

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

BRAYAN LUCAS ARANTES DA ROCHA CAIRES

**UMA POSSÍVEL FENOMENOLOGIA DA CORROSÃO:
VIDA, ARTE E RUÍNA**

UBERLÂNDIA
2022

BRAYAN LUCAS ARANTES DA ROCHA CAIRES

**UMA POSSÍVEL FENOMENOLOGIA DA CORROSÃO:
VIDA, ARTE E RUÍNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (IFILO), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia (PPGFIL)

Linha de Pesquisa: Metafísica e Epistemologia.

Orientador: Professor Doutor Tommy Akira Goto

UBERLÂNDIA

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da
UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C136
2022 Caires, Brayan Lucas Arantes da Rocha, 1994-
Uma Possível Fenomenologia da Corrosão [recurso
eletrônico] : vida, arte e ruína / Brayan Lucas Arantes
da Rocha Caires. - 2022.

Orientador: Tommy Akira Goto.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Filosofia.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.330>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Filosofia. I. Goto, Tommy Akira, 1975-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em
Filosofia. III. Título.

CDU: 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1U, Sala 1U117 - Bairro Santa

Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902 Telefone: 3239-4558 -

www.posfil.ifilo.ufu.br - posfil@fafcs.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Filosofia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 010SEI, PPGFIL				
Data:	Vinte e seis de agosto de dois mil e vinte dois	Hora de início:	19:00	Hora de encerramento:	20:50
Matrícula do Discente:	12012FIL003				
Nome do Discente:	Brayan Lucas Arantes da Rocha Caires				
Título do Trabalho:	Uma possível fenomenologia da corrosão: vida, arte e ruína				
Área de concentração:	Filosofia				
Linha de pesquisa:	Metafísica e Epistemologia				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	-----				

Reuniu-se sala web conferência Microsoft Teams, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Silvestre Grzibowsk (UFMS); Ana Helena da Silva Delfino Duarte (UFU); Tommy Akira Goto (UFU) orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Tommy Akira Goto, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Tommy Akira Goto, Presidente**, em 28/09/2022, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvestre Grzibowski, Usuário Externo**, em 04/11/2022, às 09:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Usuário Externo**, em 23/11/2022, às 14:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de](#)

[8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3951921** e o código CRC **C03AD63E**.

Referência: Processo nº 23117.072642/2022-12

SEI nº 3951921

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Tommy pela aceitação em participar deste projeto, pela calma, pelas referências excepcionais e pelas correções exímias.

À Aninha, por ter acompanhado desde a gestação da minha pesquisa corrosiva e ainda estar aqui ao meu lado. Gratidões eternas.

À Universidade Federal de Uberlândia, especialmente ao curso de filosofia.

Às mulheres da minha família: Danirce, Vera, Lucimar e Sônia.

Aos meus amigos: Bárbara, Lara Rodrigues, Lara Affonso, Morisa, Denis, Suzana, Thais.

À minha mãe, Maria Aparecida, por ter sido meu pilar fundamental.

À minha avó Alice – a minha alma em outro corpo. Minha vida só foi possível através de seus intermédios.

A arte é a ressurreição da vida eterna.
Michel Henry

RESUMO

A corrosão, inserida no contexto contemporâneo da pintura, apresenta diversos desafios conceituais para a sua total compreensão física, temporal e artística. Partindo dos paradoxos que permeiam a sua construção, aparência e modificação, pensamos em analisá-la sob a ótica da Fenomenologia, em especial, a Fenomenologia da Vida de Michel Henry. Ao entendê-la como um fenômeno inseparável da Vida, tencionamos compor uma possível “fenomenologia da corrosão”, dividindo-a em três principais pontos específicos: o tempo de seu início e as consequências de sua ação, uma vez iniciado o processo corrosivo; a ruína, no campo simbólico e fenomenológico, perpassando alguns artistas que, em menor ou maior grau investigaram as potencialidades materiais da pintura; e a vida, que é o cerne irrefutável e inesgotável de todos os fenômenos.

Palavras-chave: fenomenologia; arte; corrosão; pintura.

ABSTRACT

In the contemporary painting context corrosion presents us with a lot of conceptual difficulties regarding its physical, temporal and artistic comprehension. Starting from the paradoxes that permeates its construction, appearance and modification we think to analyse under phenomenologic optics, in special Michel Henry's fenomenology of life. Under the understanding of it as a phenomenon inseparable from life, we intend to compose a possible phenomenology of corrosion, dividing it in three principal especific points: its time, inicial time and the consequences of its action once the corrosive process has started, its ruin, both symbolic and phenomenologic, running through some artists that, somehow investigated the material potencies of painting; and life wich is the irrefutable and unending core of all phenomenon.

Keywords: phenomenology; art; corrosion; painting.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Imagem 1 – Corrosão em Zinco.....	15
Imagem 2 – Estágios da Degradação em Cobre.....	17
Imagem 3 – Tensão Entrópica.....	18
Imagem 4 – O Cavaleiro, a Morte e o Diabo.....	33
Imagem 5 – Superposition de Matière Grise.....	56
Imagem 6 – Rosso Plástica	59
Imagem 7 – Fruchtbare Halbmond.....	62
Imagem 8 – Ruinen in der Abenddämmerung.....	73
Imagem 9 – Fundo de rumor mais macio que o silêncio.....	76
Imagem 10 – Fotografias macroscópicas da tentativa de ordem em chapa de zinco após a aplicação do ácido sulfúrico.....	91

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÃO	10
MÉTODO	22
CAPÍTULO I	25
FENOMENOLOGIA E ARTE	25
1.1 – A Fenomenologia de Edmund Husserl: uma introdução	25
1.2 – Fenomenologia e Arte	32
1.2.1 – Husserl e a Arte	33
1.2.2 – Michel Henry a Fenomenologia da Arte e seus Elementos	35
CAPÍTULO 2	41
A FENOMENOLOGIA DA ARTE COMO FENOMENOLOGIA DA VIDA	41
2.1 – Vida, Ciência e Cultura	41
2.2 – O fenômeno da Arte: a manifestação da Vida	45
2.3 – O que pode a Arte?	46
2.4 – A Destruição da Matéria: a fenomenologia de Tàpies, Burri e Kiefer	53
CAPÍTULO 3	64
UMA POSSÍVEL FENOMENOLOGIA DA CORROSÃO	64
3.1. A Pintura e a Ruína	65
3.2 – Fenomenologia da Corrosão: a vida invisível	77
3.3.1 – Representação e Ideia	93
3.3.2 – Superfície e Suporte	94
3.3.3 – Síntese e Rompimento	96
3.4 – O Tempo da corrosão: fenomenologia não-intencional	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
APÊNDICE	117

ABERTURA

O mundo está em ruínas, barbárie! Essa afirmação tem sido repetida incontáveis vezes por filósofos, teólogos, médicos, videntes, profetas e até mesmo pelos charlatões, no decorrer na história. O que é essa ruína que tanto predizem e nos alertam, mas que parece nunca se findar de fato? Parece que, a cada momento, temos suas cifras chegando ao limite, em muitas situações.

É que a ruína nunca vem desacompanhada e nunca impera no mundo. Se houvesse apenas ruínas, não haveria continuidade daquilo que chamamos de civilização, cultura, do espiritual invisível e da própria Vida. Vemos, por todo o lado, seus rastros inconfundíveis em alertas de craquelados, sobressaltos da matéria que nos cerca e que, inclusive, nos forma. Constatamos, então, que somos compostos de átomos físicos e, como eles, estamos a um passo de nossa ruína – de nossa própria morte. Logo, as marcas do passado nos trazem o medo de perder o presente e de nos transformar em elementos obsoletos. A ruína é, afinal, isso: a morte.

Todavia, não nos esqueçamos que tudo que se arruína também possibilita, por assim dizer, a vida vibrante e febril. Nos templos carcomidos da antiguidade clássica, por exemplo, há o crescimento de gramíneas, animais invertebrados fazendo vida obscura no interior das rachaduras do mármore, do granito e do metal. Ainda, há sempre a retomada pelo mundo natural, daquilo que antes foi rechaçado, para dar lugar aos seres humanos. A natureza, imperante, sempre nos alocou. **Nós chamaremos isso de nossa ruína, mas, para ela, será seu triunfo e sua glória.** A ruína de algo é a retomada de outra coisa.

Uma das formas de ruína, principalmente da matéria, é a corrosão – que se define como a ação do tempo a provocar a destruição do metal. Isto é, representa a morte de uma materialidade, o esforço aplicado ao corpo de um óxido, de uma liga artificialmente prensada em caldeiras industriais para resultar em um fenômeno funcional, um objeto de arquitetura, de guerra, uma joia ou uma chapa metálica. A ruína é a manifestação de algo que se alastra sob a superfície do material para consumi-la inteira, uma perda irremediável.

Dessarte, essa ruína dada pela corrosão é, em verdade, um retorno: do metal desbalanceado quimicamente, ao que era antes – um óxido estável. A pátina não é a marca alienante de uma destruição puramente anárquica, fisicamente perversa, mas a vida voltando à sua originalidade. Aqui, a entropia não é entendida tal qual uma ação de desgaste pelo desgaste, de absorção pela absorção, isolada e impensante, porém como

uma força de equilíbrio – ainda que desfavorável a nós humanos. Por isso, o mundo não se aglomera em escombros infundáveis. Até mesmo uma extinção se segue de vida. A morte e a vida, superfície e interior, dentro e fora, pátina e metal, sensibilidade e matéria são, no fundo, significantes passageiros de momentos específicos que coexistem mutuamente num mesmo espaço, de forma impronunciável, inominada, todavia sentida.

Portanto, essa pesquisa trata do fenômeno da corrosão na arte, ou mais especificamente, de uma possível “fenomenologia da corrosão”, a partir da filosofia da imanência de Michel Henry. Embora pós-graduando no curso de Filosofia, possuo licenciatura em Artes visuais. E na inserção da vida acadêmica sempre houve em minhas inquições poéticas um assunto que permeou as disciplinas iniciais e se destacou aos meus olhos: a temática urbano-industrial. Assim, as aulas de Fundamento do Desenho, Xilogravura, Composição e Cor e Fotografia foram fundamentais para traçar minha carreira acadêmica.

Desse modo, com as aulas de Desenho, devido, sobretudo, à sua característica básica de representação bidimensional, dediquei a rascunhar paisagens de Uberlândia, Minas Gerais, em especial na área de maior densidade urbana. Logo, o centro da cidade com a sua aglomeração de prédios, casas, estabelecimentos comerciais, praças e carros, se tornou o meu alvo. Descobri, então, nesse período, o encanto pela claustrofobia e pela beleza desconfortável dos signos citadinos.

Em razão da distância e difícil acessibilidade, meus desenhos das áreas industriais eram cópias de fotografias da internet ou de livros da biblioteca. Interessava-me esses locais de produção desenfreada de detritos urbanos, que representavam, para mim, o ápice da industrialização e da dominação humana à natureza. Ao mesmo tempo, tais signos expressavam o medo da destruição ambiental, intrínseco à humanidade. Dessa maneira, eu copiava as fotos de fábricas de papel com chaminés infinitas expelindo gases tóxicos e empresas metalúrgicas com caldeiras gigantescas derretendo metais.

Na fotografia, com a câmera analógica, recurso disponível na universidade, passei pela cidade em busca de altas verticalidades, em topo de prédios e nos andares de conhecidos. Já quando estava na planicidade do chão, o meu interesse estava em registrar a opressão da cidade e a maneira como os edifícios pareciam nos engolfar. Com a revelação em papel fotográfico, me propus a representar essa sensação de desespero, justapondo dois negativos e criando imagens fantasmagóricas, mas que explicitavam o incômodo e a ansiedade de certos recortes urbanos, em suas sequências ininterruptas de concreto e argamassa.

Na disciplina de Xilogravura, minha primeira experiência com a técnica de gravura, explorei os veios da madeira e a sua materialidade vegetal, a fim de representar a dicotomia entre a cidade e a matriz orgânica. Em Composição e Cor, como novidade, me surgiu um interesse inédito por cores. À vista disso, meus estudos a respeito se fundamentaram na ótica científica de reflexão de luzes e das diferenças entre cores-luz e cores-pigmento. Da mesma forma, minhas análises abarcaram os pontos de vista socioculturais e individuais, que, mais tarde, me levariam à construir uma paleta da corrosão, bastante análoga, da minha perspectiva, a uma paleta da morte. Nas aulas de Escultura, por sua vez, pensei o objeto da arte a partir de sua tridimensionalidade e da ocupação espacial.

Devo ressaltar que outras disciplinas, além das citadas, receberam uma dedicação rápida, todavia irrevogável, sobre o assunto. No entanto, enfatizei apenas as iniciais, pois marcaram o inesperado de um primeiro encontro com a temática que definiria não apenas o meu percurso acadêmico, mas todo o meu modo de ser e pensar os fenômenos à minha volta. Além disso, considero que, como a maioria dos estudantes, com a graduação já avançada, eu estava mais maduro enquanto artista e indivíduo, então seus efeitos em mim, embora fundamentalmente positivos, provocaram a surpresa das primeiras descobertas de uma outra forma. De toda maneira, o curso de Arte Visual direcionou a minha formação a um caminho especial: o da pictorialidade da matéria.

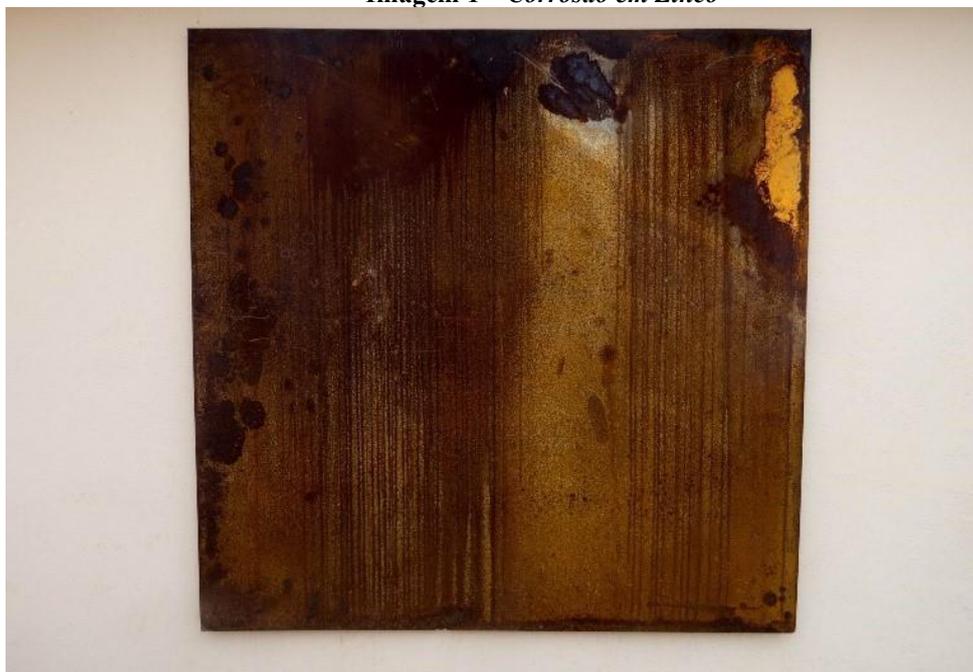
O ponto chave de mudança entre a representação e a presentificação ocorreu de maneira simultânea nas duas últimas disciplinas do curso de Arte Visual: Gravura e Metal e Pintura. Desse modo, é impossível enunciar qual delas mais me afetaram, já que ambas estabeleceram minhas raízes, brotos e ramificações na pintura.

Com a disciplina de Gravura em Metal tive meu primeiro contato com metais, ácidos e procedimentos totalmente alheios a mim. Se na fotografia e no desenho, embora tenha descoberto novas técnicas, os processos de criação já me eram conhecidos, devido tanto à cultura imagética popular quanto aos meus próprios estudos individuais, esses novos elementos não o eram. Logo, essa primeira aproximação me assombrou e me encantou de forma irremediável. Do lixar das chapas metálicas até a sua corrosão e resultado imagético após a prensa, me extasiou a complexidade da transformação da matéria. Afinal, esse processo se dá numa relação de aproximação e instantaneidade – por exemplo: a lixa grossa embaça o metal e a lixa fina o faz refletir como um espelho. O mesmo ocorre com a sua corrosão – chama à tona as pátinas antes formadas com a reação atômica dos ácidos e da sua resistência.

Não obstante, mesmo arrebatado pelas reações do metal, com suas transformações, destruições e outras atribuições simbólicas, continuei com as representações bidimensionais. Isso por estar encarcerado no hábito de reproduzir imagens idênticas e pela minha imaturidade, naquele momento, em produzir algo fora da representação. De forma simultânea, eu prestava a disciplina de Pintura – o que, também, influenciou, profundamente, o meu caminho artístico.

Na Pintura, então, meus primeiros trabalhos seguiram a tradição ocidental, comumente chamada de **pintura instituída** – caracterizada pelo uso da tinta, do pincel e do quadro. Minhas obras continuaram a representar as paisagens urbanas e industriais de Uberlândia. Todavia, no decorrer da disciplina e a partir de várias provocações, foi proposto pela professora dra. Aninha Duarte, a produção de um conjunto seriado de pinturas que apresentasse maturidade e caráter autoral. O projeto deveria seguir a temática de pesquisa de cada estudante, quaisquer que fossem os segmentos artísticos, na intenção de garantir, nas peças, a presença de nosso espírito. Assim, surgiu o meu primeiro trabalho de corrosão, intitulado *Corrosão em Zinco* (ARANTES, 2015).

Imagem 1 – Corrosão em Zinco



ARANTES, Brayan. *Corrosão em Zinco*. 2015. Hidróxido de Sódio e Cloreto de ferro em Zinco. Tamanho: 1,20m x 1,20m.

A obra que construí, *Corrosão e Zinco* (ARANTES, 2015), se embasou nas discussões dos pintores matéricos do informalismo europeu e da pintura contemporânea. Dessa maneira, apesar de ainda não dominar a técnica, decidi transcender a representação

por si só e me dedicar ao material urbano e industrial, na intenção de lhe atribuir sentidos simbólicos e corporeidade pictórica. O trabalho se constituiu, então, de cinco chapas de zinco mergulhadas em solução de hidróxido de cloro por algum tempo, até que sua camada brilhante fosse obliterada e uma corrosão cinza-esbranquiçada ocupasse sua extensão. Esperava-se que o resultado permitisse reflexões sobre o tempo, sua função de alteração dos entes materiais no mundo – a movimentação interminável da entropia e a carnação pictórica produzida pelo desgaste de seu próprio corpo. Todavia, falhei na empreitada.

Logo, a corrosão que se esperava como resultado não foi profunda, de modo que o trabalho não alcançou sua potencialidade: o ácido foi muito fraco e o tempo de submersão pequeno. Doeu-me muito falhar, ainda mais diante de uma sala rodeada de colegas e com os duros apontamentos da professora, o que me levou a lágrimas. Hoje, anos após essa experiência de frustração e tristeza, mas que agradeço imensamente, alcancei certa excelência no trabalho de corrosão, com coragem para enfrentar o desafio dessa pesquisa.

Dessarte, voltei minha atenção à investigação sobre a relação dos ácidos e dos metais e, para isso, embreei-me pela química e pela física. Construí novamente uma pequena piscina rasa a fim de submergir as chapas de zinco em uma mistura de hidróxido de sódio e cloreto de ferro, deixando-as ali por meses. Por fim, consegui alcançar o efeito esperado, o metal corroeu em tons ocres, avermelhados e laranjas profundos, gerando a materialidade que eu buscava.

No processo de finalização da graduação em Artes Visuais e com o progresso da minha pesquisa prática, decidi como ateliê, a pintura, ainda sob a orientação da mesma professora dra. Aninha Duarte. Dessa vez, eu deveria construir apenas um plano seriado que demonstrasse grande maturidade pessoal e estética. Então, utilizei um metal com maior variação cromática, o cobre: suas pátinas azinhavres, verde azuladas e brilhantes me interessavam bastante. Havia, também, curiosidade em adentrar na pesquisa da corrosão pelo viés do tempo enquanto agente simbólico e transformador físico da materialidade do mundo. Todo o trabalho prático e investigativo, resultou, portanto, na obra *Estágios da Degradação em Cobre* (ARANTES, 2016).

Imagem 2 – Estágios da Degradação em Cobre



ARANTES, Brayan. *Estágios da degradação em Cobre*. 2016. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Cobre. Tamanho: 29.7 x 21 cm.

Em *Estágios da degradação em Cobre* (ARANTES, 2016) apliquei ácido sulfúrico sobre cada chapa da série e, posteriormente, as imergi em solução aquosa de cloreto de ferro sob diferentes temporalidades. Dessa forma, surgiram resultados pictóricos em sua extensão matéria, em concordância com a quantidade de minutos a que foram submersas no líquido corrosivo, demonstrando a relação intrínseca entre o tempo e sua ação ininterrupta na matéria do mundo.

Para o desenvolvimento da pesquisa de conclusão de curso, sob a orientação novamente, da professora dra. Aninha Duarte, delimito a temática da corrosão em outra série, a partir do metal novo e menos nobre: o zinco. Fui motivado pelo progresso prático e teórico da minha pesquisa e por afinidade temática e simbólica. O trabalho foi baseado na onipresença desse material em calhas, portões de casas, canaletas, escoadores, telhados, finalizações decorativas, claraboias, entre outros objetos do cotidiano que me deixaram atento a sua exposição às intempéries da cidade e às pátinas corrosivas da exterioridade urbana.

Como resultado, obtive o trabalho que denominei como *Tensão Entrópica* (ARANTES, 2017) por dois motivos: devido ao zinco ser um material recente no urbanismo, em contraposição à outras ligas metálicas em uso há milênios, e por conta da

tensão entre os dois ácidos aplicados, o sulfúrico e o cloreto de ferro. A partir disso, adentrei também nas questões físicas e químicas referentes à própria corrosão: sua formação, a entropia de suas ruínas, a relação entre interioridade e exterioridade, a ação e reação do tempo, a pátina macroscópica e microscópica.

Imagem 3 – *Tensão Entrópica*



**ARANTES, Brayan. *Tensão Entrópica*. 2017. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Zinco.
Tamanho: 29,7x42 cm.**

Tensão Entrópica (ARANTES, 2017) revelou uma dicotomia importante para o andamento da pesquisa. Durante o processo, notamos que a corrosão é uma desmaterialização do precedente, seguida de uma materialização em pátinas, de forma simultânea e ininterrupta, até a degradação total do metal em pó e sua dissipação entrópica

no meio ambiente. Assim, após a conclusão, a defesa desse trabalho e, conseqüentemente, o fim da graduação em Artes Visuais, em 2017, fui convidado a participar do Grupo de Pesquisa em Pintura e Ensino, o NUPPE, oportunidade que aceitei com muita satisfação e entusiasmo. As discussões, as leituras e produções teóricas que realizávamos me provocaram grandes saltos subjetivos, sobretudo quanto a pintura matérica. Esse campo é ainda pouco explorado pela teoria pictórica, embora haja um grande interesse mundial em sua produção, desde seu surgimento por meio da arte informal. A partir daí, participo de exposições nacionais e internacionais e me dedico à produção textual publicadas em capítulos de livros, apresentações em seminários, mesas redondas e falas em ambientes formais e informais de ensino e museológicos.

Portanto, retomando a ideia de entropia difundida no pensamento científico, principalmente a partir da afirmação de Clausius, sobre a segunda lei da termodinâmica, o calor é sempre dissipado de um corpo mais quente a um corpo mais frio e a energia do mundo é arbitrariamente perdida. E, conforme

[o] Inglês Willian Thompson (1824 – 1907), também conhecido como barão Kelvin, e o alemão Rudolf Julius Emanuel Clausius (1822 – 1888), estabeleceram a segunda lei da termodinâmica enunciando que o calor flui de um corpo quente para um corpo frio espontaneamente, mas nunca ao contrário. Assim foi possível também conceituar entropia relacionando-a com a segunda lei da termodinâmica (GALDINO&FERNANDES, 2016, pg. 221).

Isto posto, a perda aleatória e caótica é observável física e empiricamente desde a corrosão de metais ao derretimento de cubos de gelo. Um exemplo dessa força material ocorrendo no mundo é a corrosão – nome dado ao processo físico de decomposição metálica. Nesse decurso, a energia empregada a um óxido de baixa redução, a fim de transformá-lo em metal industrializado, é perdida e o metal retorna a seu estado estabilizado. Essa desordem no campo macroscópico é paralela à ordenação microscópica, como afirma Alec Groyzman (2010):

[c]orrosão é um destes exemplos desta lei na realidade, mostrando um aumento da entropia que é o aumento do caos e da desordem. Quando nós olhamos os produtos da corrosão, como ferrugem – substâncias da degradação – nós observamos o aumento de “caos e desordem”, aumento da entropia na escala macro. Mas, quando observamos os mesmos produtos da corrosão – substâncias da degradação – [...] nós

vemos ordem na “microescala” (GROYSMAN, 2010, p. 269, tradução nossa).¹

Então, a partir do exemplo apresentado, podemos pensar a corrosão artística. Sempre temida na tridimensionalidade da escultura, por danificar o material, sua inserção na arte e nas investigações contemporâneas, em especial da pintura, aconteceu recentemente. Como referência, citamos a obra de Elida Tessler (2003), *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*, em que a artista utilizou palhas de aço dispostas verticalmente na parede, das quais, conforme o tempo passava, escorriam resíduos ocre-avermelhados.

Nossa pesquisa, em arte, por sua vez, configurou-se pela aplicação de ácidos em chapas metálicas, prática inserida dentro do contexto pictórico de materialidade formada pela reação corrosiva. Recorremos, então, a uma “fenomenologia da corrosão”, a fim de investigar a totalidade da experiência, desde o estado físico de matéria em degradação até sua vivência estética. Do mesmo modo, queríamos entender os entrelaçamentos tanto na transposição da atividade corrosiva em arte quanto em outros modos: conceitual ou físicos. À vista disso, José Manuel Heleno (2016), em seu texto sobre Michel Henry e Arte, afirmou que:

[o]s diferentes modos de aparecer do ente – em presença, imaginação, memória [...] – indicam assim o intuito fenomenológico. Ora, não terá a arte a incumbência fenomenológica de nos dar a ver esse aparecer do ente? Um quadro, uma escultura, um poema, possibilitam a eclosão desse aparecer, quer seja dado como “real” quer como “imaginário” (HELENO, 2016, p. 91-110).

Logo, o ente corrosivo é uma aparência que existe no mundo físico (real) e ao ser transportada para o campo da arte a aparência permanece a mesma do ponto de vista visual, porém com camadas novas de um imaginário só possível de se enunciar esteticamente. Ainda, a partir da materialidade pictórica, o objeto corrosivo se processa de maneira dual-unitária, ou seja, uma construção estética única que acontece por meio de sua própria destruição. É na degradação de sua matéria que passa a existir a vivência estética que poderá ser captada a partir de uma fenomenologia estética da vida, em um movimento da arte vivido em ressignificação.

¹ “(...) Corrosion is one of the examples of this law in reality showing an increase of entropy that is the increase of disorder and chaos. When we look at corrosion products, rust – substances of degradation – we see the increase of ‘chaos and disorder’, increase of entropy on the ‘macro’ scale. But when we look at the same corrosion products – substances of degradation – we see some order in the ‘micro-scale’”. (GROYSMAN, 2010, p. 269).

Observa-se, então, que a unidade-dual da corrosão possibilita o retorno da matéria física a sua forma primária, pois o óxido que é isolado resulta naquilo que chamamos de **o metal retornar a ser óxido – o pó**. Esse ressignificar da corrosão como estética é imanente ao fazer artístico, por estabelecer novos sentidos e inseri-los num contexto e linguagem próprios. O mundo não se traduz, assim, em um atributo apenas, mas a partir de vários significados.

Pintar, então, não consiste em representar ingenuamente uma coisa deixando-se guiar por ela, como se se tratasse de um dado prévio e visível, não consiste em debruçar-se sobre propriedades que pertenceriam verdadeiramente à coisa e que seriam legíveis nela. Ao contrário, pintar é retornar a essa realidade invisível que é indissoluvelmente a do mundo – enquanto percebido por uma vida que se sente a si mesma e que revela a si mesma afetivamente – e do próprio homem (FURTADO, 2008, p.197).

A arte desenvolve-se, então, numa liberdade estranha, capaz de moldar, contextualizar, destruir e recriar o ambiente físico num objeto, num acontecimento ou num momento. Na materialidade da corrosão (que existe entre a matéria e a desmaterialização) também identificamos um tempo que, em seu modo operante enquanto objeto de arte, subverte a própria concepção idealista de sobrevivência ao tempo. Assim, na experiência estética de decadência física, ou seja, da ruína no tempo corrosivo, vivemos a ruína da vida, uma vez que, semelhante ao envelhecer do corpo humano que adquire marcas temporais (rugos, manchas, cicatrizes), o corpo do metal escancara sua degradação, tal qual num palimpsesto.

Essas são algumas primeiras descrições daquilo que é experienciado na arte da corrosão, mas que merecem ser explicitadas e analisadas tal como se manifestam. Sendo assim, o objetivo desse projeto foi investigar as dialéticas da estética e da materialidade que permeiam a construção e a significação das relações entre a estética da vida e o processo artístico da corrosão em metais. À vista disso, nos fundamentamos na Fenomenologia Material, bastante radical, do filósofo Michel Henry. Em sua obra *Ver o invisível* (2012), o autor analisa o contexto da arte abstrata, especialmente de Kandinsky, e explicita sua natureza e sua relação com o espiritual:

[...] [a] extraordinária revolução de Kandinsky, pensada e cumprida por ele, poderá ser assim formulada: não só o conteúdo da pintura, em última instância “representado”, ou melhor, expresso por ela, não pertence mais ao mundo enquanto um de seus elementos ou partes – fenômeno natural ou evento humano –, mas os meios permitindo a expressão do conteúdo invisível que constitui o tema novo da arte

devem ser compreendidos agora como “interiores” em seu significado e finalmente em sua realidade verdadeira: como “invisíveis” (HENRY, 2012, p. 18).

Para Michel Henry (2012), a arte abstrata de Kandinsky não afirma nada além da vida. Conforme o estudioso, ao utilizar seus elementos constituintes (cor, linha, espessura, textura), o artista apresenta o invisível que perpassa e se manifesta em sua obra. Assim fundamentados, examinamos as novas possibilidades estéticas da vida que podem ser exploradas pela arte da corrosão, analisando sua dialética de origem e ciclicidade. Do mesmo modo, refletimos sobre as contraposições: suporte e superfície, desmaterialização e materialização, interno e externo, decomposição e formação.

Assim, minha decisão em realizar estudo a partir da Filosofia, se pautou, sobretudo, no reconhecimento de que as experiências iniciadas durante a graduação em Artes Visuais foram imprescindíveis para a compreensão e expansão do meu conhecimento sobre a corrosão enquanto processo artístico. A Fenomenologia da arte, por sua vez, foi o ponto de intersecção entre a teoria e a prática de minha produção artística. O encontro com o professor Dr. Tommy Gotto, que aceitou me orientar nessa empreitada um pouco inusitada, mas fértil, possibilitou, por fim, uma investigação rica e com grandes contribuições ao campo da Arte Visual e da Filosofia.

MÉTODO

Essa investigação seguiu dois caminhos: um teórico-bibliográfico e um analítico-prático. A partir do primeiro, percorremos a Fenomenologia e o desenvolvimento de seu método por Edmund Husserl (1913/2020) e pela revisão radical realizada por Michel Henry (2000/2012). Já a travessia do segundo se deu sob o intuito de compreender a “fenomenologia da corrosão” em minha obra artística, que consiste, em síntese, na aplicação de ácidos em chapas metálicas.

Para o desenvolvimento dessa dissertação dividimos o primeiro capítulo em duas partes. Iniciamos com uma breve síntese da história da fenomenologia de Edmund Husserl e Michel Henry, a fim de estabelecer uma base aos capítulos posteriores. Dessa forma, nos fundamentamos, também, na obra *Fenomenologia*, de Cerbone (2019), para retomar a história da fenomenologia e de seus pressupostos, a partir das contribuições teóricas e dos dados bibliográficos de seus estudiosos. Já na segunda parte, restringimos

o escopo da literatura a Edmund Husserl e Michel Henry, com o objetivo de dissertar sobre as interfaces entre a estética e a fenomenologia.

Destacamos, então, a fenomenologia material de Michel Henry e um de seus conceitos principais – acerca do interno e do externo. Refletimos, desse modo, abordagem do filósofo sobre a pintura abstrata e, especialmente, sua relação com a fenomenologia. Para isso, nos embasamos, sobretudo, em *A Barbárie* (HENRY, 2000/2012) e *Ver o Invisível* (HENRY, 1988/2012).

No segundo capítulo, nomeado *A dialética da Corrosão: ruína e arte*, discutimos as possibilidades da pintura contemporânea, em constante inovação, explorando fragmentos e experimentos com outras linguagens da arte, como a arquitetura, a dança, a poesia², entre outras. Assim, analisamos esse campo pictórico a partir de diversas perspectivas, tal qual o conceito de pintura distendida, proposto por Zalinda Cartaxo (2006)³, e os novos rumos das produções artísticas, segundo a autora. Além disso, refletimos sobre as múltiplas ramificações da pintura, partindo da concepção de pintura encarnada, de Didi-Huberman (2012)⁴.

Dessarte, no último capítulo, denominado *Fenomenologia da Corrosão: arte e vida*, esmiuçamos o conceito de desmaterialização da arte, desenvolvido por John Chandler e Lucy Lippard (2013)⁵. Logo, investigamos um período da história da arte,

² Sobre o conceito de obras que dissipam a rigidez da práxis artística me utilizo da obra de Krauss (1984) que afirma: “[a] suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e, portanto, a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados” (p. 136).

³ “A questão do quadro ‘vivente’ (toda aquela pintura que possui uma estrutura pictórica fundada no diálogo entre a matéria e o suporte, seja ela figurativa ou abstrata, tradicional ou moderna) e as suas implicações [...] tornam-se muito pertinentes à análise da pintura atual. [...] desde que a pintura abandonou o modelo de representação tradicional (mimético), investiu-se em um questionamento filosófico de sua própria natureza.” (CARTAXO, 2006, p.43).

⁴ “A pintura pensa? Como? Esta é uma questão infernal. Talvez inaproximável para o pensamento. Tateamos. Procuramos por um fio. Somos tentados a abordar esta questão como aquela de uma *sapiência* do pintor, de sua vocação de sabedoria e de sua vocação de ciência. (...) Sabedoria e ciência sempre se infectaram e se perverteram, entrançaram-se; constituem-se em suma, com o sentimento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.19).

⁵ Lucy Lippard e John Chandler teorizaram sobre o processo de desmaterialização da arte na década de 60, em seu texto *A Desmaterialização da Arte*, no qual afirmam: “[a]s artes visuais, no momento, parecem pairar numa encruzilhada que bem se poderia revelar como duas estradas para um mesmo lugar, apesar de aparentarem vir de duas fontes: arte como ideia e arte como ação. No primeiro caso, a matéria é negada, pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e tempo-movimento. Se o trabalho de arte completamente conceitual, no qual o objeto é apenas um epílogo para o conceito plenamente desenvolvido, parece excluir o objet d’art, o mesmo ocorre com a força

intitulada “pintura matérica” – sobre o protagonismo da materialidade na pintura – tema imprescindível, aqui, por ser, do mesmo modo, o foco do meu fazer artístico que explora a matéria da corrosão enquanto corpo pictórico. Assim, nos fundamentamos, sobretudo, nas obras: *Superposition de Matière Grise*, de Antoni Tàpies (1961), *Rosso Plástica*, de Alberto Burri (1961) e *Fruchtbare Halbmond*, de Anselm Kiefer (2009).

Isto posto, nos dedicamos a investigar a respeito da “fenomenologia da corrosão da arte”, compreendida como auto afetiva, assim como a Vida – por não ser e não experienciar ou deixar ser e deixar que se experienciem nada além de si mesma. Uma fenomenologia da inevitabilidade da ruína, dos destroços do acabamento das matérias que compõem o mundo, mas, ainda sim, do retorno inevitável da constituição física dos elementos que o compõe.

Portanto, refletimos acerca das características estéticas e físicas da corrosão, seu pertencimento tanto na tradição da história da arte quanto na arte contemporânea e sua possibilidade de unidade-dual na desmaterialização-materializada. Concepção, por sua vez, que se aproxima da vida devido à interioridade do processo corrosivo, acessado em sua totalidade somente quando compreendido em suas dialéticas – a partir da experiência estética. Nos embasamos, então, nos processos de construção, principalmente, da obra *Estágios da Degradação em Cobre* (ARANTES, 2016), a fim de pensar, também, sobre as dualidades que permeiam sua constituição física, tais quais: dentro/fora, representação/ideia, superfície/suporte, síntese/rompimento.

‘primitivizadora’ de identificação sensual e envolvimento em um trabalho tão expandido, que é inseparável de seus contextos não artísticos” (LIPPARD & CHANDLER, 2013, p.152).

CAPÍTULO I

FENOMENOLOGIA E ARTE

Abordamos, aqui, a Fenomenologia a partir de sua gênese no núcleo da civilização europeia, as motivações de seu aparecimento a partir do matemático e filósofo Edmund Husserl e as consequências de seu método ao pensamento filosófico. Logo, a fim de dissertar acerca da “fenomenologia da corrosão”, refletimos sobre alguns conceitos relativos a ambos os campos, tais quais: fenômeno, estética, intencionalidade, figuração, abstração, pintura e *Lebenswelt*.

O discurso entre a arte e a corrente filosófica aqui em foco vem de alguns filósofos do chamado “movimento fenomenológico”. Porém não se relacionam, propriamente, ao “fenômeno da corrosão” na pintura, tema pouco explorado nos anais da literatura artística técnico-científica e fenomenológica. Portanto, nos voltamos ao filósofo Michel Henry, continuador e renovador dessa corrente, uma vez que seus estudos abordaram, diretamente, a arte abstrata e a vinculou a uma “Fenomenologia da Vida”.

A Fenomenologia fundada pelo matemático Edmund Husserl, no início do século XX, é compreendida como uma filosofia rigorosa cujo método investigativo se aplica à apreensão dos chamados “fenômenos” que aparecem à consciência. O termo significa, em sua gênese, uma “ciência dos fenômenos” (HUSSERL, 1913/2006) e remonta, segundo Zilles (2002), ao século XVIII com as obras *Neues Organon*, de Lambert (1764), e *A Fenomenologia do Espírito*, de Hegel (1807), entre outras. Ainda assim, desde a apropriação do termo por Husserl (1913/2020) e a especificidade de sua significação, houve diversos filósofos que contribuíram para o seu entendimento.

1.1 – A Fenomenologia de Edmund Husserl: uma introdução

Husserl inicia sua Fenomenologia com sua obra inaugural *Investigações Lógicas*, em 1900 e 1901, com a crítica ao psicologismo e ao logicismo. No entanto, o desenvolvimento e amadurecimento dessa corrente filosófica seguem durante anos, sendo praticamente concluídos com a sua morte, em 1938. Em 1913, em *Ideias para uma Fenomenologia pura e para uma Filosofia fenomenológica* (2020), a partir de uma breve enunciação sobre o conceito de fenômeno, sua interpretação, uso e metodologia, o filósofo afirma que sua proposta diverge das utilizados nas ciências e, em especial na psicologia. Isso porque sua fenomenologia abarcava uma “nova maneira de se orientar,

inteiramente diferente da orientação natural na experiência e no pensar” (HUSSERL, 1913/2020, p. 27, grifo do autor).

Assim, a ideia de Fenomenologia de Husserl se estabelece por meio de uma ausência de pressupostos, rejeitando, de início, quaisquer conceitos, deduções ou análises anteriores à percepção e à intuição. Seu objetivo era apresentar um método rigoroso, radical, que se propusesse a buscar os fundamentos dos fenômenos em si e não de sua mera aparência, teorias ou formulações estabelecidas. Essa atitude inaugura o verdadeiro intuito da Fenomenologia pura, isto é, da procura pela essência dos fenômenos a partir de sua manifestação, por ela mesma, na consciência.

Para isso foi necessário impor a “atitude fenomenológica” que coloca entre parênteses os pressupostos e conceitos estabelecidos, se afastando do naturalismo (psicológico, antropológico, entre outros). Esse procedimento, Husserl (1913/2020) denomina de *epoché* ou de redução fenomenológica – consiste em deixar de lado, neutralizar temporariamente os pressupostos adotados para então alcançar as essências dos fenômenos por eles mesmos. Todavia, cabe ressaltar que:

[n]ão se deve confundir a *εποχή* em questão aqui com aquela exigida pelo positivismo, contra a qual ele mesmo peca, como tivemos que nos convencer. Não se trata agora de tirar de circuito todos os preconceitos que turvam a pura objetividade da investigação, não se trata da constituição de uma ciência “livre de teoria”, “livre de metafísica”, pela redução de toda fundação àquilo que se encontra de modo imediato, nem tampouco de meios de atingir fins cujo valor não está em questão. Aquilo que *exigimos* está em outro plano. O mundo inteiro posto na orientação natural, encontrado realmente na experiência e tomado inteiramente “sem nenhuma teoria”, tal como é efetivamente experimentado e claramente comprovado no nexos das experiências, não tem agora nenhum valor para nós, ele deve ser posto entre parênteses sem nenhum exame, mas também sem nenhuma contestação. (HUSSERL, 1913/2020, p. 81-82).

Somente assim, segundo Husserl (1913/2006), será possível a Fenomenologia alcançar a evidência apodítica, ou seja, uma *certeza absoluta* que garanta a universalidade mesma das coisas conhecidas e, por outro lado, do próprio conhecimento. Isso conduz a análise fenomenológica para o campo do *a priori*, já que se estabelece de forma contrária ao final das evidências empíricas, sobretudo a das ciências naturais e dos psicologismos

da época⁶. Desse modo, Husserl mostra como a originalidade das ideias *a priori* são verdadeiras por independermos das mudanças empíricas.

Isto posto, cabe salientar que Husserl não se limita à proposição de Immanuel Kant (1751/2015) que distingue a “coisa em si” do fenômeno, de forma a estabelecer uma dicotomia no nível da apreensão dos objetos, impor um limite de inteligibilidade do próprio ser e causar sua expulsão do domínio da razão pura. Também, o estudioso não concorda como a análise hegeliana que igualou o fenômeno ao absoluto e que, embora não pressuponha uma separação como Kant, acarretou uma fenomenologia do absoluto ou do Espírito pautado no alicerce de certa carga metafísica não revisitada.

Portanto, Husserl (1913/2020) inaugura sua filosofia fenomenológica pautada no *retorno às coisas mesmas*, conduzida por um método que se propõe a analisar os fenômenos, ultrapassando a cisão kantiana e hegeliana. Para o filósofo, a fragmentação entre o fenômeno e o noumeno implicaria a falseabilidade dos próprios fenômenos. Logo, a Fenomenologia deve se dedicar ao exame das coisas mesmas (fenômenos), tal qual se mostra à consciência, sem se deixar confundir teoricamente pelos fenomenismos⁷.

Dessarte, a Fenomenologia de Husserl se ergue como pura e transcendental, porque, ao procurar levar em consideração a manifestação mesma dos fenômenos, sua aparição conduz a necessidade de uma subjetividade (consciência) correlata ao fenômeno. Uma consciência caracterizada pela intencionalidade, ou seja, que se define em ser sempre consciência de algo, não se confundindo com a natureza das coisas. Conforme Cerbone (2019), “[a] tradição filosófica concebeu a intencionalidade como sendo o traço definidor, e mesmo exclusivo, da experiência e, portanto, a fenomenologia pode ser caracterizada como o estudo da intencionalidade” (p. 25).

Dessa forma, uma das principais diferenças entre o naturalismo técnico-científico-filosófico e a fenomenologia é a intencionalidade, isto é, a própria consciência – que é consciência de algo e que se configura como tal quando em relação a alguma coisa, a algum fenômeno. Portanto, ao analisar esse tema a partir do “eu penso”, Zilles (2002) afirma que, de acordo com Husserl, por exemplo, o “[e]go cogito *cogitatum* é o âmbito da análise fenomenológica. Como todo *cogitare* se orienta para algo – *intendio* – na

⁶ A discordância de Husserl (1913/2020) com os psicologismos se encontra no âmago de seus estudos fenomenológicos, assim como suas críticas ao naturalismo (especialmente das ciências naturais, positivistas).

⁷ Postulações filosóficas objetivistas que consideram o mundo como um agrupamento de fenômenos físicos, químicos, naturais independentes da apreensão humana.

fenomenológica fala-se de análise intencional como seu método próprio de investigação” (p. 13, grifo do autor).

Do mesmo modo, como consequência da redução ou do *epoché*, Husserl ultrapassa o campo dos fenômenos, adentrando o da consciência intencional, doadora do sentido das coisas, capaz de alcançar e produzir o conhecimento. Assim, a fenomenologia se converte em:

“transcendental” porque ela torna disponível a possibilidade de perguntar e responder questões do tipo “como é possível” com respeito à intencionalidade da experiência; “fenomenológica” porque a execução da redução dirige a atenção do investigador para os fenômenos conscientes, tornando possível, por meio disso, o discernimento e a descrição de sua estrutura essencial (CERBONE, 2019, p. 41).

A partir do caráter transcendental da Fenomenologia, Husserl (1913/2020) observou que a tradição filosófica moderna pendia cada vez ao objetivismo naturalista de Galileo Galilei por um lado, e, por outro, ao subjetivismo dos irracionalistas e dos nihilistas. Todavia, o estudioso percebeu, também, a dominância das “ciências positivas” que além de modificar a ideia de verdade e certeza, estabeleceram, na comunidade europeia, a ruína do sentido. A esse respeito, Husserl reflete em seus últimos escritos publicados em *A Crise das ciências europeias e a Filosofia* (1936/2002) que:

[t]rata-se de problemas procedentes da ingenuidade, em virtude da qual a ciência objetivista toma o que ela chama o mundo objetivo como sendo o universo de todo o existente, sem considerar que a subjetividade criadora da ciência não pode ter seu lugar legítimo em nenhuma ciência objetiva. Aquele que é formado nas ciências naturais julga evidente que todos os fatores puramente subjetivos devem ser excluídos e que o método científico-natural determina, em termos objetivos, o que tem sua figuração nos modos subjetivos da representação. Por isso busca o objetivamente verdadeiro também no plano psíquico. Ao mesmo tempo admite-se, com isso, que os fatores subjetivos excluídos pelo físico serão investigados pela psicologia precisamente como algo psíquico e naturalmente por uma psicologia psico-física. Mas o investigador da natureza não se dá conta de que o fundamento permanente de seu trabalho mental, subjetivo, é o mundo circundante (*Lebensumwelt*) vital, que constantemente é pressuposto como base, como o terreno da atividade, sobre o qual suas perguntas e seus métodos de pensar adquirem um sentido. Onde se submete à crítica e à elucidação a enorme aquisição metodológica, que conduz desde o mundo circundante (*Lebensumwelt*) intuitivo até as idealizações da matemática e a interpretação do mundo como ser objetivo? A revolução de Einstein concerne às fórmulas que tratam da *physis* idealizada e ingenuamente objetivada. Mas nada se nos diz sobre como as fórmulas

em geral, como a objetivação matemática em geral, adquire o sentido sobre a base da vida e do mundo circundante intuitivo; assim Einstein não reforma o espaço e o tempo, nos quais se desenrola nossa vida real e concreta (*unser lebendiges Leben*) (HUSSERL, 1936/2002, p. 60-61, grifo do autor).

O *Lebensumwelt* ou *Lebenswelt* são o mundo-da-vida, o mundo histórico-cultural concreto, sedimentado subjetivamente pelos usos e costumes, saberes e valores, entre os quais se encontra a imagem do mundo elaborada pelas ciências. O *Lebenswelt* são nossas “formações de sentido” – um mundo vivo, de significações e base fundadora dos temas e objetos das ciências (ZILLES, 2002, p. 41). No entanto, as ciências positivas ignoram e, ainda, retificam o mundo-da-vida pelo naturalismo e pelo objetivismo conquistado *a posteriori*, a partir de conclusões, advindas de observações empíricas do cientista, do matemático e até do filósofo. Isso demonstra que mesmo os dados e resultados tidos como objetivos e exatos são fórmulas e conceitos extraídos do mundo natural de se que pressupõem.

No texto *Crise*, Husserl (1936/2012) amplia sua proposta de uma análise histórica no sentido fenomenológico-teleológico, mantendo a suspensão do mundo objetivo, calculado, dado como óbvio e fundante, em que se estabelece as esferas da posição científico-matemática. Nesse contexto, o filósofo apresenta a ruína do espírito da Europa, a perda de sentido na razão, conduzindo a destruição da subjetividade e da filosofia enquanto possibilidade de exploração e elevação do *logos* universal.

Na urgência da nossa vida – ouvimos – esta ciência nada nos tem a dizer. Ela exclui de um modo inicial justamente as questões que, para os homens nos nossos desafortunados tempos, abandonados às mais fatídicas revoluções, são as questões prementes: as questões acerca do sentido ou ausência de sentido de toda esta existência humana (HUSSERL, 1936/2012, p. 3).

Assim, retornando aos feitos filosóficos dos gregos, passando pelo renascimento e denunciando o positivismo como consequência da modernidade, a análise histórico-fenomenológica de Husserl (1936/2012) é tenaz, principalmente porque se apresenta em um momento de grandes descobertas científicas nas áreas da matemática, da física e da astronomia. A esse respeito, o estudioso considerou que “toda a visão de mundo do homem moderno se deixou determinar pelas ciências positivas, e cegar pela *prosperity* a elas devidas” (HUSSERL, 1936/2012, p. 2, grifo do autor) – obliterando a importância da

filosofia para o conhecimento, especialmente dessa que ignora os pressupostos tomados como verdade das ciências empíricas.

A Fenomenologia Transcendental aparece nesse contexto como uma autêntica filosofia rigorosa cujo método possibilita a evidenciação das essências dos fenômenos para, assim, revelar as esferas da vida transcendente. Seu amadurecimento passou a suspender “qualquer tipo de ciência do homem, qualquer participação na fundação da filosofia” e a combater “todas as tentativas [como a antropologia ou a psicologia] desse tipo”, portanto, uma “filosofia fenomenológica deve ser completamente reconstruída a partir da existência humana” (Husserl, 1931/2020, p. 652).

Na obra *A Barbárie* (2000/2012), Michel Henry contextualiza a crítica às ciências expostas na *Crise*, de Husserl (1954/2012). Ambos os filósofos lidaram com a destruição da cultura pelo cientificismo que assolou a Europa, tencionando destruir o pensamento filosófico, social e político de uma sociedade que floresceu na antiguidade clássica grega. Na contemporaneidade, a cultura cientificista domina a compreensão social coletiva e, parafraseando Henry (2000/2012), encontra suas perversas ramificações na cultura, na universidade, na arte e entre outras instituições.

A ciência empírica descrita por Henry é embasada, como em Husserl, na do astrônomo italiano Galileu (1564-1642), que teorizou uma hierarquia do pensamento humano cingido em duas vias: uma falsa e uma verdadeira. Na primeira se fundamenta o conhecimento pelo sensível que interpreta o mundo através dos órgãos do sentido – o que nos possibilita o respirarmos, o comermos, o ouvirmos e o tocarmos. A segunda via é aquela cujo conhecimento das formas, corpos e objetos no mundo são percebidos de maneira puramente geométrica. Ou seja, por meio de fórmulas e postulações que compreendem a relação entre os corpos do mundo (distância, extensão, posição entre si, movimento, transformação) independente da sensibilidade e utilizando a razão técnica.

O domínio da sociedade tecnicista, derivada de uma interpretação galileana do mundo, é nomeado por Michel Henry (2000/2012) como a *barbárie* e considerada uma grande crise, do final do século XX, que ameaçava derrocar a cultura e o mundo da sensibilidade. O autor acreditava que a disseminação da ciência de Galileu devia-se ao:

[...] hiperdesenvolvimento de um hipersaber, cujos meios teóricos e práticos assinalam uma ruptura completa com os conhecimentos tradicionais da humanidade, tem por efeito derrubar esses conhecimentos dados como outras tantas formas de ilusões, como de levar a própria humanidade à derrocada. Ao passo que, semelhantes à onda marítima, todas as produções das civilizações do passado

ascendiam e declinavam juntas, como de comum acordo e sem se separar – o saber produzindo o bem, que produzia o belo, enquanto o sagrado iluminava tudo –, eis diante de nós o que jamais se viu: a explosão científica e a ruína do homem. Eis a nova barbárie, cuja superação, dessa vez, não é certa (HENRY, 2000/2012, p. 23).

A tendência das ciências contemporâneas de se afinilarem em saberes cada vez mais específicos e por isso distantes da relação sensível dos seres e dos objetos do mundo, provoca a perda gradativa da presença da Vida. Além disso, perpassa a cultura, pois “enraizada na vida, em seu movimento incessante de vir a si, de se pôr a prova e, assim, crescer, a cultura não passa do conjunto de respostas patéticas que a vida se esforça para levar ao imenso Desejo de travessia” (HENRY, 2000/2012, p. 15). No tocante a relação da Arte e da Cultura, o estudioso é categórico ao afirmar que: “[a] ciência não tem enquanto tal, nenhuma relação com a cultura, e isto porque aquela se desenvolve fora da esfera que é a da cultura” (HENRY, 2000/2002, p. 49).

As ciências empíricas só podem se configurar como tais por meio da instauração de pressupostos da vida, de exclusões que, se consideradas pelos cálculos matemáticos, ou pelas fórmulas físicas, causariam a derrocada de suas ciências e arriscariam sua objetividade. Por isso, ao contrapor a ciência e a arte o autor afirma que:

[...] [p]ara avaliar a relação entre ciência e cultura, tomamos como critério a arte, ficamos com vertigem, pois nos encontramos situados realmente diante de um nada. *A arte, com efeito, é uma atividade da sensibilidade, a realização de seus poderes, ao passo que, com a eliminação das qualidades sensíveis da natureza, a ciência moderna define seu campo próprio e se define a si mesma por exclusão dessa mesma sensibilidade.* (HENRY, p. 49, 2000/2012, grifo do autor).

Dessa forma, podemos notar a importância da Arte na filosofia de Michel Henry (2000/2012). Ao colocá-la lado a lado com as ciências contemporâneas, o filósofo não só afirma a sua posição afetiva e sensível, como esboça uma relação intransponível entre a natureza, a cultura e a arte – ao contrário da ciência que percebe a atividade humana somente pela exclusão e limitação da vida⁸. Com efeito, o retorno à Vida é uma atitude filosófica que permeia o método fenomenológico de Michel Henry pela compreensão de

⁸ No artigo de Pagnussat e Grzibowski intitulado “A ressignificação da cultura a partir da revolução científica: um estudo a partir da fenomenologia de Michel Henry” (2020), os autores aprofundam a relação da perda da cultura e da arte pelo pensamento galileano das ciências empíricas. Para eles, a função da cultura e da arte é colocar em prática os dons e as capacidades que estão na essência do ser, mas o ver sensível foi excluído pela ciência moderna e distanciando a arte da vida originária. Portanto, não possuindo relação com a vida e com a arte, consequentemente, a ciência moderna não constrói a cultura.

sua imanência, da impossibilidade de sua apreensão total pela teoria e de sua interioridade enquanto auto afecção de si. Dissertamos a esse respeito no próximo tópico.

1.2 – Fenomenologia e Arte

A interface entre a Fenomenologia e a Arte é marcada por encontros e distanciamentos. Importantes filósofos da tradição fenomenológica estudaram a arte para compreender ou analisar com mais profundidade questões relativas ao mundo e à forma como o percebemos. Portanto, questionamos, aqui, o que do universo artístico, instigou a atenção desses estudiosos e de que maneira uma exploração detida de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras geraram dados substanciais ao desenvolvimento da fenomenologia como escola do pensamento.

Tentarmos estabelecer uma relação entre o campo da fenomenológico, artístico e estético seria uma tarefa ineficaz, por conta da diversidade de teorias da arte, da estética, das concepções culturais e dos períodos histórico. Também, existem inúmeras posições fenomenológicas sobre as noções artísticas. Dessa forma,

[a] filosofia da arte é, claramente, um campo amplo. Olhando de relance em uma apostila recente, encontrar-se-á capítulos definindo a arte de diversas maneiras: pela interpretação, performance, criticismo, pela experiência estética, gosto; e a lógica da estética prediz: da política, da cultura, das dimensões sociais da arte, dos modos de representação e das várias mídias artísticas, pela expressão e criatividade, pelas emoções, da relação da arte com sua história, e sobre a questão da verdade artística ou “mensagem”. Ainda que a fenomenologia tenha algo a dizer sobre tudo isso, precisamos ser seletivos. Um modo de afunilarmos o campo de pesquisa é deixar que os tópicos emergjam do que achamos mais distinto sobre a própria visão fenomenológica (CROWELL, 2011, p. 34, tradução nossa)⁹.

Isto posto, mapeamos a interlocução da Fenomenologia com a Arte, a partir de Edmund Husserl e Michel Henry, de forma a sintetizar esse estudo. Dessarte, realizamos um

⁹ “Philosophy of art is, of course, a vast field. Glancing at any recent textbook, one will find chapters on defining art; on interpretation, performance, and criticism; on aesthetic experience, taste, and the logic of aesthetic predicates; on the political, cultural, and social dimensions of art; on modes of representation and the various artistic media; on expression and creativity; on the emotions; on the relation of art to its history; and on the question of artistic truth or “message.” Phenomenology has something to say about all of these, yet we must be selective. One way to narrow the field is to let topics emerge from what we find to be most distinctive about the phenomenological approach itself” (CROWELL, 2011, p. 34).

paralelo entre os conceitos fenomenológicos e artísticos com a temática central dessa pesquisa – a proposição de uma possível fenomenologia da corrosão.

1.2.1 – Husserl e a Arte

A realidade estética da obra de arte, de um quadro, por exemplo, exhibe uma existência distinta da visão objetiva do mundo, como é possível observar na obra *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* (1513), de Albrecht Dürer.

Imagem 4 - *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*



DÜRER, Albrecht. *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*. 1513. Calcogravura. Tamanho: 24,5cm × 19,1cm.

Há, na imagem, os três personagens que intitulam a obra: o cavaleiro, a morte e o diabo. No centro está o primeiro, montado e portando equipamentos de guerra: uma espada e uma lança – destacada na mão que não segura as rédeas do cavalo. A temática bélica é acentuada pela presença de um grande cachorro de caça que aponta com o focinho na direção do homem. Observa-se, no canto inferior esquerdo, uma caveira humana – o presságio simbólico da brevidade da vida. Também numa montaria e do lado esquerdo, num plano anterior, a morte ergue uma ampulheta – arquétipo temporal bastante difundido na Europa medieval e renascentista, que resultou na cultura do *memento mori*.

A morte é representada, na obra de Albrecht Durer (1513), por um homem idoso, com barba e cabelos grisalhos, a fim de indicar o futuro da humanidade. A areia da ampulheta simboliza o esgotamento gradativo da vida com o escorrer do tempo. Do lado direito, por sua vez, o diabo, em sua forma caprina, com chifres e cascos, segura também uma lança enquanto observa o cavaleiro. Acerca da pintura, Husserl (1954/2020) reflete:

[d]iferenciamos aqui, em primeiro lugar, a percepção normal, cujo correlato é a coisa “chapa de gravura em cobre”, essa chapa na pasta. Em segundo lugar, a consciência perceptiva na qual aparecem, em linhas negras, figuras incolores “cavaleiro a cavalo”, “morte” e “diabo”. Na observação estética, não nos voltamos para estes objetos; estamos voltados para as realidades exibidas “em imagem” ou, mais precisamente, para as realidades “figuradas”, o cavaleiro de carne e sangue etc (HUSSERL, 1954/2020, p. 247).

Edmund Husserl (1954/2020) estabelece, primeiramente, a divergência entre a consciência da percepção estética e da percepção ordinária, ao não captar os elementos da Figura 4 de forma solta, mas a partir de um panorama geral. Isso possibilita a leitura dos sulcos monocromáticos ao adicionar as ilusões imagéticas, como preenchimento, carnação, texturas e profundidade, para construir uma realidade que represente o mundo. Dessa forma, “vemos” o cavalo, a morte, o cão de caça, entre outros. Assim, de acordo com o filósofo a percepção estética é uma:

[...] consciência de “imagem” (consciência das figurinhas cinzas nas quais, em virtude das noeses aí fundadas, “se figura” uma outra coisa por semelhança), que faz a mediação e possibilita a figuração, é então um exemplo de modificação neutralizadora da percepção (HUSSERL, 1954/2020, p. 247).

Dessa maneira, o funcionamento da “neutralização da percepção” acontece ao possibilitar a leitura da imagem em sua unidade e não na divisão de seus constituintes.

Um exemplo é o desgaste das obras de arte, seja por intempéries ou pela ação humana, a exigirem restaurações que, embora substituam a materialidade externa das obras, não excluem seu conteúdo sensível e interior.

Portanto, a realidade artística se situa no vínculo entre seus elementos. Logo, não há, numa pintura, a separação das cores, em que cada uma é percebida em sua singularidade, mas sim na junção, numa unidade harmônica. A escolha de uma cor pela outra atravessa o pensamento geral, relacional, contextual e de pertencimento, em paralelo às cores vizinhas. Dessa forma, para Husserl (1954/2020), a percepção fenomenológica da arte só é possível a partir da compreensão de seus elementos de forma coesa, ou seja, por meio da representação bidimensional, como objeto de arte, ao invés de elementos separados a ocuparem um mesmo espaço.

1.2.2 – Michel Henry a Fenomenologia da Arte e seus Elementos

Para o desenvolvimento deste tópico nos dedicamos à investigação de alguns dos principais elementos da pintura abstrata, sobre os quais Michel Henry (1988/2012) reflete. Tais constituintes se aproximam e/ou se presentificam em meu fazer artístico e possibilitam pensar numa fenomenologia da corrosão. Assim, na pesquisa da pintura da corrosão, uma vez que de uma forma ou de outra, esses elementos estão presentes na carnação pictórica corrosiva.

O *Ver o Invisível: Sobre Kandinsky (1988/2012)*, o filósofo apresenta a abordagem fenomenológica de certas unidades da composição de Kandinsky, a que define como *básicas e secundárias*:

[o]s elementos [...] são os de toda pintura possível, puramente pictóricos, nada tendo a ver a figuração dos objetos da percepção, cujas utilidades recíprocas formam a camada objetiva do mundo, sua exterioridade ideal. Esses elementos são de dois tipos: os “elementos básicos”, imprescindíveis a qualquer obra, de qualquer área artística”; e outros, os “elementos secundários”. Os básicos da pintura são as cores, por um lado, e as formas no sentido estrito, as formas gráficas por outro – o ponto, a linha, o plano, especialmente o Plano Original; aos quais se deve acrescentar a “matéria” no suporte em que são colocadas as cores e traçadas as formas, a exemplo da tela, da madeira, do metal, do gesso, do vidro etc (HENRY, 1988/ 2012, p. 47).

Logo, embora exista, para Michel Henry (1988/2012), a divisão entre as formas gráficas e a cores, ambas se circunscrevem no espiritual da pintura, ou seja, no âmago

invisível da “figuração dos objetos da percepção” – a exterioridade física dos fenômenos. O *ponto* na pintura não se limita, então, à função e à aparência geométrica, pois apresenta uma força inegável de concisão, devido à capacidade de concentrar em um espaço bem delimitado tanto uma atração visual e simbólica quanto a direção do olhar e do sentimento. Por isso, ao tratar a respeito, Kandinsky utilizou termos como “concisão absoluta”, “contida” e “derradeira e única união do silêncio com a fala” (HENRY, 1988/2012, p. 64).

Assim, outro aspecto da sensibilidade e tonalidade afetiva do *ponto* na pintura de Kandinsky, é a sua característica como fenômeno da matéria. Desse modo, sua gênese pode se dar pelo mínimo contato de um objeto com alguma superfície, gerando uma marca, distinta ou leve, mas de cunho inapagável, sendo, portanto, a “menor forma sensível possível” (HENRY, 1988/2012, p. 64).

Por fim, o *ponto* na pintura abstrata possui a habilidade de circunscrever o espaço, por conta tanto de sua forma visual quanto de sua tonalidade afetiva – contrariando, dessa maneira, as tendências entrópicas de dissolução e apagamento de limites. Logo, é intrínseco à sua constituição possuir beiradas, cercas e limites. A esse respeito, e ainda considerando a obra de Kandinsky, Michel Henry (1988/2012) reflete:

[a]qui se coloca o problema clássico do limite – quando um ponto real se transforma em superfície? – que Kandinsky trata com a ajuda de uma fenomenologia inédita: enquanto o ponto se transforma progressivamente em superfície, ou, ao contrário a última é novamente apreendida como ponto, duas ressonâncias anteriores, duas tonalidades afetivas, as do ponto e da superfície, se superpõem; mas um único ponto exterior, o do ponto real, continua dominando o olhar [...] É possível recobrir a sonoridade de uma forma pela outra, produzir dentro de nós ressonâncias complexas e superpostas e brincar com elas, conduzindo a vida afetiva do espectador por trilhas emocionais selecionadas pelo criador (HENRY, 1988/2012, p. 67).

Segundo, então, Michel Henry (1988/2012), é possível, a partir de um jogo entre o espectador e o criador da obra, que o *ponto* se expanda, de forma a englobar totalmente a superfície em que habita – tornando-a, ele próprio. Em consequência, a superfície será, por sua vez, tomada como um ponto. O filósofo ressalta, portanto, que em todo esse processo, o *ponto real* não deixa de dominar o campo de visão do observador, já que é aí que se encontram as pistas emocionais selecionadas pelo artista a fim de guiar aquele que olha a arte abstrata.

Michel Henry (1988/2012) também reflete sobre a *linha*, cuja força é capaz de obliterar tanto a concisão quanto a dominância do *ponto* e de movimentá-lo a uma outra direção, através do olhar do espectador – tal como o faz com outros constituintes da pintura abstrata. Assim, se a força resultante for homogênea e guiar a visão a apenas uma direção, será chamada de *linha reta*. Se, por sua vez, houver duas forças simultâneas em ação, será denominada como *linha curva*, *linha angular* ou *linha partida*. A isso, o filósofo relaciona à experiência do viver, numa intersecção entre as fenomenologias da arte e da vida:

Suponhamos que a vida seja essencialmente – devido ao que a torna vida – uma força; suponhamos que as forças exercidas simultânea ou sucessivamente sobre o ponto, de maneira a produzir essas formas lineares que chamamos retas, curvas ou linhas angulares, sejam realmente as forças da vida, por inexistirem outras – então a possibilidade de expressar a vida por linhas está dada em princípio. Não apenas cada força, pulsão compondo a trama da subjetividade receba seu equivalente imediato numa forma linear determinada – já que a intensidade de tal força, suas modificações, tempo de ação e, conseqüentemente, interrupções e retornos, produzirão exatamente retas, curvas, ou linhas pontilhadas correspondentes [...] (HENRY, 1988/2012, p. 70).

Michel Henry (1988/2012) relaciona, então, a vida cotidiana e a *linha*, como elemento pictórico, às forças que agem sobre a subjetividade e o ponto. Desse modo, para o autor, tal qual as forças da vida são capazes de urdirem as emoções humanas, assim as forças das linhas o fazem, ao promover formas na pintura abstrata. É possível inferir, portanto, que esse constituinte não possui a função de *mimetizar* algo, mas sim de gerar as tensões e direcionar o olhar a um ponto de afeto.

Se toda força é subjetiva, porque só na autoapreensão uma força é possível apossando-se de seu poder para agir, se a força que pesa sobre o ponto produz múltiplas linhas é a mesma que a que nos golpeia, então as formas lineares não “representam” apenas, em suas infinitudes, as forças e as pulsões de nossas vidas: confundem-se com elas. (HENRY, 1988/2012, p. 71).

Conforme Michel Henry (1988/2012) não há uma “noção interior” que exerce o domínio das linhas, seu funcionamento e, por consequência, suas regras internas de movimento e ação de forças. Dessa forma, seu *páthos* age por vontade própria, livre de impedimentos, assim como a própria vida, que é constituída pela mesma tendência avassaladora das forças subjetivas.

Isto posto, deve-se considerar o *plano original (PO)* presente na teoria de Kandinsky. Na obra do pintor, seu *PO* é o retângulo, por ser, até o início do século XX, a forma geométrica mais utilizada e, portanto, sedimentada na visão europeia da pintura instituída. O *PO* pode ser pensado como um suporte inerte, mudo, que apenas aguarda, passivamente, o movimento do artista para preenchê-lo de vida com as cores, pinceladas, lápis, enfim, qualquer material capaz de trazer ao retângulo, no caso de Kandinsky, maneiras de se comunicar.

O *PO* existe, portanto, como realidade autônoma, virgem, ser vivo: tem “respiração”, e é essa vida silenciosa animada por forças secretas que o pintor realmente encara antes de começar seu trabalho. Daí dever sua atitude ser de respeito, responsabilidade, comparável à que se adota instintivamente diante de tudo que vive, com a consciência obscura de haver espécie de requisito da vida em todo lugar onde ela cumpriu sua obra primeira, de vir a si, experimentar a si mesma para poder sentir, gozar e sofrer (HENRY, 1988/2012, p. 79).

Dessa forma, ao encararmos a nudez do quadro, enfrentamos, também, o mistério sensível das contradições da vida, já que, bordado por duas linhas verticais e duas linhas horizontais, a fisicalidade do suporte, no caso em formato retângulo, revela uma dicotomia em posição conciliadora. Assim, observamos ser a contradição, como a tensão e a calma, o quente e o frio, o horizontal e o vertical, um lugar possibilidades. Afinal, “[f]alar de uma vida silenciosa do *PO*, portanto, não é se abandonar a alguma perífrase patética, é voltar a experiência estética sob sua forma pura, é interrogar a obra de arte em sua fonte” (HENRY, 1988/2012, p. 79).

Dessarte, essa forma pura de experiência estética permite compreender como a dimensão do suporte interfere na produção pictórica de acordo com o tema ou interesse poético do artista. Assim, a fim de exemplificar, citamos uma pintura de crucificação – um dos grandes temas das obras europeia do período bizantino até a modernidade. Na maioria dos casos os pintores optam por um *PO* alongado na verticalidade, com as bordas horizontais diminuídas para acompanhar a forma da cruz e a posição ereta do corpo humano crucificado.

À vista disso, é a *unidade dos elementos*, em sua totalidade, que vai compor o quadro e permitir a sua visão completa. Na realidade é essa harmonização o que, de fato, apreendemos de uma pintura enquanto tal, ao contrário da leitura de seus itens de forma

separada, como elementos independentes¹⁰. Diante disso, Michel Henry (1988/2012) diferencia os espaços – imaginado e real – da tela, a fim de demonstrar como a figuração e a abstração atuam de formas distintas para trazer o equilíbrio na composição da pintura.

Da mesma maneira, Henry (1988/2012) afirma que a pintura figurativa visou fugir da bidimensionalidade, por meio da perspectiva, ao adicionar camadas de profundidade e criar ilusões óticas de distâncias em uma tela: “[a] pintura clássica é um conjunto de regras cuja aplicação permite criar a ilusão da terceira dimensão. São as leis da perspectiva” (HENRY, 1988/2012, p. 90). Logo, essa técnica pressupõe importâncias ilusórias, de acordo com a intenção poética do artista. Assim, o que fica na frente (maior) está em uma posição de mais hierarquia em relação ao que está atrás (menor):

Bem se sabe que é assim: uma figura monumental colocada no primeiro plano, contribuindo por sua importância para defini-lo, repele bem por trás dela pequenas formas diversificadas, sugerindo assim entre eles a distância que os jogos de luzes e cores poderão aumentar. [...] Ou ainda os reflexos alternados de sombra e luz das nuvens percorrendo a terra lhe darão a extensão do céu (HENRY, 1988/2012, p. 90).

Á vista disso, as construções dos elementos na pintura clássica seriam subjugadas de acordo com uma hierarquia técnica, que deveria ser sutil aos olhos do espectador para não revelar a artificialidade do posicionamento de seus itens compostos. Utilizavam, para tal, tanto da perspectiva matemática, quanto de cores e de luzes.

Por isso, a arte abstrata, no que lhe diz respeito, muda a realidade do quadro: se antes operavam pelas ilusões de uma tentativa mimética, com o intuito de construir uma tridimensionalidade de acordo com a narrativa estipulada, a abstração retorna à realidade do PO e ao seu caráter de fenômeno bidimensional. Ao conquistar essa independência a pintura abstrata pode dedicar-se a si mesma, num jorro inesgotável de vida, expressando sua dor e sofrimento sem a tangência de um tema, uma narrativa ou técnicas de ilusão.

Na obra *Das cores invisíveis*, Michel Henry (1988/2012) relaciona as cores com sua teoria sobre a Fenomenologia da Vida. O autor se questiona sobre as cores vivas de Kandinsky, uma vez que apontam a uma exterioridade total, sem nenhum vínculo com o interior invisível. Isto é, não se associam aos objetos externos extraídos de pastas e tubos, aglutinados em paletas, misturados, somados, subtraídos, moldados e acrescidos ao PO.

¹⁰ Na primeira parte do capítulo fizemos um breve resumo da atitude estética de Husserl, essa leitura da unidade dos elementos que fazemos aqui, foi, de certa forma, interpretada fenomenologicamente pelo filósofo como “consciência da percepção estética”.

Dessa forma, o estudioso retoma a Descartes¹¹ (1641/2016) para demonstrar que os objetos no mundo só possuem características sensíveis quando em relação com a nossa perceptividade e interação:

“[o] muro está quente”. Mas isso é falso. Estar quente significa experimentar o calor, experimentar-se enquanto esse calor. Só aquele que experimenta a si mesmo, só a vida pode experimentar o calor, conhecer o “quente”. O mesmo vale para a dor. Penso: “meu braço está dolorido”. Mas meu braço, como realidade exterior, porção de uma extensão, não conseguiria experimentar o que quer que seja, por exemplo, a dor. Na exterioridade daquilo que, exterior, a si não toca nem sente jamais a si mesmo, nada é experimentado; nada de doloroso e, conseqüentemente, nenhum sofrimento, nenhuma alegria (HENRY, 1988/2012, p. 96).

Dessarte, só é possível experienciar a cor por meio da sensibilidade estética, num *páthos* auto afetivo. Isto posto, a fruta “laranja”, tanto na língua portuguesa quanto em outros idiomas, possui esse significante por representar sua composição cromática, tal como o mineral “ouro”. Em outros casos, utilizamos os adjetivos “marítimo” ou “solar” a objetos azulados ou amarelos radiantes. Assim, seja pela linguagem ou pela ciência, a cor só possui sentido em contato com a vida, quando seres sensíveis a apreendem e utilizam de forma simbólica, cultural e subjetiva:

[a] relação da vida com a obra de arte inexistente olhar capaz de dar sentido, valor ao objeto, porque não há nem olhar, nem sentido, nem objeto, porque a relação da vida com a cor, por exemplo é a subjetividade da última, ou seja, a própria vida – a sonoridade interior, a ressonância interior, o *páthos* desta cor (HENRY, 1988/2012, p. 100).

Por essa razão, Michel Henry (1988/2012) compreende a arte abstrata como aquela que revela a invisibilidade da Vida, por intermédio do *páthos* da cor, inseparável da afetividade que atinge o observador numa “ressonância interior”. Logo, é por esse viés que a Fenomenologia da Vida se impõe na arte – por meio de elementos que compõem sua tessitura imagética e subjetiva.

¹¹ René Descartes (1596 – 1650) foi um filósofo, físico e matemático francês, que teve contribuições importantes em todas essas áreas do conhecimento moderno europeu. É mais conhecido por suas inovações no método filosófico investigativo baseado na primazia da razão. É um dos principais fundadores e disseminadores da ciência moderna.

CAPÍTULO 2

A FENOMENOLOGIA DA ARTE COMO FENOMENOLOGIA DA VIDA

Michel Henry foi um filósofo nascido em 1922 na extinta Indochina, hoje Vietnã. Ainda criança, mudou-se para a França onde desenvolveu seus primeiros trabalhos teóricos na área da filosofia; por exemplo sua tese de graduação intitulada *Le bonheur de Spinoza* (1943). Gradativamente sua pesquisa foi se encaminhando para uma fenomenologia da vida, porque compreendeu a fenomenologia como verdadeira possibilidade de investigação que se mostra indissociável da vida mesma, que percorre ininterrupta todos os aspectos da existência humana.

2.1 – Vida, Ciência e Cultura

O filósofo esboça sua tese de Fenomenologia da vida por meio da contraposição da ciência moderna com a cultura. O conceito de vida mais comumente utilizado na linguagem dos saberes é atualmente aquele oriundo das ciências biológicas, segundo a qual um ser vivo é aquele capaz de alimentar-se, reproduzir-se de forma autônoma. Henry, entretanto, não se limita a essa significação cientificista da vida, pois, para ele a Vida antecede a própria teorização dela mesma, inclusive é somente através da vida mesma que podemos pensar sobre si, de forma que:

A vida de que falamos não se confunde, portanto, com o objeto de um saber científico, objeto cujo conhecimento seria reservado aos que estão de posse desse saber e que tiveram de adquiri-lo. É antes o que todo mundo sabe, sendo aquilo mesmo que somos (HENRY, 2000/2012, p. 26).

Para enunciarmos a proposta fenomenológica de Henry na questão da Vida é preciso que antes tracemos uma diferenciação entre o saber científico e o saber da vida. O primeiro pauta-se em pressupostos matemáticos de interpretação do mundo, tal como mostrou Husserl, oriundos da revolução científica de Galileu, cujo conhecimento, puramente cientificista, traz-nos resultados objetivos do mundo excluído da sensibilidade. Temos como resultado um mundo já pensado dentro da teorização de seus elementos físicos constituintes, como em “um estudante de biologia ocupado em ler um livro sobre o código genético. Sua leitura é a repetição, mediante um ato de sua consciência, dos

complexos processos de conceptualização e teorização contidos no livro, isto é, expressos pelos caracteres impressos” (Henry, 2000/2012, p. 34). A assimilação do conteúdo da ciência, como no exemplo de Henry é, em si, um processo de abstração que exige uma série de processos subjetivos que são ignorados pela ciência, o “enigma da subjetividade”, como bem analisou Husserl (1954/2012), que deixa de lado, “decapita” a interpretação dos caracteres em uma língua conhecida, o cansaço do leitor, o movimento de virar de páginas etc. Ainda, como continua Henry: “O saber que tornou possível o movimento das mãos e dos olhos, o ato de se erguer, de subir as escadas, de beber e comer, o próprio repouso, é o saber da vida” (HENRY, 2000/2012, p. 34).

Portanto, o saber da ciência e seus conhecimentos das ciências sempre objetivos, que ignoraram as relações de sincronicidade e dependência dos fenômenos do mundo, encarando-os então em uma abstração descolada da unicidade do mundo, que, por sua vez, só opera em conjunto. Ela é, dessa forma, um conhecimento da “pura exterioridade” que só trata da relação do conhecimento com o objeto. Opostamente, o saber sobre a Vida dedica-se sobre seus próprios aspectos subjetivos, aqueles imanentes. Então, se no saber científico a ocupação é com o objeto, leitura e abstração dos conceitos técnicos, agora, no saber sobre a vida, a reflexão concentra-se “somente na imanência de sua subjetividade radical, e por seu intermédio, é que o poder das mãos, um poder qualquer em geral é possível” (HENRY, 2000/2012, p. 35-36). Por isso, como explica Henry:

[...] o saber da vida (expressão que nos aparece desde já como tautológica) não é apenas a condição externa de um saber científico (...) como se disse, não passa de uma modalidade do saber da consciência, isto é, da relação com o objeto. Porém esta só é possível sobre o fundo da vida nela mesma. A relação com o objeto é a visão do objeto, quer se trate da visão sensível do objeto sensível, quer da visão intelectual de um objeto inteligível, tal como número, relação abstrata, todo tipo de idealidade etc. Ora, o saber contido na visão do objeto não se esgota em absoluto no saber do objeto. Ele implica o saber da própria visão, a qual não é mais a consciência, da relação intencional com o objeto, mas a vida (HENRY, 2000/2012, p. 36).

Assim exposto, esclarece-se que a movimentação corporal, os aspectos sensíveis do estar-no-mundo que perpassam a vivência do humano, que estão expressas em um campo de total subjetividade, quer dizer “[...] de sua pura experiência de si e no *páthos* dessa experiência, é esse justamente o saber da vida” (HENRY, 2000/2012, p. 36. Grifo do autor). Com isso, Henry (2000/2012) estabeleceu um limite à própria ciência, que ela só pode enunciar, discorrer, representar, quantificar, qualificar etc. diante da relação

objeto-consciência da qual resulta a gênese de suas teorias. Entretanto, quando analisada a própria visão, por exemplo, que possibilita sua permanência ela empalidece. Eis o saber da vida, estar vendo-se.

O conhecimento científico lida somente com a compreensão de suas teorias abstraídas do funcionamento relacional com o objeto, mas essa compreensão não “[...] esgota em absoluto no saber do objeto” (Henry, 2000/2012, p. 36). A exatidão da matemática encontra uma barreira intransponível: a *subjetividade da vida*, a qual sempre ignora. O filósofo retoma o *cogito* de Descartes para corroborar sua análise fenomenológica, mesmo porque, segundo Henry, a análise filosófica de Descartes tem sido mal compreendida, principalmente no que tange a máxima “Penso, logo existo”. Essa postulação inquestionável foi sendo distorcida na modernidade, resultando aparentemente na primazia do saber objetivo, mas, como explica Henry, em verdade, essa máxima demonstra a subjetividade da existência pensada por um sujeito racional; “[...] minha existência implicada por meu pensamento” (HENRY, 2002, p. 37).

Dessa forma é fundamental recomençar a reflexão filosófica como uma fenomenologia da vida, que como desenvolve Henry, impõe uma radicalidade analítica ao compreender vida como me mostra, em sua auto evidência, ou seja, em seu caráter subjetivo e imanente, além da teoria e da razão abstrata. Essa fenomenologia não busca o entendimento do fenômeno por uma consciência intencional ou pelo ser-no-mundo, mas amplia e revela a capacidade (o saber) subjetivo da vida que só se desenvolve em si mesma.

Enquanto sente e experimenta em si mesmo cada ponto de seu ser, no sentir-a-si-mesmo como tal, o qual constitui a essência da afetividade. A afetividade transcendental é o modo da revelação em virtude da qual a vida se revela a si mesma e é assim possível como o que ela é, como vida (HENRY, 2000/2002, p. 38).

Na sequência, podemos corroborar com essa perspectiva com outro exemplo que Henry (2000/2012) nos traz sobre o terror enquanto uma emoção, que evidencia a ideia de auto afetividade da própria vida. Então se atentarmos para o terror, esse não possui um correspondente material na exterioridade do mundo, ou seja, ele se manifesta, habita o campo da pura subjetividade. Aquele que se encontra *aterrorizado* sente os sintomas específicos do terror, tais como medo, palpitação, falta de ar, sensação de perda da segurança etc.; sintomas compreendidos somente na vida mesma. Assim, a vivência de

terror só pode ser experienciada em sua totalidade na própria vida. Desse modo, conclui Henry que: Portanto:

A vida não revela nada de outro, nenhuma alteridade, nenhuma objetividade, nada que seja diferente dela, nada que lhe seja estranho. É justamente por isso que ela é a vida, porque o que ela sente originalmente é ela mesma, o que ela experimenta originalmente é ela mesma, aquilo pelo que ela é afetada originalmente é ela mesma – porque tudo o que traz em si essa essência de se autoafetar, no sentido de ser si mesmo o que é afetado e o que afeta, isto e somente isto é vivo. (HENRY, 2000/2002, p. 38).

Então, nada que se escapa à vida. É ela mesma, em sua auto evidênciação a possibilitadora da existência, da experiência, de todos os seres, em que tudo se reduz a si. Todos nossos sentimentos, assim como as teorias científicas possuem como fundamento a Vida. Embora as ciências empíricas neguem a todo momento a Vida como auto evidente, sua subjetividade imanente, tudo aquilo que elas apreendem, a própria consciência que apreende os fenômenos no mundo, é sempre uma consciência subjetiva, ou seja, um pensar que enovela a existência por estar sempre pensando sobre, por, para, diante e em motivo de *Vida*. A Vida é auto afetiva, por encerrar em si todas as potências de aparição, subjetivas, sentidas e vividas. Mas, cabe salientar que a auto-afecção, a Vida mesmas, na análise de Henry “não é um conceito vazio ou formal, uma proposição especulativa, ela define a realidade fenomenológica da própria Vida – uma realidade cuja substancialidade é sua fenomenalidade pura, e cuja fenomenalidade pura é a afetividade transcendental” (HENRY, 2000/2002, p. 39).

O que sua análise fenomenológica alcança é, afinal, uma fenomenologia da Vida, uma fenomenologia radical, pois tende a ir além da fenomenologia da consciência, instituída por Husserl. Que avance fenomenologicamente à fenomenalidade dos fenômenos que aparecem, ultrapasse a consciência como ainda parte de um mundo relacional, que, por sua vez, é apreendido por uma consciência subjetiva; e o mundo, em sua exterioridade objetual que se desenrola em um plano sensível. A fenomenalidade da Vida é um auto afetar-se de si mesma, transformando-se, de modo que existe sempre em uma afetividade transcendental, por sempre superar-se a si (HENRY, 2000/2012).

Aplicando essa visão da Fenomenologia da Vida à corrosão, temos como intuito distanciarmos a pesquisa corrosiva limitada pelos mecanismos da pura abstração, que quando interpretadas pelo funcionamento ótico, restringem-se aquilo que aparece à visão: sua cromaticidade, organização de elementos, materialidade etc. Justificando assim a

mudança de foco para a compreensão de seus movimentos dialéticos, sua formação orgânica que se aproxima da Vida, uma vez que a corrosão para uma fenomenologia da vida, deve ser entendida como um processo de auto-afecção de si mesma: assim como a vida, o ente corrosivo sofre as reações, consequências e causas de sua própria transformação, auto afetivo e sensível.

2.2 – O fenômeno da Arte: a manifestação da Vida

Na obra *Ver o Invisível: Sobre Kandinsky* (1988/2012) Henry propõe uma investigação da obra de Kandinsky tencionando mostrar a importância das descobertas estéticas e espirituais do artista, de acordo com seus escritos teóricos e produções pictóricas. Inicialmente o filósofo apresenta as pinturas de Kandinsky demonstrando-as além do campo da estética pelo atravessamento da subjetividade e espiritualidade. Para Henry, em linhas gerais, a grande conquista de Kandinsky foi não somente a produção de “[...] uma obra cuja magnificência sensorial e riqueza inventiva eclipsa as de seus contemporâneos mais notáveis” (HENRY, 1988/2012, p. 10) mas a produção de um grande catálogo teórico. Neste ponto passaremos a aprofundar a análise fenomenológica por meio da pesquisa de Michel Henry sobre as pinturas abstratas de Kandinsky na obra acima referida.

Wassily Kandinsky (1866 – 1944) foi um pintor abstrato russo creditado pela criação e disseminação da arte abstrata no ocidente. O artista dedicou-se também a teorizar sobre a sua produção pictórica, assim como a relação da estética com a espiritualidade, escrevendo diversas obras como *Do Espiritual na Arte* (1914/2015) e *Ponto e linha sobre plano* (1926/2012). Especificamente em *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky se dedica à análise da questão central de sua produção estética: o espiritual. Dessa forma, o artista desenvolve sua teoria ética de moralidade espiritual, da importância da subjetividade na arte, e da possibilidade de uma estrutura humana baseada no não-material. Agora, em *Ponto e linha sobre plano* temos uma análise cujo artista debruça-se sobre as questões formais da pintura buscando, de forma sensível, a compreensão desses elementos puros que estão inseridos na gênese da pintura abstrata tais como: ponto, linha, plano etc.

2.3 – O que pode a Arte?

Ao analisar a produção pictórica e teórica de Kandinsky, Michel Henry tenciona explicitar a relação da arte com a fenomenologia, mais especificadamente ainda, com sua teoria da fenomenologia da vida. O motivo de escolher tão singular artista foi justificado pela abordagem do pintor, que possuía em suas obras estéticas e teóricas a primazia do espiritual e sensível, ao contrário da pura materialidade. Dessa forma a fenomenologia da vida henryana vai de encontro com a subjetividade imanente proposta por Kandinsky, como afirma que: “Durante toda minha vida eu só pinte Moscou” (HENRY, 1988/2012, p. 27).

Inicialmente em sua obra o filósofo estabelece uma pequena biografia de Kandinsky assim como sua importância na história da arte, seguido de sua investigação pictórica de interioridade e exterioridade, para, finalmente, chegar ao corpo. Em um primeiro olhar descuidado pode parecer uma ruptura demasiada severa, qual a importância do corpo na Interioridade e Exterioridade da pintura abstrata? Para o olhar treinado, a resposta é simples: o *corpo próprio* é o principal ponto de partida da Fenomenologia, é por meio dele que captamos os fenômenos do mundo e os interpretamos. O sentido é óbvio, assim como a proposição de Henry de que o corpo é ao mesmo tempo externo e interno, que nós o experienciamos constantemente nesta dualidade ininterrupta e inquebrantável.

Assim, experienciamos subjetivamente (de maneira interna) nossos anseios, desejos e necessidades como, por exemplo, o frio, fome, sede, medo etc.; assim como objetivamente (de maneira externa) ao vermos o corpo, encostá-lo e o percebermos como mais um objeto que se encontra no mundo. Pelo corpo, então, é-se possível fazer uma síntese entre os dois apontamentos ressaltados acima: a síntese entre a dicotomia dos termos interno e externo e sua correlação.

Para Henry (1988/2012), Kandinsky abrange esta dupla característica do fenômeno, sua fenomenalidade, pois para o artista todos os fenômenos existentes se mostram de “duas maneiras [*diese Zwei Arten*] não concernem o conteúdo do fenômeno, mas precisamente a maneira pela qual esse conteúdo se mostra a nós, aparece” (Henry, 2012, p. 14, grifo do autor). Para o artista a tensão entre Interioridade e Exterioridade não são duas forças separadas agindo em turnos alternados, mas dois modos distintos de aparição do fenômeno, por isso o Exterior não significa para Kandinsky, conforme afirma Henry (2012), necessariamente algo externo, mas sim a manifestação de algo visível

“Exterioridade em que tudo, todo conteúdo se visibiliza, torna-se fenômeno exterior, é o mundo-visível, pois mundo significa exterioridade, que constitui a visibilidade” (HENRY, 1988/2012, p. 14). Sendo assim, o Exterior é a maneira pela qual o fenômeno se nos apresenta a nós, exatamente por pertencer ao mundo, sendo um objeto visível e por sua manifestação pela exterioridade, o que o constitui como fenômeno em primeiro lugar; mostrando-o como objeto sujeito à captação e a apreensão da consciência humana, assim como estipulado no primeiro passo do método fenomenológico.

Enquanto a interioridade, por sua vez, é a maneira oposta de apresentação do fenômeno, porque afirma Henry (1988/2012) que ela “não designa algo particular – que se revelaria interiormente – mas o próprio fato de se revelar assim, a interioridade enquanto tal” (HENRY, 1988/2012, p. 14). Então, diferente do Exterior, que nos aparece na visibilidade do mundo, o Interior é invisível, e não há nele nenhum grau de exterioridade: “O interior não é a reprodução internalizada de um primeiro lá-fora. No interior não há nenhum distanciamento, nenhuma colocação no mundo – nada exterior, porque não existe nele nenhuma exterioridade” (HENRY, 1988/2012, p. 15).

Henry afirma, segundo analisa, que a única possibilidade de experienciar o interior é da mesma maneira que experienciamos a Vida, ou seja, por ela mesmo, ininterruptamente, sem mediações: “A vida é sentida e experienciada imediatamente, coincidindo consigo em cada ponto de seu ser, totalmente imersa em si e, esgotando-se nesse sentimento de si ela se cumpre como páthos” (HENRY, 1988/2012, p. 15). O interior se revela em si, tendo a si mesmo como única fonte de acesso de si, apresentando-nos o invisível.

O ser humano ao nascer no mundo vê-se em um espaço delimitado que o separa do mundo (embora demore alguns anos até que o indivíduo tenha compreensão dessa fragmentação eu/mundo, ela existe fisicamente desde o princípio de seu nascimento) que é determinado pelo seu corpo. No entanto, a Vida só é possível pelo corpo, pela materialidade de sua constituição. Este corpo, por ser matéria, está sujeito às ações químicas e físicas que atuam no mundo. Fica-nos claro, então, nesta primeira aproximação a impossível separação dos fenômenos de Exterioridade e Interioridade, anteriormente tratados e defendidos por Kandinsky, por isso “a obra é assim a fusão inevitável e indissolúvel do elemento interior com o elemento exterior, ou seja, do conteúdo com a forma” (HENRY, 1988/2012, p. 34).

Para o artista estas duas maneiras de existências são próprias da dualidade inerente de todos os fenômenos inclusive da pintura, como trataremos a seguir. Pode parecer

contraditório à tese defendida neste texto que existe algo de interior dos fenômenos que possa vir à tona em sua exterioridade de objeto no mundo, uma vez que o próprio artista nos diz que o interior dos fenômenos só pode ser vivido, e não apreendido por certa visibilidade externa. Então, para esclarecer nossa posição devemos nos debruçar um pouco sobre a pintura abstrata, tal como insiste Henry. Aquilo que chamamos de pintura abstrata, significa, resumidamente uma representação pictórica isenta da figuração, ou seja, elementos figurativos seriam aqueles que explicitamente tomam a forma de um objeto que existe no mundo.

No sentido mais comum da palavra, algo é considerado abstrato quando separado da realidade à qual pertence. A abstração designa então, o processo pelo qual, deixando de ver essa realidade pelo conjunto de seus caracteres, escolhemos alguns para considerá-los à parte. (HENRY, 1988/2012, p. 21)

Dessa forma, a abstração pictórica reduz-se em seus elementos mais básicos, separando-os da unicidade da visão cotidiana, que busca na união dos entes sensíveis uma completude imagética figurativa, assim ao vermos o verde das folhagens de uma árvore buscamos sua figura total, ou seja, a árvore inteira. A pintura abstrata, por não depender da exterioridade do mundo, está então livre de um certo grau de ilusionismo à qual grande parte das obras figurativas estiveram funcionando em função de, ou subordinadas à; por isso:

A liberação da pintura pela abstração deve-se primeiro a que em vez de depender do preexistente e determinado da natureza aqui presente como estado das coisas e agindo nela ao modo de coação exterior, a forma rompe essa subordinação, livrando-se de todo imperativo alheio. (HENRY, 1988/2012, p. 35).

Este ilusionismo que ocupou o centro da produção estética denomina-se “mimetismo”¹² que pretendia fazer da arte uma cópia do mundo. Ao utilizar os elementos da arte de forma objetiva, direta e externa (como objeto), sua tentativa era abolir o interior e cegar-nos pela luz. Criando um objeto externo que deveria funcionar como um espelho.

¹² A mimese na arte, principalmente grega, tinha a função de imitação da realidade, porém não vista negativamente, pois o artista possuía liberdade poética (e estética) sobre a modulação do real, com o intuito de criar uma visualidade mais harmônica, ou uma poesia mais verossimilhante. Como nos afirma Abreu: “A noção de mimese proposta por Aristóteles, entretanto, não é caracterizada por uma cópia literal da realidade sensível e sim por uma seleção dos aspectos considerados mais adequados.” (ABREU, 2014, p. 9).

A ilusão estava no intuito da manipulação da tinta com tal controle que aquele que olhasse esquecer-se-ia de todo o resto, não haveria mais moldura ou pregos na parede, não haveria nem mesmo a categoria *Arte* ou *Pintura*. O espectador apaixonado pelo espetáculo deveria não estar mais diante de um quadro – representação pictórica do mundo – uma imagem. Assombrado, ele afirmaria estar à frente do real, daquilo que a imagem pretendia ser; a ilusão funcionava. As cores e as formas não eram mais vistas separados, a pintura era compreendida como uma entidade única: totalmente visível, o fenômeno da luz que nos atravessa a retina.

Na arte abstrata, opostamente, há uma dissolução se antes a pintura utilizava em suas práxis os elementos constitutivos como ferramentas de sua ilusão óptica e narrativa, no abstracionismo estes elementos assumem autonomia, não sendo mais subjugados à temas ou ilusões de realismo. As cores, manchas, traços, geometrismos tornam-se elementos da interioridade da pintura representando-se a si mesmos, vivendo-se a si, trazendo para a pintura a possibilidade de pintar sua própria realidade pictórica. O ato abstrato de pintar é: “revelação, para nos mostrar o que não é nem pode ser visto” (HENRY, 1988/2012, p. 19).

Esta revelação funciona na pintura abstrata exatamente por ser ela constituída por elementos não figurativos desta forma possibilitando a aparição da vida interior da pintura. O filósofo oferece-nos assim uma conceituação interessante de abstração, que:

“[...] é a vida invisível em sua incansável volta a si mesma. É esse contínuo jorro interior da vida, sua essência eternamente viva, que, ao mesmo tempo que fornece à pintura seu conteúdo, impõe ao artista seu projeto o de afirmar tal conteúdo, expressar essa profusão patética do Ser. “Abstrato” não designa mais aqui o que provém do mundo depois da simplificação ou da complicação, depois de uma história que seria a da pintura moderna – mas Isso que havia antes desse processo não necessita dele para ser: a vida que se encerra na noite de sua subjetividade radical onde não há luz nem mundo.” (HENRY, 1988/2012, p. 25-26).

Essa ideia de abstração traz pontuações sobre o rompimento da leitura cronológica e dos elementos internos da vida, da pintura. A história da pintura, lida cronologicamente, cria uma falsa sensação de progresso, de evolução medida em termos históricos, de períodos que se iniciam em datas definidas e tem seus términos abruptos. A história da arte tece a narrativa da pintura nos moldes arcaicos de interpretação de desenvolvimento e melhoramento. A própria abstração é compreendida por inúmeros autores e críticos de

arte como um passo acima, adiante da figuração, como a resposta histórica do próximo estágio da pintura e de suas possibilidades, suas causas e seus efeitos.

O filósofo, entretanto, nega essa visão simplista para colocar em evidência o aspecto primordial da pintura, e de toda arte, que seria a vida invisível, a *essência eternamente viva* que sempre esteve presente na gênese da atividade estética, e permanecerá sempre constante na atitude do artista:

No sentido mais comum da palavra, algo é considerado abstrato quando separado da realidade à qual pertence. A abstração designa, então, o processo pelo qual, deixando de ver essa realidade pelo conjunto de seus caracteres, escolhemos alguns para considerá-los à parte” (HENRY, 1988/2012, p. 21).

A abstração, segundo Henry (1988/2012), não pode ser interpretada como uma das respostas do modernismo ao mundo, mas como a essência da pintura mesma, que existia desde as pinturas rupestres, manchas coloridas nas cavernas ilustrando cenas do cotidiano, ou seja: a vida. Nesse sentido, a afirmação de Henry, por intermédio de Kandinsky, remete que o “Exterior não designa imediatamente algo exterior, mas a maneira pela qual esse algo se manifesta a nós” (HENRY, 1988/2012, p. 14), o que não significa uma negação da visualidade do mundo externo, ou o recalque e obliteração dos órgãos do sentido, mas sim, uma compreensão das formas de aparição dos fenômenos. O artista está ciente de que nosso olhar capta externamente a luz emanada e refletida no quadro, e através da percepção e interconectividade dos sistemas ópticos e neurais que podemos compreender (apreender) a pintura. Sua defesa nos informa uma separação fenomenológica de interioridade e exterioridade, ele demonstra a descontinuidade entre a figuração e a própria práxis (material) da pintura: a ilusão de que os componentes da pintura poderiam expressar algo além de si “O quadro, contudo, absolutamente não se reduz a seu suporte material. *Representa algo*: paisagem, cena típica, alegoria ou mitologia, drama histórico, acontecimento religioso, retrato de homem ou mulher” (HENRY, 1988/2012, p. 17, grifo do autor).

Esta *representação* faze-nos excluir todo o seu entorno, e, por consequência considerarmos a representação mesma como verdade. Quando, de alguma forma, muda-se algo de fundamental da apresentação da pintura¹³, somo-nos levados à um estado de

¹³ A decomposição desses quadros, quando, por exemplo, os olhamos invertidos, quando de maneira ou outra rompe-se sua referência ao mundo objetivo, aos olhos de muitos o único “sentido” da pintura,

estranheza, uma vez que nos deparamos com as explicitações da construção imagética, e vemos, realmente vemos, os elementos constituintes da pintura; as cores, formas, linhas, pontos, separados da unificação conceitual da representação. Essa ilusão, mágica mimética, que incita à uma epistemologia já pensada dentro da ilusão mesma, o jogo que dita as próprias regras nas quais ele será jogado, interpretado e até mesmo rebatido: a ilusão consciente de onde irá, ela mesma impor os seus limites, o seu fim e seu renascimento em um futuro já predito. Este jogo tão bem calculado que se achava imune à sua própria ilusão, que desejava a lógica da exterioridade, que se faz toda para ser objeto: visível, externo.

Assim, poderíamos nos questionar: **mas não é este interno expresso pelas formas geométricas, manchas e cores na abstração?** Ainda, sua aparição não depende de subterfúgios pictóricos, ou seja, ilusões óticas aplicadas de forma distinta da figuração, mas ainda sim utilizadas na fisicalidade do mundo?¹⁴ Estas perguntas nos levariam além da questão do resultado visual, ou seja, aquilo que é pintado, a matéria no quadro, mas a algo anterior: a questão da pintura mesma.

Na acepção de Henry (1988/2012) uma resposta possível vem com uma analogia; a letra. A letra carrega em si um certo grau de abstração por ter sido pensada para construir, conjuntamente, com outras letras, palavras para indicar, nomear as coisas do mundo. Trazem em si duplamente um som, fonema, e um símbolo gráfico, a letra escrita. Henry (1988/2012) destaca a segunda, o grafismo da letra, iniciando um exercício de maior abstração, ao retirar o som e o significado letra, deixando-a apenas com sua forma gráfica, pictórica. **A letra em sua nudez descoberta do significado e da sonoridade.** O filósofo assegura-nos que, ao estarmos diante desta letra desnuda, sentiríamos seu peso de forma pictórica “as formas pictóricas puras, elaboradas sem referência ao mundo, [...] provirem de conteúdo interior, [...], de se identificarem com ele, com a vida invisível, na fusão misteriosa [...]” (HENRY, 1988/2012, p. 25).

O peso da Vida em jorro, do enigma da Vida invisível que é impossível de ser enunciado, mas é plenamente sentido no seu correr ininterrupto. A **fusão misteriosa** que Henry descrever ao sentir todos aqueles que se deparam com algum alfabeto

comprova que sua forma extrai seu rigor e força simplesmente da Necessidade Interior, que, apesar das aparências, só tem a vida como conteúdo possível. (HENRY, 1988/2012, p. 37).

¹⁴ Semelhante pergunta é inquerida por Henry: “Se o conteúdo abstrato, ou seja, afinal de contas, totalmente estranho ao mundo, que a pintura quer representar, escapa de fato a este mundo; não lhe pertencem, não são visíveis os meios de representação; a pintura deve então ser compreendida como exteriorização desse conteúdo invisível, sua “materialização”?” (HENRY, 1988/2012, p. 32).

irreconhecível e aceitam uma sacralidade sentida além da razão, sacralidade que não se confluí somente com o sagrado religioso, mas com algo de inominável, com a Vida – com a **tonalidade afetiva** da experiência estética. Então,

Ao se despojar de seu significado linguístico, a letra tornou-se elemento puramente pictórico, aquela forma percebida por ela própria, cuja realidade é sua ressonância interior (...) ela é mesma um modo de vida, essa lenta transformação de nós mesmos, consumados pela pintura em si própria – em seu ser invisível. (HENRY, 1988/2012, p. 52).

A letra reduzida a seu aspecto de pictoriedade gráfica, abre-se para outra forma de contato e percepção com o espectador. Se antes, na cultura, poderíamos estabelecer relações de falante e ouvinte, gramática e análises do discurso; diante desta perspectiva estética as relações se tornam não mais hierarquizadas pelas práxis da linguística, porém mais individualizadas, mais subjetivas, assim como o sujeito que observa uma pintura. A construção de significado simbólico e afeição passa a ser mais solitária.

Da mesma maneira que a Vida se vive a si mesma na solidão irremediável do sujeito, o sentido que será atribuído a letra, como forma pictórica pura, ou seja, como a Vida invisível identificada na pintura, dependerá do indivíduo que a observa. O laço abstrato da tonalidade afetiva com a letra sempre existirá, mas será sentido em menor ou maior grau por aquele que olha. Dependendo de sua sensibilidade, sua cultura, e sua capacidade de doar-se no encontro com a pictoriedade da letra, sentirá o contemplador, alguma intensidade na escala de afeição.

Logo, voltamos a questão central, uma vez que esta intensidade de afeição da pictoriedade pura está ligada intimamente com a dicotomia Interno/Externo que foi colocada anteriormente em questão. Então, como fora postulado por Kandinsky, todos os fenômenos são constituídos por interno e externo, pelo visível e pelo invisível, isso não significa que os fenômenos vivem em duas realidades diferentes, ou que sejam dois elementos divergentes do mesmo fenômeno,

Mas esse elemento se desdobra de tal modo que existe ao mesmo tempo como essa aparência exterior de cor, como esse traçado visível, e interiormente sob a forma de tonalidade afetiva determinada (...), particular, constitui a realidade ontológica da cor ou da forma – *porque só há uma realidade manifestando-se a nós com duplo aspecto: por um lado, o dessa tonalidade, por outro, o dessa grafia ou cor* (HENRY, 1988/2012, p. 50, grifo do autor).

O que a pintura de Kandinsky nos mostra, assim como todas as pinturas abstratas, é a forma pictórica pura, interpretada por Henry como a matéria da pintura não restringida pelas formas realistas da figuração, e, deste modo, revelando a vida invisível. A resposta de Kandinsky é que existem duas maneiras de existir da pintura concomitante à um processo duplo de abstração: os elementos constituintes da pintura são visíveis por sua visibilidade, ou seja, sua aparição ao olho (a aparência das linhas, das cores, das formas), mas seu conteúdo pictórico puro, sua afecção da vida, sua tonalidade de afeição ligada aos elementos visíveis só pode ser sentida, escapando da materialidade do objeto. A outra abstração vem das próprias formas, cores e linhas em si não mais pensadas como aparência, ao visível, mas como correspondentes às tonalidades de afeições invisíveis.

Esta distinção de tonalidade afetiva e exterioridade imagética “como essa aparência exterior de cor, como esse traçado visível, e interiormente sob a forma de tonalidade afetiva determinada” (Henry, 1988/2012, p. 50) é de vital importância à corroboração do próprio título do livro de Henry ao interpretar Kandinsky, pois **ver o invisível**, seria a atitude pictórica do artista, ao adentrar na abstração dupla da pintura modernista, trazendo a vida (invisível) à pintura, para que ela seja experiência em sua totalidade pelo espectador.

Conclui-se aqui então que a abstração não se caracteriza meramente pelo destronamento da figuração, das imagens que pretendiam contar narrativas pela representação de uma “realidade”, mas, mais interinamente, a abstração da pintura encontra sua potência máxima de expressão na liberdade atingida por suas próprias formas constituintes, dentro da qual as linhas, formas geométricas e as próprias cores são sentidas como a vida, como tonalidades invisíveis de afeição, que atravessam o espectador.

2.4 – A Destruição da Matéria: a fenomenologia de Tàpies, Burri e Kiefer

Nesse momento da pesquisa nos deteremos sobre a produção estética intitulada de pintura informal destacando alguns expoentes, analisando-os sob a ótica da pintura moderna e contemporânea e da Fenomenologia da Vida de Michel Henry. Assim como pretendemos iniciar a estabelecer relações de aproximações e distanciamentos de movimentos, técnicas e momentos da pintura ocidental europeia com a poética da corrosão.

O Informalismo europeu iniciado entre 1950-1960 é uma reação oposta as vanguardas vigentes no ocidente que ainda estimulavam o aspecto formal da arte, desse modo tinha como objetivo a libertação da arte dessa visão formalista e conteudista¹⁵ em prol da linguagem pré-formal, que seria a da própria matéria da pintura: a materialidade de seus elementos. Essa dedicação à materialidade pode ser entendida como uma ampliação cultural da crise europeia já demonstrada por Husserl em seu texto homônimo, que:

O Informal não é uma corrente, menos ainda uma moda; é uma situação de crise, e precisamente de crise da arte como “ciência europeia”, momento daquela “crise das ciências europeias”, mais vasta, que é descrita por Husserl como queda da finalidade ou do “telos que é congênito na humanidade europeia desde o nascimento da filosofia grega, e que consiste na vontade de ser uma humanidade fundada sobre a razão filosófica” (ARGAN, 1988/2004, p. 538, grifo do autor).

Desse modo, os artistas intitulados como matéricos são aqueles que a partir da década de 40 deram vazão às investigações das materialidades enquanto linguagens da pintura, não dependendo, exclusivamente, de representações bidimensionais e ilusões gráficas. O contexto pós-guerra europeu gerou o movimento intitulado “Pintura Matérica”. A Europa encontrava-se devastada pelas consequências da Segunda Guerra Mundial, pela derrota do nazismo, e pelas liberdades atingidas por algumas colônias no mundo.

Era um momento de muita tensão e crise, instigando assim, nos artistas europeus questões além da linguagem da forma artística, como, por exemplo, a materialidade. O que as obras produzidas possuem em comum, (ainda que este apreenda obras tão díspares estética e simbolicamente) é a proeminência da materialidade pictórica:

Constata-se que a matéria pictórica não é apenas o meio que com que se explicitam as sensações, e sim uma substância sensível ou impressionável que absorve e apropria-se da extensão e duração das sensações. Tudo o que vive torna-se matéria; logo (como dissera

¹⁵ Argan faz um resumo da crise da arte moderna nos seguintes termos: “Após a Segunda Guerra Mundial, tentou-se recompor uma unidade cultural europeia que foi obtida apenas como constatação amarga da crise total e irreversível dos valores que se fundavam o historicismo humanista e a própria noção histórica de uma Europa, agora até geograficamente desmembrada. No plano das ideias, a crise da arte como componente do sistema cultural europeu teve três fases: 1) a recuperação crítica dos grandes temas da cultura artística da primeira metade do século, na intenção de ligá-los, reavivando-os, à perspectiva ideológica do marxismo; 2) uma forte influência das “filosofias da crise”, em especial o existencialismo de Sartre; 3) o reconhecimento da hegemonia cultural americana e a inserção da operação estética na teoria e técnica da informação e cultura de massa.” (ARGAN, 1988/2004, p. 534).

Bergson), a matéria é memória, algo nosso que se estranha a nós e existe por conta própria. (ARGAN, 1988/2004, p. 542).

Encontram-se situados no conceito de “Pintura Matérica” diversos artistas, mas que, com o intuito de nossa discussão, apresentaremos dois deles, Alberto Burri e Antoni Tàpies, e subsequentemente, apresentaremos um pintor contemporâneo Anselm Kiefer que possui muitas características do movimento acima referido, embora não se considere, totalmente, como pertencente a esse momento da história da pintura.

Antoni Tàpies (1923 – 2012) foi um pintor espanhol conhecido por sua participação de expoente na Pintura Matérica. Suas pinturas são constituídas, primordialmente, por muros, portas, cruces, fechaduras, lama, cimento, asfalto, sacos costurados, em suma, todo os elementos que de alguma forma remetem à guerra em sua pátria. Para o artista essa construção imagética era uma reação:

[...] à política espanhola, à qual Tàpies reage não apenas por motivos pessoais ou ideológicos, mas por ela mortificar e destruir a pessoa humana; todavia, este é apenas caso-limite da condição de angústia existencial, de alienação total que se encontra o indivíduo, devido a ordem da sociedade moderna. (ARGAN, 1988/2004, p. 626).

Esse caráter subjetivo sobre a alienação humana adiciona uma nova camada simbólica sobre os instrumentos utilizados por Tàpies, diante da qual, existe uma investigação material do isolamento humano e sua fragilidade biológica e social. Na obra *Superposição de Matéria Cinza*, construída com dois tipos distintos de materiais: óleo e cimento, temos a pictorialidade de uma parede intransponível: imutável e sombriamente muda. Uma barreira que expressa essas dificuldades existenciais que permeiam a vida cultural do homem, assim como demonstra as construções físicas que nos rodeiam nas cidades.

É uma obra ao mesmo tempo enigmática e simples. Com suas variações tonais na escala de cinza, suas rachaduras, veladuras, descascados e interpolações de materiais, explicitam e escondem, simultaneamente, significados e ressignificações, apreendem e demonstram a ação do tempo, do desgaste na matéria urbanística do cimento, suas abrasões e sulcos, concomitantemente protege algumas áreas dessa violência dos anos com camadas de tinta monocromática, tinta a óleo, a mesma já instituída na história da pintura. Assim como um muro, uma parede desvela a paisagem escondendo-a, protege o

olhar e refuta mostrar além. Para Tàpies esse além seria o para fora da alienação humana, estando, de certa forma, sempre inalcançável. Nas palavras de ARGAN (1988/2004): “em tal condição de negatividade ou não-ser, já não é possível o afastamento, a viva relação dialética entre sujeito e objeto sobre qual se funda a representação. (ARGAN, 1988/2004, p. 629).

Essa visão pessimista aproxima-se do não-ser uma vez que suas pinturas negam um escape dessa condição humana do além das impossibilidades dos limites urbanos e simbólicos. A matéria de Tàpies é assim contornada de sofrimento e renúncia, de elementos que aludem à existência humana, mas que nunca perdem sua primazia de materialidade física, sua importância de material pictórico (Imagem 5).

Imagem 5 - *Superposition de Matière Grise*



**TÀPIES, Antoni. *Superposition de Matière Grise*. 1961. Óleo e cimento em tela colada em madeira.
Tamanho: 1,97m x 2,63m.**

De acordo com esses horrores implícitos na obra de Tàpies, sua predileção pelas janelas fechadas, portas trancadas e muros incontornáveis podemos estabelecer forte relação com o conteúdo da barbárie dissertado por Henry, especialmente quando o filósofo se dedica a aproximá-la do recalque da energia da vida, que, em suas palavras seria:

[...] uma energia que não se exerce, pode-se dizer que ela é recalçada. O que significa esse recalque é o que deve ficar claro: não a exclusão da experiência, no mundo subterrâneo de uma noite onde todos os gatos são pardos e onde se pode dizer qualquer coisa a respeito do recalque ou, no caso, da Energia. Pelo contrário, esta subsiste no recalque, dada a si mesma, encarregada de si mesma, com uma carga que se torna a cada instante mais pesada, na medida em que, não suscitando no indivíduo nenhuma operação que lhe seja conforme, como sua própria operação, ela não se converte em momento nenhum no gozar do crescimento. (HENRY, 2000/2012, p. 160).

O recalque configura-se, de maneira fenomenológica, como a privação da energia da Vida em ser usada na cultura, e, por consequência, presa nessa angústia de cárcere: “A via do crescimento e da cultura estando fechada, a energia [...] assumindo a forma de um mal-estar crescente. (HENRY, 2000/2012, p. 161-162).

Para Henry, a consequência fenomenológica da não utilização da energia da Vida pela cultura ou pela arte seria a de um contínuo e agravante mal-estar. O trabalho poético de Tàpies materializado na pintura, faz alusão direta a esse sentimento generalizado na Europa pós-guerra. Dessa forma, quando analisado sob a ótica da fenomenologia da Vida, a matéria de Tàpies aproxima-se da presentificação de um recalque social, fruto da violência experienciada dos horrores dos conflitos armados. Henry afirma duramente que, resultado da barbárie, o recalque sempre culminará em “(...) energia não empregada [...], e com ela o mal-estar” (HENRY, 2000/2012, p. 161).

Assim sendo, ao produzir obras de arte, atividade essa considerada por Henry como uma das verdadeiras atitudes proveitosas da Vida em oposição às ciências empíricas, Tàpies consegue uma forma positiva de enunciar explicitamente os objetos simbólicos derivados do recalque social da energia não utilizada corretamente, e, ao mesmo tempo, colocar em uso essa Energia presa no labirinto do recalque em prol da Vida por intermédio da arte.

Alberto Burri (1915 - 1995) foi um pintor italiano pertencente do movimento do informalismo europeu. Formado em medicina e tendo sido um prisioneiro de guerra, as questões da materialidade do corpo humano, seu isolamento e dores infligidas pelos conflitos bélicos instigaram sua produção pictórica, que se utiliza, grandemente, de sacos rasgados, plásticos destruídos por objetos cortantes e fogo, madeiras pulverizadas, e o uso recorrente do calor. As construções cromáticas de suas pinturas assemelhavam-se aos ferimentos biológicos dos pacientes que ele um dia atendera, assim com sofreu em sua

condição de presidiário. Por isso temos a primazia das tonalidades vermelhas, dos cinzas, esbranquiçados e do negro.

Segundo Argan, na obra de Burri: “A matéria permanece aquilo que é, mas passa do ínfimo ao supremo grau de valor; torna-se espaço e, portanto, antítese da matéria, sem deixar de ser matéria” (ARGAN, 1988/2004, p. 625). O que o autor afirma com essa transubstanciação da matéria em espaço é que a carnalidade pictórica enlaça seus dois opostos sem negar nenhum, pelo contrário, ampliando-os em sua dicotomia sensível.

A materialidade de Burri alcança o patamar de “supremo grau de valor” ao ser atribuída determinados sentidos simbólicos, tais como as poéticas de carnação, referências de disputas, morte e apodrecimento dos corpos humanos, e, por fim, buracos, rasgos, cortes, incisões e adestramentos. Por outro lado, essa carga simbólica não invalida a matéria em si, a matéria mesma pela qual ela é composta. Não há, em Burri, a vontade narrativa do domínio da poética sobre a matéria, ou sua obliteração em mero suporte das práticas subjetivas de seu autor. As madeiras queimadas, os plásticos perfurados, os sacos de panos aglutinados referenciam a si mesmas, em sua irreduzível carnalidade de objeto sensível.

É esse “espaço” que Argan faz menção e que caracteriza a obra de Burri: a matéria em sua totalidade associada a sentidos simbólicos, ou seja, a matéria significada pela matéria, em um campo ampliado de sentidos e proposições pictóricas. Utilizamos como exemplo a pintura abaixo (Imagem 6):

Imagem 6 – Rosso Plástica



BURRI, Alberto. *Rosso Plástica*. 1961. Plástico, tinta acrílica e fogo sobre suporte de madeira. Tamanho: 70cm x 100cm.

Como o nome já nos indica, há duas características de sua materialidade: o primeiro que nos demonstra a coloração do material, vermelho, sua tonalidade afetiva, que constitui uma abstração monocromática; já o segundo nos informa a matéria pelo qual a pintura é composta: plástico.

A inserção de Burri no informalismo europeu é justificado pelos materiais que compõe suas pinturas, que são, de cunho divergentes daqueles instituídos pela pintura ocidental (pensamos aqui na tela e tinta, pincel e aguarrás). Na pintura *Rosso Plástica*, o artista, utiliza-se do plástico tanto com o objetivo de inserir um material industrial fazendo menção explícita ao desenvolvimento da industrialização mundial, assim como usar-se de um corpo físico que possui uma reação interessante ao calor. O plástico, diferente de outros materiais orgânicos como a madeira por exemplo, enrugam-se, retraem-se e escondem em suas dobraduras ao sofrer aumento de temperatura, e, por ser uma matéria originária do petróleo escurece seus limites, soltando vapores tóxicos no ar.

Ainda, nessa pintura, Burri consegue construir uma imagem interessante: com um fundo avermelhado, buracos negros esburacam a tela, onde percebemos também veladuras sobrepostas de plásticos que explicitam a vulnerabilidade da matéria escolhida. Dessa forma, além de termos uma pintura composta por dicotomias de camadas e incisões

de combustão matéria, podemos perceber o intuito poético de aproximação á ferimentos, dores de vísceras e destruições de pele.

Por conta desse contexto pictórico, a obra do autor caracteriza-se também pela aniquilação da divisão entre suporte e superfície – em Burri a matéria é destruída diretamente, sua superfície torna-se ao mesmo tempo suporte, assumindo, desse modo, mais um ponto em comum com a matéria do homem, a pele e a carne, costuradas sem limites onde uma inicia-se e a outra termina. Argan (1988/2004) nos ilustra essa pesquisa matéria pela destruição, explicitando a história e memória da matéria:

Nos pedaços de madeira, nas chapas metálicas, nos plásticos, o processo é outro; não há as duas camadas distintas, a superfície da matéria é diretamente trabalhada com o fogo; também aqui, porém, há sempre um acontecimento que altera a superfície e sua relação com as camadas mais internas, quase viscerais, da matéria. As matérias são sempre refugo, com uma história, um passado próprio; não sabemos e não nos interessa saber nada sobre ele, e, no entanto, esse passado vivido consumiu-as em certos pontos – nuns mais, noutros menos –, determinou zonas de resistência maior, menor, variada. (ARGAN, 1988/2004, p. 626).

Por fim, há nas investigações matéria, a história do material que nem sempre é explicita embora exista de maneira subjacente em sua extensão e propriedade física. Essa história é o sofrimento do material, as ações que foram impostas a ele durante sua estadia no mundo, assim como sua resposta reativa. No caso de Burri, as pinturas, são essas histórias do plástico queimado, da madeira destruída, do suporte arruinado, e são essas memórias do material que nos possibilita a compreensão de certas ruínas que se estendem sobre o corpo pictórico.

Esse sofrimento trazido pela materialidade de Burri, dor dupla: da matéria e da simbologia, do material pictórico corpóreo do quadro e de sua referência significativa das chagas humanas é o mesmo da vida; aliás Burri nos diz apenas de vida quanto constrói esses corpos matéria de plástico, madeira e ferros. Logo, temos uma aproximação com a fenomenologia da vida de Michel Henry, que coloca a autoexperiência do sofrimento impostos pela hiper-especificidade do pensamento científico, como também uma atitude da essência da vida.

Sofrer faz parte da Vida, pois é uma de suas possibilidades de existência, e o ser subjetivo ao ser submetido ao sofrimento, sofre a si mesmo, nessa auto evidência de si, uma vez que todo sentimento só é vivido na vida. Aqui temos a experiência da dor

pelo sujeito que contempla a obra, e pela matéria sensível que sofre determinada ação destrutiva.

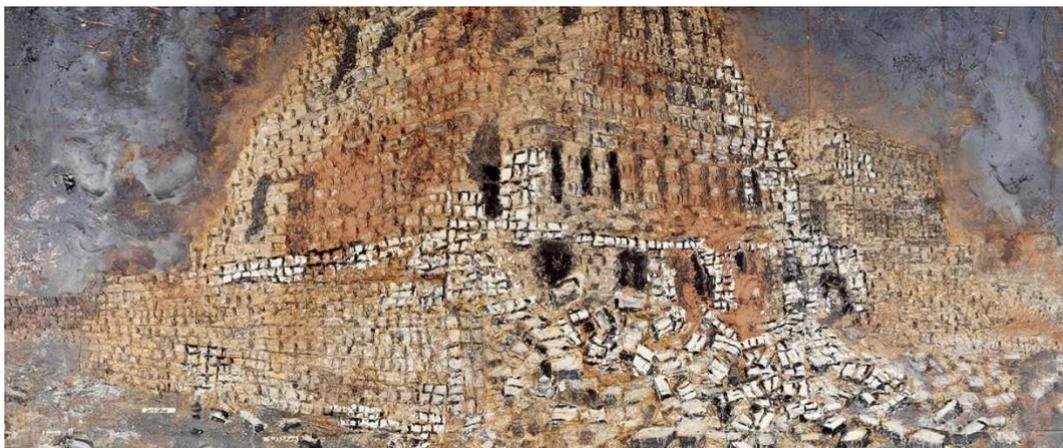
É no sofrer primordial da vida, idêntico à sua essência, e como modalização desse sofrer, no sofrimento que ele traz em si como uma de suas possibilidades de princípio, que nasce certo querer, o querer desse sofrimento de não ser mais si próprio e, por isso, de não ser mais a vida. Não é de maneira enigmática que se produz na vida o movimento de sua autonegação: ele se realiza antes como seu próprio movimento, na medida em que, conduzida a partir do Sofrer primitivo no sofrimento, em vez de se abandonar a este e à sua lenta mutação em seu contrário, ela acredita ser mais simples opor-se brutalmente a ele, recusar esse sofrimento e, ao mesmo tempo, aquilo em que todo sofrimento desemboca, o se sentir a si mesmo portador de uma subjetividade e de uma vida. (HENRY, 2012, p. 109).

Anselm Kiefer (1945 -) é um pintor alemão que possui uma vasta produção pictórica acerca de assuntos sobre civilizações, ruínas, cidades e da própria materialidade da pintura. Diante dessa complexidade de obras, segmentos, assuntos e diversificações pictóricas, tencionamos nos deter apenas no viés da ruína e da materialidade de suas pinturas, embora os outros assuntos também se entrecruzem-se a esse em alguns momentos.

O assunto da ruína em Kiefer é tratado quase sempre associado as cidades. Não há surpresa alguma aqui, uma vez que, inclusive no senso comum as ruínas são compreendidas enquanto fragmentos arquitetônicos das civilizações. O interessante no tratamento dessa temática pelo pintor é que suas ruínas são sempre acrescidas de material pictórico; tanto convencional (aplicação de grossas camadas de tinta), ou informais (fios de metais, fotografias, colagens, plantas mortas).

Então, inspirado por temas religiosos (obras sobre Lilith e Adão, Isis e Osíris), pelas cidades contemporâneas (São Paulo, Gênova, Rio de Janeiro) e pela memória (Holocausto, Início da formação dos povos germânicos), a ruína encontra-se à espreita: ora de forma velada e singela, ora de forma completa, aniquiladora. A figura abaixo (Imagem 7), intitulada *Fruchtbare Halbmond* (Crescente Fértil) presentifica essa ruína e perda:

Imagem 7 – *Fruchtbare Halbmond*



KIEFER, Anselm. *Fruchtbare Halbmond*. 2010. Tinta sobre tela. Tamanho: 7,60m x 4,60m.

A *Crescente Fértil* é uma área do oriente médio localizada entre os rios Eufrates, Nilo, Jordão e Tigre, onde estão situados os países Palestina, Jordânia, Líbano, Egito, Irã entre outros. Essa região foi assim nomeada por sua forma assemelhar-se a uma forma crescente lunar e onde tem-se dados das primeiras civilizações agrícolas da humanidade. Nessa obra, Kiefer faz uma analogia com a Torre de Babel, baseada na história bíblica do livro de *Gênesis* no qual os descendentes de Noé tencionavam construir uma torre que alcançasse o céu, inspirados por desejos de reconhecimentos mundanos. Com isso, Deus confundiu-os as línguas, dando origem à versão cristã da diferenciação dos idiomas.

Kiefer, ao construir essa torre, usa a abordagem mitológica de acordo com suas poéticas da ruína: o edifício nos aparenta destruído, carcomido pelo tempo, de modo que suscita o fracasso já mesmo em sua base de tijolos. As fissuras que se aparentam como janelas estão marcadas mais como esburacamentos da arruinação do prédio, fantasmas que predizem o futuro e suas consequências. E, ao pintar esse momento considerado como a queda da unificação cristã dos povos em uma só língua, de modo que se aparecesse os esqueletos residuais de sua arquitetura em desintegração, o artista aprofunda sua visão sobre a ruína do mundo e a força do tempo, considerando o título paradoxal que incita a fertilidade, enquanto pinta a destruição. Sobre a temática do tempo e a ruína em Kiefer, Littman (1988) nos diz que:

Destruir ainda uma vez mais o já destruído e já acontecido para quem sabe assim regenerá-lo move a poética de Kiefer. Destroços, reminiscências, sobras agregam-se em suas obras. Não estão à deriva, entretanto. Ou, se de certo modo estão, confluem para um território comum e para um sentimento, além da soberania do presente, de que houve o tempo, de que o tempo passado, o tempo que foi, em alguma

medida ainda é. Um tempo longo, imenso e quase eterno, no qual cada vida pode situar-se e compreender-se, sem jamais ultrapassar. (LITTMAN, 1998, p. 11).

Desse modo, a poética de Kiefer é sempre atrelada a certa temática narrativa que não se constringe pela matéria que ele utiliza, ambas funcionam juntas, para dar vazão a esse tempo passado e sofrido que ainda possui reverberações no presente. O tempo para Kiefer é desmembrado em camadas de significados simbólicos, de cidades contemporâneas ou civilizações antigas, de histórias registradas ou alegorias religiosas, para incitar certa ruína do homem, seus signos e sua arte.

Aproximando-se da fenomenologia da Vida de Henry, no que concerne o sofrimento e a ruína, assim como a obra de Burri, mas diferente dela, Kiefer nos mostra a destruição dos entes urbanísticos, ao invés da materialidade corpórea humana. Suas pinturas permanecem centradas no rastro, aquilo que sobra quando o homem não existe mais: a dor da perda e o resultado da barbárie que tem como finalidade a morte “... o declínio da Vida, em geral, ...” (HENRY, 2000/2012, p. 48).

CAPÍTULO 3

UMA POSSÍVEL FENOMENOLOGIA DA CORROSÃO

A pintura desde o seu primórdio, inaugurado nos grafismos e manchas rupestres, tinha como interesse propulsor a documentação da vida cotidiana, espiritual e simbólica do homem. O ato de documentar algo é, colocando de maneira simplista, a conservação de certas informações que seriam, de outra forma, perdidas. Se nas outras espécies as transferências de informações entre os descendentes estão limitadas a reproduções genéticas codificadas na organização biológicas de suas proles, nós, *Homo sapiens sapiens* encontramos uma saída ao jogo incerto e imprevisível da evolução: a exteriorização da informação¹⁶.

Nas pinturas rupestres vemos na pedra enrugada entremeio suas deformações esculpidas pela umidade, imagens em branco, preto, ocre e vermelho, pintadas pelos recursos minerais e animais que estavam ao alcance das sociedades naquele momento. Embora fossem econômicas em seus meios de formação, encontraram determinada praticidade através de seus instrumentos de criação, que atrelados à suas capacidades de transmissão imagética e durabilidade, ainda persistem atualmente na pintura contemporânea.

Na contemporaneidade, igualmente, se faz presente na práxis artística, a utilização de tintas ainda compostas por pigmentos e aglutinante naturais, tais como na era pré-histórica, mas elas existem lado a lado com outros tipos de tintas sintéticas, pigmentos meticulosamente produzidos em laboratórios, e outras formas de coloração alheias à rudimentariedade da produção inicial, pelos primeiros hominídeos na Terra. Dessa maneira, a contemporaneidade da pintura (assim como na arte em geral) ainda se baseia na comunicação de algumas informações entre os indivíduos e coletivos sociais, embora assumam outros tipos de encarnações, possibilidades de criação e meios de transmissão.

Utilizamos como exemplo as pinturas rupestres pois, além de serem as primeiras formas pictóricas produzidas nos primórdios da evolução humana, ela, devido às ações

¹⁶ Mas nós, os homens, temos certa dificuldade em conceber “história” como processo que armazena e tria informações adquiridas apenas em memórias humanas. E que nós, os homens, armazenamos grande parte das informações por nós adquiridas em objetos, sejam livros, quadros, edifícios, instrumentos. E são tais objetos que atestam, para nós, a historicidade humana, e permitem a reconstituição de “história passada”. (FLUSSER, 1987/2012, p. 84).

ininterruptas do tempo sofreram desgastes que as destruíram parcial ou totalmente, arruinando-as. Dedicar-nos-emos sobre essa relação complexa entre a ruína e a pintura.

3.1. A Pintura e a Ruína

A ruína é um retorno acompanhado de falhas, voltas inconclusas, distantes do objeto primeiro – o seu início. Ela sempre indica uma perda. Para expandirmos sobre as ruínas e tentarmos traçar uma análise fenomenológica utilizaremos o texto de MURCHADHA (2002), *Being as ruination*, no qual o autor pretende construir uma crítica da fenomenologia das ruínas enquanto ruínas opostamente à sua visão corriqueira de objeto simbólico. O primeiro passo para essa compreensão da ruína como ruína é o exame matérico de sua constituição, assim a primeira observação que o autor traz é óbvia, mas delimita de maneira interessante o problema da visão que será defendida: “[...] uma ruína nunca se mostra realmente, mas aponta para além de si mesma para aquilo de que é um mero remanescente.”¹⁷ (MURCHADHA, 2002, p. 10, tradução nossa).

Esse pensamento inicial já nos demonstra que a ruína como objeto fenomenológico encontra-se sempre além de si mesma, pois sua apresentação nunca se restringe ao que está ao alcance do olhar: os escombros de uma edificação, mas pelo contrário, a ruína mostra exatamente o que não está ali: o seu inverso perdido, sua ausência.

É diante dessa ausência (de algo) que o autor continua sua análise, utilizando como referência o trabalho de Paul Ricoeur *Time and Narrative* (1983/1990). Para Ricoeur, segundo Murchadha (2002), as ruínas funcionam como documentos, ou seja, como lembranças, traços, marcas do passado, que, por um processo de reconstrução histórica, material e/ou temporal, as atividades humanas de investigação podem remontar processos, dados, fatos e acontecimentos que ocorreram. Murchadha, opõe-se à essa visão explicitando que há uma diferença insuperável entre as ruínas e outros tipos de documentação, como, por exemplo o papel, que não se repousam exclusivamente em sua materialidade, mas em seu próprio uso anterior à sua degradação e, posteriormente, diz respeito às inferências possíveis de enunciação diante de seu fenômeno, ou seja, as possibilidades de leituras que podem originar-se no documento ou da ruína.

¹⁷ “[...] a ruin never actually shows itself, but rather “points beyond itself to that of wich it is a mere remnant” (MURCHADHA, 2002, p. 10)

Isso ocorre, primeiramente, pois as funções de um documento escrito residem na manutenção de algumas informações que deverão ser guardadas e transmitidas. Dessa maneira escreve-se com o uso da linguagem as informações em diversos materiais (papel, papiro, couro). Já a ruína tem sua origem na construção de um edifício funcional, no qual certas atividades sociais irão existir.

Segundamente, sobre as inferências possíveis da ruína : “[...] as ruínas são a encarnação do declínio. (MURCHADHA, p. 10, 2002, tradução nossa).”¹⁸ Isto significa que a diferença intransponível está na própria destruição, no arruinamento, suas consequências e interiorizações. se nos documentos escritos sua validade é mensurada de acordo com seu estado de conservação, em outras palavras, sua integridade física que possibilitará a leitura, e, por conseguinte, a transmissão de ideias, completando sua função originária; nas ruínas, por sua vez, só podem ser mensuradas como tal pelo seu arruinamento.

A ruína é a destruição de um edifício, a retomada pelas forças entrópicas da lenta degradação da matéria em direção ao *caos*. A ruína só pode ser vista como “[...] a encarnação do declínio” por não ter sido originalmente pensada para *ser uma ruína*, mas para uma função específica de edifício (ser uma casa, local de abrigo, ritual religioso) sua configuração arruinada é o abarcamento de sua decomposição material:

[...] uma ruína não pode ser simplesmente compreendida nos termos de sua produção. Pelo contrário, nas ruínas está manifestado a impotência do processo humano diante do poder do tempo em face da aparição das ruínas. (MURCHADHA, 2002, p. 10, tradução nossa)¹⁹.

O autor pontua ainda que a “decomposição material” das ruínas que dão sentido de **ruína como ruína**, nos mostra mais que seu colapso físico, ou seja, nos aponta para um colapso da própria humanidade e suas produções. Um colapso da materialidade dos objetos físicos, que se encontra fora do espectro do simbólico, e que está no reino do fenomenológico.

A destruição de sua matéria está ligada à ação do tempo, às intempéries, às catástrofes humanas e naturais, às guerras etc., em suma, às repetidas ações destruidoras

¹⁸ [...] the ruin is the embodiment of such decay.” (MURCHADHA, 2002, p. 10).

¹⁹ [...] a ruin cannot be understood simply in terms of its production. Rather, in the ruins is manifest the fragility of the process of human powerlessness in the face of the power of time comes the appearance in the ruin. (MURCHADHA, 2002, p. 10).

que somadas ao acúmulo dos anos, décadas e séculos demonstram certa fragilidade das edificações humanas que são, invariavelmente, destruídas no futuro.

Para Murchadha, a fenomenologia das ruínas encontra-se distantes da concepção simbólica e mais próxima da noção acima apresentada de destruição da matéria, pois “um símbolo, por exemplo, uma unidade quebrada que seria totalmente real se essa mesma unidade fosse restaurada. Logo, há uma compreensão que a ruína está sempre em relação há essa unidade faltante.” (MURCHADHA, 2002, p. 10, tradução nossa)²⁰. Então, o sentido simbólico da ruína vem acompanhada de uma falha dupla, sendo a primeira presente devido à própria conceitualização de símbolo, que o autor nomeia como “unidade fragmentada” uma vez que um símbolo sempre existe em lugar de outro elemento, ou seja, em substituição **de** ²¹. Um símbolo tem como função primordial representar-se para algo além de si, algo que está sempre ausente. E, a segunda se ocupa, por sua vez, aquela de estabelecer a ruína como um resquício de alguma construção. Novamente retornamos para a “unidade fragmentada” que conferiria status simbólico por supor que a reconstrução, imaginária, poética e artística seria possível. Tornando-a assim **simbólica**, um instrumento de intercambialidade, de tornar-se o outro em sua ausência, significando-o. Essa interpretação simbólica é negada pelo autor por ela apagar a destruição do campo das ruínas, ou seja, esquecer de sua própria matéria em decomposição. Ele nos informa:

O poder do tempo mostra a si mesmo na ruína, e o reversão dos efeitos do tempo – seja em pensamento ou espaço virtual – escapa ao verdadeiro fenômeno da ruína. O que aparece na ruína é o próprio declínio em si mesmo, é somente através desse declínio que a essência da ruína pode ser visível. (MURCHADHA, 2002, p. 10, tradução nossa)²².

Assim dizendo, quando analisada simbolicamente pelo indivíduo como uma tentativa de remontar, reconstruir, ou seja, de certa forma preencher suas ausências, a ruína foge do escopo fenomenológico, pois é excluída de sua própria essência: sua

²⁰ , “a symbol, i.e., a broken unity that would only then be fully real if that lost unity were restored. In such a understanding a ruin is always in relation to such an absent unity.” (MURCHADHA, 2002, p. 10).

²¹ Essa concepção de símbolo é deveras simplista, mas com o intuito de não nos estendermos aqui sobre a teorização geral e abrangente dos símbolos, utilizaremos tal simplificação. Para uma análise mais detida tanto do léxico quanto da utilização dos símbolos ver “Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números”. Editora José Olympio 23ª edição. Rio de Janeiro, 2009.

²² The power of time shows itself in the ruin and the reversal of the effects of this time - wether in thought or in virtual space - fails to be true to the phenomenon of the ruin. What appear in the ruin is decay itself. Only on the basis of decay can the essence of the ruin be made visible. (MURCHADHA, 2002, p. 10)

decomposição. A interpretação simbólica é pautada em um passado perdido sem considerar os aspectos de sua interioridade. Mais do que uma busca pelo passado, a ruína pictórica nos coloca em uma posição de conflitos nunca totalmente resolvidos, o desejo subjacente ao pintar sua representação é que a ruína se arruíne também no plano da pintura, ainda que sua ação pareça almejar o oposto, sua conservação para o futuro.

A destruição dupla do edifício, do local e da história primeiramente no mundo físico, posteriormente no pictórico, nos indica o ponto chave da perpetuação do desgaste pois, assim como expresso na segunda “lei da termodinâmica”, que orienta o conceito de entropia²³, (“o calor é sempre perdido”) a matéria está sujeita à sua própria aniquilação, à desordem, ao **caos**.

Na poesia, pintura e escultura, de acordo com Simmel, o material é subordinado aos objetivos do espírito, quase ao ponto de invisibilidade. O mesmo não se aplica aos edifícios, pelo contrário, o material está longe de ser simplesmente o servente do plano traçado pelo espírito, por sua vez, ele guia a própria direção do edifício²⁴ (MURCHADHA, 2002, p. 11, tradução nossa).

O autor cita parte do pensamento de Simmel sobre as diferenças artísticas e estéticas que se colocam em relação à materialidade dos edifícios que virão a se tornar ruínas. Essa visão nos será útil diante da análise proposta de investigação da interface da pintura e da ruína. Para Simmel, na poesia, pintura e escultura o “espírito” do artista as guiam totalmente, subordinando-as a elas. Em outras palavras, a relação entre a materialidade dessas linguagens encontra-se pautado em uma relação hierárquica, de modo que a intencionalidade do artista (chamado por ele de espírito) possui maior domínio sobre a matéria. Exemplificando: em um poema, a materialidade do papel não possui tanta importância quanto seu conteúdo, o que está escrito. Essa diferença repousa no fato que o “conteúdo espiritual” pode ser separado da matéria no qual faz-se presentificado, ou seja, ambos são distintos.

²³ Conceitualmente “entropia” é definida como o grau de desordem num sistema. Se o sistema for fechado e irreversível a entropia sempre aumenta e não obedece a uma lei de conservação. Matematicamente pode ser definida como o produto da constante de Boltzmann (k) pelo logaritmo do número de estados acessíveis do sistema com uma dada energia (W), ($S = k \log W$), (PIRES, 2008). Segundo Halliday, Resnick e Walker (2002) a variação da entropia (ΔS) é definida como a integral da razão entre a quantidade de calor infinitesimal (dQ) e temperatura (T) ($\Delta S = \int dQ / T$), sendo que para sistemas fechados e reversíveis a entropia permanece constante. (GALDINO, Luciano & FERNANDES, João Carlos Lopes, p. 221).

²⁴ “In poetry, painting and sculpture, according to Simmel, the material is subordinated to the goals of the spirit, almost to the point of invisibility. In building this is no longer the case, rather the material far from being the simple servant of the plan worked out by spirit, actually guides the very direction of building” (MURCHADHA, 2002, p. 11).

Destarte, na arquitetura essa separação não é possível, uma vez que não há a supremacia do espírito sobre o material, a vontade da potência criadora do homem não pode fluir livremente sem encontrar a resistência imposta pela fisicalidade da matéria. Por isso o autor nos informa que: “Nas outras artes a decomposição do material não participa igualmente, mas nas edificações a decomposição mostra a natureza como um elemento de formação” (MURCHADHA, 2002, p. 11, tradução nossa)²⁵.

Por isso, a degradação da arquitetura é, de certo modo, um retorno da natureza em seu estado original²⁶. Como o conteúdo espiritual de criação está inevitavelmente atrelado a seus materiais, a destruição dos mesmos pela ação do tempo, demonstra a força entrópica da natureza. A este retorno ainda é necessário fazermos dois apontamentos: o primeiro diz respeito a relação da arquitetura com o seu entorno, e o segundo sobre o movimento natural de apagamento das ações humanas.

A construção de um edifício é pensada na relação com seu entorno levando em consideração seus aspectos paisagísticos, propriedades do solo, materiais de construção disponíveis, entre outros. Há um embate que se origina no cerne de nascimento dos edifícios: o limite imposto entre aquilo que é humano e o que é natural. Sua gênese é atrelada a essa dinâmica uma vez que sua construção só pode ser iniciada posteriormente à certa destruição do ambiente circundante, e sua funcionalidade futura operará dentro dessa lógica. Vê-se a mesma atitude com pequenas variações. Capinação dos matos que obstruem passagens e demarcações, corte de árvores que estão localizadas em pontos estratégicos do planejamento do projeto arquitetônico, pedras são movidas, arrastadas ou inclusive aniquiladas por dispositivos de explosão.

Entretanto esse limite funciona apenas temporariamente. A divisão homem/natureza, ou mais corretamente definido como construções humanas/ações naturais, chega à uma vencedora imbatível. Podemos percebê-la nas ruínas, notamos como, por intermédio de variáveis de ordem natural os edifícios retornam à um estado original, apagando a demarcação antes estabelecida pela artificialidade humana.

É o que confere o status de tragédia às ruínas, o retorno da natureza associado à destruição gradativa das fronteiras de artificialidade e naturalidade antes demarcadas. Diferentemente das outras produções artísticas na qual há uma maior atuação do espírito,

²⁵ “In the other arts the decay of material is simply a diminishing, because the material plays no equal role, but in building the decay shows nature as a forming element. (MURCHADHA, 2002, p. 11)

²⁶ É importante pontuarmos que esse retorno diz respeito, a uma volta dos aspectos naturais no espaço limitado pelas ruínas, e não pelo retorno de seus elementos constituintes, faceta que iremos explorar mais a fundo nas próximas páginas.

a arquitetura está sujeitada ao domínio do material, dessa forma, sua derrocada progressiva em ruínas é causada por sua própria constituição material: ao estarmos defronte às ruínas notamos os resquícios de seus materiais, as rochas utilizadas, os arcos, as estruturas que davam sustento, o esqueleto de seu planejamento, a utilização de aglutinantes e bases de colagem. Vemos todos esses elementos não como unidades inteiras, mas fragmentos destronados, resquícios e marcas de uma função defasada. A fenomenologia das ruínas dirige-se à uma fenomenologia da entropia.

A fenomenologia da entropia está diretamente relacionada com o apagamento das atividades humanas pela natureza. O que nós observamos na ruína são os elementos humanos acompanhados dos elementos da natureza, além de serem eles mesmos, partes da natureza. As pedras, o concreto, o cimento e a areia são constituintes do reino natural. Alguns encontram-se mais próximos de seu estado originário, outros mais distanciados pela participação dos homens por meio da transformação, urbanização e metalurgia.

Ainda assim, notamos entremeios os escombros, as gramíneas crescendo nas fendas abertas pela umidade, observamos o soterramento de alguns espaços pelo solo, o nascimento de árvores com suas raízes ramificadas alastrando-se e fornecendo abrigo à alguns animais. Com o tempo, não restará mais nenhum resquício das construções humanas. Todas as edificações serão engolfadas pela natureza, até o desaparecimento total da marca da humanidade no mundo. A decomposição do nosso rastro.

Por conseguinte, a disputa entre o espírito humano e a natureza é uma batalha perdida em sua premissa inicial, a segunda irá triunfar sobre o primeiro. Logo as edificações pertencem sempre à uma efemeridade. As ruínas nunca permanecem as mesmas, inalteráveis, por isso não podem estar inseridas no passado, por não se apresentarem, em um contexto de exterioridade radical, como no momento de sua finalização: um edifício funcional. No entanto, o oposto também não é verdadeiro; não estão configuradas no futuro por não estarem em tão avançado estágio de degradação.

Dessa maneira, seu único pertencimento possível é na própria transitoriedade, devido sua condição de fragmentação e destruição ao longo do tempo. O modo como ela se aparenta irá sofrer alterações tanto do âmbito natural (desastres meteorológicos, chuvas, sol, excesso de neve, ventanias) e humano (guerras, desuso, depredação) de forma que não há uma apresentação que abranja sua totalidade, por não existir, de fato, uma totalidade apreensível da ruína. Suas apresentações são voláteis, mutáveis e transitórias, impossíveis de capturar em uma expressão final.

A transitoriedade de sua configuração nos traz para suas incompletudes, seu **retorno falhado**. A ruína é a ruptura de uma continuidade no sentido em que ela marca uma divisão entre o que o edifício era no passado, como ele fora pensado, planejado e arquitetado, e sua posição atual. Ela indica que houve determinados acontecimentos no passado que resultaram na atual estrutura física, ou seja: os colapsos da matéria diante do tempo e o retorno da natureza.

A continuidade almejada parte do próprio projeto arquitetônico, no qual há grande preocupação em conservar, pelo máximo possível, a estrutura erigida, utilizando para atingir essa finalidade diversos artificios de proteção tanto interiormente (em seu campo estrutural) quanto externamente (aproveitamento estratégico do ambiente). A ruptura dessa continuidade soma-se à ação da entropia e do retorno falhado.

Detendo-nos na ruína e no aparecimento de elementos naturais acima citados, podemos então perceber que há sempre uma inconclusão que paira, como um fantasma, diante das forças entrópicas que tendem à aleatoriedade: a volta da natureza e seus componentes nunca se completam em um ciclo. E isso devido ao funcionamento da entropia, ou seja, as rochas que foram retiradas do seu local de origem, cortadas, moldadas e prensadas para servirem como sustentação, nunca irão voltar ao seu local de origem como as pedras primárias; ainda que, no passar dos milênios, pelo processo de desgaste, a rocha retorne a um estado de fina camada de pó geológico, intermediado pelo vento, pela chuva e/ou outras atividades naturais ou humanas seus grânulos não poderão unir-se novamente sob a mesma configuração. O mesmo ocorre para todos os outros elementos que formam os edifícios: as vigas de ferro, os telhados de zinco, os tijolos de cerâmica, os azulejos de vidro. Todos serão irreversivelmente destruídos e dispersados caoticamente pelo mundo, na impossibilidade de retorno.

Uma vez que traçamos um breve panorama de algumas características das ruínas faz-se necessário uma análise da ruína dentro do reino pictórico, e posteriormente estabelecer uma relação com a corrosão. Iniciamos fazendo uma distinção entre a **pintura da ruína** e a **ruína da pintura**. A pintura da ruína pode ser considerada como a representação bidimensional, tinta e tela, da visualidade das ruínas.

No período Romântico na arte foi quando se iniciou uma grande produção de pinturas de ruínas. Motivado pela descoberta de edifícios e objetos da antiguidade clássica

européia, expansão das atividades arqueológicas em diversas localidades no mundo e grande apreço da população burguesa pelo turismo cultural²⁷, as pinturas:

[...] era formado predominantemente por panoramas onde se destacavam ruínas, destroços de um passado agora revisitado. Grande parte destas pinturas traduziam um ambiente sonhador, marcado muitas vezes pela representação de destroços arquitetônicos no meio de uma natureza luxuriante que se revelava indiferente ao destino do Homem. Uma fachada desmoronada, colunas despedaçadas, constituíam o legado de uma antiguidade irrecuperável, mas que sonha essa mesma recuperação. O monte de escombros suscitava um sentimento de melancolia, melancolia do que foi e já não está, melancolia de um pretérito, nostálgico e longínquo [...] (CASTRO, 2016, p. 37).

É possível percebemos essas características apontadas por Castro (2016) na pintura de Friederich (Imagem 8), que vemos uma paisagem desolada e escurecida, possivelmente construída no crepúsculo com os últimos raios solares avermelhados e rosáceos refletidos nas nuvens. Um homem encontra-se sentado defronte à entrada obstruída do grande pilar colapsado, aquecendo-se em uma fogueira toscamente improvisada. Na cena há o retorno da natureza, vemos atrás emoldurando as ruínas, uma fileira de pinheiros, e no centro da pintura uma grande árvore que se estende em múltiplas direções rasgando o quadro. Nas ruínas percebemos o crescimento de pequenas folhagens rastejantes e gramíneas engolindo, gradativamente, o edifício.

A melancolia da cena transparece pela paleta do artista, que se limitou à pouquíssima variação cromática: tons sóbrios que vão do preto à leves avermelhados, quase apagados no lusco-fusco da imagem. As utilizações dessas cores sombrias adensam a aura da pintura, que por possui poucos pontos de luz, encobre-a dos detalhes. Há, também, na melancolia dos elementos constituintes a sensação de perda: os edifícios abandonados e retomados pela natureza, apontam para a desolação de um passado para sempre perdido e inatingível. Dessa forma, a harmonia do quadro opera tanto devido seus aspectos cromáticos, e pelo conteúdo narrativo: o que ela conta.

Sobre essa sensação de perda Justino (2011) nos demonstra tanto a melancolia das pinturas românticas, quanto da utilização da ruína na arte contemporânea; a ruína:

[...] envolve um desejo vinculado a um tempo perdido, a um *outro tempo*, que teria sentido depreciativo na modernidade do século XX,

²⁷ O século XVIII trouxe um novo tipo de viajante [...] não do viajante de expedição de guerras e de conquista, não do missionário ou peregrino, e nem do diplomata em missão oficial, mas sim do *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e seus monumentos (...) (CASTRO, 2016, p. 36).

opondo-se como falha anacrônica, a uma noção linear de progresso. Desejo melancólico, que operaria como uma espécie de *utopia invertida*, unindo distintas temporalidades e espacialidades na forma da ruína arquitetônica – modo de culto que acompanhou a modernidade ocidental de diferentes perspectivas e que nos discursos contemporâneos se aproxima dos problemas da memória e do trauma, do genocídio e da guerra (JUSTINO, 2011, p. 38, grifo do autor).

Imagem 8 - Ruinen in der Abenddämmerung



FRIEDERICH, Caspar David. *Ruinen in der Abenddämmerung*. 1831. Óleo sobre tela. Tamanho: 70,5cm x 49,7cm.

A pintura buscou nas ruínas um deleite estético derivado de um prazer inexato e perdido, o gozo inatingível inconscientemente disposto em uma realidade que nunca foi concreta, mas, exatamente por nunca ter de fato sido experienciada pelo artista, ele pôde,

através da imaginação, transformá-la em pintura. A nostalgia aqui revelada é de uma perda simbólica do que ele nunca viveu, por isso a ruína representada na tela é bela e trágica, pois evoca estes sentimentos contrários simultaneamente.

Agora, a **ruína da pintura**, por sua vez, percebida em toda sua extensão pictórica e histórica, é a pátina do arruinado que lhe confere status de legitimidade estética e sobrevivência temporal, ao mesmo tempo que nos demonstra a irreversibilidade das ações físicas e desgaste da vida. A degradação de sua fisicalidade nos mostra dados mutuamente opostos e complementares de uma **fenomenologia do desgaste**. Ela vai de encontro com um dos conceitos de Moraes²⁸ de pintura reencarnada. A autora, que trabalha como crítica de arte e curadora, realizou em 2005 uma exposição no Paço das Artes em São Paulo, intitulada *Pintura Reencarnada*, na qual ela buscou compreender alguns movimentos que viam acontecendo na arte contemporânea desde a intitulada morte da pintura²⁹.

A pintura, tela e tinta, desde meados da década de 60, tinha sido deixada de lado em prol de outras manifestações estéticas que rompiam com a estrutura Greenbergiana³⁰, tais como: as instalações, as ações, happenings, performances, objeto. O que a autora nota, no entanto, é que, por mais que a tinta e a tela foram destronadas de sua primazia na história da arte (muitas vezes confunde-se a história da arte com a história da pintura, uma vez que a pintura sempre foi considerada uma arte maior), o pensamento guiador de algumas propostas estéticas deriva de sua concepção pictórica:

Pintura reencarnada é a pintura que, despreendida da matéria que a caracterizava, pousa de modo indelével e perfeitamente reconhecível em obras produzidas na atualidade. Estas obras que não existiriam se, antes delas, não houvesse a memória de um fazer e especialmente de um pensar pictórico, plasmados em superfícies pintadas que atravessaram os séculos até nós. Uma memória presente tanto no artista quanto no público, que aciona mecanismos de associação e leitura diacrônica, capazes de infundir alma e densidade ancestrais mesmo a expressões visuais recém-nascidas nos novos meios digitais. (MORAES, 2005, p. 19).

²⁸ Angelica de Moraes (1949 -) é uma crítica de arte brasileira, jornalista e curadora de exposições.

²⁹ Santos e Souza no artigo sobre a teoria hegeliana da morte da arte dizem: “O fim da arte é um destes temas de natureza muito geral, e por decorrência disto pavimentam o caminho para especulações e prognósticos de toda ordem. Diante da tese do fim da arte o mais importante dessa ideia é o processo, que, após exposta a dimensão especulativa que conduziu o autor a essa conclusão, desde suas fundamentações históricas e culturais sobre o desenvolvimento das formas artísticas simbólicas até a arte romântica, o entendimento generalizado do senso comum enfraquece” (Santos; Souza, 2018, p. 17)

³⁰ Clemente Greenberg (1909-1994). “A pintura contemporânea há muito transbordou da assepsia das vanguardas russas do século passado e da crítica formalista de inspiração greenberguiana.” (MORAES, 2005, p. 28).

A reencarnação da pintura não significa que ela morreu e foi renascida. Moraes não diz aqui de morte, de um período em que a pintura ficou extinta, para posteriormente voltar à vida, pelo contrário, ela nota que a diminuição da criação da pintura tradicional, não se derivava de um apagamento, ou ausência de interesse e desejo pela pintura, mas de um direcionamento para outros lugares explorando possibilidades novas de criação guiadas pelos conceitos, afetos, estruturas, peculiaridades, cromaticidades, da pintura. Pintura reencarnada “não se trata [...] de identificar uma pintura supostamente revigorada, mas sim de observar que ela migrou de corpo” (MORAES, 2005, p. 18), de maneira que o corpo pictórico foi expandido para outros campos, abrindo novas criações nas áreas acima citadas.

Retornando à exposição, há inúmeras obras que podem espantar-nos diante de sua apresentação distanciada da pintura: pela utilização de materiais alternativos, pela relação simbiótica com a arquitetura, pela imagem de vídeo, pelos objetos etc., poderíamos nos debruçar sobre qualquer uma dessas novas configurações de pintura, mas iremos nos deter em uma obra específica que dialoga com a corrosão.

Elida Tessler³¹ participa dessa exposição com uma instalação pictórica interessantíssima, nomeada *Fundo de rumor mais macio que o silêncio* (imagem 9). Sua obra consiste na composição de uma linha retilínea construída de palhas de aço coladas nas quatro paredes da galeria, que, com o passar do tempo, desde a abertura da exposição, vai-se oxidando e derramando o líquido ocre-avermelhado resultante de seu desgaste. É diante desse tipo de desconstrução pictórica que nomeamos como *ruína da pintura*. A obra amarra os diversos conceitos que juntos, formam o termo acima: a ação do tempo, a destruição do precedente: sua desmaterialização seguida de materialização, a ruína da matéria, a pintura **pintada** pela destruição, a carnacção pictórica, a morte e ressurgimento.

Na sua gênese a obra não possui nada de pintura, arranjada de modo que se parece mais com uma linha gráfica, pertencente ao reino do desenho, oposta às carnacções pictóricas, ela mostrar-se-á no decorrer. Dessa forma ela só é possível de produzir-se enquanto materialidade da pintura pelo atravessamento do tempo, iniciando o processo de oxidação, que irá gradativamente deixar que escorra seus resíduos, transformando também as palhas de aço em material de pictoriedade avermelhando-as, corroendo-as.

A ruína do romantismo ocidental, ou seja, a representação pictórica de materialidades de edifícios desgastados foi-se reencarnada aqui como verdadeira carne,

³¹ (1961-) Elida Tessler é uma artista e professora brasileira, nascida em Rio Grande do Sul. Sua pesquisa transita nas áreas da literatura e da arte.

como presentificação da matéria. O desgaste não é mais pictórico no sentido de algo pintado bidimensionalmente, para o olho, pelo contrário, no sentido da criação da matéria mesma, que encontra sua ruína no mundo exterior, no real. Para fazer-se pintura, essa obra necessita destruir-se. Formando-se através de seu desaparecimento ela causa um movimento duplo: a desmaterialização seguida de sua materialização. A desmaterialização de seu precedente (as palhas de aço) gera uma materialização dos destroços do seu processo de desgaste, que são as linhas que escorrem no espaço expositivo, que conjuntamente com os restos das palhas de aço desgastadas e colorizadas em ocre, formam uma carnação pictórica.

Imagem 9 - *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*



TESSLER, Elida. *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*. 2003. Palha de aço colada e oxidada sobre parede. Dimensões variáveis.

Voltemos a corrosão, ela não é meramente uma forma de arruinamento da pintura, ela se configura como ruína da pintura, ou seja, uma pintura que é-se constituída com o propósito de desgastar-se no tempo, sua ruína é a da própria matéria que a constitui. Assim, podemos concluir que a relação entre a pintura e a ruína são múltiplas, podendo

referir-se tanto à uma representação bidimensional pictórica, quanto ao próprio arruinamento de suas estruturas. Na primeira temos como exemplo as pinturas românticas que retratam as ruínas e, na segunda, temos um pensamento guiador que orienta as práticas pictóricas de forma a refletir sobre sua autodestruição e subsequente materialização ou desmaterialização.

3.2 – Fenomenologia da Corrosão: a vida invisível

O conceito de entropia difundido no pensamento científico, a partir da afirmação de Clausius, da segunda lei da termodinâmica, afirma que, assim como o calor é sempre dissipado de um corpo mais quente a um corpo mais frio, a energia do mundo é arbitrariamente perdida. Essa perda aleatória e caótica é observável empiricamente desde a corrosão de metais ao derretimento de cubos de gelo.

O que aqui denominamos corrosão refere-se ao processo de decomposição metálica, no qual a energia empregada anteriormente a um óxido de baixa redução no processo metalúrgico para o transformar em metal industrializado é perdida e o metal retorna a seu estado anterior mais estabilizado. Esta desordem no campo macroscópico é paralela à ordenação microscópica, como afirma Alec Groysman (2010):

Corrosão é um destes exemplos na desta lei na realidade, mostrando um aumento da entropia que é o aumento do caos e da desordem. Quando nós olhamos os produtos da corrosão, como ferrugem – substâncias da degradação – nós observamos o aumento de “caos e desordem”, aumento da entropia na escala macro. Mas, quando observamos os mesmos produtos da corrosão – substâncias da degradação – [...] nós vemos ordem na “microescala”. (GROYSMAN, 2010, p. 269, tradução nossa).³²

Embasado no discurso de Groysman (2010), discorro sobre meu trabalho, dentro do campo das artes, cujo objetivo é investigar as possibilidades pictóricas da corrosão, refletindo sobre a formação imagética que esta produz no campo bidimensional da pintura. Ao analisar a sua estrutura temporal e a sua fórmula entrópica, aponto a

“(…) Corrosion is one of the examples of this law in reality showing an increase of entropy that is the increase of disorder and chaos. When we look at corrosion products, rust – substances of degradation – we see the increase of “chaos and disorder”, increase of entropy on the “macro” scale. But when we look at the same corrosion products – substances of degradation – we see some order in the “micro-scale”. (GROYSMAN, 2010, p. 269).

peculiaridade que a constitui: a desmaterialização do precedente seguido da materialização das pátinas.

Pode parecer, em um primeiro momento, que a mudança intencional da atividade corrosiva que ocorre normalmente do mundo natural para o campo da estética – apreciação, aspecto simbólico, inserção nos circuitos normativos de arte; tais como museus, galerias, espaços expositivos – cause uma perda de liberdade, por retirar um fenômeno comum, colocando-o em um outro campo de percepção. Porém, em uma análise mais detida, percebe-se que esta transmutação simbólica e estética não restringe a liberdade da corrosão em seu estado originário, ou seja, na fisicalidade do mundo. Ao contrário, possibilidades de se interpretar, significar e investigar a corrosão pelo intermédio da estética são ampliadas. Isto ocorre por diversas razões e, no presente artigo, iremos nos deter em duas: no processo de construção da obra e na liberdade estética de ressignificar experimentos não convencionais, como a corrosão de chapas.

O processo de construção das chapas corrosivas ocorre de maneira divergente dos processos de criação de obras convencionais. Por exemplo, a pintura instituída (tinta sobre tela), na qual há, pré-estabelecida, uma série de passos que deve ser seguida para se alcançar determinado resultado. Primeiro, criamos, então, um esboço menos detalhado, pensando em questões de proporção e ocupação espacial. Posteriormente, pensamos em uma escala tonal que irá harmonizar-se cromaticamente de acordo com o tema proposto. Logo após iniciamos o procedimento de aplicar a tinta com pincéis e correções dos passos anteriores. Por último, finalizamos com o acréscimo de detalhes ou apagamentos de falhas. Esta lógica operante funciona de acordo com as pesquisas já canonizadas na produção técnica da arte, como na pintura a óleo. Na corrosão, por sua vez, por constituir-se enquanto experimentação pictórica não convencional, não há uma série de regras ou modelos para serem seguidos. Portanto, encontramos, ao apurar o processo corrosivo, maior liberdade de criação e inovação.

Os estágios de criação de uma obra corrosiva são muito diversos, mas, de maneira geral, ocorre nas seguintes etapas: em um primeiro momento as chapas metálicas são lixadas até atingirem uma uniformidade tonal e de textura. Posteriormente, em concordância com o tipo de metal utilizado e o propósito da composição cromática desejado, aplica-se os ácidos em sua superfície. Neste ponto, começa a surgir maiores divergências de práticas e materiais devido às inúmeras possibilidades criativas e os propósitos imagéticos, composicionais e poéticos que estão no cerne da pesquisa aqui em processo. As reflexões se realizam embasadas em dois de meus trabalhos que apresentam

as variáveis presentes nos momentos de aplicação de ácidos, são eles *Estágios da Decomposição em Cobre*, (ARANTES, 2015) e *Corrosão em Alumínio*, (ARANTES, 2018)³³.

Percebendo, então, a necessidade de uma literatura que contribuía com os estudos sobre os processos corrosivos na arte, desenvolvi trabalho *Estágios da Decomposição em Cobre* (2015) em que o objetivo principal foi o de compreender a interferência temporal sobre a corrosão. Para isso, mergulhei cinco chapas de cobre de tamanho 20 x 15 cm em solução aquosa de água e cloreto de ferro. Deixei, então, que cada chapa permanecesse em um tempo diferente na solução, obedecendo a ordem: I-5min, II- 10min, III- 20min, IV- 40min e V- 80min. Após esta imersão em ácido, apliquei, com a ajuda de uma seringa, ácido sulfúrico em alguns locais específicos do metal. Dessa forma, a variação temporal de imersão das chapas ressaltou as diferenças cromáticas em sua superfície. Associado à minha segunda aplicação de outro ácido, com maior nível de precisão – pois escolhi o pincel que atuou minuciosamente como veículo de dispersão – obtive chapas de cobre com grandes disparidades tonais: avermelhadas, ocre, marrons e verde-azuladas. Demonstro, assim, que os dois métodos utilizados, seringa e imersão, foram imprescindíveis para o processo estético, poético e visual da obra.

Na sequência produzi um segundo estudo, *Corrosão em Alumínio* (2018), que busquei compreender a corrosão a partir da aplicação de ácido nítrico com um pincel, a fim de garantir uma cobertura homogênea nas áreas de contato entre o ácido e a superfície do metal. O objetivo deste foi investigar o aspecto cromático do branco e a sua deterioração no tempo. Como resultado, observei o desgaste dessa cor em amarelados suaves e em encardidos ocre. É interessante pontuar, dessa maneira, a importância do pincel, na historiografia da arte, ao ser utilizado como símbolo metonímico da pintura, embora seja apenas um elemento auxiliar dessa criação. Esse instrumento está, inegavelmente, calcificado no imaginário coletivo ao tratar-se da produção pictórica. Por isso, optei por utilizá-lo ao aplicar algum material sobre superfícies a fim de criar estímulos visuais. No meu trabalho, entretanto, o pincel se desintegra devido à ação do ácido – e é corroído da mesma forma que o objeto estético, estabelecendo, assim, uma relação poética de desgaste mútuo.

Antes de tratarmos das ressignificações estéticas, é preciso uma breve contextualização histórica acerca da concepção artística no ocidente. Em seus primórdios,

³³ As imagens de todos os meus trabalhos citados se encontram no apêndice ao final da dissertação.

a arte ocidental possuía um sentido simbólico muito aproximado dos elementos composicionais estéticos de um quadro ou de uma escultura. Sendo assim, o que era representado – ou uma floresta ou um cristo crucificado – conectava-se, instantaneamente, com um símbolo. Até mesmo nas representações alegóricas esperava-se uma ligação imediata entre o que era visto e o sentido atribuído pelo espectador. Era esperado a harmonia uniforme entre cor, composição, simbolismo e técnica. Todavia, a partir das vanguardas esta interação se torna menos direta, exigindo do observador diante da obra uma posição mais ativa, de participação na construção do sentido tanto simbólico quanto estético, **emancipando-o**³⁴.

Desse modo, a emancipação do espectador vai possibilitar novas liberdades, que podem levar, inclusive, a lapsos de interpretação do objeto artístico. Isto é, o abstracionismo da arte moderna opera na descontinuidade e a contemporânea alarga as imperfeições da obra e a não linearidade do sentido, lugar em que reside a autonomia do sujeito observador. Devido a essa característica mista entre linguagens e conceitos sobre o tempo, a ruína, a morte e o renascimento da matéria, minha prática pictórica se encaixa no que, comumente, denomina-se arte contemporânea.

Sendo assim, a construção corrosiva e a ressignificação da arte são atitudes contemporâneas. Seu próprio nascimento já ocorre em uma descontinuidade das linguagens artísticas, negando-as, separadamente, e obrigando-as, ao mesmo tempo, a serem indissociáveis. Logo, lixar a chapa de metal e aplicar ácidos é uma atividade mais próxima à práxis da gravura do que da pintura propriamente dita.

Entendemos como gravura, nesse trabalho, a corrosão de determinadas áreas marcadas por um buril para a impressão de imagens. Dessa maneira, ao contrário do que se espera, ao corroer a chapa inteiramente, não há imagem possível de ser impressa, pois não há sulcos específicos. Se pretendêssemos, portanto, produzir imagens por meio da gravura com a chapa de metal totalmente corroída, acabaríamos com a sua forma, já que o resultado seria apenas um retângulo ou um quadrado preto, sem sulcos e sem fissuras. Seria, então, uma não-imagem.

Desse modo, diferentemente do quadrado preto de Malevich (1915) a corrosão na chapa será encoberta, mascarada, com tinta preta. O artista em questão trouxe ao mundo

³⁴ Isso significa a palavra emancipação: o embaralha mento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo. O que aquelas jornadas traziam aos dois correspondentes e a seus semelhantes não era o saber de sua condição e a energia para o trabalho do dia seguinte e a luta por vir. Era a reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer. (RANCIÈRE, 2012, p. 23)

um quadrado em que, posteriormente, haveria uma superfície branca, representando uma impressão positiva do mundo. Tentar produzir gravuras na chapa corroída, por sua vez, só ocultaria a sua verdadeira face e causaria uma impressão negativa: tão sem símbolos quanto um sudário sem as marcas do homem, sem o seu sangue.

Assim, se tentássemos não passar a tinta preta na corrosão, mantendo a sua superfície intacta, e produzíssemos gravuras somente pressionando-a contra o papel, o pó, com baixo teor aderente, impediria a apreensão da forma e, a cada tentativa haveria menos matéria aglutinada no papel, até não haver nenhuma. Outro ponto importante, é que a função da gravura, seu propósito originário, foi o de produzir cópias idênticas de uma imagem. Desse modo, a perda gradativa de uma possível impressão, devido ao pó resultante da corrosão com o papel, negaria isso, mesmo que embasadas nas perspectivas contemporâneas da impermanência. Perderíamos, da mesma forma, a característica pictórica da chapa corroída, pois, é perceptível em sua coloração, apresentação física e materialidade que ela difere radicalmente da proposição mais enraizada da gravura.

Isso se dá, porque a pintura recebe da gravura algumas técnicas antes alheias a seus procedimentos instituídos (utilização de ácidos), assim como materiais alternativos (metais). Forma-se, desse modo, um laço indissociável entre essas duas linguagens artísticas.

O espectador, ao lidar com estas obras da corrosão, precisa participar de uma maneira outra, além da contemplação. Estar diante de uma chapa corrosiva não irá informá-los do seu conteúdo simbólico e do processo temporal tão imediatamente quanto uma pintura figurativa. Contrariamente às pinturas abstratas (ainda que a corrosão seja visualmente abstrata), a pintura corrosiva rompe a barreira do visual, seu sentindo não se encontra evidente, é preciso enxergá-lo para além do visível. Os não-ditos presentes na chapa metálica representa a liberdade interpretativa do meu trabalho. Entre a obra que produzo – a pintura da corrosão – e qualquer pedaço metálico corroendo no mundo, existem na limitação do visível. Na ruína da matéria.

O retorno corrosivo é caótico e livre: o óxido de baixa redução esfarela-se lentamente no ar, no solo e no tempo. Sua matéria não é reagrupada novamente sobre a sua forma antiga e natural (uma rocha inteiriça como no momento de sua extração pelo homem), mas existe dispersa pelo mundo. O retorno a um óxido de baixa redução é seu movimento de estabilização química, porém sua constituição física reduz-se a frangalhos. A liberdade da corrosão é anárquica e reside em seu retorno.

A ruína do metal esconde um desejo de morte e, paradoxalmente, de renascimento, ressaltando a condição entrópica do mundo. A entropia também se faz presente na arte e é nela mesma que encontramos sua última expressão: uma obra de arte configura-se como tal, mesmo que obsoleta no mundo.

O pintor russo Kazimir Malevich (1879 – 1935) foi responsável por construir um movimento artístico intitulado suprematismo, no qual o artista buscava exprimir, em pinturas abstratas, as formas puras da geometria (quadrados, retângulos e círculos), com o intuito de aproximar a arte da religiosidade e experiência emocional que essa poderia suscitar no espectador. O artista escreve em 1915 um manifesto sobre suas composições suprematistas, frente seu objetivo e sua posição diante da entropia do mundo. Assim, Malevich (1915/2000), disserta, da seguinte maneira, sobre a relação de utilidade dos objetos no mundo (arte) e museus:

Aqueles que promovem a construção de coisas úteis, coisas que servem um propósito, e que combatem a arte e procuram escravizá-la, deveria atentar-se ao fato de que não há algo como a construção de um objeto útil. A experiência dos séculos não nos demonstrou que as coisas “úteis” não permanecem para sempre de tal maneira? Cada objeto que vemos nos museus nos demonstra o fato que nenhum objeto é realmente útil, de outro modo ele não estaria em um museu! E, se esses objetos pareciam utilizáveis anteriormente é porque não havia nada mais útil sabido por nós... Ainda possuímos a menor razão para crer que as coisas que se nos aparecem úteis e convenientes agora, não nos serão obsoletas amanhã [...]?³⁵ (MALEVICH, 1915/2000, p. 121, tradução nossa.)

Os museus são, na sua configuração mais tradicional, um agrupamento de objetos que não possuem uso na contemporaneidade e, desta forma, são expostos como relíquias de um tempo distante, curiosidades da vida antiga de nossos antepassados. Os quadros, esculturas e cerâmicas, foram retirados de seus locais de origem e permanecem como fragmentações nos espaços em que são expostos. Há aí um véu a encobrir a inutilidade do que é mostrado. A harmonização das cores das pinturas mais próximas umas das outras, a separação por artista ou por datas de produção e o distanciamento daquelas obras

³⁵ Those who promote the construction of useful things, things which serve a purpose, and who combat art or seek to enslave it, should bear in mind the fact that there is no such thing as a constructed object which is useful. Has the experience of centuries not demonstrated that "useful" things don't long remain useful? Every object which we see in the museums clearly supports the fact that not one single, solitary thing is really useful, that is, convenient, or otherwise it would not be in a museum! And if it once seemed useful this is only because nothing more useful was then known Do we have the slightest reason to assume that the things which appear useful and convenient to us today will not be obsolete tomorrow...? (MALEVICH, 1915/2000, p. 121)

ou objetos considerados mais valiosos são exemplos dos artifícios utilizados para velar o caráter prescindível dos artefatos.

Estes subterfúgios não se mantêm por muito tempo, já que não conseguem ocultar a realidade daqueles que enxergam as fissuras no frágil tecido da pintura. Aquele que arrisca a chegar um pouco mais perto e a ver o craquelado da tinta, adentra na verdade: o mundo está em ruínas. Talvez, mais assustadoramente, o sujeito perceba que o mundo esteve assim desde seu surgimento. A ruína é a atividade entrópica a acontecer em determinado sistema: o desgaste físico com o aumento da aleatoriedade e o caos nas materialidades e o desejo pela mesmice, pela inalterabilidade maior – o não acontecimento do equilíbrio.

Dessa forma, a fim de explicar a ligação entre a ruína e a arte, ainda podemos trazer mais um exemplo. Suponhamos que o espectador observa um quadro no museu e enxerga um craquelado sutil, presente na obra: a tinta começou a ruir-se. Ele vê, também, o pó acumulado em finas crostas, como uma pátina quase transparente, a sedimentação lenta das pequenas partículas de matéria acumulando-se ao correr dos séculos. Avista-se, da mesma forma, a moldura de madeira carcomida por traças e furos a representar a organicidade do material. O tempo agiu nesse objeto, assim como ele agirá sobre o mundo. O espectador assusta-se, então, com a presentificação, ali, da ruína, finitude e morte.

A ruína é a lembrança da morte. Voltemos à citação de Malevich (1915/2000) “[...] não há algo como a construção de um objeto útil. A experiência dos séculos não nos demonstrou que as coisas “úteis” não permanecem para sempre de tal maneira? (MALEVICH, 1915/2000, p. 121, tradução nossa)³⁶” – a história pode ser interpretada sobre diante dessa afirmação sobre a “utilidade das coisas”: aquilo que há décadas nos era útil, agora encontra-se nos museus, incrustados com as pátinas da velhice, da memória, em suma, do tornar-se obsoleto. Ou, até mesmo em sua ausência, os objetos não se encontram mais em lugar algum, não sobrevivendo às intempéries da fisicalidade, desgastam-se até o fim, até a mesmice do pó.

A corrosão, então, vista como um objeto de arte, já é inútil em sua premissa inicial. É uma expressão clara da entropia, do desgaste e do arruinar da matéria e da perda de determinada configuração sistemática, do obsoleto, enfim. A corrosão é a ruína que nos lembra da morte e o susto do espectador – a repulsa da carne diante da desmaterialização.

³⁶ “that there is no such thing as a constructed object which is useful. Has the experience of centuries not demonstrated that ‘useful’ things don't long remain useful?” (MALEVICH, 1915/2000, p. 121).

Se antes da contemporaneidade os museus se configuravam como um mausoléu de obras obsoletas, protegidas pela aura da singularidade do objeto, com as novas propostas artísticas da década de 60 e 70 em diante ele se transforma em um espaço de acontecimentos efêmeros. Neste espaço novo do museu, o espectador irá encontrar as inutilidades estéticas preditas por Malevich (1915/2000). A arte imaterial não é mais ou menos inútil que a objetual, mas reconhecendo sua futura morte e dissipação no mundo, ela se liberta das antigas necessidades anteriormente atribuídas à produção artística.

Assim, chegamos à corrosão: é no entrelaçamento da efemeridade da vida, do desgaste da matéria e da reação pictórica que ela reside como um processo dialético, que existe, já, como retorno. Desse modo, há uma disputa, aí, entre duas forças opostas: o embate entre a sua desmaterialização – no momento da aplicação do ácido na chapa metálica – e a formação de pátinas.

A desmaterialização iniciada pela ação dos ácidos é a morte do metal. Ela perfura a superfície do material e causa uma descontinuidade na chapa, exigindo uma resposta da matéria e, assim como na morte orgânica, destrói a configuração original daquilo com que entra em contato. Isto é a descontinuidade da decomposição causada pelo ácido. Decompor é, assim, uma atividade de transformação de determinado objeto ou organismo em outra coisa, observada ao diminuí-lo em partes assimilares para outros organismos ou para o mundo.

Quando o metal se perde, a coloração muda. Usaremos como exemplo uma chapa de ferro: retangular e lixada, ela é preta, opaca. Mas sua história não começa quando a compramos assim. Sua origem é alguma forma de minério de ferro que, tratada por processos metalúrgicos, alcança uma configuração satisfatória para fins industriais:

Peguemos o minério hematita (Fe_2O_3) como exemplo. Após o processo de pelotização, executa-se a reação química da hematita com o monóxido de carbono (CO). Isso é feito queimando-se carvão na presença do minério em um forno apropriado, construído com tijolos cerâmicos refratários. Tanto o minério quanto o carvão são introduzidos pelo topo do forno (...) a combustão do carvão tem dupla finalidade: fornecer o calor necessário e produzir o monóxido de carbono que provoca a redução do minério [...] (CANTO, 1966, p. 68).

O procedimento industrial citado pelo autor é uma tentativa de retardar os avanços da corrosão nos produtos oriundos dos metais, ou seja, busca-se minimizar a entropia. Mas o ferro, por não ser um metal nobre, corrói-se com muita facilidade, por estar quimicamente instável no formato industrial, sua tendência de retornar à sua forma de

óxido é muito alta. O processo metalúrgico descrito por Canto (1966), necessita de grande uso de energia de diversas fontes para tentar conter minimamente a atividade da entropia no metal. Todavia, isso pode tornar-se banal se realizado com propósitos estéticos, tornando, assim, a ação duplamente negativa quando comparada às noções utilitárias, à entropia natural sofrida por todos os corpos terrestres e se somada ao gasto energético dispendido para a contenção dessa ação. Conforme Malevich (1915/2000) “[...] não há algo como a construção de um objeto útil.” (MALEVICH, 1915/2000, p. 121, tradução nossa).³⁷

A desmaterialização é, dessa forma, dupla. Primeiro, opera-se nas circunstâncias entrópicas da matéria, na sua lenta dissolução, iniciada no momento da aplicação dos ácidos, e continua até a dissipação total do metal em pó. Depois, age de maneira simbólica, mas, ainda assim, próxima da fisicalidade do mundo, na destruição anárquica dos processos industriais anteriores, na irreverência pela energia e no tempo gasto na produção de uma chapa desbalanceada. Por estes pontos, a liberdade da desmaterialização encontra-se na destruição do precedente, no estado industrial do metal, que pretende demonstrar, esteticamente, a ruína do mundo. Também, se faz presente na decomposição de um objeto como arte, ao inverter o jogo estabelecido de criação positiva. Criando, pelo oposto: pela morte, pelo arruinamento.

Essa prática contemporânea de produção pictórica é trabalhada por Justino (2011) em sua dissertação na qual a autora investiga a ruína, pintura e temporalidade. Para ela:

A linguagem da pintura, por sua vez, criou e consagrou princípios internos próprios ao seu caráter representacional, tornando-se campo de desenvolvimento para modelos e artifícios visuais capazes de construir a ilusão de espaço e, até o modernismo do século XX, de *representar o tempo*. Tratar hoje de poéticas pictóricas do tempo implica, portanto, a construção de um pensamento atento aos conceitos e dinâmicas próximas dos apagamentos, destruições, sobrevivências, anacronismos, retrocessos e descontinuidades contidos na própria imagem – aspectos que animam a obra de arte e que dizem respeito a um aspecto fundamental do humano: nossa própria condição e percepção como seres temporais (JUSTINO, 2011, p. 25, grifo do autor).

Dentro das temáticas e metodologias de trabalho contemporâneo, a pintura pela ruína, morte e destruição faz parte de uma poética pictórica que opera nessa fuga moderna

³⁷ that there is no such thing as a constructed object which is useful. (MALEVICH, 1915/2000, p. 121).

e clássica de representar o tempo, tencionando. Assim, ao contrário, utilizá-lo de maneira a vir a ser um agente ativo e indispensável da obra: a corrosão é o tempo.

Simultaneamente, ocorre o processo de materialização. Ao aplicar o ácido no metal, a resposta da desmaterialização é, paradoxalmente, uma materialização: aquilo que chamamos de pátinas, o atestado da corrosão, do tempo, da entropia. As pátinas são colorações – como peles – que se agrupam na superfície do material, causadas pela exposição da chapa às intempéries ou aos agentes corrosivos, como os ácidos. Diferentes metais possuem, assim, diferentes pátinas – as mais comuns são a ferrugem do ferro e o azinhavre do cobre. São, estas, o equivalente a uma pele que encobre o material. Toda pele vela uma carnação. Mas a pele da pátina corroída se torna uma carnação – ao mesmo tempo, o que causa resultado e o que é resultado de outra ação. Pele e carne são, então, indissociáveis.

Assim como a pele, a pátina é um entremeio, ou seja, aquilo que permanece entre dois pontos de contato: o mundo externo e o metal. Recobre e resguarda o metal das influências de intempéries e, por seu toque íntimo com a interioridade da matéria – pois ela própria se configura como superfície – o desgasta lentamente. A decomposição do metal continua pela pátina causada mecanicamente, que o protege para que possa, ela mesma, o destruir e, conseqüentemente, destruir-se a si mesma.

Então, como a carne não é uma defensora passível dos corpos biológicos, a pátina também é destrutiva. O desejo de auto aniquilamento da pátina é semelhante às induções da carne (pulsões de morte e de vida, reações materiais aos estímulos externos e internos, estágios orgânicos cíclicos), da matéria viva que existe subjacente entre ossos, peles e cartilagens. A configuração de visceralidade da carne se apresenta por sua cor, materialidade e impermanência. Sua composição cromática revela-se como uma carnação pictórica, indissociável entre si e o suporte, como a pele e a carne, numa junção do interno e externo.

Desse modo, a dualidade de carne e pele é interpretada na pintura como um fantasma nunca superado, segundo Didi-Huberman (1985/2012)

[...] interrogar-se sobre esse *encarnado*, a começar pela impossível arbitragem da palavra. *En*, seria dentro, seria sobre? E a *carne*, não seria o que em todo caso designa o sanguinolento absoluto, o informe, o interior do corpo, por oposição à sua branca superfície? Mas então, por que nos textos dos pintores as *carnes* encontram-se constantemente invocadas para designar seu Outro, isto é, a *pele*? Talvez seja porque esse equívoco mesmo, essa impossível arbitragem, já constitua um fantasma maior da pintura. O fantasma não é o sonho que coloca entre

parêntese a prática, é uma relação tal com o objeto de desejo que, ao dividir o sujeito, modifica inconscientemente a vigília e o ato. Modifica, pois, a obra, conclama-a, engendra-a, divide-a (DIDI-HUBERMAN, 1985/2012, p. 32, grifo do autor).

Assim, na pintura da corrosão, carne e pele se confundem pelo entrelaçamento simbólico e pela fisicalidade inerente dos materiais. Corrosão se encarna, como corpo pictórico, no apagamento das barreiras entre a noção de revestimento da pele e interioridade da carne, fazendo com que ambas apareçam simultâneas no que é visível. As pátinas são híbridas entre carne e pele, oriundas da reação química de ações no metal, que resultam na complexa configuração dupla, fugindo do reino do olhar. Sobre isso, Didi-Huberman (1985/2012) afirma:

[...] o problema do encarnado é igualmente um problema de *pele*. Talvez ele exija então um retorno, não para além, mas para aquém de tal hipótese formal. Que não haja surgimento e “debate” da pele (a pele pintada) senão *no plano*, isto se compreende. Mas importa igualmente considerar a intensidade do *spatium* pictórico quando a punção do fantasma (fantasma de pele, fantasma de sangue, encarnado) tiraniza o subjéctil. Cumpre considerar o desejo de metamorfose pelo qual o próprio plano quer fazer pele, ou “carne”. É uma questão de ordem fenomenológica que aqui se descortina (DIDI-HUBERMAN, 1985/2012, p. 53, grifo do autor).

O fantasma da pintura encarnado, ao mesmo tempo em pele e carne, resume a condição da corrosão. Um fantasma é um espectro de algo ou alguém morto que continua a habitar o reino dos vivos por meio de uma ausência em presença, a descontinuidade entre vida e morte – o entremeio. A corrosão é esta sombra no plano da arte: só percebemos seus rastros, seus produtos fragmentados. Só temos acesso a seus resultados, mas ela mesma nunca é vista, atingida, apontada. Como um espírito, ouvimos seus ruídos, lamentos e possessões, mas nunca, de fato, nos deparamos com sua fisicalidade.

Assim, vemos a crosta cromática das pátinas e a denominamos corrosão, quando, na verdade, ela é apenas resultado do processo, atestado do que acontecera anteriormente. Elas são os utensílios quebrados por um espectro, nunca o objeto em si, mas perto o suficiente para confundir-nos com a própria coisa que desejamos nomear. Por isso, a pátina é alienante: ela esconde sua origem e, ao mesmo tempo, a destrói. A corrosão como pintura se torna verdadeiramente uma carnação pictórica por meio das pátinas e reside **na limitação do visível, na ruína da matéria**.

Aquele que olha para uma obra de arte corrosiva verá apenas o decorrer do tempo, imaginará que a chapa metálica foi deixada por décadas diante das intempéries do mundo,

isso porque sua carnação é deceptiva e esconde quase tudo ao olhar. Alienante e alienadora, nos mostra apenas as bases fundamentais da pintura, mas o resto permanece longe da vista, no reino do pensamento. Vê-se a composição cromática da reação do metal com o ácido, vê-se as crostas de pátinas ora mais grossas e ora mais finas, vê-se a materialidade da decomposição do metal, contudo, suas outras faces permanecem ocultas para aquele sujeito que se recusa a escutar os não-ditos presentes na matéria. É preciso saber que algo fundamental sempre escapará. O processo de construção estético é tão fundamental quanto a obra exposta e tanto quanto o processo de desgaste no futuro até sua destruição total. Quando se vê diante da chapa corroída, é preciso estar em contato com seu passado, sua configuração atual e seu futuro arruinado. É preciso que quem a olhe esteja disposto a preencher, solitariamente, as elipses, superando as obviedades do olhar.

Estar disposto, como diz Henry a sentir as entonações subjetivas, autoafectivas da arte nesses hieróglifos do invisível:

Olhamos petrificados, imóveis também eles ou evoluindo lentamente sobre o fundo de um firmamento noturno, os hieróglifos do invisível. Nós o olhamos: forças que cochilavam em nós e esperavam havia milênios, desde o começo, obstinadamente, pacientemente, que estouram na violência e na vivacidade das cores, que desenrolam os espaços e engendram as formas dos mundos; as forças do cosmo despertaram em nós, arrastam-nos para fora do tempo, na ronda de sua exaltação, sem nos largar, sem parar – porque elas mesmas não pensavam ser possíveis atingir “tal felicidade”. A arte é a ressurreição da vida eterna. (HENRY, 1988/2012, p. 182).

O ciclo da desmaterialização e materialização continua ora intercalando-se, ora coexistindo. Tendendo à destruição total da chapa metálica, até seu retorno ao óxido. Ela renasce em pó, mas nunca é completamente: há sempre perdas. Dessa forma, o metal ainda que retorne à sua forma mais estabilizada irá dissipar-se em pó, aleatoriamente, no mundo. Com a ação das intempéries, como a chuva, ventanias, combinadas com possíveis desastres ambientais como tsunamis, terremotos e erupções vulcânicas, as possibilidades de acúmulo destes são muitas e cheias de variáveis.

Mesmo que a pulverização se acumulasse e permanecesse durante séculos aglutinada, nunca iria formar outra rocha de minério, como a de sua origem. Os metais raramente são encontrados na natureza na sua forma utilizada por nós humanos. Metais como o zinco, o ferro, aço e latão ou estão presentes na terra em constituições muito

impuras e precisam ser tratados metalurgicamente para serem usados, ou são ligas metálicas da junção de dois metais.

Perde-se também, no decurso da desmaterialização e da materialização, a memória de seu processo. Quando atrelada ao metal, a pátina funciona como o espectro que demonstra a corrosão. Mas isolada de seu referente originário, não nos indica quase nada. Tudo o que ocorreu antes de seu nascimento, é dissipado. Não pode ser compreendida nem mesmo como um rastro. A perda é a finalidade última da corrosão, é o retorno descontínuo do equilíbrio químico; e, por isso, das gamas de liberdades presentes em seu processo pictórico. São, assim, marcas de autonomia dessa arte a ressignificação simbólica, a independência da entropia frente ao utilitarismo industrial, o seu retorno pontuado por falhas, ou seja, sem exigências por completudes, além de sua capacidade de morte e de renascimento. Tudo isso provoca consequências diversas à aparência e à constituição química da corrosão, embora sempre esquivas, nunca óbvias. Por isso, estão além do visível – na falha do que se perde e, por isso, não se vê: na libertação da arte do olho e na ruína da matéria.

Para tratarmos da Vida invisível, presente na corrosão, atribuindo-a a característica de objeto pictórico e, ainda, para analisarmos os complexos embates que atravessam sua construção pictórica, assim como sua transformação no tempo, iremos utilizar como base a descrição fenomenológica de Michel Henry: a Fenomenologia da Vida. O interior da corrosão, o invisível, é a própria Vida, esticada em uma escala temporal mais extensa que a longevidade humana, mas ainda sim é vida. A fenomenologia da corrosão é uma fenomenologia do interno, o interior invisível da pintura, do homem e da existência – que são indissociáveis, por serem constituídos da mesma vida ininterrupta. Distanciando-se da arte abstrata, pois ele é o mesmo de sua exterioridade. A corrosão como pintura nos apresenta assimilação da dualidade Externo/Interno.

O Interno e o Externo da corrosão são o mesmo. Ela é a arte que manifesta toda Vida, incessante. Na corrosão não há interno e externo por não haver os conceitos excludentes da arte abstrata ou figurativa, da pintura instituída como: dentro e fora, a pele que recobre e sua carne interior, não há separação entre representação e ideia, superfície e suporte, rompimento e síntese, morte e retorno. Há apenas vida: em seu renascimento e ruína intercambiáveis.

Dentro e fora: na tradição da arte, objetos tridimensionais (esculturas, estátuas, cerâmica ...) e bidimensionais (pinturas, desenhos) sempre possuíam um dentro e um fora. O dentro seria o escondido do visível, aquilo que não se mostrava, funcionando como

suporte, escoro. Nas pinturas, tendemos a enxergar um dentro: apenas a ilusão óptica da frontalidade, a hermeticidade da imagem fechada em uma moldura feita dos limites da matéria do quadro mesmo. Este dentro, traria seu oposto na forma do avesso, aquele que não pertence ao olhar, que está fora do campo de visão, raramente imaginado: a moldura, o quadro branco mesmo sem a tinta em sua nudez de suporte, o chassi. Essa dicotomia existe pela própria configuração dos objetos no mundo, e fundamenta-se na base do pensamento fenomenológico: o acesso dos objetos pelos nossos órgãos do sentido é sempre parcial e circunstancial: “A tradição fenomenológica concebeu a intencionalidade como traço definidor, e mesmo exclusivo, da experiência, e, portanto, a fenomenologia pode ser caracterizada como o estudo da intencionalidade” (CERBONE, 2019, p. 15).

Então, estamos diante desses objetos buscando uma síntese, a partir do que captamos em fragmentação. Diante de uma pintura não temos acesso ao seu “fora”, mas ele, como um espectro, nos indica a sua presença não-dita por alguns atravessamentos, lembrando-nos sutilmente da intencionalidade do processo perceptivo: ainda que estejamos absorvidos na percepção da pintura esse lembrete acorda-nos para a fatura não-dita do olho e do mundo. Estes atravessamentos são respectivamente: a) o limite do quadro, suas bordas, horizontais ou redondas, nuas ou cobertas em molduras, estão de fora da experiência estética da pintura, não porque não são visíveis, ou por estarem “do avesso”, mas por serem socialmente lidas pela cultura como indiferentes à composição da pintura. Desta forma, o contexto pictórico é compreendido como o conteúdo inserido dentro dos limites físicos do suporte, pelo uso de tintas, pigmentos ou artifícios depositórios de cor.

O que é possível de ver é o que foi pintado; b) o suporte – o quadro branco – está fora do campo de visão pois ele foi submerso, até o desaparecimento. Sua natureza física fora encharcada em pigmentos (ela também fora manipulada exatamente para proporcionar uma eficiente absorção de tinta). A trama de tecido assume o papel de um transmissor passivo, inerte. Chegando mais perto, longe disso, o espectador pode ver que o apagamento não é total, há resquícios do material, que nem mesmo as mais vigorosas pinceladas puderam encobrir. Há as texturas da trama, resistentes deixam sua marca, ainda que ínfima, quase expirada, embora presente; c) o chassi, no que lhe diz respeito, já é um objeto pensado para fora do visível. Sua função de estrutura depende exclusivamente de seu não aparecimento à vista do espectador. Por ser um suporte que sustenta, limita e mantém o equilíbrio da pintura e sua instalação da parede, encontra-se como avesso, ou seja, o lado proibido do acesso perceptivo embora sempre imaginado e

presumido. Todos nós presumimos sua existência ao estarmos diante de uma pintura no museu. Sabemos que há algo que mantém o quadro fixo na parede, mas não temos interesse algum em fazer com que ele apareça à visão; ele é um fora expurgado de todo o dentro pictórico.

Todavia, a corrosão não possui um dentro e um fora, uma frente e um avesso. Um lado visível e outro encoberto. Diferentemente da pintura tradicional, sua constituição como pintura não depende dessa dualidade devido sua materialidade pictórica ser formada pela reação de sua corporeidade com um ácido, e não pela aplicação de tinta ou outro material pictórico instituído. Dessa forma, o que poderia ser considerado seu avesso, suas costas, o lado que entra em contato com a parede, é feito do mesmo material de sua “frente”. Então, inteiriça, a corrosão, irá agir, durante o tempo, em toda a sua extensão. O que seria ser avesso sofrerá a mesma degradação que sua face que se aparece a nós. Da mesma maneira, o “dentro”, no sentido aqui de algo que existe na interioridade de alguma superfície inacessível em um primeiro olhar, ou seja, aquela parte da pintura que está “debaixo” da crosta da pátina – o metal protegido (Imagem 10).

Imagem 10 – Fotografias macroscópicas da tentativa de ordem em chapa de zinco após a aplicação do ácido sulfúrico



ARANTES, Brayan. *Fotografias macroscópicas da tentativa de ordem em chapa de zinco após a aplicação do ácido sulfúrico*. 2017. Ácido sulfúrico sobre chapa de zinco. Tamanho: 20cm x 20cm.

Na imagem acima podemos notar a reação da chapa de zinco ao iniciar a corrosão pela sobreposição do ácido sulfúrico em sua superfície. Vemos a tentativa de organização das pátinas que começam a perfurar a interioridade de sua extensão, adentrando além da exterioridade. Não há nenhuma parte intocada do metal, protegida da corrosão iniciada mecanicamente, o que invalida ainda mais a existência de um dentro e um fora da corrosão. Para Michel Henry (1988/2012), ao analisar a obra de Kandinsky, a Interioridade seria o acesso da própria Vida, que por ser invisível só pode ser acessada por outra Interioridade. E a Exterioridade, por sua vez, o visível, aquilo que aparece a nós. Na pintura da corrosão essa dicotomia é obliterada, o seu interior invisível é o mesmo que seu exterior visível: a vida. A Vida que sofre a passagem do tempo, a destruição de sua aparência física, a ruína de sua estrutura se mostra na ininterruptidade da corrosão. A vida experienciando-se a si mesma em seu desmoronamento, sua lenta degradação em um óxido de baixa redução.

Do ponto de vista fenomenológico essa destruição de si mesmo, a Vida consumindo-se a si, e, portanto, sendo sua ruína, aproxima-se da descrição henryana da fenomenologia da Vida, aonde a contradição morte/vida pauta-se na ipseidade da segunda. O comentador Rolf Kuhn analisa essa questão e nos diz que:

[...] com efeito, na medida em que o sofrimento nasce na vida e ganha aí a sua amplitude para advir na sua própria carne afectiva que é o pathos interior, existe fundamentalmente uma “história interior” de cada sentimento. Trata-se aqui exactamente da historicidade da vida nas suas passagens e modalizações permanentes, a saber, da transformação anteriormente indicada no sofrimento da vida na sua alegria. Se podemos, então, dentro de certos limites afirmar que sejam necessárias “crises” para crescer na vida pela própria vida, trata-se, justamente para uma fenomenologia da vida, deste “dialéctica” imanente à auto-afecção na sua passibilidade pura aparecendo como um paradoxo. Já que tal dialéctica constitui o próprio centro de todo o sofrimento profundo... (KUHN, 2010, p. 85)

Para Kuhn a própria atitude destrutiva parte da Vida, uma vez que, é somente na auto experiência da Vida que as degradações de si podem emergir, delimitando até mesmo as ações de arruinamento dentro do escopo do vivível. Desse modo retornamos à corrosão, que pode ser compreendida como a culminância dos sofrimentos da vida, existindo somente pela destruição de si mesma originando as pátinas que carregam seu nome. Esse paradoxo corrosivo está inserido numa “Fenomenologia da Vida” por

apresentar a mesma dialética que abrange a auto-afecção dos fenômenos: seus sofrimentos vividos, superados, recorrentes, em embate, apresentados diante do pano de fundo extático da Vida.

3.3.1 – Representação e Ideia

Na pintura tradicional, tanto figurativa quanto abstrata, há um grande embate entre a ideia original do artista e o processo de construção e resultado da obra. Então, imaginada na mente do artista, a criação pictórica possui uma determinada idealização que, ao ser materializada no mundo, nunca consegue atingir sua formação original, pois durante o processo de criação a ideia esbarra-se nos percalços da exterioridade física. Isso porque não consegue prever todas as problemáticas que poderão vir a surgir quando a obra está ainda imaginada na mente do artista. É diante da fisicalidade do mundo que aparecem as dificuldades, as falhas, cuja materialidade da pintura responde de maneiras específicas, aqueles aspectos que não são previsíveis, embora possam ser inferidas algumas possibilidades de reações.

Exemplificando: um artista que pinta quadros figurativos a óleo principia sua criação inicialmente imaginando sua produção pictórica. Na sequência, começa seus estudos, rascunhos, com tinta mesma ou desenhos à lápis, para posteriormente completar os seus espaços e finalizar a pintura. O artista pode saber de antemão o funcionamento da tinta, as tramas dos tecidos, as composições cromáticas, mas no momento da pintura mesma, na aplicação de tinta, há as interrupções e as falhas que influenciam a figuração final. A relação das tintas entre si e aplicadas ao tecido podem ocorrer de maneira divergente daquela imaginada preliminarmente; a harmonia cromática pode necessitar de mais demãos, ou de usar alguma cor complementar para equilibrá-la, etc. O resultado, durante a construção vai-se transformando, algumas partes são omitidas, outras são adicionadas, cores são transformadas, paisagens mudadas, elementos constituintes vão-se alterando e, assim, a imagem final pode vir a ser totalmente estranha àquela originalmente imaginada.

Na corrosão, por sua vez, estes opostos entre imaginação e realidade não existem, porque, não há, um pensamento inicial de proposição final, no sentido figurativo ou abstrato de organização formal. Não vivenciamos a corrosão pictórica enquanto forma, nem imagem. Ela encontra-se além. Quando iniciamos a imagem de construção pictórica

da corrosão o ponto de partida e suas subseqüente ramificações estão ligadas a seu processo de construção e, posteriormente, a sua degradação no tempo.

A ideia do começo já está colada com a sua representação, uma vez que a corrosão pictórica não busca representar nada fora de sua própria destruição, seu arruinamento. Antes de sua construção pensamos nas etapas de formação da corrosão: lixamento do metal, aplicação de ácidos, espera do tempo. Dessarte, a ideia da corrosão é já sua própria representação, de modo que

[...] a Força entregue a si mesma por seu próprio páthos é forçada a agir – é a passividade radical da vida quanto a si mesma; e, em sua impossibilidade de não ser ela mesma, de distanciar-se, de escapar-se de si, a obrigação que lhe é feita de ser o que ela é até o fim e para sempre, de esgotar todas as suas possibilidades e de viver. A arte é a resposta da vida às exigências decorrentes de sua natureza às suas prescrições – à sua Necessidade Interior. (HENRY, 1988/2012, p. 161).

A corrosão, expandida no campo da arte, foge de qualquer necessidade de representação por escapar do jogo mimético da cópia pelo olho, mas vive seu próprio arruinamento gradativo. Henry então estipula que arte representa a vontade da vida subjetivada pelo homem culminando no que ele denomina Necessidade Interior, de modo que, podemos aproximar a corrosão pictórica a esse movimento irrefreável da vida de sempre movimentar-se de acordo com sua vontade própria. E, portanto, a pintura corrosiva, não se divide entre representação e ideia, mas possui uma reação espontânea que independe da vontade do artista, operando assim como a vida em sua irreverência insubordinada.

3.3.2 – Superfície e Suporte

A diferenciação entre essas duas posições, superfície e suporte, esteve tão arraigada na história da pintura que ainda são pensadas como oposições impossíveis de serem harmonizadas. Ela instaura-se primeiramente como posição geográfica, de orientação. A superfície é o que se encontra em cima, e o suporte, por correspondência, o que se encontra embaixo. Essa hierarquização fundamenta os nivelamentos de importância: o que está em cima aparece a nossos olhos, encobre o que está embaixo, portanto é o vital, o que é pintado, a pele revestindo a carne.

Na corrosão é impossível pensarmos em separações de superfície e suporte: se na pintura tradicional compreendemo-la como um suporte mudo, indiferente, que recebe o

pigmento absorvendo-o; na pintura corrosiva sua lógica de criação estética difere-se consideravelmente, porque o suporte não é mudo, a coloração e destruição do material é formado pela reação dos ácidos desta maneira a relação hierárquica perde sua eficácia, as orientações relacionais não podem ser mais utilizadas pois suas estruturas constituintes foram roídas.

A passividade do suporte é uma característica dada, tomada como irrevogável, suposta desde o princípio e por isso ignorada em sua obviedade. Inclusive as preparações feitas nas telas de tecido, ou nas paredes que irão receber os afrescos não são tomadas como uma etapa digna de atenção quando observado o resultado visual. Essas etapas, de veladuras de tinta para encobrir as tramas do tecido ou as falhas da parede, são ações para emular uma neutralidade que esconda todos os fragmentos, rachaduras, fendas, fissuras. E, depois perdidas, voluntariamente esquecidas, engendram uma ideia de pintura da cobertura, da ilusão imagética, da arte do olho.

Fenomenologicamente, por sua vez, compreende-se que nenhum suporte é passivo, insensível, mudo, pois cada item constitutivo das composições estéticas possuem um propósito maior que suas configurações físicas, que é o de compor uma obra de acordo com a Necessidade Interior do artista, e refere-se, portanto, a transcendentalidade da Vida:

A composição estética não é certamente essa espécie de paleta que de cores que se tornou a tela sob efeito das pinceladas ou das espátulas do artista, mas só é possível a partir dela. Cada elemento plástico da composição sendo representado a partir de um elemento material supõe a existência deste último. À tonalidade plástica da composição, que é a própria obra, corresponde necessariamente uma unidade orgânica do substrato, a semelhança particular que se estabelece a cada vez entre determinada parte da tela e seu equivalente estético corresponde à semelhança global entre a obra e seu suporte. (HENRY, 2000/2012, p. 59-60).

Devido a própria composição do mundo exterior de entes materiais dispostos à uma consciência, toda obra de arte necessita desses itens físicos presentes no horizonte externo para construir-se como tal. Mas essa indispensabilidade não limita, de modo algum, o transcendental dos fenômenos artísticos, pois essa dependência só se fundamenta na existência anterior das tonalidades plásticas que seriam os aspectos invisíveis e fenomenológicos da arte: cores, formas, pontos, linhas etc.

Dessa relação entre conteúdo invisível e forma material Henry estabelece uma aproximação com a obra e o suporte, no qual a primeira seria o invisível da arte, da Vida, que encontraria sua organização visual enquanto representação de sua própria

invisibilidade em algum suporte material. Dessa forma, nenhum suporte poderia ser passível ou inerte, pois sua escolha é sempre determinada pelo conteúdo essencial da Vida transmitido pela arte. Logo, a própria vida, em sua auto experiencição de si, demanda o material a ser usado na construção da obra.

3.3.3 – Síntese e Rompimento

A capacidade de síntese na pintura tradicional relaciona-se com sua organização imagética, estando especificadamente atreladas a noções de ordem³⁸, como na Psicologia da Gestalt (figura e fundo), da união entre temática e representação (o que se vê e o que se conta), da harmonização cromática com as formas representadas (a relação das cores com seu entorno, da cor como preenchimento e da cor como corpo). Já o rompimento na pintura pode configurar-se de múltiplas maneiras; de um lado pode ser interpretado como uma quebra de continuidade de estilos, que não se encaixa nas vigências estilísticas de sua era, por outro, o rompimento pode existir dentro da pintura em determinada relação de embate de seus elementos constituintes. No limite da representação o rasgo ocorre na ilusão imagética inserido na narrativa pictórica: o que nos aparece diante do que ocorre, o que é contado, mostrado: o rompimento como rasgo, corte, abertura na carne, ferimento. E, por fim, o rompimento se caracteriza como rasgo literal, uma ruptura tridimensional na materialidade do suporte da pintura. O corte torna-se assim encarnado, materializado na vida.

A síntese na corrosão é o resultado visual e matérico da reação entre o ácido e o metal. Não podemos pensar na síntese corrosiva como na pintura instituída na qual faz-se uma leitura dos elementos visuais, das composições ordenadas de forma-figura-cor, das relações harmoniosas entre o movimento interno do quadro e seus apêndices narrativos, ou não narrativos. Pelo contrário, a síntese da corrosão surge na própria origem de sua constituição: na reação física e química, na sua transformação material, na transição de seu corpo. Isso posto é nos inegável que a corrosão nos oferece um resultado também puramente visual, uma pictoriedade atribuída não somente à certa materialidade

³⁸ Rudolf Arnheim nos diz: “Such demonstrations show that orderly form will come about as the visible result of physical forces establishing, under field conditions, the most balanced configurations attainable. This is true for inorganic as well as organic systems, for the symmetries of crystals as well as those of flowers or animal bodies. (ARNHEIM, 2001, p. 7)

reativa, mas também à campos cromáticos, áreas de coloração que se aproximam da pintura abstrata do pincel e tinta, das pesquisas investigativas da cor.

Diante disso, ainda que não sejam os elementos cromáticos que surgem da corrosão a sua síntese, a leitura da cor aleatoriamente criada e transformada, é possível.

As pátinas, resultados materiais do retorno metálico, são os atestados da reação sofrida. Em alguns momentos elas apresentam-se como campos cromáticos de pós finíssimos que encobrem determinadas áreas do metal, em outros agarram-se em crostas espessas na extensão metálica. Não obstante, elas nos informam a síntese corrosiva.

O rompimento na corrosão, no que lhe diz respeito, é engendrado simultaneamente com sua síntese no instante de criação. A corrosão mesma nasce do desgaste do metal, no momento da ruína do material ocorre seu rompimento e síntese. O rompimento, aqui, é literal: diz-se de uma fissura da matéria, corte profundo na constituição física do metal que incita sua ruína, organizando-o diferentemente.

Não há distinção desse rompimento com a síntese, os dois ocorrem simultaneamente. No caso da minha pesquisa corrosiva estética, na área da pintura, a degradação do material é iniciada artificialmente através da aplicação de ácidos, já no mundo, os metais são lentamente destruídos pela umidade. Independentemente, uma vez iniciada, o rompimento e a síntese continuarão síncronos até o desaparecimento do metal. O rompimento caracterizando-se pela reação da materialidade do metal, destruindo gradativamente sua constituição física e retornando ao um estado mais equilibrado quimicamente, e a síntese particularizada no resultado da disputa molecular, sua aparição em pátinas e pó.

Diante do exposto fica-nos explicitado que rompimento e síntese da corrosão embora apontem processos diferentes (o primeiro como o movimento de destruição do metal e o segundo como a resposta, visualidade das pátinas) existem concomitantes e são inseparáveis. Não é possível distinguirmos a ação de desgaste do material da pátina que resulta desse, um indica-nos o outro, além disso, ambos existem em sincronicidade.

A corrosão pictórica lida com diversas dicotomias da pintura tradicional coexistindo-as, forçando que elas apareçam sincronicamente, ou, em alguns momentos que seus próprios conceitos sejam negativados, obliterados quando analisados sob a ótica da corrosão. Dessa maneira, a pintura da ruína corrosiva aparece-nos como um objeto pictórico alheio às operações normalmente engendradas na pintura propriamente dita (tinta e tela), exigindo uma teoria que compreenda suas dialéticas, e, também entenda que haverá estruturas da pintura que deverão ser transformadas ou totalmente excluídas.

Quando analisado fenomenologicamente esse conflito paradoxal da corrosão vemo-nos retornando mais uma vez para a Vida, que engendra e possibilita essas existências tão díspares em sua alçada:

Qual a essência da vida? Não só a autoexperimentação, mas sua consequência imediata, seu crescimento. Experimentar a si mesmo, ao modo de vida, é vir a si, apossar-se de seu próprio ser, aumentar-se de fato, ser afetado por um “quê a mais” que é o “quê a mais de si mesmo”. E esse quê a mais não é um objeto de um olhar, de uma avaliação quantitativa: como acréscimo de si e como experimentação de seu ser próprio, é um modo de gozar de si, ele é o gozo. Por isso a vida é movimento da passagem do Sofrimento para a Alegria, uma vez que a experimentação que a vida faz de si é um Sofrer primitivo, esse sentimento de si que a entrega a ela mesma, no gozo e na embriaguez de si. (HENRY, 1988/ 2012, p. 158).

Diante da corrosão, especialmente sua dicotomia de síntese e rompimento ocorrendo mutuamente, excluindo-se, somando-se e combatendo-se até sua extinção, percebemos que não há nesses embates nada diferente da ação da vida: sua autoexperimentação constante de novas formações de pátinas e alastramento de sua própria morte metálica, seu crescimento e consumação em si e por si.

Enquanto um fenômeno não extático, sempre em movimento, a corrosão experencia suas mudanças vivendo-as e modificando-se, demonstrando que esse “quê a mais de si mesmo” circunscrito por Michel Henry, é o de sua existência como fenômeno que está-a-ser, a todo instante, consumido por sua própria carneação. Vivendo, desse modo, o seu sofrimento e seu gozo no mesmo momento.

3.4 – O Tempo da corrosão: fenomenologia não-intencional

Michel Henry se ocupa dos aspectos temporais da fenomenologia em diversos livros, mas para aprofundarmos neste momento da temporalidade fenomenológica da corrosão a partir da fenomenologia da vida utilizaremos, em especial, o texto *Fenomenologia não-intencional: tarefa para uma fenomenologia futura* oriundo de um colóquio organizado pela *Centre de recherches d'histoire des idées* em junho de 1992. A ideia propulsora deste texto de Henry foi em dedicar-se ao questionamento, de certa maneira, da fenomenologia intencional estipulada primariamente por Husserl na gênese

da Fenomenologia, para então, propor uma fenomenologia aproximada da não intencionalidade: a fenomenologia da Vida.

Inicialmente o filósofo introduz os motivos que o levam a escrever tal ideia, que pode resumir-se à questionar os núcleos originais da fenomenologia, como, por exemplo, a fenomenalidade se fenomenaliza, criticando, para tal, a redução exacerbada da fenomenologia intencional:

[...] a fenomenologia intencional se desenvolveu deixando numa indeterminação total — e mais: numa indeterminação fenomenológica —, o que ultimamente torna possível a intencionalidade. Por outro lado, restaurando fenomenologicamente o fundamento da intencionalidade, arrancando a vida intencional ao anonimato no qual, em Husserl, se perde, a fenomenologia não-intencional reinscreve a intencionalidade num fundamento mais antigo que ela e reconhece na intencionalidade o não-intencional que, não obstante, permite a sua realização. Reinscrita no não-intencional, que assume a sua última possibilidade fenomenológica, a intencionalidade é subtraída à incerteza e à indeterminação, as únicas que permitem um uso arbitrário ou aberrante do seu conceito. (HENRY, 1992, p. 1).

Henry assume uma posição crítica perante a Fenomenologia de Husserl no qual a intencionalidade encontrava-se no centro do método fenomenológico de compreensão do mundo, ou seja, que o aspecto intencional da consciência é o que modulava o entendimento dos fenômenos, culminando na máxima: “toda consciência é consciência de alguma coisa”, pois não existiria uma consciência que não estivesse irreduzivelmente atrelada à fenômeno algum. Subsequente, a crítica do filósofo está centrada na indeterminação da intencionalidade, que na fenomenologia clássica é o ponto de partida da percepção, no entanto, na fenomenologia da vida (não-intencional) a própria intencionalidade da percepção encontra-se pautada posteriormente na própria Vida.

Henry questiona a própria noção da fenomenologia como método, uma vez que, se ela tem como objeto o aparecer, ou seja, a fenomenologia como tal, o método fenomenológico estaria colocando em evidência os aspectos vividos, experienciados, em suma todas as coisas observadas; só é possível pela própria aparição desses objetos e sensações, portanto:

O método fenomenológico, que é apenas e no fim de contas o começo sistemático de um processo intencional visando tornar tematicamente presentes os sentidos que a própria intencionalidade constituiu ou pré-constituiu nas suas sínteses originais — este método, sendo o do domínio da intencionalidade em geral e, ao mesmo tempo, o desta

intencionalidade elucidante que é o método, move-se num domínio que lhe convém em razão de uma espécie de harmonia pré-estabelecida. Mas não é num qualquer aparecer que a intencionalidade se lança; é no horizonte extático da visibilidade no qual todas as coisas se tornam visíveis e onde, por seu lado, método e ver são possíveis. É por isso que o método fenomenológico se realiza de modo análogo ao da experiência do mundo, por um jogo de reenvios intencionais que procuram sempre o seu preenchimento intuitivo, enquanto cada intuição efectiva erige imediatamente à sua volta a infinita cadeia de novos horizontes. É também por isso que toda a crítica da intencionalidade permanece privada de significação fenomenológica sempre que reenvia a intencionalidade apenas para o aparecer extático em que se manifesta. (HENRY, 1992, p. 3).

Dessa forma o método fenomenológico não nos conduz ao erro sobre a percepção no mundo pois está correlacionado de maneira harmoniosa com nossa própria experiência desse mesmo mundo, uma vez que ambos (método rigoroso perceptivo e experiência sensível) ocorrem no mesmo local extático: na visibilidade. Descartando então o método como origem da fenomenologia, Henry prossegue para analisar o seu objeto utilizando a classificação husserliana de *Gegenkunde im Wie* (objetos no Como), que seria não o objeto singular, único e exclusivo, mas o objeto ideal que se encontra como a definição da coisa, o modo (como) de sua doação “não aquilo que aparece, mas o modo de aparecer, quer dizer, finalmente, o aparecer como tal.” (HENRY, 1992, p. 4).

Esse “aparecer como tal” é o tornar-se visto de qualquer objeto **enquanto ele mesmo**. Essa característica imutável e intransponível de aparecer é impossível de ser contornada, uma vez que todo fenômeno ao aparecer-se está, de fato, doando tudo que é possível doar-se: sua composição imagética, física e simbólica que aparece à alguma consciência. Portanto o tema central da fenomenologia seria a aparição da aparência, a doação da doação, a vivência da vida³⁹, pois chega-se a uma irreduzibilidade impossível de trafegar anteriormente. A sua gênese. Portanto, Henry critica a teoria fenomenológica resultante de Husserl⁴⁰ de ‘objeto no Como’ pois ela está ligada com a compreensão do filósofo com o fluxo temporal interior da percepção fenomenológica: “A natureza do Como da doação destes objectos fica claramente indicada desde logo: é a própria intencionalidade segundo o triplo modo das sínteses originais pelas quais constitui o

³⁹ “A questão do aparecer do próprio aparecer, da doação da própria doação, da fenomenalização efectiva da fenomenalidade enquanto tal, é aquilo de que se ocupa a fenomenologia, é a sua «coisa mesma». (HENRY, 1992, p. 4).

⁴⁰ Henry reconhece que en la teoría del tiempo Husserl estuvo cerca de comprender el sentido profundo de la automanifestación de la conciencia pero, nuevamente, la preeminencia otorgada a la intencionalidad operó como prejuicio fatal. En este sentido, la inclusión dentro de la subjetividad de ámbitos de pasividad no esclarece el problema de la auto-donación de la vida (OSSWALD, 2013, p. 126).

tempo imanente, quer dizer, a consciência do presente, a retenção e a proteção”. (HENRY, 1992, p. 4).

Essa tripartição do tempo é problematizada por Henry pois seriam essas divisões criadas pela própria intencionalidade ao mesmo tempo em que o vivido pela consciência seria doado sentido pela intencionalidade estando ela portanto no início do processo de imanência temporal e no final quando organiza o vivido em fenômeno, transformando-se, portanto, em “Como Husserliano”.

Isso gera um problema grave, a intencionalidade é aceita sem pestanejar como o fundamento inquestionável da fenomenologia doando sempre coisas que se divergem de si mesmas, havendo uma ruptura entre a coisa (ente) e o aparecer (mediado pela intencionalidade). O futuro da fenomenologia seria o inverso: que as coisas aparecessem em seu próprio núcleo, fenomenalizando-se a si mesmas, e não em uma situação paradoxal de tradução, um pelo outro, aparecer e ente. Nas palavras de Henry:

O aparecer afasta-se de si de forma tão radical e tão violenta que fica totalmente voltado para o diferente de si, para o fora – é intencionalidade. O aparecer, enquanto intencionalidade, encontra-se tão essencialmente desviado para aquilo que faz aparecer, que já não é mais ele, o aparecer, que aparece, mas o que ele faz aparecer em si: o ente. O objecto da fenomenologia, a sua «coisa mesma», fica de tal modo desnaturado que o objecto já não é mais o aparecer, mas o aparecer do ente e, finalmente, o próprio ente na medida em que aparece. (HENRY, 1992, p. 5).

Essa leitura de Husserl sobre o fluxo temporal imanente, no qual reside a intencionalidade como ponto de partida e movimento final, cria um erro no que tange o aparecimento: a compreensão de que a aparição seria a aparição do ente e não o aparecimento de sua própria aparição. Dessa forma, desvia-nos nossa atenção pois o aparecer sempre irá referenciar o outro, aquilo que não diz respeito a si, mas faz-nos compreendê-lo como sua configuração verdadeira quando vista sob a óptica da intencionalidade.

Temos acesso somente ao ente e não a sua auto aparição, mas esse próprio ente entendido como fenômeno só pode aparecer na aparição mesma, ou seja, a noção de um auto aparecer como cerne da fenomenalidade da aparência pode ser esclarecida de forma óbvia quando constatamos que o ente embora apareça na aparência, esta por sua vez, aparece na aparência enquanto si mesma e não como ente, em suma, auto aparece-se.

Retomando a concepção do próprio método fenomenológico que tem como um dos princípios de sua base filosófica a *visão*, Henry demonstra como a intencionalidade reduzida ao arcabouço da visão sempre se esvai para outro ente e nunca permanece ela mesma si mesma em sua aparição, mas transforma-se em um ente:

Tornada princípio e critério único da fenomenalidade, açambarcando o aparecer e reduzindo-o ao seu ver, nem por isso a intencionalidade permanece em si mesma: enquanto faz ver, lança-se para o que é visto e fá-lo numa imediação tal que o seu ver, na realidade, mais não é que o ser-visto daquilo que é visto, o objecto noemático cujo estatuto fenomenológico é definido pela sua condição de objecto e nesta se esgota: no facto de ser posto aí, diante do olhar. Do aparecer mais nada resta que este aí, o aparecer cuja fenomenalidade é esse Diante como tal, exterioridade pura, o aparecer que é o aparecer do ente. (HENRY, 1992, p. 6).

Diante disso, o filósofo prossegue sobre a consequência da apreensão da intencionalidade e sua modificação em um ente. Para ele, esse movimento traz duas determinações à filosofia fenomenológica de Husserl: a primeira diz respeito à visão, sobre as possibilidades da visão: a exterioridade mesma. Essa própria configuração e característica de estar disposto à visão de uma consciência. A segunda diz respeito ao que é visto, portanto não a auto aparição, mas seu rastro; o que se vê: o ente. Se é a partir da consciência intencional que apreendemos os entes, então Henry continua sua empreitada na discussão acerca da primazia da intencionalidade no pensamento fenomenológico com as seguintes inquirições “*como temos acesso à própria intencionalidade que doa o ente? É ainda por uma intencionalidade?*” (HENRY, 1992, p. 9, grifo do autor).

Retornando à Descartes, o filósofo relembra a postulação fenomenológica da hierarquia entre o ser e o aparecer no qual o primeiro é sempre subjacente ao segundo, dessa forma a intencionalidade confunde-se com os entes que ela faz aparecer, mas essa ação não depende da intencionalidade mesma, uma vez que esse ente é o que é visto, mas não o que possibilita a visão, em outras palavras, “o aparecer da intencionalidade, quer dizer, o aparecer que a revela como intencionalidade operante não é, rigorosamente, o aparecer que ela produz na sua operação, a saber: o fazer-ver que desvela o ente.” (HENRY, 1992, p. 10). Não é a intencionalidade que se auto revela, mas sim aquilo que é revelado, logo não pode ser a intencionalidade que desvela um ente, mas algo anterior; o auto revelar da autorrevelação.

Respondendo sua própria questão Henry nos aponta que deverá ser necessário construir uma redução mais radical que a Husserliana que consistiria em excluir do método fenomenológico também a própria intencionalidade, para atingir uma fenomenologia pura que tenha como ponto inicial a auto aparição da aparição, aquilo que seja a fenomenalização do fenômeno. De que forma seria possível essa auto aparição da aparição, a “aparição originária” que só faria aparecer a si mesma.

Não há nada no mundo exterior que possua essa característica de uma aparição que apareça em sua auto aparição, pois essa auto aparição é anterior à própria visão e a interpretação intencional da consciência. Não dependendo de exterioridade nenhuma, pois além de ser anterior à consciência é a criadora de toda interioridade e exterioridade possível, temos a Vida. Por isso, para Henry a Vida é o fundamento fenomenológico original porque todos os entes que se aparecem a uma consciência, assim como a própria consciência e, por consequência a intencionalidade, existem e aparecem na vida: não há nada que não seja e esteja inserido na completude da Vida.

A “Fenomenologia da Vida” defendida por Michel Henry é:

[...] é fenomenológica num sentido original e fundador. Não é fenomenológica no sentido em que também ela se mostraria, [em que seria mais] um fenômeno entre outros. É fenomenológica no sentido em que é criadora da fenomenalidade. A fenomenalidade surge originalmente ao mesmo tempo que a vida, sob a forma de vida e de nenhuma outra maneira. A fenomenalidade acha a sua essência original na vida porque a vida experiencia-se a si mesma [s’éprouve soi-même], de tal maneira que este experienciar-se é o auto-aparecer do aparecer. (HENRY, 1992, p. 13).

O auto aparecer do aparecer, o fenômeno que se auto fenomenaliza, seria a experienciação da experiência, a vida vivendo-se: o cerne irreduzível e gênese da própria vida. Nessa experiência vivencia-se a afetividade das coisas em suas essências, de modo irrefutável “A afetividade é a essência fenomenológica da vida, a carne impressional em que o ver da intencionalidade não tem lugar – neste sentido, [a afetividade] é o não-intencional puro.” (HENRY, 1992, p. 13).

Husserl não ignorou o não-intencional em sua fenomenologia, mas nomeou-o como *hylé*⁴¹, algo que seria a matéria pura, mas que por sua vez, essa materialidade só

⁴¹ Se trata, en efecto, del único componente no-intencional de la conciencia que Husserl menciona en su obra publicada. La hyle se propone, así, como candidato para desempeñar la tarea de la automanifestación, en un marco conceptual caracterizado por la oposición entre, por un lado, los fenómenos, el mundo y la intencionalidad y, por otro, la automanifestación, la vida y lo no-intencional. (OSSWALD, 2013, p. 127).

poderia alcançar o nível de compreensão através da intencionalidade. Em outras palavras, Husserl embora tenha aceitado, dentro de sua fenomenologia, a existência de algo que precede a intencionalidade da consciência, recusa formular a fenomenologia pautada nesse *antes* (o campo primário e imanente da vida), mas afirma a primazia da intencionalidade dizendo-a capaz de organizar esse antes em dados perceptíveis à consciência (fenômeno).

Henry critica essa suposição de um *hylé* que esteja abaixo da intencionalidade husserliana e propõe-nos uma contra redução que seja oposta a redução fenomenológica clássica (parênteses do mundo em direção à um ente) e a redução científica-galileana (o império das ciências sobre a vida). Nessa contra redução henryniana voltamo-nos para a própria capacidade de fenomenalização dos fenômenos ao deixar entre parênteses a exterioridade do mundo buscando a autoafecção da vida em sua impressão, que não é a do fenômeno, mas sim de si mesma, nas palavras do filósofo “o pathos inextático da vida” (HENRY, 1992, p. 15).

É seguindo essas discussões, a partir da fenomenologia não-intencional, que aprofundaremos a perspectiva fenomenológica do tempo da corrosão. A corrosão da materialidade metálica transportada para o âmbito estético configura-se como uma operação denominada de presentificação, ou seja, a apresentação da coisa mesma ao invés de sua representação. Ilustramos: a representação da corrosão poderia ser construída a partir de uma fotografia de suas pátinas, ou a pintura de sua aparência, mas independente do seu modo de produção ela seria sempre uma interpretação imagética do ente “corrosão”. Já na presentificação, opostamente, é o próprio fenômeno (corrosão) que se nos aparece, não uma ilusão imagética ou interpretação visual, mas a própria matéria em decomposição.

O tempo da corrosão, nesse caso, não é um tempo inventado, imaginado, um tempo que deve ser aplicado mentalmente pelo observador da obra através da ação intencional de apreensão estética, mas sim um tempo real, vivido e visível nas chagas abertas da matéria. Esse tempo é imanente à obra pois ela só existe em resposta a sua ação gradativa, formando os sulcos, depressões, pátinas e corrupções cromáticas que compõe sua classificação como corrosão; os resquícios que demonstram sua lenta decomposição em pó. É também inerente à pintura pois as reverberações do tempo continuarão ininterruptamente até a destruição completa do metal, modificando sua aparência tanto no que tange sua coloração quanto sua espessura e esburacamento.

Logo, a pintura corrosiva fenomenaliza a si mesma, assim como a Vida. Na contraposição feita pelo filósofo, sua crítica dedica-se a demonstrar a provisoriedade da intencionalidade como fator inicial da percepção, demonstrando que antes, há um movimento não-intencional que existe anteriormente, como pano de fundo, à percepção que é o que, primeiramente, torna a percepção possível: a Vida. Se no aparecer da intencionalidade o que aparece não é a intencionalidade mesma, mas sim um ente, no aparecimento da corrosão pictórica o que aparece é ela mesma em si, ou seja seu aspecto temporal é inseparável de sua apresentação física e simbólica: seu arruinamento não sofre das mediações de um ente diverso de si, mas é ele mesmo sua aparência e presentificação.

O tempo imanente da corrosão é autoafetivo por natureza: uma vez iniciada por ácidos ou humidade, a ação humana torna-se secundária, o material reage de maneira espontânea e responde a estímulos externos e internos formando crostas de resíduos (pátinas) de espessura variada de acordo à essas intempéries vindas por meios internos e externos. Da mesma maneira, seu arruinamento final, que seria seu desaparecimento total em não-existência quando sua corporeidade seja toda desgastada em pós finíssimos, é autoafetiva experienciando o sofrimento de consumação de suas carnações pela aproximação com as pátinas e seu adentramento na interioridade do metal.

A autoafecção temporal ocorre sempre na Vida uma vez que nada escapa sua alçada; é ela é o que torna toda a existência e aparência possíveis, sendo a única realidade vivível. Por isso Michel Henry dedicou-se a construir uma Fenomenologia da Vida, pois toda fenomenologia está ligada à Vida:

A fenomenologia da vida que venho esboçando constitui-se também ela numa redução, uma redução fenomenológica radical que, todavia, nada tem a ver nem com a redução galilaica nem, muito menos, com a redução fenomenológica praticada por Husserl. Pelo contrário, frente a estas duas reduções, trata-se de uma contra redução. A redução fenomenológica que conduz à fenomenologia não-intencional, à fenomenologia da vida, é uma redução fenomenológica radical, no sentido em que não diz respeito a nenhum ente, mas à própria fenomenalidade. (HENRY, 1992, p. 14).

A fenomenalidade mesma, que Henry tenta alcançar em sua teorização da fenomenologia não-intencional, nomeada por ele de uma contra redução, é a mesma intenção por trás da nossa compreensão fenomenológica da corrosão, e está instaurada no cerne do método fenomenológico “o retorno às coisas mesmas”. Observar “a coisa mesma” da corrosão é construir, fenomenologicamente, uma compreensão de sua auto-

afecção que engloba a destruição de sua carnalidade metálica e a transforma em uma nova configuração, abrindo-se para as transmutações da vida extática.

A contra redução trabalhada nessa possível “fenomenologia da corrosão” é retirá-la do campo do senso comum de um ato indesejado que ocorre apenas com o propósito de perda estrutural sempre atrelada à certo arrombo físico, e, pelo contrário, analisá-la por sua auto-afecção, do movimento da vida que age em sua extensão material e simbólica. Por isso a corrosão pictórica não é um ente que aparece em viés do tempo imanente, da operacionalidade da Vida, mas sim enquanto fenômeno do tempo que fenomenaliza a si mesma, a corrosão é, portanto, o tempo vivido, doado, da auto-afecção ininterrupta da vida, ou seja, a imanência da temporalidade: agindo, sendo e sofrendo. Em si, de si e por si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entramos novamente na noite. Na barbárie. Husserl avisou-nos, Henry prosseguiu alertando-nos: a ruína da cultura estava próxima. Agora nossa derrocada é mais urgente e o causador outro. Se antes as ciências empíricas protagonizavam a destituição da cultura em prol de uma abstração orientada pela matematização do pensamento ocidental, no século XXI, até mesmo ela é questionada. O modernismo de Galileu foi posto em dúvida, e dessa vez, não mais em prol da vida, da ética e da cultura. A barbárie que experienciamos nesses últimos anos é anti-ciência, anti-intelectual e antividua.

A pesquisa fenomenológica amargou-se um pouco devido às circunstâncias que envolveram sua gênese, desenvolvimento e conclusão. Embora, como vimos, o tema da corrosão tenha me acompanhado desde minha graduação em Artes Visuais, a Fenomenologia ainda me era um campo não explorado. Embora houvesse alguns momentos de contato durante minha vida acadêmica na estética, principalmente Husserl e Dufrenne, a complexidade e tempo requeridos para o aprofundamento neste campo da filosofia impossibilitou-me de apreendê-la satisfatoriamente.

Neste momento, durante a pesquisa, foi-me possível ampliar na história, conceitualização, estudiosos e vertentes contemporâneas da fenomenologia. Em especial Michel Henry, cujas obras foram de indispensável apoio na empreitada teórica de uma possível fenomenologia da corrosão. O filósofo teceu uma bela bibliografia sobre, principalmente, a fenomenologia da vida, a importância de reconhecer os aspectos subjetivos que permeiam a apreensão dos fenômenos assim como o protagonismo da própria vida, que é ocasionalmente parentenseada, esquecida, tomada como um pressuposto; quando na realidade, toda a teoria só é possível nela: nada escapa sua alçada.

Minha dor ao ler Henry, com um conceito tão bonito de Vida e Fenomenologia, foi o de estar vivendo uma crise em minha pátria. Como eu poderia alegrar-me com a vida henryana quando os museus de meu país estavam pegando fogo? Como eu poderia não chorar enquanto assistia os cortes de verba generalizados na educação e na saúde? Meu coração sofreu vários sobressaltos quando, lendo sobre a barbárie, a ruína da cultura, eu percebia que meu país encontrava em frangalhos. Suas ruínas são físicas e morais: desmatamentos desenfreados, queimadas, volta da pobreza, insegurança alimentar.

Somado a isso, essa dissertação sofre de outras perdas mais diretas. Nos primeiros meses de 2020, ano que iniciei minha inserção na pós-graduação do curso de Filosofia, a epidemia do coronavírus alastrou-se mundialmente obrigando o fechamento de escolas,

comércios e aglomerações em geral. Diante das novas políticas globais de distanciamento social, de quarentenas e reclusões, as aulas foram suspensas por algum tempo, para depois retornarem de maneira remota. Dessa forma, embora tivéssemos o acompanhamento virtual das disciplinas já previstas no currículo, não há substituição equivalente a presença física, real e direta entre professores e alunos. Esse contato faz-se necessário para o aprendizado teórico e humano, que um curso como o de filosofia empenha-se em construir.

Outra perda que merece ser registrada é o da pesquisa na biblioteca. Os livros que precisaria para construir essa dissertação ficaram inacessíveis, de modo que, para sanar essa nova dificuldade tive de esperar algum tempo para comprá-los, ou em outros casos, procurar alguns arquivos de textos de domínios público.

Assim como em qualquer pesquisa há fissuras, espaços não preenchidos, lacunas, itens a serem mais bem desenvolvidos, outros a serem retirados completamente. Assim como a vida, o texto teórico também está suscetível à vários desdobramentos, mudanças e intempéries da subjetividade humana; mas esta dissertação, diante dos percalços apresentados, oferece algo de muito valioso: sua própria existência.

Acredito que produzir uma pesquisa seja difícil, mas de acordo com a situação na qual a “fenomenologia da corrosão” desenvolveu-se, sua materialização no mundo pode configurar-se como um pequeno milagre produzido por minha carne e meus abismos. No final, a corrosão dos metais entranhou-se em mim de modo tão profundo que não consigo mais estabelecer limites entre minha Vida e minha produção pictórica. Elas andam conjuntas.

O intuito inicial da pesquisa, frente aos posicionamentos sobre a pintura e a corrosão, foi movido pelo interesse em compor uma “fenomenologia da corrosão”, ou seja, uma análise objetiva que conseguisse, de certo modo, delimitar alguns pontos essenciais dos paradoxos que rodeiam seu fenômeno, culminando na escolha de três vertentes principais: Arte, Vida e Ruína. Diante das inúmeras possibilidades fenomenológicas que permeiam a história da filosofia contemporânea, percebemos que aquela expressaria mais coerentemente as complexidades corrosivas, ou seja, a Fenomenologia da Vida de Michel Henry. Uma descrição fenomenológica em que o filósofo se dedicou a fazer uma crítica fenomenológica da Fenomenologia, ao buscar o pano de fundo no qual todos os fenômenos apareceriam, ou seja, a gênese, ponto inicial, de onde seria possível o aparecimento inclusive das consciências.

Baseado na fenomenologia da Vida Henryana a pesquisa enveredou por alguns caminhos distintos: em primeiro lugar foi feita uma análise da relação entre arte e fenomenologia, para depois adentrarmos na fenomenologia clássica, ou seja, aquela determinada por Husserl, para enfim migrarmos para a análise fenomenológica da arte feita por Michel Henry pautado nas obras de Kandinsky. Em seguida foi escolhido três artistas cuja análise da materialidade pictórica ressoa fortemente em meus trabalhos corrosivos, sendo eles: Antoni Tàpies, Alberto Burri e Anselm Kiefer relacionando suas produções dentro do contexto histórico de suas criações e analisando-as sob a visão fenomenológica da Vida.

Em seguida, analisamos a estrutura fenomenológica da ruína, para compreender os paradoxos que permeiam o fenômeno corrosivo, levantando as discussões acerca de sua matéria, suas características vivas moldadas por suas modificações ininterruptas, sua morte, decomposição e renascimento.

Ampliando a discussão para o campo da pintura, de modo que, quando inquirimos a pictorialidade corrosiva, chegamos à conclusão de que essa assemelha-se à uma carnação, não somente pela existência de várias dicotomias que coabitam seu corpo, mas pela impossibilidade de dissociação desses paradoxos. Ou seja, demonstramos que não há distinção entre carne e pele, representação e ideia, superfície e suporte. Sua destruição é sua gênese.

Compreendemos que a “fenomenologia da corrosão” é uma “fenomenologia da ruína”, por buscarem estudar os fenômenos que se arruinam no mundo através de seus rastros, suas ausências, e, abranger ambos os fenômenos como passíveis de uma destruição oriunda de sua própria auto-afecção. Isso se justifica pelo tempo que as destroem, ou seja, um tempo que transpassa uma fenomenologia não-intencional, destoando da primazia clássica da intencionalidade, ocupando, portanto, o fundo extático da Vida. Não há, na corrosão, alguma coisa outra além de vida. Assim como todos os entes materiais que existem na Terra, suas constituições físicas são, com o tempo, destruídas, aniquiladas, modificadas, transformadas, até os extremos da não existência.

Finalizando, a possível fenomenologia da corrosão que tínhamos como objetivo construir nesse trabalho foi um modo de inquirição da materialidade corrosiva pelo viés da Vida, e não mais atrelada a condições externas, mercadológicas ou outros conceitos que reduzissem suas características constituintes.

Pautado na fenomenologia da vida de Michel Henry, a fenomenologia da corrosão seria uma contra redução fenomenológica, o retorno à auto-afecção da vida agindo sobre

a vida: distante da intencionalidade e voltada para a Vida vivendo-se, a ruína arruinando-se, a corrosão corroendo-se. Até o fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C.h.s. **Da Mimese na Antiguidade à Imitatio Renascentista**: reflexões sobre o conceito de imitação na teoria da pintura. 2014.

ARANTES, Brayan. **Corrosão em Alumínio**. 2018. Ácido Sulfúrico e Ácido Nítrico em alumínio. Tamanho: 60 x 42cm.

_____. **Corrosão em Zinco**. 2015. Hidróxido de Sódio e Cloreto de ferro em Zinco. Tamanho: 1,20m x 1,20m.

_____. **Estágios da degradação em Cobre**. 2016. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Cobre. Tamanho: 29.7 x 21 cm.

_____. **Ferro Sulphur**, 2017, Cloreto de Ferro em Ferro. Tamanho: 29,7 x 42cm.

_____. **Fotografias macroscópicas da tentativa de ordem em chapa de zinco após a aplicação do ácido sulfúrico**. 2017. Ácido sulfúrico sobre chapa de zinco. Tamanho: 20cm x 20cm.

_____. **Tensão Entrópica**. 2017. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Zinco. Tamanho: 29,7x42 cm.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Companhia das Letras. Firenze, Itália, 1988.

BURRI, Alberto. **Rosso Plástica**. 1961. Plástico, tinta acrílica e fogo sobre suporte de madeira. Tamanho: 70cm x 100cm.

CANTO, Eduardo. **Minerais, Minérios e Metais**. Editora Moderna, São Paulo, 1966.

CARTAXO, Zalinda. **Pintura em Distensão**. Centro Cultural Telemar. Rio de Janeiro, 2006.

CERBONE, R. David. **Fenomenologia**. Editora Vozes, São Paulo, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**; Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Editora José Olympio 23ª edição. Rio de Janeiro, 2009.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy. **A Desmaterialização da Arte**. Arte & Ensaios, Revista ppgva/eba/ufrrj, nº 25, maio 2013.

CROWEL, Steven. **Phenomenology and aesthetics; or, why art matters**. In: PARRY, Joseph. **Art and phenomenology**. Oxon & New York: Routledge, 201. p. 31-53.

DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. Editora WMF Martins Fontes – POD, São Paulo, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada** seguido de a obra prima desconhecida, de Honoré de Balzac. São Paulo: Editora Escuta, 2012.

DÜRER, Albrecht. **O Cavaleiro, a Morte e o Diabo**. 1513. Calcogravura. Tamanho: 24,5cm × 19,1cm.

FLUSSER, Vilém; LOUIS. **Vampyrotheutis Infernalis**. Editora Annablume Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal, 2012.

FRIEDERICH, Caspar David. **Ruinen in der Abenddämmerung**. 1831. Óleo sobre tela. Tamanho: 70,5cm x 49,7cm.

FURTADO, José Luiz. **A Filosofia de Michel Henry: uma crítica fenomenológica da fenomenologia**. Dissertatio [27-28], 231 – 249 inverno/verão de 2008. <https://doi.org/10.15210/dissertatio.v28i0.8855>.

_____. **Arte e Filosofia e Michel Henry**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, p. 189-200, out. 2010.

GALDINO, Luciano; FERNANDES, João Carlos Lopes. **Evolução dos Conceitos de Física Quântica: uma descrição histórica a partir da evolução da termodinâmica e eletromagnetismo**. Augusto Guzzo Revista Acadêmica, nº17 219-239, 2016. <https://doi.org/10.22287/ag.v1i17.305>.

GENTIL, Vincente. **Corrosão**. Editora Guanabara Dois S.A. Rio de Janeiro, 1982.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. Editora Àtica, São Paulo, 1996.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Grupo Editorial Nacional 16ª edição. Rio de Janeiro, 2012.

GROYSMAN, Alec. **Corrosion For Everybody**. Editora Springer. Estados Unidos, 2010. <https://doi.org/10.1007/978-90-481-3477-9>.

HELENO, José Manuel. **Michel Henry e a Noção da Arte**. Revista Filosófica de Lisboa, nº 49, p. 91-110, 2016. https://doi.org/10.14195/0872-0851_49_3.

HENRY, Michel. **A Barbárie**. Editora: É Realizações. São Paulo, 2012.

_____. **Ver o Invisível**. Editora: É Realizações. São Paulo, 2012.

_____. **Fenomenologia Não-Intencional: tarefa para uma fenomenologia futura**. LusoSofia Press. Tradução José Rosa, Coimbra, 1992.

HUSSERL, E. **A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental: Uma Introdução à Filosofia Fenomenológica**. Forense Universitária; 1ª edição, 2012.

_____. **A Crise da Humanidade Européia e a Filosofia**. introd. e trad. Urbano Zilles. – 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. **Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica (Ideen zu einer Reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie)**. Editora: Ideias e Letras, São Paulo, 2020.

_____. **Investigações Lógicas: Volume 2: Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento (Logische Untersuchungen. Zweite Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis)**. (P. M. S. Alves & C. A. Morujão, Trads.). Rio de Janeiro, RJ: Forense.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte: e na pintura em particular**. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2015.

_____. **Ponto e linha sobre plano**. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2012.

KANT, Immanuel. **A Crítica da Razão Pura**. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2015.

KIEFER, Anselm. **Fruchtbare Halbmond**. 2010. Tinta sobre tela. Tamanho: 7,60m x 4,60m.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Gávea revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 1984.

KÜHN, Rolf. **Ipseidade e Práxis Subjetiva**: abordagens fenomenológicas e antropológicas segundo o pensamento de Michel Henry. Editora: Edições Colibri, Portugal, 2010.

MALEVICH, Kazimir. **Suprematism**. Modern Artists on Art, 2nd ed., 2000, pp 116-124. ed. Robert L. Herbert, Englewood Cliffs. Trans. of the second of two essays comprising the 1927 book.

MORAIS, Angelica de. **Pintura reencarnada**. Editora Imprensa Oficial Paço das Artes. São Paulo, 2004.

OSSWALD, Andrés. **Tiempo y Manifestación: Michel henry y la tempo husserliana del tempo**. Investigaciones Fenomenológicas, n. 10, 2013, 121-140. e-ISSN: 1885-1088. <https://doi.org/10.5944/rif.10.2013.11877>.

PAGNUSSAT, J.; GRZIBOWSKI, S. (2020). **A ressignificação da cultura a partir da revolução científica: um estudo a partir da fenomenologia de Michel Henry**. Aufklärung: Revista De Filosofia, 7(3), p.203–212. <https://doi.org/10.18012/arf.v7i3.52802>.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2012.

RICOEUR, Paul. **Time and Narrative**. The University of Chicago Press. Chigago, 1990.

SANTOS, dos Robinson; Souza, Salomão. **Hegel e o Fim da Arte**. Revista Seminário de História da Arte ISSN 2237-1923 VOLUME 01, Nº 07, 2018.

TÀPIES, Antoni. **Superposition de Matière Grise**. 1961. Óleo e cimento em tela colada em madeira. Tamanho: 1,97m x 2,63m.

TESSLER, Elida. **Fundo de rumor mais macio que o silêncio**. 2003. Palha de aço colada e oxidada sobre parede. Dimensões variáveis.

ZILLES, Urbano. **Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl**. Revista da Abordagem Gestáltica – XIII(2): 216-221, jul-dez, 2007. <https://doi.org/10.18065/RAG.2007v13n2.4>.

APÊNDICE



ARANTES, Brayan. **Estágios da degradação em Cobre**. 2016. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Cobre. Tamanho: 29.7 x 21 cm.



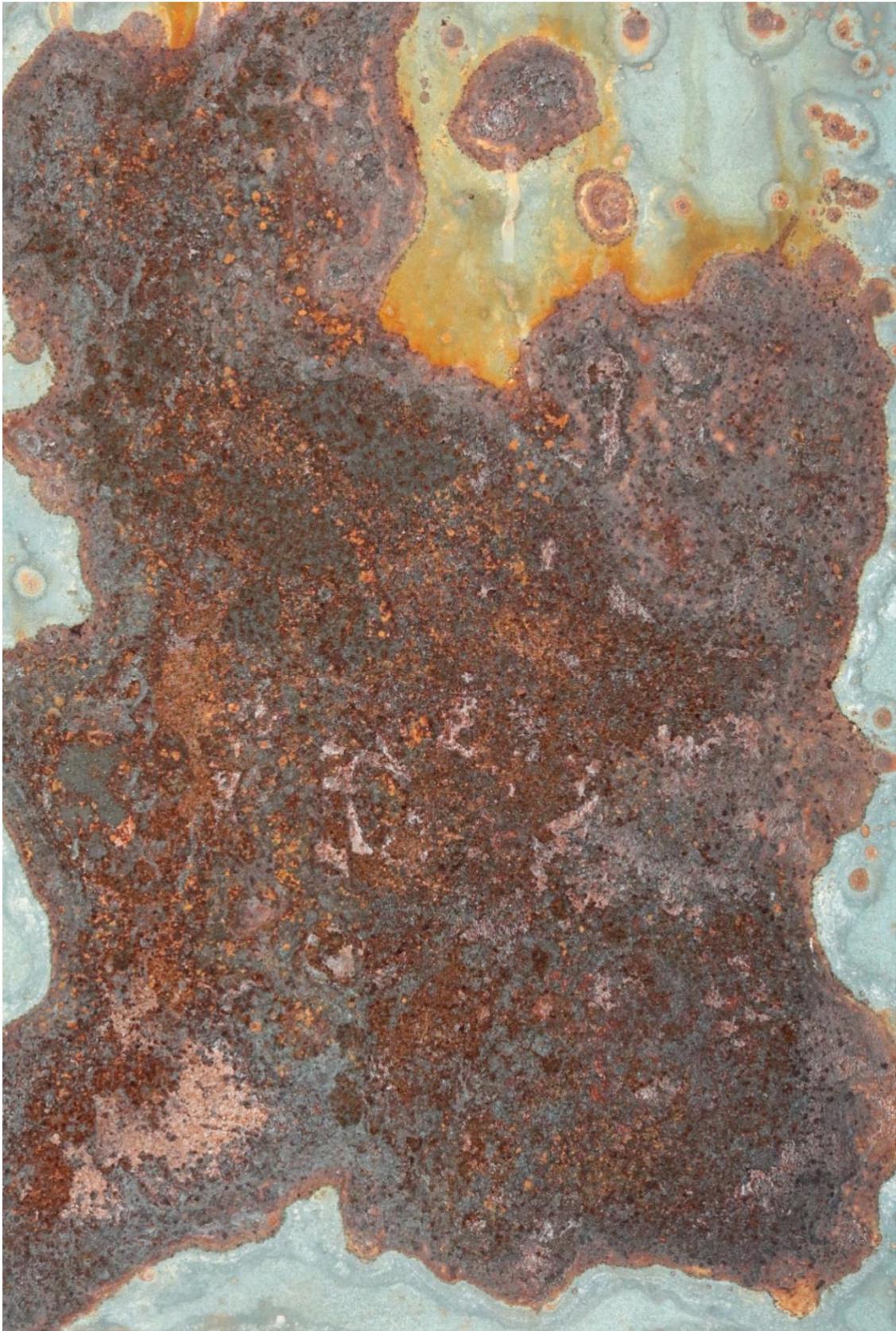
ARANTES, Brayan. **Estágios da degradação em Cobre**. 2016. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Cobre. Tamanho: 29.7 x 21 cm.



ARANTES, Brayan. **Tensão Entrópica**. 2017. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Zinco. Tamanho: 29,7x42 cm.



ARANTES, Brayan. **Tensão Entrópica**. 2017. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Zinco. Tamanho: 29,7x42 cm.



ARANTES, Brayan. **Tensão Entrópica**. 2017. Ácido Sulfúrico e Cloreto de Ferro em Zinco. Tamanho: 29,7x42 cm.



ARANTES, Brayan. **Ferro Sulphur**. 2017. Cloreto de Ferro em Ferro. Tamanho: 29,7 x 42cm.



ARANTES, Brayan. **Ferro Sulphur**. 2017. Cloreto de Ferro em Ferro. Tamanho: 29,7 x 42cm.



ARANTES, Brayan. **Corrosão em Alumínio**. 2018. Ácido Sulfúrico e Ácido Nítrico em alumínio.
Tamanho: 60 x 42cm.



ARANTES, Brayan. **Corrosão em Alumínio**. 2018. Ácido Sulfúrico e Ácido Nítrico em alumínio.
Tamanho: 60 x 42cm.