”, *L’Evolution psychiatrique*, Paris, Elsevier, 54, n° 3 (1989), reeditado in *Penser l’homme et la folie* [1991], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 63-85.
- “ L’Existant ” in Pierre FÉDIDA et Jacques SHOTTE (dir.), *Psychiatrie et existence* (décade de Cerisy, septembre de 1989), Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1991, pp. 23-46, reeditado in *Penser l’homme et la folie* [1991], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 215-235.
- “ Crise et temporalité dans l’existence et la psychose ” in Jacques BIROUSTE (dir.), *Empreintes et figures du temps*, Toulouse, Erès, 1990, reeditado in *Penser l’homme et la folie* [1991], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 87-105.
- “ La dimension du contact au regard du vivant et de l’existant. De l’esthétique du sensible à l’esthétique artistique ” in Jacques SHOTTE (dir.), *Le contact*,

- Bruxelles, De Boeck/ Wesmael, Bibliothèque de Pathoanalyse, 1990, pp.177-194, reeditado in *Penser l'homme et la folie* [1991] Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 137-181.
- “ Esthétique et contact ” in Jacques SHOTTE (dir.), *Le contact*, Bruxelles, De Boeck/ Wesmael, Bibliothèque de Pathoanalyse, 1990, pp. 195-220.
- “ Vers quelle phénoménologie de l'art ? ” in Eliane ESCOUBAS (dir.), *La part de l'oeil*, Bruxelles, Académie des Beaux-Arts: Art et phénoménologie, n° 7 (1991), pp. 247-264, reeditado in *L'Art, l'Éclair de l'être* [1993], Seyssel, Éditions Comp'Act, 2003, pp. 221-252.
- “ Événement et Psychose ” in *Figures de la subjectivité*, Paris, Éditions du CNRS, 1992, reeditado in *Penser l'homme et la folie* [1991], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 183-213.
- “ L'irréductible ”, *Epokhè : L'irréductible*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, n°3 (1993), pp.11-49.
- “ Le Vide comme ressourcement de l'œuvre ”, *Art et Thérapie : la peinture au devant de soi*, Paris, n° 50-51 (juin 1994), p.38-46.
- “ Métamorphose d'un art : Tal Coat à Aix ” in Emmanuel PERNOUD (dir.), *Portrait(s) de Pierre Tal Coat*, Paris, BNF, Portrai(s), 1999, p. 29-34.
- “ Existence: Crise et Création ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Existence Crise et Création. Henri Maldiney entouré de ses amis, André du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte*, La Versanne, Encre Marine, 2001, pp. 73-113.
- “ Sens de l'art-thérapie ”, *Empan*, Toulouse, Editions Erès, n°42 (2001), pp.10-15.

- “ L’homme dans la psychiatrie ”, *Revue de psychothérapie psychanalytique de group: Comprendre la psychose – Implications Institutionnelles*, Toulouse, Éditions Erès, n°36 (2001), pp. 36-46.
- “ L’Art et L’Histoire ”, *Cadmos : L’histoire*, Charleville-Mézières, n°1 (printemps 2002), pp. 87-110, reeditado in François FÉLIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*, Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp.13-33.
- “ Rencontre et psychose ”, *Cahiers de Psychologie Clinique : Penser la psychose*, Bruxelles, de Boeck, n°21 (2003), pp. 9-21.
- “ Sur la traduction: Langue Parole Poésie ”, *Cadmos : L’oral, l’écrit*, Charleville-Mézières, n°4 (2003), pp. 75-98, reeditado in François FÉLIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*, Lausanne, L’Age d’Homme, 2010, pp. 35-55.
- “ Naissance de la parole dans la poésie d’André du Bouchet ” in Yves BONNEFOY, Jacques DUPIN, Henri MALDINEY [et al.], *Saluer André du Bouchet*, Bordeaux, William Blake & Co, 2004, pp.45-46.
- “ Notes sur le rythme ”, *Fario : Être passager*, Paris, Les Belles Lettres, n°1 (printemps 2005), pp. 303-311, reeditado in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant... Actes du colloque de Lyon* (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp.17-22.
- “ Les rapports à l’œuvre d’art comme révélateur et comme ressource de l’existence pathologique ” in Eliane ESCOUBAS et Caroline GROS, (dir.), *Art et pathologies au regard de phénoménologie et la psychanalyse*, Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2005, pp.107-122.
- “ Le vide ”, *L’ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n° 5 (2012), pp. 19-24.

1.3_Conferências, colóquios e entrevistas

- “ L’Homme Nietzschéen ”, Six conférences prononcées au Centre de culture de l’amitié française (janvier-avril 1946), in *Les grands appels de l’homme contemporaine*, Paris, Éditions du Temps Présent, 1947, pp. 37-77.
- “ L’Esthétique des Rythmes ”, Conférence au colloque sur les Rythmes à Lyon (décembre 1967), in *Les Rythmes*, Lyon, 1968, pp. 37-77, reeditado in *Regard Parole Espace* [1973], Lausanne, Éditions L’Age D’Homme, 1994, pp.147-172.
- “ Erotisme et création artistique ”, entretien avec Christian Duquoc et Philippe Hamon, in *Lumière et Vie* « La sexualité en procès », Lyon, t. XIX, n° 97 (mars-mai 1970), p.57-71, reeditado in *L’ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n°5 (2012), pp.29-43.
- “ La poésie et la langue chez Francis Ponge ”, Conférence Centre Interculturel de Cerisy, La Salle (1975), in Philippe BONNEFIS et Pierre OSTER(dir.), *Ponge inventeur et classique*, Paris, 10/18, 1977, pp. 257-297.
- “ La vie des formes dans l’existence psychotique ”, Congrès International de psychanalyse de Milan (décembre 1976), in *La folie dans la psychanalyse*, Paris, Payot, 1977, pp. 106-120.
- “ Contribution de Roland Kuhn à la mise en évidence de la dimension esthétique dans l’expérience phénoménologique existentielle en psychiatrie clinique. Aspects philosophiques ”, Conférence au colloque à la Faculté de Philosophie de Lyon (1982), in *L’Ouvert : Roland Kuhn, Henri Maldiney: une rencontre*, Lyon, Éditions AIHM, n°2 (2009), pp. 37-72.
- “ Daseinsanalyse: phénoménologie de l’existant? ” in Pierre FÉDIDA (dir), *Phénoménologie, psychiatrie, psychanalyse*, actes du colloque éponyme (1985), Paris, Echo-Centurion, 1986, pp. 9-26.

- “ Entretien avec Joël Boudier et Pierre Charazac ”, *Art et Thérapie : L'homme entre la folie et son art*, Paris, n° 22-23 (juin 1987), pp. 4-16, reeditado in *L'ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n°5 (2012), pp. 47-67.
- “ Les résonances de Maldiney, entretien avec Tri Tran Tran, DIEP et Eugène DURIF ”, Lyon-Libération, Lyon (mai 1988), reeditado in *L'ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n°5 (2012), pp. 69-76.
- “ Entretien entre Henry Maldiney et Jean Oury ” in *Création et schizophrénie*, Jean Oury, Paris, Galilée, 1989, pp. 4-16.
- “ Art, Folie, Thérapie, Essais de conceptualisation”, Conférence et débat, Hôpital de la Colombière à Montpellier (novembre 1993), in *Montpellier, Les Murs d'Aurelle*, 1993, pp. 16-23.
- “ Esquisse d'une phénoménologie de l'art” in Éliane ESCOUBAS et Balbino GINER (dir.), *L'Art au regard de la phénoménologie, Colloque de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse* (mai 1993), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Ecole de Beaux-Arts/ Mairie de Toulouse, 1994, pp.195-250.
- “ La robe de l'Arêntin ”, Entretien entre Jean Bazaine et Henry Maldiney, in *Jean Bazaine, couleurs et mots*, Paris, Le Cherche Midi, 1997, pp.77-113.
- “ La poésie d'André du Bouchet ou la « genesis spontanea »”, Entretien avec Michael Jakob, in *Archives de philosophie*, Paris, Centre Sèvres- Facultés des Jésuites de Paris, t.74, Cahier 3 (2011), pp. 457-468.
- “ Rencontre avec Henri Maldiney ”, Entretien avec Annabelle Gugnon, *Revue Chimères : Clandestins*, Paris, n°44 (automne 2001), pp.73-113, reeditado in *L'ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n°5 (2012), pp. 97-106.

- “ Philosophie, art et existence ”, Conférence aux rencontres du Centre Thomas More Couvent de la Tourette (mai 2001), in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp.19-37.
- “ La rencontre et le lieu ”, Conférence aux rencontres du Centre Thomas More Couvent de la Tourette (mai 2001), in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp.163-180.
- “ Entretiens avec Henri Maldiney ”, à Vézeliens-le-Château avec Michel Mangematin et Chris Younes (mai 2002 e juillet 2003), in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp.181-212.
- “ Rencontre et ouverture du réel”, Actes d’un colloque à Lyon, in Bénard CHOUVIER et René ROUSSILLON (dir.), *La réalité psychique. Psychanalyse, réel et trauma*, Paris, Dunod, 2004, cap.6, pp. 97-108, reeditado in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 23- 35.
- “ L’idée de système ”, Conférence, L’Université de Lausanne (mai 2006), in François FÉLIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*, Lausanne, L’Age d’Homme, 2010, pp. 57-71.

1.4. Prefácios e Posfácios

- “ Préface à Ludwig Binswanger ”, en collaboration avec Roland Kuhn, in Ludwig BINSWANGER, *Introduction à l’analyse Existentielle* [1971], Paris, Les Édition de Minuit, 2008, pp. 6-24.
- “ L’expression corporelle et la vie quotidienne ” [pref.], in Claude CHALAGUIER et

Henri BOSSU, *L'expression corporelle. Approche méthodologique, perspectives pédagogiques, ouverture à la pratique artistique*, Paris, Éditions du Centurion, 1974, pp. 9-13.

Préface in P.FÉDIDA, J.GUYOTAT et J.-M ROBERT, *Génétique clinique et psychopathologie: hérédité psychique et hérédité biologique*, Villeurbanne, Éditions Simep, 1982, pp. 7-16.

“ Ludwig Binswanger et le problème de la réalisation de soi dans l'art ” [postface], in Ludwig BINSWANGER, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles, De Boeck, 1996.

2. Sobre Henry Maldiney

2.1 -- Obras e Colectâneas

AA. VV., *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, L'Âge D'Homme, 1973.

CHARCOSSET, Jean Pierre (dir.), *Existence Crise et Création. Henri Maldiney entouré de ses amis*, André du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte, La Versanne, Encre Marine, 2001.

_____, *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012.

GODDARD, Jean-Christophe, *Violence et subjectivité, Deleuze Derrida, Maldiney*, Paris, Vrin, 2008.

FELIX, François et GROSOS, Philippe (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l'Université de Lausanne (2009), Lausanne, L'Age D'Homme, 2010.

MEITINGER, Serge (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l'impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002.

PINOTTI, Andrea, *Erwin Straus, Henri Maldiney. L'estetico e l'estetica*. Un dialogo nello spazio della fenomenologia, Milan, Mimesis, 2005.

RIGAUD, Bernard, *Henri Maldiney. La Capacité d'Exister*, Paris, Éditions Germina, 2012.

YOUNES, Chris (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.

2.2 _Artigos

BOUCHET, André du, “ Une Excavation ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Existence Crise et Création. Henri Maldiney entouré de ses amis, André du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte*, La Versanne, Encre Marine, 2001, pp. 57-71.

BOUDERLIQUE, Joël, “ Transpassibilité et transpossibilité ” in D. PRINGUEY et Frants-Samy KOHL (dir.), *Phénoménologie de l'identité humaine et schizophrénie*, Puteaux, Le Cercle Herméneutique 2001, pp 56-62.

_____, “Rencontre et ipséité” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 129-139.

BRUNOT, Roger, “ L’homme, un vivant habitant l’espace ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 39-42.

BRUNEL, Sarah, “ L’instant sans date ” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l’impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp.121-141.

_____ “ De l’an- historicité de l’expérience esthétique à l’aperturalité de l’œuvre d’art ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp.115-130.

_____ “ La question de l’origine : Henri Maldiney et la phénoménologie ” in Serge DUPOND et Laurent CURNARIE (dir.), *Phénoménologie : un siècle de philosophie*, Paris, Ellipses, 2002, pp.117-186, reeditado in *L’ouvert*, n°4 (2011), pp. 92-108.

_____ “ Une épiphanie masquée. Lecture d’Aitres de la langue et demeures de la pensée ”, *Archives de philosophie*, Paris, Centre Sèvres - Facultés des Jésuites de Paris, t.74, Cahier 3 (2011), pp. 399-414.

_____ “ Henri Maldiney – La crise, un appel à exister ? ”, *Études*, Paris, Éditeur S.E.R, t. 417 (2012), pp. 53-62.

_____ “Une pure coïncidence. Autour de l’Un” in Jean Pierre CHARCOSSET, (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 195-204.

CAMBIER, Alain, “Henri Maldiney et la dimension pathique de l’existence”, *Les Nouvelles d’Archimède*, Le Journal culturel de l’Université des Sciences et Technologies de Lille, 34 (2003), p.7.

CADOUX, Bernard, “ L’écriture à l’orée du geste ” in Jean Pierre CHARCOSSET, (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 185-192.

CARRIQUE, Pierre, “ De l’objet au sens” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp.185-211.

_____ “ Comprendre ”, *Transversalités : Henri Maldiney à l’épreuve de l’ouvert*, Paris, Institut Catholique de Paris, n°113 (2010), pp.175-189.

CELIS, Raphael, “ Inflation et participation : la problématique du destin dans l’œuvre d’Henri Maldiney. Réflexions à propos de Nietzsche et d’Hölderlin” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l’impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 99-119.

CELIS, Raphael, ZUMWALD, David, “ La poétique phénoménologique d’Henri Maldiney ” in *Archives de philosophie*, Paris, Centre Sèvres - Facultés des Jésuites de Paris, t.74, Cahier 3 (2011), pp. 415-438.

CHARAZAC, Pierre-Marie, “ Janus en psychiatrie” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon* (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 101-107.

CHARCOSSET, Jean Pierre, “ Présent ” in *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, L’Âge D’Homme, 1973, pp. 9-34.

_____ “ Vers l’ouverture, Maldiney phénoménologue ? ”, *Transversalités : Henri Maldiney à l’épreuve de l’ouvert*, Paris, Institut Catholique de Paris, n°113 (2010), pp.161-173.

_____ “ La question du style” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp.73-80.

_____ “ Une obstinée rigueur” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon* (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 217-227.

CHENG, François, “ À Henri Maldiney ”, *L’atelier contemporain*, Strasbourg, Deyrolle Editeur, n°4 (2001), p. 577.

CHOUVIER, Bernard, “ L’espace créateur : une ouverture à la réalité psychique ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon (2010)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 143-152.

CHRETIEN, Jean Louis, “ Lumière d’épreuve ” in Serge (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l’impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 37-46.

CLERGET, Joël, “ Souffle, rythme et contact dans la dimension haptique ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon (2010)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp.177-184.

COMBE, Colette, “ L’efficace du vide, l’écoute des blancs dans la parole ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon (2010)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 165-176.

COUADE, Michel, “ De la pensée de Henri Maldiney en psychiatrie de l’enfant ” in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 93-112.

COULOMB Mireille, “ Henri Maldiney, lecteur de Ludwig Binswanger : l’ultime clarté phénoménologique ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009)*, Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp. 81-94.

COURTEL, Yannick, “ Notre condition d’être n’est pas, nous ne sommes qu’à l’exister ”
in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes*
du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp.
153-161.

DASTUR, Françoise, “ Henri Maldiney, temps et espace dans la psychose ”, *Les*
Lettres de la Société de Psychanalyse Freudienne : Questions d’espace et de
temps, Paris, Campagne Première, n° 20, 2008, pp. 45-55.

_____ “ Henri Maldiney. Une phénoménologie de la rencontre et de l’événement”,
L’ouvert, Lyon, Éditions AIHM, n° 1 (2008), disponible en [http://www.henri-
maldiney.org/la-revue-louvert](http://www.henri-maldiney.org/la-revue-louvert).

DEXTRE, Roger, “L’intonation, commencement du poème” in Jean Pierre
CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes* du colloque
de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 57-83.

ESCOUBAS, Eliane, “ Le phénomène et le rythme. L’esthétique d’Henri Maldiney ”,
Revue d’Esthétique, Jean-Michel Place, n° 36/37 (2000), pp.141-148.

_____ “ Ontologie de l’espace pictural ”, in Eliane ESCOUBAS, *L’espace pictural*, La
Versanne, Encre marine, 1995, pp. 27-32.

_____ “ Henri Maldiney et l’endurance de la peinture ” in Serge MEITINGER (dir.),
Henri Maldiney, une phénoménologie l’impossible, Paris, Le Cercle
Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 167-180.

_____ “ Henri Maldiney. Art existentiel et phénoménologie de l’abstraction ” in Eliane
ESCOUBAS, *L’esthétique*, Paris, Ellipses, 2004, pp. 217-228.

_____ “ Henri Maldiney, phénoménologie, esthétique et psychopathologie ” in Philippe
CABESTAN (dir.), *Introduction à la phénoménologie contemporaine*, Paris,
Ellipses, 2006, pp.69-82.

_____ “ Paysages avec figures absentes : la peinture d’Elsa Maldiney”, *L’ouvert*, Lyon,
Éditions AIHM, n° 1 (2008), pp. 79-83.

- _____ “ Deux figures de la phénoménologie : Merleau-Ponty et Henri Maldiney ”, *Chiasmi International*, Milan, Éditions Mimésis, n°10 (2008), pp. 291-306.
- _____ “ Spatialisation de l’apparaître : Max Loreau et Henri Maldiney ”, *Revue en ligne Paysage et Phénoménologie*, ENS du Paysage de Versailles, 2010, disponible en <http://www.projetsdepaysage.fr/fr/accueil>
- _____ “ Thèmes fondamentaux de l’esthétique phénoménologique française : Maurice Merleau-Ponty et Henry Maldiney”, *Revista portuguesa de Filosofia*, Braga, vol.67, n°3 (2011), pp. 433-448.
- _____ “ De la création – Penser l’art et la folie avec Henri Maldiney, (essai sur le « pathique », le « pathologique » et le « pathétique ») ”, *Les nouvelles d’Archimède*, Lille, n°59 (2012), pp.6-8 .
- FÉDIDA, Pierre, “ Montagne ”, *L’Atelier contemporain*, Strasbourg, Deyrolle Editeur, n°4, pp. 595-602.
- FELIX, François, “ L’impasse du monde : pour une phénoménologie musicale ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne, (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp. 131-154.
- GHITTI, Jean-Marc, “ Les personnes existent ” in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 113-136.
- GILLIS, Alain, “ Henri Maldiney et la présence fermée du psychotique ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp. 95-101.
- GODDARD, Jean-Christophe, “Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l’œuvre d’art”, *Revista Filosófica de Coimbra*, n°33 (2008), pp.109-124.

GRAMONT, Jérôme de, “ Présentation”, *Transversalités : Henri Maldiney à l'épreuve de l'ouvert*, Paris, Institut Catholique de Paris, n°113 (2010), pp. 155-159.

GROS, Caroline, “ Henri Maldiney : la psychose, une forme d'existence à l'impossible ? ” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l'impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 67-77.

_____ “ Henri Maldiney et Paul Celan, témoins d'une existence à l'impossible ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l'Université de Lausanne (2009), Lausanne, L'Age D'Homme, 2010, pp. 103-114.

GROSOS, Philippe “ La musique et le corps ” in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 59-78.

_____ “ L'expérience du rien dans la philosophie d'Henri Maldiney ” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l'impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 143-165.

_____ “ Une phénoménologie de l'origine ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l'Université de Lausanne (2009), Lausanne, L'Age D'Homme, 2010, pp. 245-258.

HOUSSET, Emmanuel, “ Le moi inimaginable ” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l'impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 47-65.

HUYGHENS, Ado, “ La rencontre existe le fond. Sur la voie de l'existence avec Henri Maldiney ” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie*

l'impossible, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 21-35.

JOLI, Arlette, “ La dimension anthropologique de l’expérience psychotique selon Henry Maldiney ” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l'impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 79-97.

KUHN, Roland, “ L’Errance comme problème psychopathologique ou déménager ” in *Présent à Henri Maldiney*, Lausanne, L’Âge D’Homme, 1973, pp. 111-131.

_____ “ L’importance de la philosophie d’Henri Maldiney pour la psychiatrie contemporaine ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Existence Crise et Création. Henri Maldiney entouré de ses amis, André du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte*, La Versanne, Encre Marine, 2001, pp. 45-55.

LANDAZURI, Fernando, “ L’apport d’ Henri Maldiney à la compréhension des psychoses ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon (2010)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 205-215.

LOUIS-COMBET, Claude, “ Stèle pour un homme à hauteur de son mythe: Henri Maldiney ”, *L’Atelier contemporain*, Strasbourg, Deyrolle Editeur, n° 4 (2001), reeditado in *L’ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n° 1 (2008), pp. 19-30.

MANGEMATIN, Michel et YOUNES, Chris, “ Rythme architectural, urbain et paysager ”, Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 151-161.

MEITINGER, Serge, “Maldiney philologue” in MEITINGER, Serge (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l'impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 197-217.

- MESSORI, Rita, “ Tra pieno e vuoto. Henri Maldiney e la fenomenologia della parola poetica ” in *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza e figurazione*”, Macerata (Italia), 2013, pp.191-230.
- NISSIM AMZALLAG, Gérard, “Invitation à l’antiphonie. Réflexions d’un biologiste à la lecture d’Henri Maldiney” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp. 155-184.
- OURY, Jean, “ Suite de la conversation avec Henry Maldiney, Salomon Resnik et Pierre Delion ”, *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, Toulouse, Erès, n° 36, pp. 47-54.
- PAQUOT, Thierry, “ L’architecture comme attente d’une présence ” in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 137-149.
- PRUNIER, Eric, “ La tentation de la morale ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp. 213-237.
- RODRIGUEZ, Antonio, “ La saveur de réel ”, *L’Atelier contemporain*, Strasbourg, Deyrolle Editeur, n°4, 2001, pp. 603-609.
- _____ “ Le trait ouvrant de la poésie selon Henri Maldiney ” in Serge MEITINGER (dir.), *Henri Maldiney, une phénoménologie l’impossible*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection Phéno, 2002, pp. 181-195.
- RORDOF, Bernard, “ Parler n’est pas discourir” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...* Actes du colloque de Lyon (2010), Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 45-56.

SALIGNON, Bernard, “ La Mort – Négativité et Langage ” in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 79-91.

SAUGE, André, “ Le linguiste, le philosophe et le temps ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon (2010)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 85-99.

_____ “ Heidegger et le poète”, *L’ouvert*, Lyon, Éditions AIHM, n° 6 (2013), pp. 125-149.

SCHOTE, Jacques, “ Héraclite parmi nous – De l’événement d’une rencontre à un cheminement partagé de bientôt un demi siècle” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Existence Crise et Création. Henri Maldiney entouré de ses amis, André du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte*, La Versanne, Encre Marine, 2001, pp.17-44.

THOURET, Dominique, “ L’engendrement du corps propre. Approche clinique, portée critique ” in Jean Pierre CHARCOSSET (dir.), *Henri Maldiney: Penser plus avant...Actes du colloque de Lyon (2010)*, Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2012, pp. 111-127.

VALADIER, Paul, “ Henri Maldiney. Esthétique et Phénoménologie ”, *Archives de Philosophie*, Paris, Centre Sèvres - Facultés des Jésuites de Paris, t.74, Cahier 3, (2011), pp. 395-397.

VILLELA-PETIT, Maria da Penha, “ L’épreuve de la rencontre, Regard Parole Espace de Henri Maldiney ”, *Revue de Métaphysique et morale*, Paris, Armand Colin, 82, n°2 (1977), pp. 261-281.

_____ “ Espace et existence dans la pensée de Henri Maldiney ” in Chris YOUNES (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, Art et Existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 39-58.

YOUNES, Chris “ Transcender les disciplines avec Henri Maldiney ” in François FELIX et Philippe GROSOS (dir.), *Henri Maldiney: phénoménologie et sciences humaines*. Actes du colloque de l’Université de Lausanne (2009), Lausanne, L’Age D’Homme, 2010, pp. 239-258.

3. Bibliografia Geral

AGOSTINHO, Santo, *Confissões*, Livros VII, X e XI, trad. Arnaldo SANTO/ João BEATO/ Maria Cristina PIMENTEL, Covilhã, Universidade da Beira Interior, LusoSofia.Net, 2008.

ARISTÓTELES, *Metafísica*, trad. e notas de Tomás Calvo MARTÍNEZ, Madrid, Editorial Gredos, 1994.

AUBENQUE, Pierre, *Le problème de l’être chez Aristote* [1962], Paris, PUF, 1994.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant* [1938], Paris, PUF, 1999.

_____ *L’Évolution Créatrice* [1941], Paris, PUF, 1998.

_____ *L’intuition philosophique*, in *Oeuvres*, Éditions du Centenaire, Paris, PUF, 1970, pp.1345-1365.

BINSWANGER, Ludwig, *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze* [1947]/ *Introduction à l’analyse existentielle*, trad. Jacqueline VERDEAUX et Roland KUHN, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

BLANC, Mafalda de Faria, *Introdução à ontologia*, Lisboa, Instituto Piaget, 1998.

BORGES, Paulo, *Descobrir Buda*, Lisboa, Âncora Editora, 2010.

BUBER, Martin, *Ich und Du* [1923], *Je et tu*, trad. G. BIANQUIS, Paris Aubier, 1992.

CASSIRER, Ernst, *Philosophie der Symbolischen Formen - Die Sprache*, Vol. I [1923], *A Filosofia das Formas Simbólicas - A Linguagem*, Vol. I, trad. Marion FLEISCHER, S. Paulo, Martins Fontes, 2001.

CHENG, François, *Souffle-Esprit*, Paris, Editions du Seuil, 1989.

_____ *Vide et Plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

_____ *Cinq Méditations sur la Beauté*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon Logique de la Sensation* [1981], Paris, Editions du Seuil, 2002.

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

_____ *Ce que nous voyons, ce qui nous regard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

_____ *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

_____ *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

_____ *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

D'OREY, Carmo, *A Exemplificação na Arte. Um Estudo sobre Nelson Goodman*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

ESCOUBAS, Eliane, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986.

_____ *L'espace pictural*, La Versanne, Encre Marine, 1995.

_____ *Esthétique*, Paris, Ellipses, 2004.

ELIADE, Mircea, *Myth and Reality* [1963], trad. Manuela TORRES, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1989.

FOCILLON, Henri, *Vie des Formes, suivi de Eloge de la main*, Paris, PUF, 1943.

GASQUET, J., *Cézanne*, Dijon, Cynara, 1988.

GRANET, Marcel, *La Pensée Chinoise*, Paris, Éditions Albin Michel, 1999.

GOMBRICH, E.H., *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* [1959] / *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, trad. Raul de SÁ BARBOSA, S. Paulo, Martins Fontes, 1995.

HAAR, Michel, *L'œuvre d'art, essai d'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit* [1927]/ *Être et Temps*, trad. R. BOEHM et A. de WAELENS, Paris, Gallimard, 1960/ *Être et Temps*, trad. Emmanuel MARTINEAU, Édition Numérique Hors-Commerce, 1985.

_____ *Einführung in die Metaphysik* [1935], *Introduction à la Métaphysique*, trad. G. KHAN, Paris, PUF, 1958 / *Introdução à Metafísica*, trad. Mário MATOS, Lisboa, Instituto Piaget, 1987.

_____ *Die Frage Nach Dem Ding* [1935/36], *Qu'est-ce Qu'une Chose?* trad. Jean REBOUL et Jacques TAMINIAUX, Paris, Gallimard, 1971/ *O que é uma coisa?* trad. de Carlos MORUJÃO, Lisboa, Edições 70, 2002.

_____ *Der Ursprung des Kunstwerks* [1936], in *Holzwege* [1949]/ *L'Origine de l'Oeuvre d'Art* in *Chemins qui Mènent Nulle Part*, trad. W. BROKMEIER, Paris, Gallimard, 1962/ *A Origem da Obra de Arte*, in *Caminhos de Floresta*, trad. Irene BORGES-DUARTE, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

_____ *Die Grundbegriffe der Metaphysik* [1938], *Les Concepts Fondamentaux de la Métaphysique*, trad. Daniel PANIS, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

_____ *Brief über den Humanismus* [1946] *Carta sobre o Humanismo*, trad. Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editores, 1987.

- _____ *Gelassenheit* [1959], *Serenidade*, trad. Maria Madalena ANDRADE e Olga SANTOS, Lisboa, Instituto Piaget, 2000.
- HERACLITO, *Fragments Contextualizados*, tradução e comentários de Alexandre COSTA, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Der Tod des Empedokles* [1798-1800, f.] / *A Morte de Empédocles*, trad. e pref. de Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.
- HUSSERL, Edmund, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vortrage* [1929]/ *Méditations Cartésiennes*, trad. G. PEIFFER et E. LEVINAS, Paris, Vrin, 1953.
- _____ *Erfahrung Und Urteil*, redacção de Ludwig LANDGREBE [1954], *Expérience et Jugement*, trad. D. SOUCHE, Paris, PUF, 1970.
- JAEGER, Werner, *Paideia, die formung des griechischen menschen* [1947]/ *Paidéia. A formação do homem grego*, trad. Artur M. Parreira, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1989.
- JULIEN, François, *La Grande Image n'a pas de Forme. Ou du non objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003.
- KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige*, [1911], *Do Espiritual da Arte*, trad. Maria Helena de FREITAS, Porto, Publicações D. Quixote, 2003.
- _____ *Punkt und Linie zu Fläche* [1926], *Ponto Linha Plano*, trad. José Eduardo RODIL, Lisboa, Edições 70, 2002.
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* [1790], *Crítica da Faculdade do Juízo*, introd. António MARQUES, trad. e notas de António MARQUES e Valério ROHDEN, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

- KIERKEGAARD, S., *Traité du désespoir* [1932], trad. Knud FERLOV et Jean-J. GATEAU, Paris, Gallimard, 1939.
- KLEE, Paul, *Écrits sur L'Art*, textos recolhidos e anotados por Jurg SPILLER, trad. Sylvie GIRARD, Paris, Dessais et Tolra, t. I. *La pensée créatrice*, 1973, t. II. *Histoire naturelle infinie*, 1977.
- LANGER, Susanne K., *Philosophie in a New Key* [1942]/ *Filosofia em Nova Chave*, trad. Janete MEICHES e J. GUINSBURG, S. Paulo, Perspectiva, 1989.
- LAO TSE, *Tao Te King, Livro do Caminho e do Bom Caminhar*. Tradução e comentários de António Miguel de CAMPOS, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre* [1946-47], Paris, PUF, 1983.
 _____ *En Découvrant L'Existence avec Husserl et Heidegger*, [1949], *Descobrendo a Existência com Husserl e Heidegger*, trad. Fernanda OLIVEIRA, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
 _____ *Altérité et transcendance* [1967-1989], Montpellier, Fata Morgana, 1995.
 _____ *Totalité et Infini* [1980]/ *Totalidade e Infinito*, trad. José Pinto RIBEIRO, revista por Artur MOURÃO, Lisboa, Edições 70, 1988.
 _____ *Transcendance et intelligibilité* [1984], *Transcendência e inteligibilidade*, trad. José Freire COLAÇO revista por Artur MOURÃO, Lisboa, Edições 70, 1991.
- LOREAU, Max, *La genèse du phénomène. Le phénomène, le logos, l'origine*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- MALEVICH, Kasimir, *Le suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, trad. Gérard CONIO, Gollion (Suisse), Infolio, 2011.
- MARTINEAUX, Emmanuel, *Malevitch et la philosophie*, Lausanne, l'Age D'Homme, 1977.

- MATTEI, Jean François, *Heidegger e Hölderlin: Le Quadripartito*, Paris, PUF, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MONDRIAN, Piet « Dialogue in the new plastique », in H. HOLTZMAN et M.S. JAMES, *The New-Art The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, New York, Da Capo Press, 1993.
- PANOFSKY, Ernst, *Die Perspektive als Symbolische Form [1924-25]*, *La perspective comme forme symbolique*, préface et trad. M. D. EMILIANI, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- PETERS, F.E., *Greek Philosophical Terms. A Historical Lexicon [1967]*, *Termos Filosóficos Gregos. Um léxico histórico*, trad. Beatriz Rodrigues BARBOSA, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PITA, António Pedro, *A experiência estética como experiência do mundo*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- PLATÃO, *Crátilo*, trad. Padre DIAS DE ALMEIDA, Lisboa, Sá da Costa, 1994.
- _____ *A República*, introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- _____ *Parménides*, trad. Maria José FIGUEIREDO, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- _____ *Parménide, Théétète, le Sophiste*, trad. Auguste DIÈS, Paris Gallimard, 1992.
- _____ *Timeu*, trad. Maria José FIGUEIREDO, Lisboa, Instituto Piaget, 2003.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena, *Helade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, 1990.
- ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?* Paris, Gallimard, 2003.

SIMON Josef, *Sprachphilosophie* [1981], *Filosofia da Linguagem*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1990.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination* [1936], Paris, PUF, 2003.

STRAUS, Erwin, *Von Sinn der Sinne* [1935], *Du Sens des Sens*, trad. G. THINÈS et J.-P. LEGRAND, Grenoble, Jérôme Million, 1989.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du Symbole* [1977], *Teorias do Símbolo*, trad. Maria de SANTA CRUZ, Lisboa, Edições 70, 1979.

WEIZSACKER, V.V, *Der Gestaltkreis* [1940]/ *Le cycle de la structure*, trad. M. FOULCAULT et D. ROCHER, Paris, Desclée de Brouwer, 1958.

_____, *Pathosophie* [1956], *Pathosophie*, trad. M. GENNART et M. LEDOUX, Grenoble, Jérôme Millon, 2011.

ÍNDICE DE IMAGENS

Paul Cézanne, <i>Mont Sainte-Victoire</i>	221
Kasimir Malevich, <i>Quadrado branco sobre fundo branco</i>	222
Mu Ch'i, <i>Kakis</i>	223
Johannes Vermeer, <i>Vista de Delft</i>	224
Wassily Kandinsky, <i>Improvisação 31 (Batalha Marítima)</i>	225
Pierre Tal Coat, <i>Silex</i>	226

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

AGOSTINHO, Santo: 26, 27, 31, 248
ANAXIMANDRO: 77-79, 82
AQUINO, São Tomás de: 198
ARISTÓTELES: 79, 96, 108, 125, 141, 164,
165, 248
AUBENQUE, Pierre: 141, 248

B

BANCON, Francis: 178, 181, 249
BAZAINE, Jean: 198, 204, 228, 235
BELO, Fernando: 141
BELL, Clive: 201
BENVENISTE, Emile: 248
BERGSON, Henri: 25, 31, 96, 248
BINSWANGER, Ludwig: 27, 68, 69, 73,
229, 230, 236, 237
BLANC, Mafalda de Faria: 45, 53, 54, 248
BORGES-DUARTE, Irene: 41,44, 45, 46,
250
BORGES, Paulo: 109, 249

BOUCHET, André du: 172, 232, 233, 235,
237, 238, 245

BOUDERLIQUE, Joël: 235, 238

BRUNEL, Sarah: 20,130, 239

BRUNOT, Roger: 240

BUBER, Martin: 250

C

CADOUX, Bernard: 241

CAMBIER, Alain: 241

CAMPOS, António Miguel: 11, 114, 253

CARRIQUE, Pierre: 241

CASSIRER, Ernst: 164, 250

CELIS, Raphael: 241

CÉZANNE, Paul: 110, 157-183, 203, 221,
251

CHARAZAC, Pierre-Marie: 236, 241

CHARCOSSET, Jean Pierre: 237, 239-243,
246, 248

CHENG, François: 110, 113, 115-117, 120,
126, 135, 157, 192, 193, 242, 250

CHOUVIER, Bernard: 237, 242

CHRETIEN, Jean Louis: 242

CHUANG TSE: 113, 191

CLERGET, Joël: 242

COMBE, Colette: 242

COUADE, Michel: 243

COULOMB Mireille: 243

COURTEL, Yannick: 243

D

DASTUR, Françoise: 243

DELAUNAY, Robert: 184, 197, 198, 200,
202

DELEUZE, Gilles: 130, 178, 181, 203, 237,
243, 249

DERRIDA, Jacques: 237, 249

DESCARTES, René: 23, 24, 78

DEXTRE, Roger: 242

DICKIE, George: 159

DIDI-HUBERMAN, Georges: 249

D'OREY, Carmo: 249

E

EINSTEIN, Albert: 30

ELIADE, Mircea: 249

ESCOUBAS, Eliane: 19, 20, 102, 197, 232,
233, 235, 236, 242, 243, 249

F

FÉDIDA, Pierre: 231, 234, 237, 243

FELIX, François: 243

FOCILLON, Henri: 163, 250

G

GASQUET, J : 250

GHITTI, Jean-Marc: 243

GILLIS, Alain: 243

GOETHE, Johann Wolfgang: 162, 165

GODDARD, Jean-Christophe: 237, 243

GOGH, Van: 176

GOMBRICH, E.H: 250

GRAMONT, Jérôme de: 244

GRANET, Marcel: 250

GROS, Caroline: 235, 244,

GROSOS, Philippe: 233, 236, 238-241, 243,
244, 246, 248

GUILLAUME, Gustave: 96

H

HAAR, Michel: 250

HEIDEGGER, Martin: 15, 16, 20, 22, 33,
41- 62, 78, 80, 89, 90, 101, 108, 121,
139-141, 143, 154, 157, 171-174,
191, 247, 250, 252, 253

HEISENBERG, Werner : 30

HEGEL, Wilhelm Friedrich: 78, 165, 172,
2011, 213, 214
HENRY, Michel: 44
HERACLITO: 95, 122, 123, 131, 251
HESÍODO: 55, 82
HOLDERLIN, Friedrich: 64, 252
HONIGSWALD, Henry: 96
HOUSSET, Emmanuel: 244
HUSSERL, Edmund: 16, 22, 27, 28, 33, 34,
37, 43, 62, 63, 77, 101, 103, 108, 140,
150, 195, 216, 217, 251, 252

HUANG PIN-HUNG: 194
HUAJ-NAN-TSE: 113
HUYGHENS, Ado: 244

J

JAEGER, Werner : 251
JASPERS, Karl: 102
JOLI, Arlette: 245
JULIEN, François: 189, 251
JUNG, Carl Gustav: 97

K

KANDINSKY, Wassily: 157, 197, 203,
206-209, 211, 213, 225, 251

KANT, Immanuel: 149, 229, 251, 162, 164,
251
KIERKEGAARD, S.: 55, 72, 106, 230, 252
KLEE, Paul: 107, 110, 151, 164, 165, 176,
177, 191, 193, 194, 197, 252
KOSUTH, Joseph: 159
KUHN, Roland : 144, 232, 234, 236, 237,
238, 245, 247, 248

L

LANDAZURI, Fernando: 245
LANGER, Susanne K: 252
LAO TSE: 111-117, 134, 135, 190, 252
LEVINAS, Emmanuel: 63, 64, 251
LIE TSE: 117
LOCKE, John: 26
LOREAU, Max: 44, 243, 252
LOUIS-COMBET: 245

M

MALEVICH, Kasimir: 109, 110, 157, 180,
184, 185, 197, 206, 209, 222, 252
MALDINEY, Henri: 14-20, 22, 23, 27-29,
35-38, 39-46, 48-51, 54-90, 92-98,
100-112, 115, 117-119, 121, 123-137,

139-154, 156-161, 163-174, 175, 176,
178- 220, 227-248

MANGEMATIN, Michel: 236, 245

MATTEI, Jean François: 253

MEITINGER, Serge: 19, 238-240, 242,
244-246

MERLEAU-PONTY: 154, 176, 231, 243,
253

MONDRIAN, Piet: 157, 171, 197, 203, 209,
210, 212, 213, 214, 253

MU CH'I: 194-196, 223

N

NISSIM AMZALLAG, Gérard: 246

O

OURY, Jean: 235, 246

OTTO, Rudolf : 55

OTTO, Walter F.: 131

P

PANOFSKY, Ernst: 253

PAQUOT, Thierry: 246

PARMÉNIDES: 77, 78, 122

PASTEUR, Louis: 118

PETERS, F.E: 253

PINOTTI, Andrea: 238

PITA, António Pedro: 253

PLATÃO: 77, 97, 104, 116, 122-129, 131,
132, 148-150, 164, 219, 253

PLOTINO: 78, 102, 126, 128

PONTALIS: 72

PRUNIER, Eric: 246

R

REIS, José: 54

RIGAUD, Bernard: 238

RILKE, R.M: 115

ROCHA PEREIRA, Maria Helena: 253

RODRIGUEZ, Antonio: 246

ROQUE, Georges: 253

RORDOF, Bernard: 246

S

SALIGNON, Bernard: 247

SARTRE, Jean-Paul: 254

SAUGE, André: 247

SCHELLING, Friedrich: 81, 162, 190

SCHLEGEL, Friedrich: 162

SCHOTE, Jacques: 231, 232

SHITAO: 195

SIMON Josef: 254

STRAUS, Erwin: 15, 22-40, 47-49, 60, 62,
69, 76, 98, 176, 179, 204, 211, 216,
218, 230, 238, 254

T

TAL-COAT, Pierre: 183, 198, 214, 226,
228, 229, 230, 232

THOURET, Dominique: 247

TODOROV, Tzvetan: 254

V

VALADIER, Paul: 247

VERMEER, Johannes: 205, 224

VILLELA-PETIT: 247

W

WEIZSACKER, V.V: 15, 22, 29-32, 39, 40,
47, 48, 60, 66, 67, 70, 72, 88, 98, 165,
185, 254

WINNICOTT, D.W: 91

WORRINGER, Wilhelm: 119

Y

YOUNES, Chris: 236, 245, 248

ÍNDICE TEMÁTICO

A

ABERTO: 16, 17, 19, 58, 68, 73, 94, 101-103, 105, 106, 108, 119, 126, 133, 140-151, 161, 169, 171, 172, 184, 188, 190-192, 195, 196, 198, 205, 210-215, 218, 219

MANIFESTAÇÃO [*Patence*]: 16, 44, 47, 79, 94, 96, 103, 104, 110, 112, 113, 128, 139, 141, 142, 146, 147, 151, 170-172, 196, 210, 212, 219

ABERTURA [*Erschlossenheit*]: 14-19, 40-44, 46, 48, 51, 56-58, 61, 64-67, 69, 72, 75, 76, 79-83, 85, 86, 87, 89, 90, 93, 97, 100-103, 105, 106, 108-112, 114, 115, 118-120, 128, 130, 132-134, 136, 137, 139-141, 143, 145-148, 151, 152, 154, 160, 161, 165, 169, 171, 172, 179-181, 183, 187, 188, 194, 195, 198, 204, 211, 212, 213-220

CAPACIDADE INFINITA DE ~ :19, 57, 217

ABSTRACÇÃO: 18, 20, 173, 197-199, 201, 203-206, 209, 210-213

ABSTRACÇÃO CRIATIVA: 18, 20, 197, 198, 201, 203-206, 210-213, 220

ACONTECIMENTO: 16, 17, 20, 41, 42, 44-47, 54-61, 64-76, 82, 85, 87-91, 100, 103, 105-112, 128, 137, 140, 142, 146, 151, 161, 162, 167-170, 182, 184, 188, 202, 205, 206, 208, 217, 218

EREIGNIS: 44-47, 95

ÉVÈNEMENT-AVÈNEMENT: 44, 45, 54, 57-59, 65, 74-76, 82, 88-91, 100, 103, 106-111, 128, 137, 142, 146, 150, 151, 161, 168-170, 183, 188, 202, 204, 205, 212, 217, 218

ALTITUDE: 153, 154

ANTROPOLOGIA: 32, 81, 104, 108, 150

APARECER: 22, 41-44, 46, 47, 62, 63, 64, 67, 68, 70, 96, , 110, 111, 140, 141, 150, 152, 166, 185, 201, 205

APELO: 73, 145, 146, 184, 190, 209, 213

GRITO: 40, 68, 69, 74

ARTE: 14, 17-20, 107, 110, 119, 135, 150, 151, 156-176, 181-183, 185-188, 190-192, 194-215, 219, 220

ARTE CONCEPTUAL: 159, 160, 166-168,
173

ARTE EXISTENCIAL: 17-19, 156, 157,
160, 161, 166-169, 187, 188, 196-
198, 215

FIGURATIVO ABSTRACTO: 198,
203-206

B

BEM (Ideia de ~): 125, 127

C

CAOS [*kháos*] /ABISMO [*Béance*]: 38,
82-85, 90, 91, 93, 94, 106-110, 119,
120-122, 126, 127, 131, 138-140,
143, 145, 151, 152, 177, 178, 182,
184, 190-194, 196, 209, 210, 212,
216

CHÔRA: 148, 149

COMEÇO [*arché* (original)]: 14-17, 38,
45, 78-82, 100, 108, 117, 119, 131,
181, 191, 192, 195, 216, 218

COMPREENSÃO [*Verstehen*]: 16, 48, 51,
52, 54, 56, 63

COMUNICAÇÃO: 15, 24, 26, 29, 30, 33,
42, 47, 67, 131, 134, 147, 176, 180,
192, 211, 215

CONHECIMENTO: 22-27, 36, 37, 49, 119,
127, 130, 167, 187, 202, 204, 206,
210

CRIAÇÃO: 14, 16-18, 20, 32, 43, 45, 60,
65, 66, 70, 71, 76, 82, 88-92, 100,
108-111, 114, 115, 117, 119, 134,
135, 137, 138, 140, 143, 145, 157,
176-178, 181, 188, 189, 192, 210-
212, 220

CRISE [*krisis* (decisão)]: 16, 19, 20, 30, 31,
66, 67, 70-76, 81, 83, 85-89, 92, 93,
106, 132, 133, 143, 176, 179, 218

ESTADO CRÍTICO (crise) : 16, 30-
32, 66-68, 70-76, 81, 83-85, 87-89,
92-95, 126, 131-133, 142, 151, 177,
178, 181-182, 186, 191, 217

CUIDADO [*Sorge*]: 41, 62, 154

CULTURA: 158, 159, 167, 203, 219

D

DIFERENÇA ONTOLÓGICA: 41, 104,
125, 126, 141

INDIFERENÇA ONTOLÓGICA: 16,
104, 105, 125, 126

E

ENCONTRO: 16, 17, 19, 20, 29-31, 34,
39, 47, 48, 55, 60-66, 69, 70, 73, 74,
93, 126, 142, 147, 148, 152, 158, 161,
165-169, 176, 184, 185, 188, 189,
194-196, 201, 215, 216, 218
ALTERIDADE: 63, 65, 122, 129,
218
COEXISTÊNCIA [*Mitsein*]: 37, 42,
47, 60, 66, 70
IRREDUTIBILIDADE DO OUTRO
AO MESMO : 63, 64
ESPAÇO: 14, 15, 17, 18, 25, 30-38, 42, 45,
46, 48, 52, 55, 57, 60-70, 72, 76, 78,
81, 83-100, 102, 106-110, 112, 115,
117-119, 126, 128, 131, 133, 135-
137, 140, 142-153, 157, 158, 161,
162, 164-177, 182-188, 190-195,
198, 202-206, 208, 209, 211-220
ESPÁCIO-TEMPORAL: 30-33, 43,
46, 96, 152
ESPAÇO DA PAISAGEM: 32, 34-38, 66,
76, 84, 148, 179, 218

ESPAÇO “DE ENTRE AS DIMENSÕES”:
15, 66, 73, 76, 92, 94, 119, 126, 137,
148, 192
ESPAÇO EXISTENCIAL: 14, 18, 60, 76,
88, 94, 95, 143, 144, 157, 173, 216,
218
ESPAÇO GEOGRÁFICO: 32, 34, 35, 37,
38, 86, 176, 179,
ESPIRITUAL: 39, 206-208, 210-215
ESTÉTICA: 17, 20, 156-160, 162, 167,
168-171, 179, 186, 187, 194, 201,
202, 207, 210, 212, 213, 219, 220
ESTÉTICA-ARTÍSTICA: 168-170, 212
EXISTÊNCIA: 14-20, 22, 23, 38-47, 49, 50,
54, 56, 60, 64-73, 76, 78-85, 88, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 100, 102-
107, 109, 110, 113-115, 118, 120,
121, 123, 125, 128-133, 136, 137,
141-143, 145, 150, 154, 156, 160,
164, 168, 173, 174, 181-183, 186-
188, 192, 194, 197, 198, 201, 210-
211, 217-220
EXISTÊNCIA/ESSÊNCIA: 20, 46,
47, 71, 78-80, 93, 105, 108, 121, 128,
139-141, 143, 145-148, 151, 152,
164, 167, 169, 172, 173, 178, 182,
187, 188, 192, 201, 220

EXPERIÊNCIA: 14, 15, 17, 24, 26, 28, 31, 33-37, 43, 47, 61, 68-70, 72, 81, 83, 91, 96, 98, 101, 105, 128, 130, 144, 148, 156, 160, 166, 167, 179, 181, 201, 204, 210, 214, 216-218

ANTEPREDICATIVA/PASSIVA:

14, 15, 24, 26, 28, 31, 33-37, 47, 61, 68-70, 72, 91, 128, 216

EMPÍRICA: 26

ESTILO: 63, 93, 166, 175, 203, 213

EXPRESSÃO/ROSTO: 55, 56, 60-70, 74, 87, 166, 176, 177, 184, 196

PRÓSOPON: 55, 56, 61, 62, 166

F

FACTICIDADE: 45, 47, 48, 51, 53, 85, 115, 121

FALHA/DILACERAÇÃO [*Déchirure*]: 15, 16, 30, 32, 39, 66, 67, 69-73, 76, 81-84, 86-89, 91, 93, 119, 120, 125, 126, 131, 132, 136, 137, 142-144, 147, 181, 183, 184, 190-192, 217, 218

FENÓMENO: 19, 30, 41, 44, 51, 102, 119, 131, 141, 142, 150, 152, 170, 191, 196, 205

EFFECTIVIDADE: 55, 56, 173, 174

FENOMENOLOGIA: 16-20, 22, 27, 37, 43, 45, 52, 61, 62, 76, 81, 89, 92, 94, 100, 103, 105, 110, 121, 139, 140, 146, 148, 150, 157, 160, 197, 198, 202, 203, 211, 216-220

FORMA: 20, 29-33, 39, 46, 66, 78, 94-97, 109, 115, 117, 123, 125, 131, 145, 147-149, 151-154, 161, 163-170, 173-191, 196, 198-214, 219, 220

FORMA EM FORMAÇÃO [*Gestaltung*]: 29, 32, 94, 95, 154, 164, 165, 185, 212

FORMA/ESTRUTURA [*Gestalt*]: 29, 164, 165, 185

FORMA RÍTMICA: 20, 94, 96, 164, 167-169, 174-175, 180, 182, 185, 186, 190, 191, 198, 200, 201, 203-206, 208

FORMA/ SEM FORMA: 189-191, 214

FORMA SIGNIFICANTE: 201

FORMA SIMBÓLICA: 162-165, 220

FORMA ÚNICA: 29-32, 39, 66, 165, 185

FUNDAMENTO/FUNDAÇÃO: 16, 32, 37, 54-57, 76-83, 88, 93, 94, 97, 98, 106, 108, 118, 128, 145, 160, 161, 165, 168-171, 173, 174, 179, 183, 216

FUNDO: 55, 68, 74, 76-83, 87, 93, 95, 100,
107-109, 121, 122, 128, 131, 133,
145, 152-154, 172-178, 180-186, 194,
215, 216

INDETERMINADO/APEIRON: 77-
84, 921, 95, 100, 120, 133, 172, 177,
178

FUNDO DE MUNDO: 68, 76, 77,
81, 82, 173, 177

MATÉRIA [*hylé*]: 27, 76, 77, 79-81,
83, 170, 172-174, 177, 182, 183, 213,

MOÏRA: 77, 95, 132

G

GÉNESE/AUTOGÉNESE: 20, 22, 26, 29-
32, 56, 68, 69, 76, 82, 89, 92, 94, 96,
100, 102, 115, 117, 119, 127, 128,
133, 137, 145, 147-149, 161, 164,
168, 169, 181, 182, 185, 192-194,
203, 204, 205, 212, 216, 218

GENESIS SPONTANEA: 63, 183

H

HARMONIA: 129, 152, 184, 208

HORIZONTE: 16, 34-36, 42, 52, 56-61, 65,
66, 69, 72, 84, 90, 98, 100-103, 109,
130-134, 140, 148, 150, 166, 169,
172, 174, 187, 188, 191, 210, 212,
219

I

IMAGEM: 25, 41, 63, 88, 147, 149, 175,
189, 196, 204, 205

IMPOSSÍVEL: 86, 88, 89-91, 93, 106, 154,
156

CONSTRANGIDO PARA O ~ : 67,
88, 89, 90, 105, 156

INJUSTIFICADO: 53, 56, 64, 83, 85,
88, 90, 142, 173, 174, 179, 217

IMPREVISIBILIDADE: 16, 31, 35, 36, 57,
59, 61, 63, 68, 79, 91, 92, 100, 211,
217-219

INESPERADO: 16, 17, 57-58, 65, 66, 68,
72, 81, 82, 89, 90, 91, 101, 103, 140,
166, 167, 174, 214-218

NOVIDADE: 25, 63, 65, 69, 72, 87,
90, 97, 137

INTENCIONALIDADE: 16, 27, 28, 31, 59,
67, 92, 101, 103, 109, 140, 157, 160,
200, 204, 207

J

JUDICATIVO: 24, 26, 43, 103, 151, 159,
160, 200

L

LINGUAGEM: 20, 26, 45, 92, 96, 97, 112,
131, 161-163, 200, 206, 212, 220

DISCURSO: 187 20, 26, 48, 50, 66,
88, 96, 160-163

ESTRUTURA SIMBÓLICA DA ~ :
20, 161-163, 165, 212, 220

SIGNO-ARTÍSTICO: 161-167, 175,
185, 220

LOGOS: 95, 121-123, 131-133

M

MITO: 131-133

MONTANHA: 36, 86, 150-154, 189, 190

MUNDO: 16, 17, 33, 24, 26, 31-38, 40-43,
45-48, 51-54, 58, 64, 66-69, 71, 73,
74, 76, 77, 79, 81, 84, 85, 87, 89, 93,
100, 103, 107-110, 112, 114, 115,
117, 118, 122, 126, 129- 131, 134,
136, 139, 141, 142, 145, 146, 151,

154, 159-161, 163, 165-167, 171-173,
176-182, 183, 188, 189, 191-193,
195, 202-205, 210, 211-213, 217,
220

MUNDANEIDADE: 42, 151

“MUNDO” DO VIVENTE
[*Umwelt*]: 29-37, 40-43, 46-49 , 84

MUNDO PERCEBIDO: 16, 34, 103,
130, 189, 217

SER-NO-MUNDO: 18, 40-43, 46,
47-49, 51-54, 61, 64-68, 70, 76, 82,
84, 85, 87, 88, 105, 138, 142, 146,
217, 218, 220

SER-NO-MUNDO-PARA-LÁ-DO-
MUNDO: 18, 105

N

NADA (existencial do ~) : 14, 16-20, 58,
71, 73, 89-94, 98, 100-120, 125-129,
134, 136, 137, 139-146, 151, 153,
174, 177, 178, 188-194, 209, 212-
215, 216-220

FORMA IMPRÓPRIA DO ~ : 17, 19,
71, 83, 85, 102, 105-107, 126, 127,
144, 145, 151, 178, 188-191, 209,
218

FORMA PRÓPRIA DO ~ : 17, 19,
71, 102-112, 114-120, 127-129, 134,
136-137, 139-141, 143, 145, 151,
174, 177, 188-194, 209, 213-215,
216-220
NÃO-AGIR [*Wu wei*]: 109, 111, 180
VACUIDADE: 106, 109, 110, 112,
115, 217, 218

O

OBJECTIVO/INOBJECTIVO: 15, 17, 20,
22-37, 43, 46, 64, 67, 69, 77, 78, 92,
94, 96, 97, 109, 112, 119, 128, 129,
133, 134, 136, 139, 140, 146, 147,
150, 157, 158, 160, 163, 164, 166-
168, 174, 176, 179, 180, 186, 199-
204, 206-211, 213, 214
OBJECTO: 20, 27, 28, 32-34, 36, 39, 42,
79, 86, 101, 104, 112, 126, 134, 135,
146, 149, 150, 157, 165-168, 170,
173, 176, 179, 186, 190, 199, 201-
209, 213, 220
ÔNTICO/ONTOLÓGICO: 16, 20, 31, 32,
41, 44, 48, 50, 52, 53, 57, 104, 105,
108, 123-128, 139-141, 146, 157,
160, 192, 198, 219

ORIGEM: 14, 17-20, 35, 44, 46, 57, 60, 79-
81, 85, 97, 98, 102, 108-111, 113-
117, 119, 120, 124, 125, 127, 128,
134-137, 144, 156, 157, 159, 160,
174, 188, 189, 194, 198, 200, 212-
214, 216, 218, 219
SALTO ORIGINÁRIO [*Ursprung*]:
14-15, 44, 71, 72, 74, 81, 82, 85, 87,
120, 171, 181-183, 192, 212

P

PÁTICO: 15, 17, 19, 22, 23, 26, 27, 29-34,
36-39, 40, 45-50, 57, 60-63, 66, 68-
73, 75, 76, 88, 89, 91, 103, 105, 109,
132, 166, 167, 177, 179, 210, 216
AFECTIVIDADE [*Befindlichkeit*]:
47-51, 54, 61, 63, 216, 217
DIMENSÃO PÁTICA DO SENTIR:
15, 19, 22, 31, 34, 37, 40, 66, 88, 216
DIMENSÃO PÁTICA DA
EXISTÊNCIA: 15, 19, 23, 40, 45, 60,
89, 103, 105, 132
GÉNESE PASSIVA: 27, 28, 216
PATHOS: 16, 23, 69

PATOLOGIA/PSICOSE: 17, 69, 71,
73, 74, 83, 85, 87, 88, 105, 106, 137,
181, 219

PERCEPÇÃO: 15, 22-24, 26-29, 33, 34, 36,
37, 39, 40, 49, 56, 77, 95, 101, 103,
129, 130, 150, 151, 165, 166, 174,
175, 180, 189, 199, 202, 204, 208,
216

PERTURBAÇÃO: 16, 63, 64, 66, 68, 71,
83, 183

CATÁSTROFE: 67, 106, 177-180,
217

PODER-SER: 15, 42, 45, 48, 52-55, 66, 71,
75, 89, 90, 92, 107

POSSIBILITAÇÃO: 16, 53-59, 64, 90,
108, 173

POTÊNCIA: 17, 18, 77, 78, 88-93, 94-96,
102, 107, 109, 115, 117-121, 124,
125, 126, 128-132, 136, 137, 143,
144, 150, 151, 153, 160, 162, 170,
176, 181-183, 187, 188, 190, 191,
195, 202, 203, 206, 212

ENERGIA/ENERGÉTICA: 91, 115,
116, 125, 130, 134, 135, 137, 142,
151, 152, 165, 173, 180, 186, 189,
202, 205, 206, 208, 212

PURA POTÊNCIA [*dynamis*]: 105,
116-118, 120, 124-131, 134, 136,
137, 142-143, 192, 195, 219

PROJECTO [*Entwurf*]: 16, 20, 50-59, 64,
140, 151, 157, 172, 173, 180

Q

QUOCIENTE DE ABERTURA: 169, 171,
179, 187,

QUOCIENTE DE PROFUNDIDADE: 169,
171, 179, 184, 187

R

REAL/ REALIDADE: 18, 25, 26, 30, 34,
36, 53-56, 61, 65, 70, 73, 77, 86, 87,
89, 92, 108, 100, 109, 112, 114, 116,
118-120, 130, 137, 151, 154, 161,
162, 177, 179, 183, 190, 196, 198-
205, 209, 210, 212, 214, 217-219

RESSENTIR: 47, 49, 69, 83,

RESSONÂNCIA: 45, 48, 61, 181,
194, 195, 207, 209, 215

RITMO: 16, 17, 18, 19, 92-98, 108, 116,
120, 122, 131, 134, 136, 137, 140,
143-148, 151, 152, 157, 164, 165,

167-169, 172-176, 180, 182, 184-193,
198, 200, 201, 203-204, 207-211,
214, 218-220
SIMULTANEIDADE RITMÍCA: 20,
169, 182, 184, 200, 201, 203

S

SENTIR: 15, 19, 20, 22-24, 26-29, 31-34,
36, 37, 40, 45-47, 49, 50, 62, 69, 83,
129, 130, 167, 170, 171, 174, 188,
201, 202, 210-213, 216, 220
AISTHÉISIS: 18, 23, 49, 70, 167, 172,
174, 182, 220
SENSAÇÃO/SENSÍVEL: 14, 23-28, 33,
36-38, 43, 47, 62, 63, 69, 70, 77, 81,
91, 129-131, 148, 149, 160, 162,
169-179, 181, 182, 183, 188, 189,
192, 194, 195, 200-204, 209-214,
216, 217, 219
IMPRESSÕES ORIGINÁRIAS
(sensual): 24, 27, 28, 33, 36-38, 47,
62, 63, 67-70, 77, 81, 95, 96, 165,
171-174, 176-179, 181, 182, 184,
188, 192, 194, 195, 200, 203, 211,
213, 216

TONALIDADE [*Stimmung*]: 48, 49,
61, 63, 74, 94

SER: 14, 16, 18, 31, 32, 41, 42, 44-59, 61,
63-66, 70-72, 75, 77-80, 82, 87-93,
94, 95, 98, 102-109, 111, 114-118,
120-127, 131-133, 139-146, 149-151,
153, 154, 156, 160, 161, 167, 172,
173, 180-182, 188, 189, 191, 193-
195, 200, 205, 219

NÃO-SER: 16, 75, 82, 105, 122, 124,
125

O QUE EXISTE [*You*]: 102, 111,
112, 114, 115, 117, 135

OUSIA: 94, 105, 122, 125, 127, 128

SER-OBRA-DE-ARTE: 110, 156, 160, 163,
168, 172, 182, 195, 205, 219

SER-PARA-A-MORTE : 89

SOPRO [*Ch'i*]: 113, 115-116, 120, 128,
134-137, 142, 144, 151, 180, 188-
192, 214

SURPRESA: 16, 63, 68, 70, 71, 72, 89, 100,
107, 151, 166, 167, 218, 219

T

TAO: 112-116, 119, 121, 122, 135, 190,
193

TAOISMO: 19, 103, 110-113, 115-117, 119-121, 134, 135, 190, 191, 210
 TEMPO: 18, 24-26, 28, 30-33, 36, 43, 46, 50-54, 65, 67, 72, 80, 92-98, 101, 108, 117, 121, 124-127, 129, 137, 139, 147, 149, 152, 163-165, 169, 174, 178, 184, 191, 199, 200, 203, 208, 209
 “AGORA”: 31, 33, 35-37, 46, 68, 70, 98, 124
 DURAÇÃO: 25, 31, 96, 97, 98, 124, 165
 ESPONTANEIDADE EXTÁTICA DO PRESENTE: 31, 32, 46, 68, 90, 97, 98, 124, 174
 INSTANTANEIDADE [*exaiphnés*]: 72, 97, 98, 124, 125, 128, 174, 191, 200
 TEMPO DE PRESENÇA: 96, 98, 191
 TEMPO EXPLICADO: 96, 97
 TEMPO IMPLICADO : 96, 97
 TEMPORALIDADE (unidade ekstático-horizontal da ~) : 50, 54, 101, 174
 TRANSCENDÊNCIA: 15, 16, 20, 23, 44, 45, 50, 53, 54, 56, 57, 61, 63, 64, 78, 82-84, 100-102, 105, 108, 114, 123, 127, 132, 139, 166, 167, 171, 199, 200, 211, 216, 219
 TRANSCENDÊNCIA NA PASSIVIDADE: 15, 23, 61, 100, 105, 132
 TRANSCENDÊNCIA IMANENTE: 45, 114
 TRANSFORMAÇÃO: 16, 17, 19, 22, 24, 29-35, 39, 64-70, 72-74, 85, 88, 93-95, 98, 100, 110, 117-119, 122, 126, 129, 131, 133, 137, 142, 143, 146, 147, 166, 168, 189, 216, 218, 219
 METAMORFOSE: 15, 24, 29, 34, 67-69, 94, 112, 165, 180, 184, 216
 MUTAÇÃO: 19, 94, 110, 115, 117-119, 128, 134, 136, 137, 143, 144, 153, 189, 191, 193, 194, 196, 212
 TRANSPOSIÇÃO: 15, 70, 72, 82, 87, 89, 92, 119, 212
 TRANSPASSIBILIDADE (momento dimensional da ~): 14-20, 50, 57-61, 63, 65, 72, 75, 82, 90, 91, 100, 101, 103, 105, 114, 133, 136, 140, 180, 181, 217

TRANSPOSSÍBILIDADE (momento dimensional da ~): 15, 16, 88, 90-91, 100, 109, 128, 133, 144, 145,

U

UNI-MULTIDIMENSIONALIDADE DA OBRA DE ARTE: 169

UNIVERSAL: 68, 84, 94, 109, 121, 122, 135, 176, 200, 201, 203, 212, 213

UNO: 16, 19, 77, 102, 105, 116-131, 133, 134, 136, 137, 142-144, 148, 151, 192-196

UNO (Um chinês): 115-120, 126, 128, 134-136, 192-194, 196

UNO-TODO: 122, 129, 133, 151, 192-196

V

VAZIO: 14, 16-19, 58, 74, 81-84, 98, 99, 101-120, 128, 133-137, 139, 141-153, 157, 169, 177, 178, 184, 187-190, 192-196, 203, 209, 211-216, 218, 219

VAZIO MEDIANO: 19, 110, 134-137, 141, 192

WU E HSU: 102, 107, 111, 112, 117, 134, 136, 218

VERTIGEM: 16, 19, 82, 84-87, 89, 94, 106, 119, 137, 142, 143, 146, 148, 151, 177, 179, 182, 191, 216, 218

VERTICALIDADE: 152, 153

Y

YIN E YANG: 115-117, 119, 134, 135, 192, 193

Z

ZONA MARGINAL DAS APRESENTAÇÕES: 68, 72, 76, 86, 91, 133, 169, 170, 177, 181, 184, 185