

O CORPO INTERMEDIÁRIO. UMA APROXIMAÇÃO FENOMENOLÓGICA

THE MIDDLE BODY. A PHENOMENOLOGICAL APPROACH

LUIS ÁLVAREZ FALCÓN¹

Abstract: The present text seeks to synthesize ten major theses that account for the multiple levels of experience about the body. The origin of these considerations is radically philosophical and its consequences affect both the general scope of the arts and the very statute of philosophy. Phenomenology is the main theoretical landmark of reference. The propositions are presented as a practical resource to broaden the reflection on the thought and the extension on the lived body, the spatiality and the spatialization. Distinction, separation, distance, interiority, exteriority, the experience of the inner body (Leib) and the external body (Körper) and the levels of spatiality will be some of the critical issues discussed. The phenomenological distinction between Phantasia and imagination will be the key to thinking about the unfolding of subjectivity and the body after the phenomenological reduction. We propose here to think of the register of an intermediate body or of a medium subjectivity, which corresponds to the level of perceptual Phantasias, and whose income is both aesthetic and ethical, developed by phenomenological philosophy.

Key-words: Body, spatiality, spatialization, phenomenon, subjectivity, sense, perception, imagination, Phantasia.

Resumo: O presente texto procura sintetizar dez grandes teses que dão conta dos múltiplos níveis da experiência sobre o corpo. A origem destas considerações é radicalmente filosófica e as suas consequências afetam tanto o âmbito geral das artes quanto o próprio estatuto da filosofia. A fenomenologia é o principal marco teórico de referência. As proposições apresentam-se como um

Resumen: El presente texto busca sintetizar diez grandes tesis que dan cuenta de los múltiples niveles de la experiencia sobre el cuerpo. El origen de estas consideraciones es radicalmente filosófico y sus consecuencias afectan tanto el ámbito general de las artes y el propio estatuto de la filosofía. La fenomenología es el principal marco teórico de referencia. Las proposiciones

¹ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de Zaragoza (Espanha). Email: filosofia@luisalvarezfalcon.com ORCID: 0000-0003-1630-9259

recurso prático para ampliar a reflexão sobre o pensamento e a extensão sobre o corpo vivido, a espacialidade e a espacialização. A distinção, a separação, a distância, a interioridade, a exterioridade, a experiência do corpo interno (Leib) e do corpo externo (Körper) e os níveis de espacialidade serão algumas das questões críticas expostas. A distinção fenomenológica entre Phantasia e imaginação será a chave para pensar o desdobramento da subjetividade e do corpo depois da redução fenomenológica. Propomos, aqui, pensar o registo de um corpo intermediário ou de uma subjetividade média, que corresponde ao nível das Phantasias perceptivas, e cujos rendimentos são tanto estéticos quanto éticos, desenvolvidos pela filosofia fenomenológica.

Palavras-chave: Corpo, espacialidade, espacialização, fenómeno, subjetividade, sentido, percepção, imaginação, Phantasia.

se presentan como un recurso práctico para ampliar la reflexión sobre el pensamiento y la extensión sobre el cuerpo vivido, la espacialidad y la espacialización. La distinción, la separación, la distancia, la interioridad, la exterioridad, la experiencia del cuerpo interno (Leib) y del cuerpo externo (Körper) y los niveles de espacialidad serán algunas de las cuestiones críticas expuestas. La distinción fenomenológica entre Phantasia e imaginación será la clave para pensar el desdoblamiento de la subjetividad y del cuerpo después de la reducción fenomenológica. Proponemos, aquí, pensar el registro de un cuerpo intermedio o de una subjetividad media, que corresponde al nivel de las Phantasias perceptivas, y cuyos rendimientos son tanto estéticos como éticos, desarrollados por la filosofía fenomenológica.

Palabras-clave: Cuerpo, espacialidad, espacialización, fenómeno, subjetividad, sentido, percepción, imaginación, Phantasia.

Die Kunst ist das Reich gestalteter Phantasie, perzeptiver oder reproduktiver, anschaulicher, aber zum Teil auch unanschaulicher.

Husserl. Vol. XXIII. Text. nr. 18 (1918)

1. Introdução

Esta exposição é um texto sintético que apresenta a leitura arquitetónica do filósofo belga Marc Richir e a leitura estromatológica do filósofo espanhol Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. A origem do problema proposto é radicalmente filosófica. As teses podem parecer reiterativas, dado que a sua transcendência converge em diferentes disciplinas e âmbitos de aplicação. Esta investigação pretende estender as considerações filosóficas sobre o corpo à fenomenologia e à teoria estética, sem determinar o restante dos diferentes âmbitos na exposição. A antiga noção de “corpo” será ampliada

pela filosofia fenomenológica, tal como se desenvolveu no século XX, a partir do pensamento de Husserl. A amplitude dos objetivos propostos exige a difusão e a crítica de algumas das questões básicas que afetam este discurso. Embora a exposição das teses não seja completa, fica assim justificada a sua aproximação teórica aos fenómenos mais originários. Não se trata de uma exploração histórica, nem de uma síntese informativa, mas de um desenvolvimento das teses.

O século XX tem dado especial atenção a um dos fenómenos mais radicais do ser humano: o corpo. A história do pensamento ocidental toma este fenómeno como uma “carta roubada”. As suas aproximações têm sido sempre determinadas pelo marco ontológico da sua gestação. Os exemplos são múltiplos: desde o idealismo ocidental até ao materialismo, tanto a tradição dualista quanto o mecanicismo racionalista ou o organicismo positivista têm dissolvido o fenómeno num plano transcendental ou naturalista. A fundamentação histórica da reflexão sobre o corpo é um exemplo de aproximação aos modos nos quais a subjetividade humana constitui a realidade a partir da pura materialidade.

A experiência estética e a experiência da arte, e seu íntimo contato com a experiência do comum, fazem com que o corpo evidencie, impudicamente, os dinamismos próprios da subjetividade na constituição do mundo. Isso implica uma reflexão sobre as condições que tornam a experiência possível e sobre a consistência da própria subjetividade. Sem necessidade de reflexão, tais condições terão sua exibição no mundo da vida, na objetividade e na efetividade. No entanto, o corpo torna-se mais um fenómeno, numa forma arquitetónica que desdobra o processo de constituição da realidade. Daí que estas descrições, puramente fenomenológicas, dão conta das práticas do ser humano, desde as mais lúdicas às mais reacionárias, desde as mais impudicas às mais transcendentais.

A corporeidade na experiência da arte tem de exhibir o quiasmo em que se entrecruzam os caminhos do sentido e a consistência da subjetividade ante as coisas em si mesmas. Desde que Descartes concebeu o sarcófago (túmulo) cogitativo nas profundidades da substância, o corpo não tem deixado de ser um problema para a filosofia ocidental. O jogo, a dança, a construção do espaço, a sua representação, serviram-se dos seus dinamismos e efetuações e a tortura ou a negação interrogam-no nos seus limites. No entanto, as suas potencialidades têm mostrado uma utopia de emancipação e de esperança. E tal esperança torna-se patente, uma vez mais, no seu contato com a arte, como forma radical e última de exibição.

A ideia filosófica de intencionalidade é a ideia de ruptura com o naturalismo, isto é, da concepção da humanidade, apesar de todos os seus atributos racionais e eidéticos, como uma continuação da natureza. A superação do naturalismo exige uma *epoké* radical, capaz da *hypérbasis* que nos conduz

à origem do *hylé* (matéria), desde o que tem sido posto em suspensão: as experiências concordantes, efetivas e possíveis, normais e científicas, que constituem o nível inferior do mundo vivido. A descoberta de uma intencionalidade “objetiva” mostra-nos a suspensão da realidade em-si do naturalismo segundo o qual, na interpretação clássica da *scala naturæ*, o humano seria uma continuidade da organização da matéria: materialidade, vitalidade, animalidade, humanidade. A suspensão e o investimento do natural rompem com a continuidade aparente da *scala naturæ*, dando lugar a uma escala com registos ou níveis fenomenológicos. É nesta escala onde deveremos localizar a exibição arquitetónica do corpo.

Para a implantação da redução é preciso atravessar duas barreiras: a objetividade e a identidade. Os efeitos da suspensão do naturalismo (psicologista, sociologista, etc.) através desta *epokhê*, abrem caminho ao campo intencional, que se estende desde o nível das correlações subjetivas até o nível das sínteses sem identidade, onde as subjetividades já não são subjetividades psicológicas. O desdobramento da arquitetónica do corpo depois da *epokhê* evidencia os diferentes níveis de espacialidade e temporalidade que correspondem no movimento da redução com a série fenomenológica, e é nessa série onde deveremos correlacionar o registro arquitetónico que corresponde ao corpo na experiência estética.

Em “A fenomenologia da corporeidade e o problema da matéria”, na sua obra *Phänomenologie und Geschichte*, Ludwig Landgrebe, o assistente de Husserl, indicava que em *Ideias II* se descreve o nexos de união entre a fenomenologia do corpo e o problema da matéria. Todas as determinações espaciais originam-se e têm a sua âncora neste *aqui e agora* que é meu próprio corpo. Se o corpo próprio pudesse reduzir-se a uma mera coisa espacial não poderia ser fonte da espacialidade. Se fosse um olho fixo oferecer-nos-ia um espaço carenciado de profundidade, de espessura e de direção. O corpo que constitui o espaço das coisas percebidas não é somente um centro fixo, no sentido de que todas as coisas se situam em torno dele. O corpo próprio é o portador do ponto zero de toda a orientação, de todo o *aqui* e de todo o *agora*, cuja rede de percepções é um livre curso de sensações que abre o sentido da espacialidade. O corpo constitui-se através de sensações localizadas. Esta localização aponta para campos de sensações em formação. A vivência do corpo é uma unidade de órgãos quinestésica e sensitivamente móveis, que enlaçam aquele que sente com o sensível, tal como descreverá Merleau-Ponty. O corpo é a noção de ponto zero de orientação e entende-se como o sentido da espacialidade do próprio corpo coordenando e dando estabilidade às diferentes sensações de origem tátil, auditiva ou visual. Esta estabilidade e coordenação de movimentos corporais é o que o próprio Merleau-Ponty chamará *esquema corporal*. O conceito do corpo vivido ou esquema corporal dará sentido aos dinamismos do corpo para dar forma ao campo da percepção.

O desdobramento arquitetónico do corpo depois da *epoché* transpõe-nos para os diferentes níveis de espacialidade e temporalidade, que correspondem ao movimento da redução na seara fenomenológica.

O que veremos a seguir são três teses fundacionais que dão conta da relação entre a redução fenomenológica e a experiência estética, pondo em evidência a estratificação da espacialidade e da temporalidade. Em primeiro lugar, debruçamo-nos sobre a exibição da consistência da subjetividade nos seus diferentes registos fenomenológicos, localizando a exigência da corporeidade nas sínteses que constituem a realidade. Em segundo lugar, enfrentaremos a distinção fenomenológica: Leib-Körper. Tal distinção abrirá o desdobramento de características do corpo vivido: orientação, liberdade kinestésica, localidade e interioridade. Estas características serão cruciais para entender a natureza da corporeidade na experiência da arte. De seguida, a segunda distinção fenomenológica: Phantasia-Imaginação. Este será o fio condutor necessário para determinar o espaço de intermediação no que diz respeito à experiência da arte através do corpo em phantasia perceptiva. Por último, a incursão do espaço no tempo ajudar-nos-á a compreender a natureza mais íntima deste corpo como temporalidade.

2. Três teses fundacionais

Em primeira instância, tanto a arte como a filosofia procedem por redução (anábasis) e, nas duas reduções, estética e fenomenológica, os obstáculos que se devem superar são equivalentes. Em ambos os casos, há que romper em primeiro lugar a barreira eidética, de seguida, a barreira do posicional e, finalmente, a barreira da identidade (estrutura simbólica).

Esta é a tese principal. Nela convergem todas as propostas teóricas. As relações entre Arte e Filosofia foram historicamente abordadas a partir do nexos comum do paralelismo entre as suas reduções. Tanto as considerações clássicas como as propostas da modernidade e da teoria estética contemporânea têm convergido para esta questão. Uma verdadeira negatividade, identificada num contexto idealista, foi interpretada desde a antiguidade precisamente como este movimento de anábasis que nos aproxima do fenómeno no seu processo de fenomenalização, que nos aproxima do sentido a fazer-se, que nos aproxima do mundo em sua contínua origem e à materialidade das coisas em si mesmas. Hipostasiar o nome da arte ou solidificar o movimento das ideias tem rompido ainda mais, se possível, as pontes sobre a realidade. Em consequência, este movimento de redução paralelo tem sido interpretado em ambos os casos como forma de diversão, de inversão e de subversão.

A redução fenomenológica e a estética partem do mesmo estrato, a objetividade. Em ambos, o ponto de partida baseia-se nos objetos percebidos, nos

movimentos, nos constructos reconhecíveis mediante sínteses de identificação. Tais sínteses são orientadas e animadas por significações, num nível de estabilidade e determinação intersubjetivas. Ambas as reduções conduzem a um nível no qual não há significatividade alguma que dirija uma intencionalidade, mas tão somente pretensões de sentido, enquanto sentidos que se fazem e desfazem, acompanhados do aparecimento de sensações totalmente indeterminadas e num permanente contato com a pura materialidade.

Em segundo lugar, depois da redução estética e fenomenológica, tanto a experiência da espacialidade como a da temporalidade ficam estratificadas e os fenômenos são exibidos em diferentes níveis arquitetônicos. O *fazer-se* originário do espaço, o espaço topológico onde se deslindam a interioridade e a exterioridade, e a espacialidade objetiva, o espaço de pontos e distâncias, desdobram-se de um modo conjugado com a experiência do tempo: a temporalização, o presente contínuo e o tempo objetivo.

Esta segunda tese afeta a conjugação e a resolução mútua de tempo e de espaço. A fusão de temporalidade e da espacialidade que se exhibe de um modo patente na experiência das artes, e especialmente na música e na dança, desdobra-se num nível de subjetividade alheio ao espaço topológico e ao tempo cronológico. O enigma que supõe este “fazer-se” do espaço e do tempo estende-se ao “fazer” de uma subjetividade sem consistência. A experiência estética e a redução fenomenológica detêm e suspendem a continuidade da série natural do mundo, o naturalismo, mostrando o desajuste radical do tempo e do espaço em torno do corpo vivido.

Em terceiro lugar, o *fazer* do espaço e o *fazer* do tempo correspondem-se com o desdobrar de uma subjetividade não constituinte, que ainda não é egóica, e de umas sínteses que ainda não possuem identidade. A subjetividade deve ser corpórea para que as ondas de campos sensíveis se distribuam em movimentos kinestésicos, agrupados em sistemas kinestésicos subjetivos, associados por sua vez, em dependência recíproca, a sínteses estéticas. As sensações mudam-se a partir dos movimentos kinestésicos.

Esta terceira tese é uma consequência direta da anterior. Neste nível de redução, estética e fenomenológica, a necessária conexão entre uma subjetividade ainda em formação e as sensações libertadas, campos sensíveis soltos, exige uma solução radical: a subjetividade é corpórea. O corpo converte-se numa célula insituável e ponto zero de espacialização. Os movimentos kinestésicos de uma subjetividade corpórea vão-se acoplando a sensações esquemáticas em busca de sentido.

3. Primeira distinção fenomenológica.

Depois de ambas as reduções, estética e fenomenológica, a subjetividade é exibida ou desdobrada em diferentes níveis arquitetônicos, delimitados pelo trânsito das sínteses ativas à pura passividade. Na medida em que avançam ambas as reduções (anábasis), produz-se um desvanecimento acentuado do tipo de operações do sujeito. A subjetividade em si mesma vai-se reduzindo: orientação, localidade e interioridade. Temporalidade e espacialidade ficam afetadas pela vivência do corpo interno (Leib) e pela ostentação objetiva e posicional do corpo externo (Körper).

Consequentemente, as três teses anteriores supõem a radical distinção entre o Leib (corpo interno) e o Körper (corpo externo). Esta distinção tem sido amplamente tematizada pelo pensamento contemporâneo. O corpo vivido não é uma subjetividade substancial, mas sim o titular anônimo para o qual se encaminham as perspectivas da paisagem, tal como descreve Merleau-Ponty. A fenomenologia converterá em tema central o corpo vivido ou fenomênico (Leib), distinguindo-o do Körper ou corpo objetivo. Tal distinção não responde a um dualismo ontológico. A distinção fenomenológica Leib-Körper separa os modos de expressão do corpo objeto, físico e natural, corpo fenomênico (Leib), vivencial, o que todos sentimos e somos, e o corpo quiasmático no qual aparece tanto o corpo-tido como o corpo-vivido.

É o corpo que orienta cada ser no mundo, no seu ponto zero espaço-temporário. Os atos perceptivos são sempre corporais, mas não constituem o corpo como tal. O corpo é constituído intencionalmente por uma complexa relação reflexiva que mantém consigo mesmo quando experiencia, mediante um de seus órgãos, outros que estão em ação. O corpo é vivido reflexivamente. Se o corpo-objeto é o depositário de processos fisiológicos automáticos e o fundo de todas nossas atividades, o corpo fenomênico é a expressão e a realização das intenções, projetos e desejos.

4. Quatro características

Em primeiro lugar, frente ao espaço métrico, com pontos e distâncias, conjugado com o tempo contínuo de presentes, encontra-se a espacialidade de orientação, que medeia a espacialização, o fazer do espaço, e o espaço métrico de distâncias das operações intersubjetivas. Nesta espacialidade de orientação, e sem necessidade da ancoragem de distâncias fixas, manifesta-se a interioridade frente à exterioridade dimensionada. Este espaço tem sido denominado lugar ou espaço de situação (sinere), apresentando duas funções básicas: orientação e exteriorização.

Depois da redução, estética e fenomenológica, exposta nas três primeiras teses, a suspensão e o investimento do natural tem rompido a continuidade aparente do movimento da natureza, cindindo a espacialidade numa espacialidade de orientação e numa espacialidade métrica. A espacialidade topológica, que se encontra entre a espacialização e o espaço objetivo, sendo um espaço de orientação sem coordenadas; um espaço de lugares sem distâncias; um espaço como abertura à interioridade frente à exterioridade do mundo. Não há distâncias a partir de um centro privilegiado, mas direções privilegiadas desde um determinado centro de orientação. Tal centro de orientação é um *topos*, um lugar, que permite explorar interminavelmente os eixos de orientação do corpo.

Em segundo lugar, a espacialidade topológica de orientação é um espaço com lugares, mas sem distâncias, no qual o ego, como centro de orientação, estabelece os limites do que é interior e do que é exterior. A liberdade kinestésica é justamente a espacialidade originária onde o sistema kinestésico corpóreo vai se vinculando ou aderindo livremente a um campo de sensações em busca do ótimo.

Na espacialidade de orientação exposta na tese anterior, e que justapõe a espacialização originária e o espaço objetivo, vão se ajustando as impressões puramente materiais e as sensações sentidas. Em lugar de um centro absoluto de coordenadas, temos um centro de orientação. O corpo desprega-se como célula de espacialização, e anterior ao espaço mensurável segundo dimensões exatas, se dá o lugar e as direções privilegiadas de ação: aproximação-distância, direita-esquerda, acima-abaixo. Tal desdobrar implica a liberdade de percorrer espontaneamente o espaço de orientação sem determinar se as direções são ou não as corretas.

Em terceiro lugar, a representação do corpo na sua constante exploração do espaço de orientação expressa-se na prática artística. A arte exhibe o fazer-se dos singulares corpóreos e o fazer dos caminhos de sentido que se integram, em mútua correspondência, com o fazer-se da espacialidade e da temporalidade. Nessa “cega” exploração, o corpo vivo converte-se num lugar-comum, num lugar-lar, alheio ao lugar temporário e espacial da Terra como sistema de lugares. O corpo resulta ser um *aqui* absoluto, impulsionado kinesteticamente num horizonte interminavelmente aberto.

A exploração livre do espaço de orientação que temos descrito nas duas últimas teses implica necessariamente a aproximação fenomenológica ao corpo vivo (Leib) como espaço de localidade. Nesse caso, não há distâncias desde um centro privilegiado, mas direções privilegiadas desde um centro de orientação cujo *aqui* absoluto é um *topos*, um lugar (orientação, localidade e interioridade). Os eixos de orientação do corpo são prévios aos eixos cartesianos da espacialidade do seguinte nível e alheios à Terra como sistema de lugares. No entanto, ao identificar o corpo em fantasia perceptiva

(Phantasia), nem o lugar temporário nem o espacial são perceptíveis. Por conseguinte, o espaço kinestésico no qual o corpo se move é um sistema de lugares kinestésicos possíveis, como pontos de detenção, inícios e finais de tranquilidade de ações kinestésicas contínuas. Tal possibilidade constitui a condição necessária para que a arte, no seu interminável rastreamento de orientação e a localidade, se apresente como experiência.

Em quarto lugar, na experiência da arte entrecruzam-se a interioridade e a exterioridade do espaço de distâncias e a interioridade-exterioridade do espaço de lugares. O *aquí* absoluto do corpo vivido (Leib), como lugar privilegiado de orientação, implica necessariamente a experiência da interioridade como limite imóvel.

Como foi descrito nas teses anteriores, a espacialidade originária em que se exibe a experiência do corpo na arte, a sua orientação e a sua localidade, exigem forçosamente abordar a interioridade como terceira característica deste espaço de intermediação. Como o Leib não é um corpo, a noção aristotélica do lugar como limite imóvel imediato de um todo físico é rompida, e o Leib como lugar transborda o corpo para ir ao encontro de outros *aquí*s absolutos como lugares análogos. O *aquí* absoluto do corpo na arte é, paradoxalmente, um “interior” exterior. A interioridade deste Leib não é senão o seu lugar, o limite imóvel, ainda que insituável no espaço, que envolve o Leib-körper.

5. Segunda distinção fenomenológica

Se o que a arte faz é substituir o objetivo pelo imaginário, não há possibilidade de experiência artística. A imaginação tem também uma disposição objetiva, ainda que não seja efetiva; permanece na zona do intencionalmente objetivo. A experiência artística deve desbloquear o efeito imaginário, que pode suceder de forma secundária, o que implica o passo à fantasia, que não tem nada que ver com a imaginação. Consequentemente, na experiência artística, a imaginação não intervém decisivamente, mas trata-se de explorar na arte o espaço de orientação representado numa construção, num artefato.

Esta distinção constitui um dos fundamentos da aproximação fenomenológica à teoria estética contemporânea. Permite-nos compreender a natureza da experiência artística a partir da oscilação conjugada artefato-obra e a partir da distinção fenomenológica Phantasia-Imaginación. No caso da experiência de uma obra de arte, reagimos do mesmo modo como reagimos diante da percepção das coisas, ou perante as piruetas que realiza um acrobata ou ante a vertiginosa imagem da estrepitosa montanha russa: com todos os músculos do corpo, desde a cabeça até os pés. A vista tem perdido a sua mordomia de produção de simulacros. Se há uma fascinante ficção, já não

é o olho o enganado, mas o corpo inteiro. No regime de Phantasia não há umas sínteses objetivas que se correlacionem com operações, nem é o tempo contínuo centrado num presente, nem é o espaço geométrico com os seus pontos e dimensões, nem há também significações que orientem a intenção. Como na experiência de toda a arte, a experiência mobiliza o nosso corpo e obriga-nos a trabalhar para perceber uma realidade que já não é objetiva, mas que tem de ser percebida na ausência do imaginário e na presença do objetivo. O nosso corpo segue os lugares kinestésicos possíveis com todos os movimentos musculares e afetivos, sem encontrar jamais uma posição de visão pré-alocada, porque não existe.

6. O corpo intermediário

Consequentemente, a experiência da arte leva-nos ao limite, quando a identidade se desvanece e o que está em jogo é o sentido no seu próprio fazer-se: o sentido do humano. Obriga-nos a constituir interminavelmente uma espacialidade originária, pondo em marcha as kinestésias do corpo do receptor, quem deve seguir a representação como quem segue um ritmo ou melodia. A arte é agora um espaço prático que recria virtualmente a vinculação do sistema kinestésico corpóreo com um campo de sensações, à procura de uma necessária, mas sempre fracassada, estabilidade.

Neste processo fenoménico em marcha, a sua experiência exibe uma temporalidade espaçada, especializada, descontínua, em que não há nem presentes, nem continuidade, nem simultaneidade. É uma temporalidade flexível, de mera sucessividade, espaçada e rítmica, sem a regularidade do tempo contínuo. O presente amplia a sua presença, mantém já o que antecipa e conserva ainda o que tem do passado. A espacialidade temporalizada, sem distâncias, que na arte define uma situação, um lugar, através do corpo, funde-se agora com a temporalização espaçada, sem presentes, própria da arte como forma radical e crítica de representação.

O eu expressivo, o ego (tu) da zona intermediária, é uma subjetividade em fantasia, como o são as suas sínteses, que *trans opera* no *trans possível*, mas com capacidade de produzir sínteses de identificação reconhecíveis: as fantasias perceptivas e os signos de língua com os que “pensamos”, o nosso monólogo interior. As configurações em fantasia deste nível precisam, para se estabilizar, de ser orientadas pelos signos da língua, verdadeiras percepções de língua ou sentidos sedimentados como kinestésias. As fantasias perceptivas *trans possíveis* são encaminhadas e animadas pelas significações simples e identificadas como possíveis.

Distinguiremos, por um lado, o registo das percepções de língua, “signos” linguísticos do monólogo interior sem distinção de significante/signifi-

cado e, por outro lado, o registo das percepções de phantasia, como na experiência de uma obra de arte. Reconhecemos, nessa instância mediadora das fantasias perceptivas: 1. Uma espacialidade que não é nem a espacialização originária dos caminhos de sentido, nem a espacialidade prática dos sujeitos operatórios, mas a espacialidade de orientação, de lugar e de interioridade/ exterioridade topológica. 2. Igualmente apreciamos, aí, uma temporalidade que não é nem a temporalização do fazer dos sentidos e das subjetividades, nem a temporalidade com presentes simultâneos e em continuidade da organização prática das operações, mas a temporalidade espaçada sem presentes no ritmo de sucessão, em que há remessa mútua de protensões a retenções. 3. E quanto à significatividade, não terá nessa instância de intermediação, constituída basicamente por fantasias percebidas, não objetivas, mas também não esquemáticas, nem um mero “se fazer de sentidos”, nem os significados fatos e recortados, mas o que Husserl desenhou, no seu Curso sobre a significação de 1908, como “simples significação”, monólogo interno, solilóquio.

Aqui será determinante o que Husserl esboça em alguns textos de Hua XIII (Textos 10, 12 e 13) sobre a intersubjetividade, a saber, que a phantasia “perceptiva” é, em geral, a base mais arcaica do encontro “intersubjetivo” – não faz necessariamente falta que o outro seja intuitivamente figurado em imagem (real ou imaginária) para que possa eu me encontrar como outro – pode bastar uma palavra ou uma música.

Assim como o corpo percebido (real) do ator entra na Phantasia tornando-se transitório, outro tanto acontece com o corpo percebido do outro, caso em que a *Einführung* do outro seja deveras *Führung* do si mesmo do outro “desde dentro”, e o mesmo sucede com o texto escrito da palavra dita ou com a música sempre que o sentido (que também inclui a afetividade) destas últimas se experimenta ou vive “desde dentro”.

Ante o outro de corpo presente ou em figuração intuitiva, como *Leibkörper*, tal como Husserl o costuma entender, é extremamente difícil discernir tudo o que procede da percepção perceptiva, em *Wahrnehmung*, que percebe o corpo como coisa real, e daí da imaginação ou do fantasma, que é da ordem da simulação ou, também, da projeção, e isso tanto para mim mesmo, como para o próximo. Não é uma personagem infigurável o que está aí em jogo, como ocorre no passo do *Leibkörper* ao transicional da “percepção” em phantasia; pelo contrário, trata-se de uma representação imaginária de si mesmo que implica, além do mais, uma *Spaltung*, uma cisão do verdadeiro si mesmo e do Eu do imaginário: *Phantasielch*. Seja como for, que tenha um outro com seu irreduzível “adentro”, o que Husserl denomina seu aqui absoluto, que viva sua vida e não a minha, é questão que se desprende, em primeiro lugar, de que sua vida, sua interioridade ou intimidade, não é, precisamente, figurável em intuição (imaginativa ou perceptiva), mas “percebida” (*perzipiert*) na phantasia “perceptiva”. Neste registo, o mais arcaico no

encontro com o outro, nem o “sim mesmo” nem o “sim mesmo outro” estão postos ou são sequer posicionais, o qual não quer dizer que não funcionem como tais no curso da experiência. Não sendo intencional, o infigurável “percebido” em phantasia não é susceptível de detenção dóxica e não é, por isso, susceptível de constituir as variantes de variação eidética alguma.

No caso da pintura, é a própria figuração intuitiva e imaginativa a que, na phantasia “perceptiva”, que “percebe” também essa outra coisa, desempenha o papel de “objeto transicional”, em transição, precisamente, entre a imaginação e a phantasia, como se fossem não já os objetos representados em imaginação sobre o quadro, mas o infigurável “percebido” em phantasia, o que lhes infundirá, a esses mesmo objetos, “vida” e “movimento”, residindo a arte do pintor em ter depositado na tela uma parte indeterminável da *Leiblichkeit* (da “carne”) de sua Leib (de seu corpo vivo infigurável).

Podemos dizer de uma paisagem verdadeiramente percebida (em *Wahrnehmung*) que é bela e que se torna fictícia ao tornar-se transicional; depois entra-se numa phantasia “perceptiva”: ao mesmo tempo que se “percebe” a paisagem, “percebe” na percepção a beleza, infigurável por si mesma.

A música, na sua infigurabilidade, é “percebida” deste modo em phantasia: os sons ou grupos de sons emitidos pelos instrumentos encontram-se, por sua vez, em transição entre a sua realidade efetivamente emitida e percebida e a sua irreabilidade “phantástica”, e é onde a inteira interpretação musical se joga, precisamente, nesse “entre”.

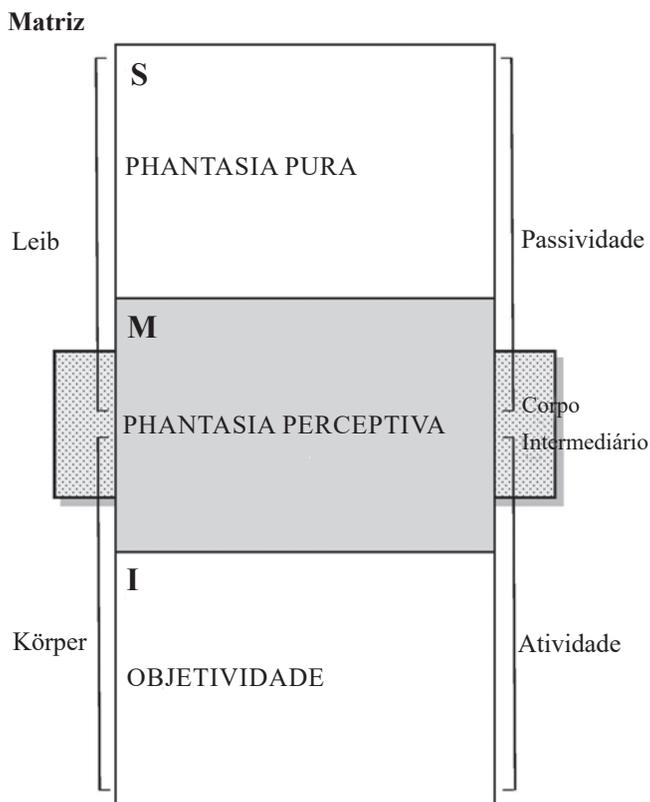
A literatura (novela e poesia) seria impensável sem a phantasia “perceptiva” que nela desempenha um papel fundamental. Reduzida à imaginação, a novela seria um mero episódio (ou pior ainda: fantasia, transida pelas estruturas do fantasma), e precisamente graças à phantasia “perceptiva”, sem figuração intuitiva ou unicamente mediante as figurações imaginativas muito vagas, “percebemos” as personagens, os enigmas de seu intimidade e portanto as intrigas que se tecem entre eles, sua “vida” em soma, e que pode às vezes ser mais intensa ou mais “real” (*sachlich*).

A poesia, ainda que mais complexa, procede também da mesma forma: música de sentidos plurais, jogando com as palavras em suposta remessa a um referente figurável, a poesia faz-nos “perceber” em phantasia uma espécie de “quadro” imaterial e de seu infigurável onde estão, livres e incoativamente em jogo, toda um conjunto de movimentos afetivos e “corporais”, que, sem mover objeto algum, se movem. Também neste caso, se tratam de imaginações que, postas em jogo pelas palavras, se transmutam em objetos transicionais que permitem “perceber”, para além de si, algo parecido a um sonho sem “imagens”.

Poderia estender-se ainda ao pensamento mítico e mitológico, e também à filosofia. Husserl abriu-se a uma dimensão de infigurabilidade em intuição que não é a infigurabilidade clássica das ideias (infigurabilidade para os sen-

tidos e em particular, e desde Platão, para a visão sensível). Tal é, pois, o seu alcance revolucionário, alcance do que o próprio Husserl, grande “descobridor” como era, não tomou inteira medida, preocupado como estava, e sem dúvida sempre permaneceu, pelo ideal racionalista da ciência. [“A mitologia é uma criação essencial e voluntária da fantasia”. A.W. Schlegel].

Anexo I



Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. “Ästhetische Theorie”, en *Gesammelte Schriften*, vol. 7 (Francfort am Main, 1970).
- Alves, P. M. S. *Subjectividade e Tempo na Fenomenologia de Husserl* (Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003).
- Álvarez Falcón, L. *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo* (Barcelona: Editorial Horsori, 2009).
- Álvarez Falcón, L. (ed.), *La Sombra de lo Invisible. Merleau-Ponty 1961-2011*, (Madrid: Ed. Eutelequia, 2011).
- Álvarez Falcón, L. «El lugar en el espacio. Fenomenología y Arquitectura», en *Fedro*, Revista de estética y teoría de las artes, nº 13 (2014), pp. 17-30.
- Garelli, J. *Rythmes et mondes*, (Grenoble: J. Millon, 1991).
- Heidegger, M. «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, (Barcelona: Ed. Del Serbal, 1994).
- Heidegger, M. *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum*. Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa. Edición trilingüe alemán-castellano-euskera (Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003).
- Heidegger, M. «El origen de la obra de arte (1935/36)», en *Caminos de Bosque*, (Madrid: Alianza Editorial, 2003).
- Husserl, E. *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester. 1925*. Edited by Walter Biemel. (The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1968). Hua IX, 7.
- Husserl, E. *Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation. Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht. Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Körperlichkeit der Räumlichkeit der Natur in ersten naturwissenschaftlichen Sinne. Alles notwendige Anfangsuntersuchungen*, Texto D 17 (1934). En Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, (Cambridge (Mass.) 1940); pp. 307-325. Traducción francesa: *L'arche-originnaire Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la spatialité de la nature*, trad. D. Franck, en *La Terre ne se meut pas*, (Paris: Minuit, 1989). Traducción española: *La Tierra no se mueve*, trad. Agustín Serrano de Haro (Madrid: Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, 1995).
- Husserl, E. “Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur”, en Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl* (Cambridge (Mass.), 1940), pp. 307-325.
- Husserl, E. *Notizen zur Raumkonstitution*, Ms. D 18, publicado en 1940 por A. Schütz. Ver trad. al francés en E. Husserl, *La terre ne se meut pas*, (Paris: Minuit, 1989).
- Husserl, E. *Analysen zur passiven Synthesis* (Den Haag: M. Nijhoff, 1966). Traducción francesa: *De la synthèse passive*. Trad. B. Bégout y J. Kessler con la colaboración de Natalie Depraz y Marc Richir, (Grenoble: Millon, 1998).
- Husserl, E. *Ding und Raum*, Vorlesungen 1907, (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973). Traducción francesa: *Chose et espace. Leçons de 1907* (Paris: PUF, 1989).

- Husserl, E. *Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung*. Husserliana XXIII (Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers, 1980). Traducción francesa: *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Trad. Raymond Kassis y Jean-François Pestureau (Grenoble : Million, 2002).
- Husserl, E. *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*. Edited by Ursula Panzer (The Hague: Martinus Nijhoff, 1987); *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil. 1905-1920. Zweiter Teil. 1921-28. Dritter Teil. 1929-35. Edited by Iso Kern (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973).
- Husserl, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, Libro II: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución* trad. Antonio Ziri6n, (Madrid: UNAM, 1997).
- Husserl, E. «Phénoménologie de la conscience esthétique», en *Revue D'Esthétique*, n. 36 (1999), pp. 4-16.
- Husserl, E. *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18)* Edited by Rudolf Bernet & Dieter Lohmar (Dordrech: Kluwer Academic Publishers, 2001).
- Husserl, E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1980). Traducción francesa: *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, (Paris: PUF, 1964). Traducción española: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trad. Agustín Serrano de Haro, (Madrid: Editorial Trotta, 2002). Traducción portuguesa: *Lições Para Uma Fenomenologia: Da Consciência Interna do Tempo* (Liboa: INCM, 1994).
- Husserl, E. *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926-1935)*. Editado por Sebastian Luft, Kluwer (Dordrecht: Academic Publishers, 2002). Traducción francesa: *De la réduction phénoménologique. Textes posthumes (1926-1935)*, (Grenoble: Millon, 2007).
- Husserl, E. *Das Perzeptionale, Husserliana*, Volumen XXXVIII, 2004.
- Landgrebe, L. *Phänomenologie und Geschichte* (Gütersloh 1968).
- Landgrebe, L. “La fenomenología de la corporeidad y el problema de la materia”, en: *Fenomenología e historia* (Caracas: Monte Ávila, 1975), pp. 155 ss.
- Lavigne, J.F. «Espace ou pensée? L'origine transcendente de la spacialité chez Husserl», en *Epoché*, n° 4 (1994).
- Maldiney, H. *L'art, l'éclair de l'être*, (Paris : Collection Scalène, Éditions CompAct, 1993).
- Maldiney, H. *Regard, Parole, Espace* (Paris : L'Âge d'homme, 1973).
- Merleau-Ponty, M. « Le doute de Cézanne », en *Fontaine*, n° 8 (1945), pp. 80-100. *Sens et non-sens* (Paris : Nagel, 1948), pp. 15-44
- Merleau-Ponty, M. *L'Oeil et l'Esprit* (Paris : Gallimard, 1964).
- Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945). Traducción española: *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Ediciones Península, 2000).
- Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964).
- Merleau-Ponty, M., *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960* (Paris: Gallimard, 1968).

- Merleau-Ponty, M. *La Nature. Notes du Cours du Collège de France* (Paris: Seuil, 1995).
- Merleau-Ponty, M. *L'institution. La passivité. Notes de tours au Collège de France (1954-1955)*, (Paris: Belin, 2003).
- Morujão, C. *Caminhos da fenomenologia: estudos sobre a fenomenologia de Husserl*, (Lisboa: Universidade Católica Editora, 2015).
- Morujão, C. Sensation, “Affection et Corps de Chair: perspectives à partir de Husserl et de Freud”, en *Cultura. Revista de História das Ideias*, 35 (2016), pp. 231-245.
- Richir, M. « Synthèse passive et temporalisation/spatialisation », en Eliane Escoubas et Marc Richir (dir.) *Husserl* (Grenoble : Millon, 1989).
- Richir, M. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations* (Grenoble: Millon, 2000).
- Richir, M. *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, (Grenoble : Millon, 2004).
- Richir, M. *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace* (Grenoble: Millon, 2006).
- Rivera de Rosales, J., Y López Saenz, M^a C., *El cuerpo. Perspectivas filosóficas* (Madrid: UNED, 2002).
- Rosendo, A. P. Morujão, C. (Coord.). *Corpo e afetividade / Colóquio Internacional Michel Henry* (Lisboa: Universidade Católica, 2017).
- San Martín, J. J. «Apuntes para una teoría fenomenológica del cuerpo», en Rivera de Rosales, J., y López Saenz, M^a C., *El cuerpo. Perspectivas filosóficas* (Madrid: UNED, 2002), pp. 133-164.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. «Estética y Fenomenología», en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2002).
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. «L'obscurité de l'expérience esthétique», en *Annales de phénoménologie* (2011), pp. 7-32.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. *Estomatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*, (Madrid: Editorial Brumaria, 2014).
- Straus, E. *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* (Berlin: J. Springer, 1935). Traducción francesa: *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. (Grenoble: Millon, 2000).