

## **Contribuições do Ensaio como narrativa para a Arte em Henri Focillon**

Contributions of the essay as a narrative for art in Henri Focillon

Lorena Fonseca<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo apresentar a relevância do ensaio como narrativa para a História da Arte através da reflexão acerca da obra *Vida das formas* de Henri Focillon. Nesse livro, Focillon analisou as qualidades do objeto artístico enquanto forma, apoiado em conceitos que interagem com o universo da obra, equivalentes ao mundo, ao espaço, à matéria, à mente e ao tempo. Ao contrário de escritos com tendências científicas cujos autores perscrutam a obra de arte ofuscando as subjetividades e dúvidas da escrita. O ensaio, por sua vez, anuncia o objeto pelo caminho da incerteza e da espontaneidade. Deste modo, foi preciso levar em conta alguns elementos da construção do ensaio, enquanto forma literária específica, para se compreender o estilo livre pelo qual Focillon abordou o tema da forma na obra de arte.

**Palavras-chave:** Ensaio, Focillon, forma, obra de arte, historiografia da arte.

### **ABSTRACT**

This article aims to present the relevance of the essay as a narrative for the History of Art through reflection about the work *The Life of forms in art* by Henri Focillon. In this book, Focillon analyzed the qualities of the artistic object as a form, supported by concepts that interact with the universe of the work, equivalent to the world, space, matter, mind and time. Contrary to writings with scientific tendencies whose authors scrutinize the work of art overshadowing the subjectivities and doubts of writing. The essay, on the other hand, announces the object through the path of uncertainty and spontaneity. In this way, it was necessary to take into account some elements of the construction of the essay, as a specific literary form, in order to comprehend the free style with which Focillon approached the theme of form in the work of art.

---

<sup>1</sup> Historiadora (UFMG) e mestra em História e Crítica de Arte (PPGAV/UFRJ),  
[lorennafs@gmail.com](mailto:lorennafs@gmail.com)

**Keywords:** Essay, Focillon, form, work of art, art historiography

No momento em que é pensado a questão da forma na arte em Henri Focillon, verifica-se a referência de sua mais conhecida obra, o ensaio *Vida das formas*, do ano de 1934. Em muitas investigações sobre o pensamento do autor, no entanto, é percebida a carência de reflexão sobre o gênero literário desse livro. Ainda que muitas vezes os intérpretes abdicuem de explorar as qualidades literárias do ensaio de Focillon, por outro lado, é necessário, aqui, ater-se àquilo que qualifica o ensaio, concomitante à manifestação de reflexões do autor. Diante disso, deve-se considerar os elementos da construção narrativa do ensaio, para a compreensão das ideias propostas nesse texto de Henri Focillon.

Segundo Hayden White, a teoria literária seria relevante para a compreensão da escrita histórica, por essa razão, a linguagem não poderia ser tratada como um conjunto de formas vazias que são preenchidas por conteúdos factuais e pré-existentes do mundo. Antes de se introduzir a linguagem em uma narrativa, ela já se encontra no mundo de antemão e em si ela carrega elementos expressivos<sup>2</sup>. A linguagem dos discursos, tanto historiográficos como fantásticos, constitui-se concomitante em *forma* e *conteúdo* e, nela, não haveria uma oposição entre esses termos. Ao considerar, assim, a ação desses elementos no texto, isso permite perceber “em que medida esse discurso constrói seu assunto no próprio processo de falar sobre ele”<sup>3</sup>. Diante disso, para as investigações da historiografia da arte, é necessário entender de que maneira as narrativas são articuladas, não apenas salientando o conteúdo do discurso, mas entendendo de que maneira ele é escrito, sendo indissociável a forma do conteúdo.

O ensaio seria a narrativa pela qual Henri Focillon buscou apresentar suas ideias sobre a forma na obra de arte. Esse tipo de texto seria uma alternativa para os historiadores da arte, afim de refletir sobre o objeto de maneira descontraída, sem a pretensão de tratá-lo de modo a concluir o debate. Nesse gênero, além disso,

---

<sup>2</sup> WHITE, Teoria da Literatura e a escrita da história, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26

haveria certa liberdade e jogo na escrita, sendo algo flexível que, de certa maneira, viabilizaria a produção de sentido. O ensaio seria um escrito que tenciona a reflexão do objeto pelo caminho da incerteza e da espontaneidade. Focillon se utiliza desse recurso para apresentar sua meditação sobre a vida das formas. Nesse tipo de texto não buscaria a definição unilateral dos conceitos, mas promoveria a desobstrução dos significados. Dessa maneira, o ensaio não se encaixaria no ideal de certeza cientificista em que não haveria lugar para expor as dúvidas e as inconstâncias.

De acordo com João Barrento, o ensaio pode ser considerado um “gênero intranquilo”<sup>4</sup>. Esse gênero está relacionado ao fragmento, nele não se teria uma busca pela projeção de totalidade a respeito do objeto explorado, pois não haveria o propósito ideal de apreendê-lo plenamente. Barrento apresenta o ensaio como um gênero sem gênero, por não haver necessariamente uma regra de escrita. No ensaio se presencia a mistura de gêneros, em que cada texto nascido seria algo singular,

Joga-se sempre entre sinceridade e ironia, ou entre reflexão e ficção. É um romance sem nomes próprios (Barthes), uma aventura do sentido. Desafia as leis da gravidade: da seriedade e do peso dos gêneros maiores. Faz-se, desfaz-se, refaz-se numa zona-limite de risco e ameaça<sup>5</sup>.

O ensaio permite o jogo e a provisoriedade ao mesmo tempo que se analisa o objeto. Nesse gênero, não se teria o intuito de oferecer um fechamento narrativo. No que lhe diz respeito, ele é caracterizado por sua atividade crítica retórica e pelo intenso uso de imagens e metáforas. Nele, os autores, muitas vezes, manifestam-se por meio dos advérbios de dúvida, colocando em evidência o questionamento e a incerteza em vez de darem a afirmação final sobre o objeto. É pelas definições provisórias que se constrói a narrativa, o autor se liberta de determinismos conceituais, desimpedindo de dar a palavra final sobre o assunto abordado. É por esse motivo que o ensaio não conduziria o objeto a seu arremate, pelo contrário, ele possibilitaria a abertura interpretativa; assim, poderíamos chamá-lo de

---

<sup>4</sup> No livro “O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento”.

<sup>5</sup> BARRENTO, O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento, p. 27.

prelúdio, tomando emprestada a terminologia da música, em vez de tratá-lo como um poslúdio. A crítica exercida no ensaio pode ser vista como uma reflexão infinita, sendo aquela que não procura dar a última palavra ao objeto. É nesse gênero que levantam lacunas necessárias sobre o objeto refletido para sempre deixá-lo transponível<sup>6</sup>. De tal maneira, a seguir foram transmitidos alguns trechos do ensaio *Vida das formas* de Henri Focillon, considerando certos elementos constitutivos desse gênero.

É notório essas características dadas no ensaio de Focillon. Em várias passagens de *Vida das formas*, é possível observar o uso da metáfora e da reflexão direcionada para o plano da incerteza, como nota-se a seguir:

Assim se acumula ao redor da obra de arte a vegetação exuberante com a qual seus intérpretes a decoram, às vezes a ponto de nos ocultá-la inteiramente. E, no entanto, a sua natureza (seu aspecto fundamental) é acolher todos esses possíveis. Talvez porque eles estejam nelas misturados.<sup>7</sup>

Ao abordar o universo interpretativo da crítica e da análise da obra de arte, Focillon faz uma comparação implícita entre os enfeites produzidos por essas narrativas e a ideia de vegetação exuberante. Percebe-se certa crítica a tantos “floreios”, quer dizer, aos excessos fornecidos por essas decorações interpretativas, as quais, muitas vezes, são capazes de esconder a própria obra de arte. Na edição brasileira, a palavra traduzida para o verbo “ocultar” seria, no original em francês, o termo *dérober*, o qual também pode ser traduzido como “furtar” ou “roubar”. Nesse sentido, entende-se que esse verbo no original daria mais potência ao ato autoritário da linguagem, por parte dos intérpretes, de, muitas vezes na narrativa, desviar ou roubar a própria obra de arte.

Na segunda parte do excerto em questão, Focillon se orientou em um movimento paradoxal, pois, ele entende que apesar de o comentário conseguir despojar a obra, em sua natureza, ela ainda é capaz de amparar todos esses possíveis movimentos interpretativos. Sob o emprego da dúvida, Focillon nos indica que essas vegetações estão, quiçá, mescladas no objeto artístico, pois este possui a característica de

---

<sup>6</sup> ADORNO, O ensaio como forma, p. 17.

<sup>7</sup> FOCILLON, *Vida das Formas*, p. 10.

acolher todas as leituras. No entanto, quando o autor apresentou essa situação de contradição da atividade interpretativa, ele considera a ocorrência de esse ofício estar, muitas vezes, ligado apenas ao interesse pessoal dos intérpretes. Devido ao fato de eles manipularem ou possuírem a obra de arte conforme as suas necessidades, acabam abafando o objeto com seus floreados.

Na ocasião em que Focillon ocupa-se da reflexão sobre a forma artística, o seu sentido seria atrelado ao *fazer* artístico, sobretudo pela potência inventiva desse ato. Assim, pode-se relacionar essa concepção de forma ao conceito alemão *Schöpfung*. Nessa proposta de Focillon, em se pensar a obra de arte a partir da sua própria forma, quer dizer, daquilo que lhe é específico, é possível promover um diálogo entre a proposta da “atenção desinteressada” iniciada em *Shaftesbury* e o juízo estético a partir do “prazer desinteressado” em Kant. Em desdobramentos do pensamento kantiano, é observado que, no ato contemplativo, haveria a ausência de um interesse próprio ou prático e ulterior, de tomar vantagem ou de fornecer utilidade ao objeto artístico, de qualquer interesse que não fosse a satisfação na percepção da obra. Por esse motivo, Focillon destacou, como componente necessário para prosseguir o estudo, o ato de se isolar a obra das causalidades de maneira provisória, no intuito de aprender a vê-la, pois ela estaria conjugada para visão. Desse modo, a obra de arte deveria ser analisada por um caráter contemplativo, pensada dentro de suas especificidades, antes de ocorrer a posse intelectual dela:

O autor destacou a suficiência da materialidade da obra artística e o seu aspecto insubstituível, pois a mais fecunda coleção de narrativas, comentários ou memórias feita pelos artistas, estes que poderiam ser os mais compenetrados pelos seus objetos ou os mais hábeis em retratá-los por palavras, não seria capaz de substituir a menor ou menos valiosa obra de arte. As narrativas sobre a arte, ainda que auxiliem os estudos artísticos, não podem substituir a materialidade e a existência visível da obra.<sup>8</sup>

Embora os objetos artísticos possam ter uma fortuna crítica pujante, para Focillon, esses textos não poderiam sobrepor o próprio objeto artístico. Mesmo se o artista deixasse depositórios abundantes de memórias e comentários, descrevendo com

---

<sup>8</sup> FONSECA, Henri Focillon: O formalismo na História da Arte francesa, p. 30.

destreza e retratando de maneira extensiva a obra de arte, ela, em si, já teria valor na produção sensível do conhecimento. De certa maneira, aqui, até mesmo os manifestos não substituem as próprias obras, pois a narrativa não seria completamente suficiente para a compreensão delas. No entanto, Focillon não nega o valor das florestas interpretativas oferecidas à obra de arte, pois, como foi visto, o objeto teria a capacidade de receber essas narrativas, estando-as misturadas nele.

Segundo o filósofo Theodor Adorno, a experiência livre intelectual expressa no ensaio renuncia ao ideal de uma certeza infalível, logo, esse gênero pode desconsiderar a pretensão por uma “certeza indubitável”<sup>9</sup>. Nesse sentido, o ensaio tampouco define os conceitos unilateralmente, em um pleno sentido. No ensaio, todos os conceitos estão interligados e se sustentam mutuamente; nas palavras de Adorno “todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais”<sup>10</sup>. Percebe-se essa característica nitidamente em *Vida das formas*, uma vez que Focillon analisou, em seus capítulos, o terreno da forma na obra de arte sempre ligado a demais conceitos. O conceito de forma, organiza-se em harmonia juntamente ao “mundo”, o “espaço”, a “matéria, a “mente” e o “tempo”. Focillon apresentou o mundo das formas em diálogo e unidade a esses conceitos, uma característica encontrada no gênero do ensaio. A unidade entre a forma artística e outros elementos pode ser considerada, de algum modo, um movimento paralelo as ideias do crítico de arte alemão Konrad Fiedler. Este autor também averiguou uma superficialidade em tratar a forma separada da matéria, daquele pensamento dicotômico que já é encontrado na filosofia antiga desde Platão e Aristóteles, os quais tratavam ambos elementos em distinção. Por outro lado, para Fiedler, a matéria constitui por si mesma a sua forma. A separação idealista entre matéria e forma ou entre conteúdo intelectual e expressão, para Fiedler, é plenamente superficial: “Em uma obra de arte, a forma constitui por si mesma a matéria pela qual existe a obra de arte”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> ADORNO, O ensaio como forma, p. 31.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> FIEDLER, De la esencia del arte p. 85. (nossa tradução)

Henri Focillon evidenciou, de maneira crítica, a necessidade de se desvencilhar da ilusão existente nas distinções clássicas entre forma e matéria, forma e fundo ou espírito e matéria:

As velhas antíteses, espírito-matéria, matéria-forma, nos obcecaram ainda com tanta força quanto o antigo dualismo entre forma e fundo. Mesmo que ainda reste algum vestígio de significação ou de comodidade nessas antíteses na lógica pura, aquele que quer compreender seja o que for a respeito da vida das formas deve começar por se libertar de tudo isso<sup>12</sup>.

Por isso, de acordo com o autor, ainda que houvesse alguma comodidade ou significação para a lógica pura nessa antinomia clássica, apenas com o intuito de querer compreender o que seja a vida das formas, deveria se livrar dessas oposições. Focillon demonstrou que não se deveria interpretar matéria e forma como componentes separados e em divergência, uma vez que, ao analisar o objeto artístico, pensado a partir dessa dualidade, poder-se-ia estorvar a compreensão dele. O autor também expressou o que seria a relação entre matéria-forma. Diferentemente da proposta de dualismo em Aristóteles, em que a forma determinaria a matéria. Segundo Focillon, a matéria teria ação sobre a forma. A matéria possui sua própria forma; ela tem cor, textura e consistência, e a particular forma da matéria poderia estimular, desenvolver ou limitar a vida das formas<sup>13</sup>. A forma do objeto artístico se evidencia no domínio particular e técnico onde ele se exerce; ela é moldada pelo espaço e pela matéria, e “a forma não é indiferentemente arquitetura, escultura ou pintura”<sup>14</sup>. Nesse ponto, a forma não seria distinta da própria obra de arte, pois, para Focillon, ela é forma.

Em oposição também ao caráter de forma platônico e da ideia imutável, a forma, de acordo com Focillon, além de fazer presença no mundo visível, também está sujeita à mutabilidade. Quando Focillon expôs o diálogo das formas com o espaço, é vista uma noção volúvel: apesar de o espaço ser um local da forma, a ocorrência dela não se limitaria à espacialidade, pois a forma não acontece apenas neste local determinado. O autor propõe uma correlação entre esses conceitos: ainda que a forma trate o espaço em harmonia com as suas necessidades, ele é móvel e

---

<sup>12</sup> FOCILLON, Vida das formas, p. 66.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 38.

variável, e, de certa maneira, o espaço molda a forma, havendo uma relação de reciprocidade.

Como foi dito, a obra de arte é forma; ela se faz presente no espaço e no mundo enquanto forma, por isso deve-se refletir sobre este aspecto precipuamente: “A obra de arte é dimensão do espaço, ela é forma, e é isso que é preciso considerar em primeiro lugar”<sup>15</sup>. É possível entender a proposta do autor, nesse sentido, como um apreço da condição própria da obra, a qual condiz com a sua fisionomia, com sua presença no mundo. O conceito de forma, para ele, teria amplitude expressiva e significativa. Ao citar Balzac na sentença: “Tudo é forma, e a própria vida é uma forma”<sup>16</sup>, percebe-se a extensa noção do que seria a forma, pois todas as atividades humanas resultariam em formas, e estas seriam a manifestação de toda ação, inclusive a artística. Assim, existiria uma íntima relação entre a vida e as formas, nas ideias de Focillon, pois “A vida é forma, e a forma é a feição da vida”<sup>17</sup>.

De acordo com Adorno, o ensaio pode ser considerado uma forma artística. Esse texto literário se aproximaria da autonomia estética e provocaria certo tipo de resistência aos escritos de ambição científica, pois o ensaio se aproximaria do objeto, delegando a liberdade de espírito e de escrita. Adorno demonstrou que, no projeto positivista, de maneira oposta, haveria a pretensão de recusar os níveis de subjetividade do autor, por isso o objeto da análise não poderia ser apresentado de modo poético<sup>18</sup>. Nesses escritos, em que há uma exigência vasta de pretensão científica, os componentes de forma e conteúdo da narrativa seriam separados. Com relação a essa segmentação, Adorno indaga: “Como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?”<sup>19</sup>. Para esse filósofo, dentro deste “purismo científico”, existiria uma indiferença pelas formas de linguagem que apresentam os objetos, pois, nessa narrativa, não se

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> ADORNO, O ensaio como forma, p. 17.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 18.

poderia mostrar disposições expressivas ao interpretá-los, em consequência dessas “tendenciosas” expressões poderem ameaçar a pretensão de objetividade pura<sup>20</sup>.

Não seria difícil observar essa aspiração cientificista em estudos da arte entre os séculos XIX e XX. Percebe-se um bom modelo no texto *l’Institut d’art de l’Université de Lille*, do historiador da arte François Benoît, contemporâneo de Focillon. Nele, é discorrida a sua ação em defesa da objetividade científica e de rejeição a elementos expressivos. Quando Benoît explanou a respeito da crítica de arte, para ele esse estudo não poderia ser baseado em um sentimento pessoal, e sim por “leis físicas e regras técnicas”<sup>21</sup>. Para esse autor, ainda ligado a uma estética do belo, o historiador da arte jamais poderia fazer “literatura”<sup>22</sup>. É possível entender esse direcionamento como uma tentativa de eliminar o impulso poético das narrativas da História da Arte. Entretanto, não se pode rejeitar a relevância que a poética tem para esses escritos, em razão de trazer elementos que ajudam a flexibilizar a linguagem ou até mesmo produzir maior intensidade e significados para as ideias apresentadas. Desse modo, a linguagem literária seria um potente elemento de aproximação entre a realidade e a escrita.

Como Adorno demonstrou, o ensaio seria uma forma estética para se falar do objeto; nele, não se buscaria uma construção fechada do objeto nem se utilizaria artifícios da indução ou de dedução<sup>23</sup>. Para o autor, a autonomia estética desse gênero literário pode ter sido tomada emprestada pelo próprio domínio da arte. O ensaio, contudo, se difere do objeto artístico devido aos conceitos, que é o seu meio específico. Adorno nos indicou que o ensaio não seguiria as regras da ciência e de teorias organizadas; nele, a incerteza e o método estariam lado a lado, afinal, “a felicidade e o jogo são essenciais”<sup>24</sup>. Ao contrário da lógica cientificista e da tentativa de apresentar o objeto de modo puro, universal, imutável e coerente, no ensaio não haveria nenhum problema em se debruçar por elementos mutáveis, efêmeros, contraditórios, transitórios e lacunares. De acordo com esse filósofo, o

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> BENOÎT, *l’Institut d’art de L’Université de Lille*, p. 62.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> ADORNO, *O ensaio como forma*, p. 28.

<sup>24</sup> *Ibid.*

ensaio resistiria “à violência do dogma” e não buscaria a construção de uma estrutura filosófica<sup>25</sup>. O ensaio se eleva pela contradição, os paradoxos são elementos importantes na narrativa:

Este [o ensaio] leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total.<sup>26</sup>

Como foi dito, para Adorno, o ensaio habita na região do despropósito; nele, não haveria espaço para a fascinação na apresentação do objeto buscando apenas a finalidade última. Ademais, a pausa se faz presente: “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”<sup>27</sup>.

No que diz respeito à reflexão de Focillon acerca da ligação entre a forma e a mente. Antes de pensarmos sua abordagem do elo entre esses dois termos, é necessário dizer que, apesar da edição em português traduzir o termo *esprit* para o conceito espírito, no francês essa palavra também pode significar *mente*, como no alemão o termo *geist* pode ter essas duas traduções. Como foi apresentado, a forma permeia o domínio do espaço e da matéria; ademais, Focillon indica que, antes de se presentificar no mundo visível, a forma seria uma visão da mente. A forma na mente poderia ser considerada, também, como “especulação sobre a extensão reduzida à compreensão geométrica”<sup>28</sup>. Percebe-se, aqui, uma tentativa de ordenamento das formas no âmbito da mente. Segundo Focillon, as formas vertem certos movimentos da mente quando se encontram no espaço, e isso ocorre quando elas se misturam com a vida<sup>29</sup>. Por esse motivo, da mesma maneira que a forma difunde vivência na matéria-espaço, ela também estaria na mente, pois ela se propaga no imaginário humano. Focillon apontou algumas indagações sobre a vivência das formas na mente, de qual maneira elas estariam no pensamento, como

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>28</sup> FOCILLON, Vida das Formas, p. 66.

<sup>29</sup> *Ibid.*

elas se comportariam e qual seria seu movimento antes de elas se incorporarem. O autor utiliza algumas imagens para tal problema:

Será que elas [as formas] vivem como deusas mães em uma região diferente de onde vêm a nós quando as evocamos? Ou, então, que se desenvolvem lentamente, nascidas de um germe obscuro, como os animais? Deve-se pensar que, nos espaços ainda não dimensionados nem definidos da vida espiritual, elas se enriquecem de forças desconhecidas que não seríamos capazes de nomear e que lhes conferem para sempre o prestígio da originalidade?<sup>30</sup>

Ao relatar esses problemas, Focillon não procurou dar-lhes uma resposta final, pelo contrário, ele admite, por especulação, que tais pontos permaneceriam sem respostas ou até mesmo sem uma resposta efetiva. Ao mesmo tempo que poderia permitir uma compreensão geométrica das formas na mente, os seus espaços não seriam mensurados ou descritos. Ademais, existiriam obstáculos em se estabelecer uma oposição entre espírito e matéria, (forma e mente): “Achamos que não há antagonismo entre espírito e forma e que o mundo das formas no espírito é idêntico, em seu princípio, ao mundo das formas no espaço e na matéria: entre eles há apenas uma diferença de perspectiva.”<sup>31</sup>.

Convém, aqui, fazer uma aproximação do autor com a filosofia de Henri Bergson, apesar de Focillon não nos deixar referências a esse filósofo em *Vida das formas*. Bergson é conhecido por sua crítica à antinomia cartesiana entre a mente-corpo ou mesmo da distinção radical presente entre o idealismo e o realismo. Desde René Descartes, esses dois elementos, mente e corpo, são expostos como duas substâncias inteiramente distintas. Segundo Bergson, entretanto, no ato da experiência existiria uma relação ininterrupta de ida e volta entre o corpo e a mente; assim, esses componentes não poderiam ser tratados como substâncias distintas. Ainda que Bergson apresente uma proposta claramente dualista em *Matéria e Memória*, ele afirmou que tanto o idealismo como o realismo seriam teses excessivas oferecidas à concepção da matéria. De acordo com o autor, um objeto não teria sua existência apenas na mente: “é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>31</sup> *Ibid.*

em nós representações, mas que seria de uma natureza diferente delas”<sup>32</sup>. Com o intuito de decifrar esse problema filosófico, Bergson apresentou a matéria como um “conjunto de imagens”, por isso “consideramos a matéria antes da dissociação que o idealismo e o realismo operaram entre sua existência e sua aparência, pois seria algo além que uma simples representação e ainda menos que uma coisa intitulada pelo realista”<sup>33</sup>. De acordo com o autor, o objeto teria a existência em si, e, ao mesmo tempo, o objeto é a imagem dele mesmo enquanto é percebido:

O objeto é bem diferente daquilo que se percebe, que ele não tem nem a cor que o olho lhe atribui, nem a resistência que a mão encontra nele. Essa cor e essa resistência estão, para ele, no objeto: não são estados de nosso espírito, são os elementos constitutivos de uma existência independente da nossa. Portanto, para o senso comum, o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si<sup>34</sup>.

É observada, aqui, uma proposta de teoria da imagem a partir da percepção para se entender a relação entre a representação e a coisa; a matéria é diferente daquilo que se percebe e, ao mesmo tempo, é a própria imagem dela enquanto é percebida. Focillon, apesar de não adentrar nos ramos da teoria da imagem, apresentou a forma em uma unidade entre a matéria e a mente. De acordo com ele, as ideias e a vida afetiva do artista seriam formas. O artista desfruta da vida e está imerso nela; ainda que seja, antes de tudo, ser humano, ele opera por elementos da natureza e seria capaz de potencializar um privilégio ao “criar metáforas, recordar, imaginar e sentir através de formas”<sup>35</sup>. A atividade da mente, assim como a da vida, para Focillon<sup>36</sup>, é uma operação e um fenômeno formal. O artista presentifica aos nossos olhos a própria técnica da mente, ele “dá-nos uma espécie de moldagem desta técnica que podemos ver e tocar”<sup>37</sup>. Segundo Focillon, os artistas podem criar formas com seus impulsos, como os desejos, as cóleras, as ternuras e os amores. Para o autor, a forma é a própria ação do sentimento; ela não seria a alegoria ou símbolo dele, como muitas vezes pode ser dissimulado. Para Focillon: “a forma é

---

<sup>32</sup> BERGSON, *Matéria e Memória*, p. 1.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>35</sup> FOCILLON, *Vida das Formas*, p. 93

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>37</sup> *Ibid.*

uma atividade peculiar do sentimento; ela não seria alegoria ou símbolo do sentimento, mas sim a ação dele, por isso a forma não seria a representação das emoções; ela as traduz por meio da prática”<sup>38</sup>.

No que concerne a forma e o tempo<sup>39</sup>, Focillon mostra o problema de maneira paradoxal, elevando a relação entre arte e tempo ao lugar da incerteza, como na passagem a seguir:

Será esta maravilha [a arte], ao mesmo tempo fora do tempo e sujeita ao tempo, um simples fenômeno de atividades das culturas em capítulo geral? Ou será um universo que se junta ao universo, e que possui suas próprias leis, suas matérias, seu desenvolvimento, uma física, uma química, uma biologia, e que engendra uma humanidade à parte?<sup>40</sup>

É visível nesta passagem, e inclusive em outras, a dubiedade apresentada por Focillon da condição temporal da obra de arte. O autor “expôs o paradoxo que a obra de arte apresenta diante do tempo: se ela estaria fora dele ou sujeita a ele; se ela seria uma atividade específica ou se estaria submetida às outras ocupações”<sup>41</sup>. Por fim, segundo Focillon, a obra de arte poderia simultaneamente se conectar com a cultura e os movimentos históricos de sua época, e ainda ter em si uma historicidade própria, sendo um movimento de ruptura que não se resumiria aos eventos externos a ela.

No que diz respeito à historiografia da arte, é necessário atentar-se para as formas de linguagem dos discursos, com o intuito de se compreender melhor o texto. A linguagem existe previamente e leva consigo elementos expressivos, composta de forma e conteúdo. Assim, ao passo que a narrativa constrói o conteúdo, ela o apresenta propriamente sobre formas. O ensaio, no que lhe concerne, se coloca como possibilidade de narrativa para os historiadores da arte, uma vez que permite o jogo e a escrita despretensiosa. Focillon se utiliza desse tipo de texto apresentando de maneira fluida a importância da obra de arte. Em resumo, foi visto a escolha do autor em meditar sobre a forma artística pela via do ensaio, uma

---

<sup>38</sup> FONSECA, Henri Focillon: O formalismo na História da Arte francesa, p. 42.

<sup>39</sup> Esse assunto é desenvolvido pela autora no artigo “O problema do tempo na obra de arte: releituras de Henri Focillon”.

<sup>40</sup> FOCILLON, Vida das Formas, p. 10.

<sup>41</sup> FONSECA, O problema do tempo na obra de arte: releituras de Henri Focillon, p. 171.

narrativa pela qual é desenvolvida uma “teorização” líquida, oferecendo a liberdade de sentido e de determinações. Por isso, a sua *Vida das formas* não seria uma resposta conclusiva aos problemas da obra de arte, mas segue na abertura de caminhos projetivos. Nesse livro, o autor apresentou a relevância da obra de arte enquanto forma artística, interpretada juntamente ao fazer artístico e em especial enfatizando a potência inventiva desse ato. Por isso, é necessário se atentar para obra de arte enquanto produção sensível do conhecimento, tendo consideração pela condição própria dela. Para tal propósito, Focillon apresentou o caráter dicotômico e até paradoxal da existência da forma artística, sem se limitar às definições unilaterais. Foi capaz de traduzir dubiedades do objeto, sendo bastante evidenciado na sua forma de escrita que se diferencia de textos sobretudo científicos.

Recebido em: 20/11/22 - Aceito em: 13/01/23

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, Theodor O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. 1ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 15-45.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENOÎT, François. Institut d'art de L'Université de Lille. *Revue de Synthèse Historique*, Paris, XXVIII-1, fev. 1914. p. 59-62.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FIEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1934.

\_\_\_\_\_. *Vida das Formas: seguido de elogio da mão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONSECA, Lorena. *Henri Focillon: O Formalismo na História da Arte Francesa*. Monografia – Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

\_\_\_\_\_. O problema do tempo na obra de arte: Releituras de Henri Focillon. *ARS (São Paulo)*, 19(41), 2021, 166-212. Disponível em: <  
<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/174836> >

WHITE, Hayden. Teoria da Literatura e a escrita da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 23-48.